



APUNTES EN VOZ ALTA  
Yolanda Westphalen



Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

FONDO EDITORIAL  
 UCH  
Universidad de Ciencias  
y Humanidades



### **YOLANDA WESTPHALEN RODRÍGUEZ**

Es profesora de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con estudios de maestría y doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana en la misma universidad, y de doctorado en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Toulouse II - Le Mirail, Francia.

El Fondo Editorial de la UNMSM le ha publicado *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad* (2001) y *las Actas del Coloquio Internacional César Moro y el surrealismo en América Latina* (2005).

Ha traducido *El tour de Francia y la Unión Obrera* de Flora Tristán y el libro colectivo *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*.

Es autora además de numerosos artículos en los libros colectivos: *Surrealism in Latin America: Vivísimo muerto; Mujeres y género en la historia del Perú; Mujer, cultura y sociedad; Estudios culturales: Discursos, poderes y pulsiones; Vargas Llosa: escritor, ensayista, ciudadano y político y Escritura femenina y reivindicación de género en América Latina*, entre otros.

APUNTES EN VOZ ALTA



APUNTES EN VOZ ALTA

Yolanda Westphalen

Universidad de Ciencias y Humanidades  
Fondo Editorial

- © APUNTES EN VOZ ALTA  
*Yolanda Westphalen Rodríguez*
- © Asociación Civil Universidad de  
Ciencias y Humanidades, Fondo Editorial  
Av. Universitaria 5175 - Los Olivos, Lima - Perú  
Teléf.: 528-0948 - Anexo 249  
fondoeditorial@uch.edu.pe  
fondoeditorialuch@yahoo.es
- © Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Primera edición: Lima, octubre de 2014

Tiraje: 300 ejemplares

Editor: Balmes Lozano

Arte de la portada: *2 epicentros* de Silvia Westphalen

Foto de la portada: Jero Gonzales

Diagramación: Socorro Gamboa

Corrección de la Sección I: Odín del Pozo

Corrección de la Sección II y III: Luigi Aguilar

ISBN: 978-612-4109-29-4

Hecho el Depósito legal en la Biblioteca

Nacional del Perú N.º: 2014-13438

Proyecto de Registro Editorial: 31501170800513

Prohibida la reproducción parcial o total  
sin autorización del autor o de la editorial.

Impreso en el Perú / Printed in Peru

# Contenido

## Sección I

El <i>Ulises</i> o la vida en borrador / El <i>Ulises</i> y la épica del hombre promedio / La modernidad del texto fragmentario en el <i>Ulises</i> de James Joyce	13
Marguerite Yourcenar, <i>Memorias de Adriano</i>	33
Kenzaburo Oe, <i>El grito silencioso</i>	45
El cubismo y el <i>nouveau roman</i> : apuntes intertextuales	55
Lispector, Eltit y Valenzuela: mirada, cuerpo y escritura que descentra. Incisiones en la narrativa latinoamericana escrita por mujeres en el siglo XX	65

## Sección II

Lima como texto: la cotidianidad en la ciudad letrada	89
Ciudad letrada, ciudad hechicera: el caso de la bruja Claudia	113
Mercedes Cabello de Carbonera: entre la novela de folletín y la ficción(nacio)nalización letrada	133
ImagiNacion(es)	157

La mirada de Zavalita hoy: “¿En qué momento se jodió el Perú?”	167
Arguedas y el Perú de hoy. <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i> : La imagen de la nación prostituida	193

### Sección III

Martín Adán, <i>La casa de cartón</i>	207
Carlos Eduardo Zavaleta, <i>Viaje hacia una flor</i>	217
Flora Tristán: el <i>trompe l'oeil</i> de las puertas planas del paraíso (a propósito de <i>El paraíso en la otra esquina</i> )	225
Laura Riesco, <i>Ximena de dos caminos</i>	233
El paraguas protector: escritura del distanciamiento y ensimismamiento	241
Christiane Vidal, <i>El silencio de la estrella</i>	249
Las hijas de Kavillaca y los encantos de la modernidad	253



Para Shobo, Lucía y Adriana



# Sección I



El *Ulises* o la vida en borrador /  
El *Ulises* y la épica del hombre promedio /  
La modernidad del texto fragmentario  
en el *Ulises* de James Joyce\*

Hace muchos años emprendí la lectura del *Ulises*. Sin duda un libro difícil. Como suele suceder, con el transcurso del tiempo se van borrando de nuestra memoria los detalles. Así, pues, más que otros libros, el de James Joyce –considerado la piedra fundacional de la narrativa moderna contemporánea– necesita de una obligatoria re-lectura. En este empeño seleccioné algunos de los trabajos críticos canónicos sobre *Ulises*<sup>1</sup>, pero rápidamente desistí de la idea porque quise acercarme al libro sin los considerandos previos de otras lecturas, enfrentarme sola al monstruo y ver qué tenía que decirme. La experiencia ha sido muy placentera, no porque haya descubierto la piedra filosofal de la interpretación del *Ulises*, sino porque es mi lectura y creo que es a eso a lo que todos debemos aspirar, a tener

---

\* Texto presentado el 8 de noviembre de 2012 en el coloquio internacional “Ulises latinoamericano”, organizado por la Casa de la Literatura, el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras de la UNMSM y el Centro de Estudiantes de Literatura de San Marcos. Una parte del mismo fue leído el 18 de octubre de 2012 en el Coloquio *Literatura y Modernidad. Una aproximación a la obra de Joyce, Eliot y Vallejo*, organizado por la Universidad Antonio Ruiz de Montoya.

<sup>1</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México D. F.; FCE, 2002, BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 2005, etc.

nuestra propia lectura del *Ulises*. Esta, por cierto, irá cambiando con el tiempo si nos animamos a leerlo más de una vez. No soy una especialista en Joyce; ni siquiera, quizá, su lectora ideal, porque para el prologuista del libro debe ser alguien capaz de retener innumerables detalles, y ese no es mi fuerte<sup>2</sup>.

Iniciaré entonces con el título de mi ponencia, mejor dicho títulos, porque a tenor del tema tratado creo que uno solo no basta para sintetizar las múltiples aristas del texto. Por eso quiero plantear tres: “El *Ulises* o la vida en borrador”, “El *Ulises* y la épica del hombre promedio” y, finalmente, “La modernidad del texto fragmentario en el *Ulises* de James Joyce”. La vida en borrador, porque nunca la vivimos en limpio; más bien, la ficción realista que predominaba en la época que Joyce escribió el *Ulises* servía para crear ese mundo inteligible y coherente que los simples mortales no encontrábamos en nuestra vida cotidiana. La épica del hombre promedio moderno, no mediocre, no sin atributos, porque tales formulaciones implican una mirada superior que adjudica dichos juicios de valor al protagonista, sino la nueva épica de la cotidianidad, la de los hombres y mujeres comunes, de la masa anónima cuyos trozos de vida tejen la Historia, con mayúscula. Y, finalmente, la relectura del *Ulises* y la modernidad del texto fragmentario tienen que ver para mí con la contemporaneidad de la inscripción del texto en las coordenadas de lo caótico.

Pero así como crear en los lectores la ilusión de la realidad referencial como una totalidad no contradictoria requería una serie de procedimientos discursivos que la poética del realismo se encargó de crear, Joyce se vio obligado a inventar sus propios recursos y técnicas para mostrarnos esa nueva mirada del mundo. En *Mimesis*, Auerbach,<sup>3</sup> uno de los más connotados estudiosos del concepto de realismo, plantea que el proyecto realista puede ser definido por

---

<sup>2</sup> Hemos usado la edición del *Ulises* preparada y traducida por Francisco García Tortosa y publicada en Madrid por Cátedra el año 1999.

<sup>3</sup> AUERBACH, Erich. Op. cit.

la presencia de las siguientes características: a) ser serio; b) mezclar diversos registros estilísticos; c) incluir la descripción de todos los medios y clases sociales, así como de todas las categorías socioprofesionales; d) Recurrir predominantemente al procedimiento textual de la hipotaxis, es decir, de todo aquello que subraye la legibilidad, la coherencia y la cohesión lógico-semántica interna del relato; y, por último, e) integrar el relato al curso general de la historia contemporánea y dialogar con ella.

Tomando en consideración la especificidad del proyecto de Zola, Philippe Hamon<sup>4</sup> añade a los anteriores procedimientos los que él considera también propios del realismo. Los enumera a continuación: a) voluntad de describir exhaustivamente la realidad, concebida esta, en primera instancia, como el medio que actúa sobre el individuo; b) voluntad didáctica de transmitir cierta información o saber objetivo al lector, lo que implica la presencia de marcas textuales destinadas a autenticar el carácter verdadero o verificable del saber afirmado; c) la confianza que se le otorga a un método de creación cuidadosamente regido y emparentado con los métodos característicos de otros campos del saber como la medicina, la biología o la antropología; d) una concepción implícita de la lengua como una nomenclatura, es decir, a una cosa corresponde una denominación y la escritura como una imagen transparente de lo real y como vehículo de transmisión de esta realidad.

Por lo tanto, el realismo implica –según Hamon– una concepción lingüística (la palabra, la forma está subordinada a la idea), una estética (la de la mimesis, de la transparencia de lo real, de la verosimilitud referencial), una filosofía (una teoría de la persona como determinada e influenciada por la acción del medio) y, por último, un método de trabajo.

---

<sup>4</sup> HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris, Hachette, 1993 y *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Paris: Librairie Droz, 1983.

Frente al mundo ordenado y coherente, a la totalidad no contradictoria de una supuesta realidad exterior propia de la novela realista, el *Ulises* nos remite al caos de retazos de percepciones, pensamientos y acciones. Joyce propone una nueva concepción de realidad y crea nuevos procedimientos para transmitirla. Se trata de captar el proceso de percepción y construcción de la realidad en la mente humana y de reconstruir el papel del lenguaje verbal en esa aprehensión. Ya no el fresco acabado de la realidad, la trama coherente, sino los trazos, esbozos y bosquejos que la constituyen. Ya no oraciones sintácticamente articuladas e inteligibles, sino palabras discontinuas que no constituyen oraciones, palabras no regidas por los límites morfosintácticos tradicionales, y, por último, onomatopéyas o simplemente sonidos.

Es casi un lugar común, y quizá lo que la mayoría sabe de la obra de Joyce, el señalar la conexión de la *Odisea*<sup>5</sup> de Homero con el *Ulises* de Joyce, asociando al protagonista del canto épico homérico con nuestro personaje, Leopoldo Bloom, convertido en la obra de Joyce en el *Ulises*, nombre en latín del héroe griego. Se trataría, entonces, de la apropiación simbólica del texto fundacional de la literatura occidental, que narra el recorrido épico de retorno a casa de Odiseo tras un largo viaje de diez años. La estructura del clásico griego presenta tres partes: La “Telemaquia”, el regreso de Odiseo y la venganza del héroe. En la “Telemaquia” (cantos del I al IV) se describe la situación de la isla de Ítaca debido a la ausencia de su rey, el sufrimiento de su hijo Telémaco y su esposa Penélope, así como el asedio que esta sufre por los pretendientes y el viaje del joven en busca de su padre. En “el regreso de Odiseo” (cantos del V al XII) el héroe llega a la corte del rey Alcínoo y narra todas sus aventuras desde que salió de Troya. Finalmente, en “la venganza de Odiseo” (cantos del XIII al XXIV), se describe el regreso a la isla, el reconocimiento por alguno de sus esclavos y su hijo, y la venganza de Odiseo que mata a todos los pretendientes, luego de lo cual el héroe es reconocido

---

<sup>5</sup> HOMERO. *La Odisea*. Madrid, Edaf, 1981.



también por su esposa Penélope y recupera su reino. Por último, se firma la paz entre todos los itacenses.

Pero, aparte del nombre, ¿cuál es la conexión entre una obra y otra? El *Ulises* cuenta también con 3 partes, la 1.<sup>a</sup> incluye los tres primeros episodios: Telémaco, Néstor y Proteo; la 2.<sup>a</sup> va del episodio 4 al 15, es decir 12 episodios con los siguientes títulos: Calipso, Lotófagos, Hades, Eolo, Lestrigones, Escila y Caribdis, el Cíclope, Nausica, los Bueyes del Sol y Circe. La 3.<sup>a</sup> y última parte también tiene 3 episodios: Eumeo, Ítaca y Penélope. Pero la relación entre ambas obras es profundamente simbólica y nada evidente. En el proceso de refundar la literatura occidental, todos los parámetros se han trastocado. La búsqueda no es la que hace el hijo en busca del padre, sino el autor en busca del protagonista y de una poética, el héroe no es un rey que enfrenta seres extraordinarios y pruebas impuestas por los dioses en un largo viaje de diez años para retornar al hogar y recuperar a la fiel Penélope, sino un hombre promedio, que trabaja como publicista, deambula por la ciudad y se relaciona con personajes tan cotidianos como él, es decir, la épica del hombre cotidiano moderno cuya única aventura es la lucha diaria, pública y privada, por sobrevivir y que retorna al hogar para encontrarse ya no con la fiel Penélope, sino con la infiel Molly, nuevo tipo de personaje femenino con la que debuta la narrativa de inicios del siglo XX. El tiempo de la narración es también fundamental, las aventuras no transcurren en diez años, sino en un día, se trata del tiempo vertiginoso de la modernidad, de los cambios tecnológicos y de la intensidad del tiempo psicológico. El presente fluye abruptamente y es el universal.

La trama en sí, dándole coherencia a la historia, reconstruyendo la totalidad de una época de la vida del personaje, periodo muchas veces crucial en la evolución e identidad del mismo en la poética realista, se transforma en la obra de Joyce en los retazos caleidoscópicos del acontecer del 16 de junio de 1904 en la vida de dos personajes Stephen Dédalus y el principal, Leopoldo Bloom. Los hechos narrados son intrascendentes, como se puede ver en la apretada síntesis argumental que intentaré hacer.

En los tres primeros capítulos, en la sección denominada Telemaquia, todavía no aparecen ni Leopoldo Bloom, el protagonista de la obra, ni su mujer Molly. El personaje principal en ellos es Stephen Dédalus, joven escritor que ha estado en París y al que se le acaba de morir la madre. La obra se inicia simbólicamente en una de las torres Martello, fortalezas construidas por el Imperio británico a lo largo de su territorio durante el siglo XIX, y se configuran, en este primer capítulo, algunos personajes como Buck Mulligan y Haines, así como los tópicos que se abordarán a lo largo de la novela: el rechazo a la religión, el dominio inglés sobre Irlanda y comentarios sobre Homero y Shakespeare, entre otros. Dédalus es un personaje que ya conocemos del *Retrato del artista adolescente*,<sup>6</sup> escritor en busca de una temática y una poética. Nuestro Telémaco, al igual que cualquier escritor moderno, trabaja como profesor en un colegio donde los alumnos se aburren; vive de su trabajo y convive con un director antisemita, a quien, además, tiene que hacerle favores como llevarle una carta para que la impriman en el periódico. Se cierra esta primera sección con el deambular de Stephen, porque la idea de circular o del tránsito es esencial en la obra, y con ella la aprehensión de esta realidad en permanente movimiento de la vida a través del monólogo interior y el flujo de conciencia.

La segunda sección, la Odisea, se inicia en el episodio 4 y se desarrolla hasta el episodio 15. Aquí, la narrativa cambia abruptamente. Vuelven a ser las 8 de la mañana, pero la acción se desplaza a una calle del interior de Dublín y se centra en el segundo y principal protagonista del libro: Leopoldo Bloom, un publicista judío que vive con su esposa Molly, a quien le lleva el desayuno y el correo; Molly lee una carta, carta que va a ser un *let motiv* a lo largo de la obra porque Leopoldo sabe que esa misiva es de Doylan, el amante de su esposa con quien ese día ella le va a ser infiel. Bloom lee, por su lado, una carta de su hija y como todos los mortales va al baño

---

<sup>6</sup> JOYCE, James. *Retrato del artista adolescente*. Bogotá, Oveja Negra, 1982.

para defecar. Toda la 2.<sup>a</sup> sección nos presenta el deambular de la vida cotidiana de Bloom, se dirige a la oficina, recoge una carta de amor, compra un periódico, ve pasar a una mujer, lee la carta, va a la farmacia, se dirige a los baños para lavarse, asiste a un funeral que le trae recuerdos y remordimientos sobre su hijo muerto. Acude a la oficina del *Freeman's Journal* para tratar de poner un anuncio, pero no lo consigue. Aunque Dédalus también se encuentra en el diario, no se cruza con él, nuestro escritor se va al bar con algunos conocidos. Como la hora del almuerzo se acerca y nuestro amigo tiene hambre, sus pensamientos van a referirse cada vez más a la comida. Va a un restaurante, pero le disgusta ver a la gente comer como animales y termina en otro lugar mientras piensa sobre el deterioro de su matrimonio. Se dirige al Museo Nacional para ver unas estatuas y en el camino ve a Boylan en la otra calle y, tratando de evadirlo, entra al museo. Se encuentra luego, brevemente y sin saberlo, con Stephen Dédalus en la Biblioteca Nacional, quien explica a varios estudiantes su teoría sobre Hamlet, obra que según él está basada en el supuesto adulterio de su mujer Anne Hathaway. En el episodio 10, hay 19 pequeñas secuencias que nos muestran los recorridos de varios personajes por las calles de Dublín, aunque ni Stephen ni Bloom están entre ellos. Bloom cena con el tío de Stephen, Richie Goulding, en el hotel Ormond, mientras que Molly se encuentra con Blazes Boylan. El narrador se dirige a un bar donde se encuentra con un "ciudadano", profundamente nacionalista y antisemita. Luego Bloom observa de lejos a una mujer en la playa, mira sus piernas y su ropa interior y el placer *voyeurista* que le producen los fuegos artificiales que se lanzan en la playa con el arrebató orgásmico. Cuando la mujer, Getty Mc Dowell se va, Bloom se da cuenta de que es coja. Después de algunas digresiones, Bloom decide ir al hospital a visitar a Mina Purefoy, quien va dar a luz. Finalmente, se encuentra con Stephen, que está bebiendo con Buck Mulligan y sus amigos de la facultad de medicina. Se van a un bar donde continúan bebiendo, siguiendo de cerca la evolución del nacimiento del bebé. En el último episodio de esta sección Stephen y Lynch caminan hacia el distrito rojo de Dublín. Bloom los persigue y los encuentra por casualidad en un burdel. Stephen, sufriendo

alucinaciones, y, asustado, utiliza su bastón para golpear una araña de luces y sale corriendo del burdel. Bloom paga por el daño causado y sale corriendo detrás de él. Al final le encuentra discutiendo acaloradamente con un soldado inglés que al entender que Stephen había insultado al Rey, le propina un puñetazo. La policía llega y dispersa a la multitud. Mientras Bloom cuida de Stephen, sufre una alucinación sobre Rudy, su difunto hijo.

En la tercera y última sección denominada Nostos, el retorno al hogar, Bloom y Stephen no tienen dónde ir, porque el primero ha prometido no regresar a la torre Martello y el otro no quiere ver aún a Molly. A la 1 de la mañana, ya del 17 de junio, van al Albergue del cochero, bar de baja calaña en donde beben y conversan en medio de gran confusión, agotamiento y nerviosismo de los protagonistas. Bloom regresa a casa con Stephen, quien rechaza el ofrecimiento de pasar la noche ahí. Los dos hombres orinan en el jardín trasero; Stephen se va, perdiéndose en la oscuridad, y Bloom entra en casa y se va a dormir. Aunque *Ulises* consta de 18 episodios, en realidad este es el último porque el episodio de Penélope funciona como añadido o coda, monólogo interior en el que se nos presenta la voz directa de Molly, con el que se cierra la novela. Soliloquio en ocho frases o párrafos sin puntuación, en el que Molly va de adivinar que su marido ha tenido una eyaculación a compararlo con Boylan, a reflexionar sobre la ropa, el dinero y el trabajo de su marido. Va del recuerdo del orgasmo que tuvo con Boylan a su infancia en Gibraltar, recuerda a otros amantes y su mente vuela hacia Stephen Dédalus, fantasea con tener encuentros sexuales con él. Piensa luego en los hábitos sexuales de su marido y termina pensando en contarle su infidelidad y decirle que él también tiene la culpa, rememora su matrimonio y la novela concluye con el recuerdo de la frase con la que ella acepta la propuesta matrimonial de Bloom, diciendo “Sí, dije sí quiero. Sí”.

¿Por qué entonces se trata de una piedra fundacional de la narrativa moderna? Porque lo importante para Joyce es revelarnos la realidad del presente y lo cotidiano desde otro ángulo de mira. Si bien los acontecimientos narrados ocurren un 16 de junio de 1904,

la mirada de Dédalus, alter ego de Joyce, está cargada de la experiencia del desastre de la primera guerra mundial y el derrumbe de todos los valores, religiosos, éticos, políticos y estéticos, en los que se basó la estabilidad del sistema burgués. Por eso afirma que “la historia es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar” o que “dios es un grito en la calle”. La incertidumbre, el caos, el proceso de construcción del lenguaje y los límites de la palabra deben ser expresados y para eso se requiere una nueva forma de narrar, una poética que no solo se oponga a la visión de la escuela inmediatamente anterior, el realismo, sino revise toda la tradición de la literatura occidental y dialogue con diversos discursos literarios o no literarios.

Hay un intento de hacer dialogar la forma de los discursos con los temas a los que se refiere o alude. Así, en el episodio 7 donde visitan el periódico, el texto está fragmentado en pequeñas secciones con un titular de estilo periodístico; en el 10, nos presenta 19 secuencias que se asemejan a instantáneas fotográficas; el 11 está regido por la música; el 13 parodia el estilo de las revistas y novelas románticas de la época; el 14 recorre en 40 líneas la historia completa de la lengua inglesa, pasando de Beowulf a Shakespeare y Defoe, entre otros, para terminar en enunciados prácticamente incomprensibles. El episodio 15 está escrito como un guión de teatro, el 17 en forma catequística, en un estilo irónico y enciclopédico, para terminar en el episodio final, con el monólogo interior de Molly, técnica que ya se había desarrollado ampliamente en el episodio 3 con Dédalus, ocho larguísimas oraciones compuestas de seguido y sin signos de puntuación que describen los pensamientos de Molly, la esposa de Bloom, mientras yace en la cama al lado de su marido.

Toda la obra en sí es una reflexión sobre el lenguaje, una interrogación sobre los modos de expresión y representación a fin de encontrar una suerte de estado inicial de la lengua, la lengua en gestación, íntimamente vinculada a la oralidad. Se trata por eso del ritmo entrecortado y descompasado de un lenguaje aún no conscientemente mediado por la razón. Desde esta perspectiva, la

oralidad del *Ulises* es un argumento primordial de su estética vanguardista. Asistimos a un rechazo de la lengua a favor de la manifestación vocal del lenguaje, una resurrección de la voz como medio necesario de renovación de la escritura misma. Las múltiples voces de la orquesta coral que se crea en la obra traslucen los esfuerzos de suprimir al yo único y estable de la poética realista y nos aproxima a la abstracción del yo múltiple tan buscada por los vanguardistas de inicios del siglo XX.

Frente a un lenguaje transparente que pretende servir como medio de representación de la realidad y de identificación social de los personajes, que se concibe como medio de comunicación entre la novela y el mundo, nos enfrentamos al lenguaje como sujeto, como una realidad en sí misma, como signo físico y abstracto a la vez. Cuerpo de la escritura y escritura del cuerpo. Realidad física del signo e intento de recorrer toda su historia a lo largo del libro, pero también en tan solo 40 líneas. Recuperación de la oralidad a través de la escritura, tentativa de capturar la realidad caótica del lenguaje verbal y derrotar su carácter efímero. La gran quimera del *Ulises* es cómo reconstruir el carácter fugaz del habla y registrarlos con las técnicas permanentes de la escritura.

Una de las maneras fundamentales de cuestionar la poética realista tradicional es, entonces, la de la voz, la del rechazo de la lógica sintáctica de la tradición escrita en favor de la oralidad, la de la búsqueda de procedimientos y recursos discursivos para recrear las características de esta última: el ritmo como expresión del movimiento, la repetición como expresión de la simultaneidad y por último la abstracción que parece ser uno de los objetivos de la poética de vanguardia. El *Ulises* es el esfuerzo más grande, en el ámbito del género novelístico, de suprimir la sintaxis para así liberar a las palabras, al lenguaje y al verbo, de la camisa de fuerza del código y sus leyes. Joyce quiere representar el proceso de significación misma y revelar la relación entre este y la emotividad del verbo. Los medios para lograr tal objetivo son, entre otros, la sugestión y la alusión.

En el contexto de un universo siempre en movimiento, de un ritmo rápido de los acontecimientos, el mensaje debe ser corto y sostenido. Por eso, lo que se favorece no es la lengua sino el ritmo del habla. Los esfuerzos se concentran en la simplificación de la frase o en la palabra en sí, cuyo valor está determinado por su función metonímica o por las asociaciones inter e intratextuales que establece. La repetición, la paráfrasis, la alusión, la intertextualidad, la apropiación y recreación a partir de citas y fragmentos de frases que pertenecen a sus predecesores, el diálogo con otros códigos y lenguajes como la música y la fotografía constituyen uno de los grandes aportes de la escritura vanguardista de Joyce a la literatura moderna.

Se rompe con la convención del signo y se insiste en su arbitrariedad. Las palabras significan algo distinto en cada ocasión. Se abre las puertas a la creatividad y a los neologismos, así como a la espontaneidad y a la estupefacción o, lo que es lo mismo, a la capacidad del arte de asombrar, de romper la convención y establecer una asociación nueva cada vez entre significante y significado. El ataque contra la razón y la sintaxis, contra la morfología y el límite de las palabras, busca sumergirnos en el torbellino y el vértigo de lo nuevo. La búsqueda de la simplicidad activa y de la novedad es parte de la lucha fundamental contra el tedio, contra la automatización y la estupidización burguesa. El arte debe romper el orden y la tranquilidad, debe sacar al receptor del cuadro.

No se trata tan solo de lo inusual de la puntuación y/o de los conectores lógicos usados o la falta de ellos sino también de la nominalización. Se recurre a la enumeración caótica para mostrar que en la continuidad hay discontinuidad y que cada denominación es contradictoria y relativa. La espontaneidad del habla, de la palabra, es el vehículo para transmitir lo sublime y lo grotesco, el asco, la libertad y la broma. Se desacraliza al arte y se descubre su aspecto lúdico. Se trata, por cierto, de una nueva sensibilidad que no busca la perfección de lo acabado porque esto aburre; la obra de arte no puede ser la belleza misma, debe perturbar, debe ser acción y convertirse en

performativa, con ella gritamos, amamos, blasfemamos, engañamos o juramos.

En el *Ulises*, todas las categorías fundamentales de la estructuración y ordenamiento del universo realista tradicional son cuestionadas; mueren con él el tiempo lineal y el espacio como escenario estable, la concepción de autor, de personaje y de un Yo único y soberano. No es que no haya un tiempo lineal, de hecho toda la obra transcurre en el lapso de 24 horas y se nos va mostrando lo que hace Leopoldo Bloom a lo largo de la jornada y los acontecimientos transcurren en espacios reconocibles como reales: calles y locales de Dublín. Tanto así que, desde 1954 se ha instaurado el *Bloomsday*, evento anual que se celebra todos los 16 de junio en honor a Leopoldo Bloom, personaje principal de la novela. Ese día, en el que supuestamente tuvieron lugar los acontecimientos narrados, se hace un recorrido turístico que sigue el itinerario exacto de la acción de la obra y se realizan y promueven distintos actos que tengan algún paralelismo con ella.

Pero Joyce propone un nuevo realismo, una suerte de realismo vanguardista. Tiempo y espacio son reconocibles, hay un cronotopo real, los personajes pertenecen a distintos sectores sociales y categoría profesionales, están inscritos en una época y dialogan desde su contemporaneidad y con ella. Pero, para Joyce, la nueva manera de aprehender el universo implica revelar la primacía del instante, la multiplicidad, simultaneidad, instantaneidad y sincronismo como formas de aprehensión de lo real, características que nos remiten a la manera de vivir el tiempo y el espacio en la era de la modernidad, de la urbanización y la industrialización. Se intenta captar la velocidad e intensidad del tiempo moderno, ya no los 10 años de retorno a Ítaca, sino un día en la vida de Leopoldo Bloom. Los personajes de Joyce deambulan por las calles de Dublín y transitan por los bulevares, al más puro estilo de los *flâneurs* de Baudelaire o del hombre moderno descrito por Benjamin. Pero Joyce no solo nos muestra la vida cotidiana y promedio de seres anónimos



que habitan la urbe, sino anticipa las características y la visión múltiple y sintética de la era virtual.

La novela, el género más prestigioso de la institucionalidad burguesa por su capacidad de construir un universo posible de totalidad y coherencia, porque incluye a diversos sectores sociales y los ubica en la lógica de su contexto histórico y social, es desestabilizada. Joyce recurre a su flexibilidad como género para asemejarla a los géneros de dicción biográfica o a la instantánea fotográfica, pero como las imágenes se superponen de forma entrecortada y veloz, se aproxima, asimismo, a la estética del video clip o a la navegación virtual en la red de redes, en las que el usuario anónimo puede saltar compulsivamente de una página web a otra indefinidamente perdido en la digresión. Su obra es un verdadero *collage* en el que se superponen dos épocas históricas y sus distintas percepciones del mundo: la industrial y la virtual.

La función del *collage*, como la obra misma de Joyce, es contradictoria. En primera instancia, aún tiene una función representativa, por lo que supone un acercamiento al concepto ilusionista de la pintura, pero, paradójicamente, constituye su negación pues se trata de la inclusión de la misma realidad empírica en el cuadro y no de su representación. El *collage* actúa como la sinécdoque en el *Ulises*, es decir, es la sustitución del objeto representado por varias de sus partes lo que supone una renuncia a la mimesis como tal. Introduce las distintas percepciones y ángulos de mira desde los que se focaliza y aprehende el entorno, la superposición simultánea de los objetos de la realidad y de los momentos que la conforman. El *Ulises* hizo posible que el multiperspectivismo y simultaneísmo desde el que se percibe la realidad, así como el flujo de conciencia con el que se procesa esta percepción en la mente, se integraran en el interior del relato.

El *collage* apela a la percepción pero la perturba, rompe la ilusión de totalidad construida mentalmente, así como la naturalización de la que ha sido objeto la imagen. Ello para mostrar que la

fragmentación, que es vista como la distorsión de los sentidos, no representa más que la inmediatez de los mismos y que la imagen de totalidades implica un salto cognitivo producto de un proceso mental. La totalidad producto de este proceso de interiorización no tiene por qué ser ni debe reducirse a la copia mimética de la apariencia exterior del objeto. Debe liberar a los sentidos de los límites impuestos por la lógica formal, restablecer los sentidos en su estado natural, devolviéndole al artista la capacidad de percepción ilimitada del mundo aprehendido como si fuera la “primera vez”. La realidad no es solo una existencia objetiva y externa organizada coherentemente por el sujeto, sino incluye también al sujeto y su percepción inmediata y caótica de esta realidad. Esta relación liberadora del artista con los objetos y la realidad crea una nueva escala de percepción que intenta relacionar de una manera distinta lo sensorial y lo intelectual, el fragmento y la totalidad.

Al centro de este universo fragmentado está la idea de un nuevo tipo de artista, capaz de capturar la riqueza y complejidad de lo instantáneo, de lo cotidiano. Mas este nuevo tipo de arte requiere, a su vez, de un nuevo tipo de lector o espectador. Implica que ambos, artistas y público, deben dotarse de una nueva percepción del arte, propuesta vanguardista por la que Joyce apostó y suponía una lectura, anticipación y construcción de la estética de la mayor parte del siglo XX e incluso de la de inicios del siglo XXI.

Mundo moderno del caos sin paradigmas de lo sagrado, sin la grandiosidad del hombre del humanismo. Texto que se despide del mundo teocrático de Dante y del mundo pantagruélico de la cosmovisión antropocéntrica. Dice adiós a los héroes plenos de humanidad sublime que ya sea en su versión hamletiana o falsstafiana le buscan un sentido, una lógica al devenir de los acontecimientos. Nos enfrentamos más bien al mundo como incertidumbre, como paradoja permanente. Vivimos con la inmediatez del sinsentido. No hay ya grandes paradigmas ni relatos para interpretar el quehacer humano; estamos enfrentados al derrumbe irónico de la religión católica y su imagen sacrosanta. Descubrimos que la riqueza del hombre no está

inserta en la memoria y la historia, sino en el instante, en la universalidad del momento, en la simultaneidad de la vida del hombre urbano promedio y la primacía de los sentidos y el deseo. Inversión en la que lo sublime es el mundo de lo bajo y el lenguaje no la estructuración de la racionalidad binaria y occidental sino la inmediatez de lo amorfo; no el resultado estructurado de un código y sus reglas de combinación, sino el proceso de semiosis, el caótico proceso de significación. Un proyecto de escritura cuya estética es la de lo inacabado, lo imperfecto, lo fragmentario.

El prestigio reciente adquirido por la escritura fragmentaria se puede atribuir a las características de una sociedad enfrentada al estallido y la dispersión, a la expresión de una nueva sensibilidad que se interesa por las historias secretas, las fallas, los lapsus, los silencios y omisiones porque estos muestran el proceso siempre inacabado de la obra en proceso de hacerse, la obra abierta que Eco plantea<sup>7</sup>. El análisis y la revalorización del valor literario del fragmento es también producto de la influencia de la filosofía posestructuralista como la deconstrucción de Derrida<sup>8</sup> y el clima filosófico posmoderno.

Françoise Susini-Anastopoulos<sup>9</sup> plantea que el recurso a la escritura fragmentaria es producto de un triple conflicto: la crisis de la obra, la crisis de la totalidad y la crisis de los géneros. La pérdida de interés por lo completo y el abandono de los géneros tradicionales llevan a la revalorización del fragmento y a la transformación de la simple metonimia, la parte que remite al todo, en metáfora gnoseológica. Se produce así una verdadera inversión de las categorías estéticas que han terminado imponiendo lo antes marginal como la matriz misma del género.

<sup>7</sup> ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona, Editorial Planeta, 1984.

<sup>8</sup> DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris. Éditions du Seuil, 1967.

<sup>9</sup> SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris. Presses Universitaires de France, 1997.

El fragmento es definido como la parte de un todo que ha sido quebrado, astillado. Por extensión designa una obra incompleta y parcelada. La fragmentación es concebida como disgregación consecuencia de haber sufrido una violencia y al referirse a ella se puede hablar de una quiebra de la clausura del texto cuyas causas pueden ser diferentes. El primer sentido histórico significa que la obra no pudo ser transmitida integralmente debido a una destrucción parcial o a la pérdida del texto y es conocido únicamente por citas y fragmentos. Pero también existen obras voluntariamente fragmentarias, escritas de manera parcelada y que no apuntan a la totalidad ni a la plenitud o solo conciben dicha totalidad como una instantánea, un momento en un eterno proceso de significación; no una estructura sino un proceso, una totalidad relativa en el proceso absoluto de cambio.

El *Ulises* comparte esta característica con las obras propias de los géneros de dicción biográfica, es un espacio privilegiado para el fragmento. Comparte esta característica con los cuadernos, notas y bosquejos. Todo es fragmentario en el *Ulises*: los pensamientos, las sensaciones, la reflexión moral, estética o filosófica, los gérmenes de anécdotas y relatos. En ellos se revela un “yo” disgregado, el gusto por el desorden y por un estilo discontinuo y cortado que supone una manera distinta de atraer al lector. Se define así una nueva estética fragmentaria de la recepción de naturaleza eminentemente crítica y contestataria y un nuevo público. En el siglo de la velocidad, la escritura fragmentaria parece responder a la necesidad de un nuevo tipo de lector.

Escribir textos cortos no significa necesariamente adoptar formas breves o fragmentarias de escritura, si no el *Ulises* no podría ser considerado fragmentario. El fragmento implica una retórica, una poética y una estilística particulares. Es un tipo de enunciación inacabada, intercalada. Los románticos lo veían como una liberación de las formas que se lograba al borrar los contornos, ideas instantáneas que vienen a la cabeza como si fueran un relámpago, una escritura no de la cantidad sino de la

intensidad que inaugura lo que Deleuze denomina “el alba de una contracultura”<sup>10</sup>. El fragmento se convierte en el medio más adecuado para expresar lo intuitivo y la realidad absurda e incoherente de la vida, para aprehender la irracionalidad y el caos de la nueva modernidad.

La relación entre los temas tratados o esbozados en los fragmentos y los textos “concluidos” nos habla de una percepción distinta de totalidad. Es así porque nos permite acceder al proceso de transición del uno en el otro. Unidad plural en permanente cambio, cuya versión final ya no es una forma fija, sino aquella que se abre al libre juego de nuevos horizontes, al devenir infinito de la obra. Al texto clásico, ordenado y controlado, se opone así un proceso de semiosis caótico y muchas veces irracional. Pero el fragmento puede, también, carecer de centro y de cualquier referencia originaria, por lo que no se puede inferir de él ninguna totalidad sin falsearla. Dos fragmentos en la novela pueden oponerse simplemente porque han sido colocados uno después de otro, sin relación alguna, o pueden estar relacionados entre ellos por el vacío, el margen. El significado que surge, entonces, es producto del alineamiento y una reafirmación del azar, obra inconclusa en permanente estado de borrador, de bosquejo, sin apertura ni coda textual y fuera de la totalidad. Verdad siempre aleatoria que muestra en el trazo y en el desarraigo la violencia de una función disyuntiva de dislocación.

El *Ulises* de Joyce es una muestra de esta palabra construida desde los márgenes de la literatura. La distribución de sus secuencias textuales busca recrear lo arbitrario, el impromptu de lo cotidiano y lo aleatorio y no alguna planificación o estructuración lógica y argumentativa, por más que la construcción de la ilusión de lo arbitrario haya requerido un gran trabajo de

---

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles. “Pensée nomade”, en *Nietzsche aujourd’hui?* Coloquio de Cerisy, 1972, t. I. Intensité, p. 171.

elaboración y estructuración. Se trata de crear la ilusión de las anotaciones de los hechos del día a día y de los pensamientos ocurridos en el momento, sin ningún desarrollo. Se busca transmitir el estado de ánimo del instante preciso, que vuelve memorable a lo fugaz e instantáneo. La novela como género adquiere las características del diario, la instantánea fotográfica y del bosquejo en lápiz o el *collage*. Un claro ejemplo es el Episodio 10 y el recorrido por las realidades de la vida pública, las que nos remiten a la visión de instantáneas que contrastan entre sí, como si mirásemos fotografías sin que la gente a la que se retrata se percate de que están siendo fotografiados. Según el estudio introductorio del traductor y editor de la versión de Cátedra, Francisco García Tortosa,

[...] el capítulo está dividido en 19 secciones en las que se intercalan aproximadamente unas 31 instantáneas sacadas de otras escenas, que la crítica joyceana conoce con el nombre de “intrusiones”. Cada una de las secciones podría entenderse como un cuadro de Dublín u ojeada epifánica; mientras que las intrusiones significarían momentos sincrónicos, que complementan la unidad argumental de las acciones, y apuntan a una simultaneidad temporal, es decir, siempre existe un elemento que confiere unidad a hechos dispares, cuando no es el color, es el lugar, la esencia o, si no, el tiempo (*Ulises*, CXXIII-CXXIV).

Se crea así una poética del impromptu que busca reducir la vida a su expresión más simple y mínima, que intenta hacer perceptible lo que los interlocutores sienten porque se trata de quedar en el terreno de las sensaciones y no de la especulación intelectual. Las anotaciones breves e intercaladas aluden a anécdotas autobiográficas, impresiones de lectura, juicios sobre escritores e intelectuales de la época, bromas y juegos de sentido.

Los impromptus de lo cotidiano en el *Ulises* intentan reflejar el día a día, los hechos, pensamientos de Leopoldo Bloom y presentar dichos momentos tal cual, sin un desarrollo ni estructura

argumentativa. La escritura de lo cotidiano, los fragmentos anecdóticos y autobiográficos así como las notas y comentarios críticos presentes en la novela están caracterizados por la carencia de reglas, la ausencia de organización o de tema privilegiado. La inmediatez de la impresión y de la expresión es incompatible con una amplificación coherente de lo expuesto. Se trata de presentar los impulsos, las pulsiones de escritura y no la racionalización de ellos. De esta manera, lo arbitrario, lo único, lo concreto y lo singular adquieren el valor de testimonio, de experiencia, de revelación del momento creador y del yo íntimo.

La anécdota, por su parte, alude a historias secretas, poco conocidas, escondidas largo tiempo y que abren un vasto campo a la curiosidad, al deseo irreprimible de saber lo que es secundario y marginal y que el relato revela. De una manera general, la anécdota designa todo lo que es raro, original, extraño. El introducir estos microrrelatos que rompen la descripción es un indicio de verdad, un ejemplo de una concepción distinta de la historia misma. No se trata de los grandes acontecimientos llevados adelante por grandes hombres sino de la dimensión humana y privada de la historia de hombres comunes y corrientes, es más, hombres promedio como el propio Bloom. Se desacraliza, así, tanto a la historia como al personaje y al artista; además, en muchos casos, se revelan aspectos desconocidos de su personalidad o trayectoria. La anécdota no solo descubre información de lo que se cuenta, sino aspectos de la personalidad de quien la cuenta porque todo el arte de saber contar anécdotas reside en la capacidad de seleccionar en el continuum de la experiencia, un acontecimiento que llame la atención por su singularidad mordaz y significativa. Se relata un hecho breve, destacado y muchas veces paradójico, y se renuncia a todo tipo de amplificación o desarrollo literario. La anécdota es una forma marginal que cumple una función ejemplificadora y concentra todo el encanto y el sabor de la vida misma. Es el individual concreto, el particular que nos gusta oír, no en función de las grandes lecciones que pueda brindar, sino porque encontramos en ellas lo real en toda su singularidad. El carácter oral

o semioral contribuye a su interés, porque da la impresión de vida y de instantaneidad que le gusta al lector.

Un ejemplo del uso de la anécdota y de la función desacralizadora que cumple en el *Ulises* la tenemos en el episodio 9 cuando Stephen dice:

Conocen la historia de Manningham sobre la esposa del burgués que ofreció a Dick Burbage llevárselo a la cama después de haberle visto en *Ricardo III* y cómo Shakespeare, que lo escuchó, sin más ruido y pocas nueces, cogió la vaca por los cuernos y, cuando llegó Burbage llevárselo a su cama después de haberle visto en *Ricardo III* y cómo Shakespeare, que lo escuchó, sin más ruido y pocas nueces, cogió la vaca por los cuernos y, cuando llegó Burbage y llamó a la cancela, contestó desde las mantas del capón (castrado): *Guillermo el Conquistador llegó antes que Ricardo III*. Y la alegre damisela, Mrs. Fitton, desbocada grita ¡Oh!, y su primoroso cielito, dama Penélope Rich, una mujer de calidad es de lo más apropiada para un solo actor, y las pendonas (callejeras) de la margen derecha del río, a penique la vez. (*Ulises*: 239)

Estas líneas nos presentan a un Shakespeare desacralizado, irónico y mordaz como el propio Joyce.

La cita es otra de las formas breves y fragmentos en los que se establece una relación dialógica e intertextual con una voz distinta a la de los personajes. Se trata del eco de otra voz que se introduce en el diálogo y lo transforma en un diálogo múltiple, polifónico. Joyce cita fragmentos de textos poéticos, de obras de teatro o hace referencias intertextuales a las obras de algunos autores. Los títulos de sus capítulos y de la obra misma, como vimos al inicio, son parte de este diálogo, de la real *Odisea* a la que nos invita a sumarnos, la odisea de redescubrir la literatura e inventarla nuevamente.

¡Vaya tarea la que nos ha dejado!



Marguerite Yourcenar,  
*Memorias de Adriano\**

Marguerite Yourcenar –novelista, ensayista y crítica autodidacta– se hizo mundialmente conocida por la publicación de su novela *Memorias de Adriano* en 1951. Este éxito internacional se repetiría luego con la publicación de *Opus nigrum* en 1968. Su extraordinaria trayectoria se vería coronada años más tarde cuando se convirtiera, en 1980, en la primera mujer en ser admitida como miembro de número por la Academia Francesa.

Nació el 8 de junio de 1903 en Bruselas, Bélgica, bajo el nombre de Marguerite Cleenewerck de Crayencour. Su madre murió luego de darla a luz y fue criada por su padre. En 1919, este financiaría la publicación de su primera obra: *El jardín de las quimeras* (1921), poema dialogado, compuesto sobre la base de la leyenda de Ícaro. Ambos, hija y padre, elegirían un seudónimo para la obra, que sería un anagrama de su propio apellido. Con este, la autora terminaría firmando el resto de su obra. En 1947 lo hizo su nombre real cuando

---

\* Ponencia presentada en la Alianza Francesa de Miraflores el 30 de abril de 2003 con motivo del centenario del nacimiento de Marguerite Yourcenar. Apareció luego publicado con el título “Acerca de *Memorias de Adriano*”. En Alianza Francesa de Lima. *100 años con Yourcenar*. Lima: AFL, 2003.

se nacionalizó como norteamericana con el nombre de Marguerite Yourcenar.

Su primera obra publicada por una editorial es *Alexis o el tratado del combate inútil* (1929). Se trata de una carta de ruptura escrita por un hombre que prefiere a los hombres en lugar de las mujeres. En suma, un texto en el que se afirma la libertad de las preferencias sexuales.

Posteriormente, en medio de los dramáticos sucesos del periodo de entreguerras en Europa, publica *El denario del sueño* (1934), texto en el que narra el atentado fallido de una revolucionaria contra Mussolini y del que realizará una versión definitiva en 1959. A esta obra le seguirán, en 1936, *Fuegos*, poemas en prosa, y, en 1938, *Cuentos orientales*, selección de diez narraciones cortas, inspiradas en temas y personajes mediterráneos y del Extremo Oriente, que habían aparecido previamente en algunas revistas literarias. El siguiente año, en vísperas de desencadenarse la Segunda Guerra Mundial, sale a la luz *Tiro de gracia* (1939), expresión de la violencia que tanto la época como ella misma incuban.

Luego de conocer a Grace Frick, norteamericana de la que nunca se separó, viaja a los Estados Unidos, país en donde residirá hasta su muerte. En 1947 adquiere la nacionalidad norteamericana y solo recuperará la francesa para ser admitida en la Academia. Después de un periodo de silencio y de adaptación a su nuevo entorno vital y literario, y de varios borradores y esbozos, publicó *Memorias de Adriano*. Esta novela, traducida de inmediato a dieciséis lenguas y alabada unánimemente por la crítica, se convirtió rápidamente en un éxito mundial.

Los acontecimientos de mayo de 1968 son el marco histórico en el que se publica *Opus nigrum* (1968). Esta novela presenta las vicisitudes de un filósofo, médico y alquimista del siglo XVI, perseguido en pleno periodo renacentista. Con esta obra obtuvo, por unanimidad, el premio Fémina de 1968. Después de esta obra escribe varios ensayos, particularmente sobre Mishima; los tres volúmenes

de uno de sus proyectos más ambiciosos: *Laberinto del mundo* (1974-1988); y una nueva novela, *Un hombre oscuro* (1982).

Acerca de *Laberinto del mundo* se puede anotar que se trata de un nuevo tipo de memorias, en las que la escritora explora su filiación y la historia de sus padres y ancestros. *Recuerdos piadosos* (1974) y *Archivos del norte* (1977) son los dos primeros tomos de este tríptico familiar que llega solamente hasta la época de la pubertad, pues la muerte deja inconcluso su tercer volumen, titulado *¿Qué? La eternidad*.

Fue la envergadura y la calidad de su obra la que convirtió a Yourcenar en la primera mujer en ser incorporada a la Academia Francesa. Acceder a esta implicaba entrar por la puerta grande al canon de los “consagrados” de la literatura francesa, caracterizado hasta entonces por su escasa presencia femenina. Una realidad que se daba a pesar de la preocupación intelectual francesa por la forma en que los discursos expresan el poder.

En este sentido, Toril Moi<sup>1</sup> señala la enorme contribución de la teoría feminista francesa al debate sobre la naturaleza de la opresión de la mujer, la diferencia sexual y la especificidad de sus relaciones con el lenguaje y la literatura. Observa, sin embargo, que este interés por problemas de la teoría textual –lingüística, semiótica o psicoanalítica– deja prácticamente intacto el canon de la “gran literatura” (Moi 1988). Como contrapunto, la obra de Yourcenar retó al tradicionalismo de la institucionalidad literaria, contribuyó a un cada vez mayor reconocimiento de las obras escritas por mujeres en los circuitos académicos y dio un gran empuje a las escritoras. Todo ello se tradujo en una ola de triunfos de muchas de ellas en los más prestigiosos premios editoriales.

---

<sup>1</sup> Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.

¿Por qué *Memorias de Adriano*<sup>2</sup> se convierte en un clásico? ¿Qué problemática textual plantea? Respecto a la primera pregunta, la obra es un clásico en el sentido de texto fundador. En relación con la segunda, la respuesta es más compleja. En principio, es interesante la superposición de géneros con los que trabaja: se trata de una novela epistolar en la que el personaje central narra sus memorias al narratario<sup>3</sup> de su relato, es decir, a Marco, el destinatario de la correspondencia.

Yourcenar establece un diálogo con la historia y una evidente relación intertextual entre Adriano, el personaje ficticio de su obra, y Publio Elio Adriano, quien viviera entre los años 76 y 138 d. C. y fuera emperador romano desde el año 117 hasta el 138 d. C. Las notas al final del texto nos muestran la fidelidad de la narración a los hechos históricos.

En efecto, la obra reconstruye paso a paso la vida de Adriano desde su nacimiento en Itálica, España (cerca de la moderna Sevilla), el 24 de enero del año 76, en una familia romana. En ella se da noticia de su relación de parentesco con el emperador Trajano, quien gobernó entre los años 98 y 117 d. C.; de su educación de fuerte influencia griega; y de su rápido proceso de promoción en el Ejército y puestos públicos, debido a la buena voluntad del Emperador.

Se narran también las vicisitudes y éxitos de la campaña del Ejército con Trajano en el Asia Menor, a las que este interpreta como una señal segura de que el destino de Adriano era triunfar. Asimismo, se integra, en la diégesis, la muerte de Trajano el 17 de agosto del año 117 d. C., tan solo dos días después de la adopción de Adriano, y la casi inmediata proclamación de este último como emperador por el Ejército.

---

<sup>2</sup> YOURCENAR, Marguerite. *Mémoires d'Hadrien*. Paris. Éditions Gallimard, 1974.

<sup>3</sup> El concepto de narratario designa al destinatario virtual o real del discurso enunciado.

Así, se construye textualmente la imagen de un estadista que condujo los destinos de su reino por veinte años. Su principal logro fue establecer una edad dorada de paz y prosperidad, solo comparable con la de uno de sus grandes predecesores. Se trata del gran Augusto, quien gobernara más de cien años antes.

Este reino, que empezó bajo la nube de la ejecución de cuatro senadores en medio de sospechas de conspiración y acabó de forma muy similar veinte años más tarde, es el marco histórico en el que se va configurando Adriano como personaje. Se presenta como un hombre de cultura, sensibilidad y devoción religiosa. Su temperamento artístico se manifiesta en la poesía, en sus planes arquitectónicos e, incluso, en su mismo estilo de vida.

Un rasgo que se destaca como algo notable es su calidad de viajero del mundo por su continuo peregrinar y viajes alrededor del Imperio. Así, lo vemos alejarse de Roma durante doce de sus veinte años como emperador para recorrer fundamentalmente las provincias orientales y el norte de África. La obra nos transmite la fascinación del personaje por la tradición helénica, su encanto por Atenas y su cultura, sensación revelada en cada una de sus tres visitas a Grecia.

La obra también hace una fidedigna reconstrucción de los últimos años del reino de Adriano (la rebelión judaica en Palestina, dirigida por Bar-Kokhba, por la que esta región quedó despoblada y prácticamente en ruinas). Finalmente, se cierra con la adopción de Antonino Pío como su futuro sucesor, a quien auguraba un éxito como el suyo. A su vez, este adoptaría a un muchacho que posteriormente llegaría a ser Marco Aurelio.

Pero, a pesar de toda la exactitud histórica anotada, no se trata de la reconstrucción objetiva de la vida de “un gran personaje de la historia”. Hay una síntesis de hechos ocurridos a otras figuras históricas y una lista de creencias propias de la época que son atribuidas a los personajes que desfilan por la novela. A través de las memorias de este viejo emperador, enfrentado a la soledad, la enfermedad y

la muerte, Yourcenar establece un complejo proceso de subversión textual<sup>4</sup>.

¿Cómo se minan los efectos de realidad en la novela? ¿A través de qué procedimientos textuales se erosiona la ilusión realista? ¿Qué procedimientos han permitido a Yourcenar deconstruir el relato tradicional? ¿Qué diferencia la novela A de la B?

Intentaremos estudiar y comparar la manera en que estas dos formas de concebir la novela trabajan los elementos de base en la construcción de un relato: (i) las modalidades de representación narrativa<sup>5</sup>, (ii) las estructuras espacio-temporales en las cuales se inscribe el relato, (iii) la noción de personaje y (iv) el papel asignado a la descripción. Solo a partir de esta contraposición general se puede analizar el caso específico del relato biográfico, tipo en que se enmarca *Memorias de Adriano*.

La novela realista y naturalista de fines del siglo XIX se basaba en el criterio de la mimesis. El objetivo radicaba en la representación literaria de la realidad, en la facultad de remitir al lector a un ámbito conocido y de confundir los planos de la ficción y lo real. En este sentido, se habla del efecto de realidad, de ilusión realista, de función referencial.

Para la novela clásica se trata, en primer lugar, de narrar una historia. Su razón de ser es la de contar el desarrollo de los acontecimientos: la progresión de una intriga que tenga una presentación, un nudo y un desenlace. La perspectiva narrativa, que determina la temporalidad, la coherencia y la unidad de la novela, privilegia, en el caso de la novela realista, la perspectiva de focalización cero, con un

---

<sup>4</sup> Por un lado, la novela tiene base histórica y se presenta como las memorias de un emperador. Por otro, estas memorias están dirigidas como epístola a un tercero.

<sup>5</sup> El concepto de modalidad de representación narrativa hace referencia a la distancia y perspectiva del narrador respecto de los acontecimientos que entraña su relato. De hecho, las diversas modalidades narrativas se determinan en relación con dichas variables. Para más detalle véase GENETTE, *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.

narrador que es imagen de Dios –omnisciente e intervencionista– y que sabe mucho más que el personaje. A veces se pasa de la focalización cero a la interna, al punto de vista de un personaje, de un “yo” unificado y coherente que constituye una identidad.

La estructura narrativa se funda sobre una cronología identificable, reproducción ilusoria del desarrollo “natural” de la temporalidad real y sobre una espacialidad siempre cuidadosamente definida por su valor mimético. Tiempo y espacio devienen así en una fuente de ilusión realista. Además, el último aparece como una estructura fundamental porque, aparte de su rol en la representación de la realidad, su disposición inscribe la ficción en un lugar concreto y condiciona la acción.

El personaje, punto nodal del relato, es un ser ficticio pero que continúa siendo fiel a una realidad humana: tiene un nombre, una actividad social y una psicología e ideología; así mismo, desarrolla sus actividades en el espacio, el tiempo y la historia, a tal punto que parece un ser vivo. Además, posee un cierto número de características psicológicas que pueden ser identificables en tanto que tipo general, ya que, poseyendo incluso características completamente particulares, condensa bajo esta forma individual rasgos característicos de diferentes estereotipos sociales.

Por último, la función de la descripción para los escritores realistas es decisiva, porque constituye la manera de reproducir, copiar y transmitir un mundo del que se afirma tanto su existencia como su sentido. El estudio exacto del medio es indispensable para encontrarle sentido al mundo y a lo que los personajes hacen en él. La descripción naturalista es, por lo tanto, un instrumento de análisis y de conocimiento del mundo y de los seres.

A lo largo del siglo XX hemos sido testigos de un proceso de deconstrucción de principios clásicos y académicos sobre los cuales se basó la edificación del relato en la literatura. El orden y la jerarquía de valores que sostenían la concepción mimética se trastocaron completamente, y eso hizo que lo que era marginal deviniera

en esencial y viceversa. Este desplazamiento y la inversión modélica que implica quebraron los principios naturalistas de la concepción de la literatura y modificaron la posición que estos ocupaban en el sistema.

En *Memorias de Adriano*, Yourcenar descentra, en primer lugar, los parámetros tradicionales de la novela histórica y de la novela realista. La importancia factual del referente, el gran fresco social y la reconstrucción épica de los grandes acontecimientos de la historia se reemplazan por la fusión de la vida pública y privada, por la voz narrativa de un yo de la enunciación y una focalización interna. Se desmitifica la historia y su carácter de *verdad* para pasar a ser un gran relato introspectivo y hermenéutico, narrado en el confesional género epistolar.

Adquieren así importancia no solo la problemática del poder y del saber, o la labor civilizadora y organizadora del protagonista, sino su lucha entre ascetismo y placer, los nimios detalles de la vida cotidiana en los palacios o en las barracas del Ejército, la relación con el pequeño círculo de sus allegados y los sacrificios y traiciones que implican. Asimismo, se nos devela el amor por Antonino, el favorito de Adriano, y diversos aspectos de su sexualidad o bisexualidad.

Yourcenar construye una suerte de autoficción, en la cual la biografía está presente como una ficción nacida del texto. El relato se estructura a partir de la voz narrativa que se identifica con el yo de la enunciación<sup>6</sup> y desde una focalización interna<sup>7</sup>. De este modo, la memoria es invención y creación. Con ello, se ha reemplazado mimesis por diégesis y la biografía se ha vuelto ficcional.

---

<sup>6</sup> La enunciación es el acto individual de apropiación de una lengua y se manifiesta, en el texto, a través de una serie de marcas deícticas como la persona gramatical y los adverbios de tiempo y lugar. Para más precisiones véase Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*, volumen II. México: Siglo XXI, 1977.

<sup>7</sup> El análisis narrativo utiliza el concepto de focalización interna para referirse al hecho de que el narrador de la historia conozca los acontecimientos que relata por su propia experiencia, es decir, desempeñe el rol de narrador-personaje o narrador-testigo.



De acuerdo con los criterios clásicos, una memoria o autobiografía supone la identificación del autor, del narrador y del personaje, y se pretende del reino de la verdad y no simplemente del de la verosimilitud. En *Memorias de Adriano*, sin embargo, hay un trastrocamiento de todos los principios tradicionales. Detallemos a continuación cómo se manifiesta este.

En primer lugar, no hay una correspondencia entre autor, narrador y personaje, sino la apropiación, por parte de la autora, de una voz narrativa masculina. De este modo, se produce una suerte de “travestismo narrativo”, con el que Yourcenar se habría apropiado de formas canónicas como las memorias para canibalizarlas, siguiendo la terminología usada por Susana Reisz<sup>8</sup>.

La manipulación del sujeto de la enunciación a la que recurre la narradora es una de las denominadas “figuras de pensamiento”<sup>9</sup>. Los recursos retóricos de este tipo reciben el apelativo de “macroestructurales”, por su carácter no aislable. De hecho, operan en el nivel de la significación global del enunciado y, si pasan inadvertidos, el texto todavía mantiene un sentido “aceptable” de texto autobiográfico ficcional.

Además, implican una noción de *continuum*, porque manipulan el valor de verdad del enunciado (su significación en otros términos) en el nivel de la novela como un todo. El trastrocamiento de las relaciones lógicas es fundamental para el lenguaje de las pasiones y de aquellas realidades que juegan con el valor de la verdad, invalorable

---

<sup>8</sup> REISZ, Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Barcelona. Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Universidad de Lleida, 1996.

<sup>9</sup> Las figuras de pensamiento se oponen a las figuras de dicción y su diferencia consiste en que las primeras afectan el plano semántico del discurso, mientras que las segundas su plano sintáctico. Evidentemente, las primeras pueden tener un alcance mayor que las segundas, pues pueden afectar el sentido global del discurso. Un buen ejemplo de esto último podría ser la alegoría.

para subvertir conceptos en la argumentación. Una noción central de figuras de este tipo es, sin lugar a dudas, la noción del doble lenguaje<sup>10</sup>.

Esta figura macroestructural del doble lenguaje –la manipulación del sujeto de la enunciación en el particular caso aquí analizado– le permite a Yourcenar apropiarse de la voz masculina del emperador Adriano. Al hacerlo se está apoderando de la tradición greco-latina, origen de la cultura occidental; y, con ello, del poder y de los saberes científico y poético. Asimismo, lo está haciendo de su rol civilizador y de su trayectoria de viajero, poseedor del mundo; y también de su bisexualidad y de sus creencias religiosas. Pero de lo que se está apoderando muy particularmente es de una concepción estética, de una mirada que, como la del personaje Adriano, “se siente responsable de la belleza del mundo”.

En este sentido se apropia de la concepción clásica de la belleza, pero no a la manera del Renacimiento o el neoclasicismo. Dialoga con el pasado a partir de la presencia de lo pasado en el presente. La intertextualidad es esencial y remite a todo un género y a toda una época. Evidentemente, esta perspectiva textual establece una complicada red de relaciones con otros textos (literarios y no literarios) y construye su significado a partir de esta relación.

La manipulación del sujeto de la enunciación es un recurso muy aceptado cuando se trata de un escritor hombre, pero se ve como bizarro cuando se relaciona con una escritora mujer, más aún cuando, al apropiarse la voz narrativa de un sujeto de enunciación

---

<sup>10</sup> Este doble lenguaje es un lenguaje de segundo nivel. En este, las relaciones entre los planos de la expresión y el contenido del primero se convierten, por su uso figurado, en significante de otros contenidos. Para precisiones más técnicas véase BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1990. Las figuras de doble lenguaje forman el centro de un enunciado que tiene un sentido aceptable, pero cuyo valor de verdad, su verdadero significado, no puede establecerse más que a partir de una reinterpretación, de ahí el sentido de doble lenguaje. Al respecto véase FROMILHAGUE, Catherine. *Les figures de style*. Paris, Nathan, 1995, p. 104.

masculino, de lo que se está apropiando es del relato histórico y de su derecho a representar la verdad.

Desde el punto de vista de la producción textual, y no necesariamente el de la autora real, la voz narrativa se ha apoderado discursivamente de todos los rasgos que han sido atribuidos a lo masculino en la lógica binaria de la cultura occidental. No creo, sin embargo, que se trate de una mimetización de la voz masculina, sino de un reconocimiento de la naturaleza metafísica engañosa de las eternas oposiciones binarias entre masculino y femenino, en los términos en los que ha sido semantizada en la cultura patriarcal occidental. Por ello, la voz narrativa habla con un lenguaje de pasión, pero a través de figuras de pensamiento; se niega, de esta forma, a aceptar que la racionalidad, la universalidad, la verdad y el rol civilizador de la historia en la cultura occidental sean características exclusivamente masculinas.

De este modo, descentra los términos de la binariedad y critica la voz que se le quiere imponer y con la que su narrativa es incapaz de identificarse. No se trata, pues, de “las estrategias del débil” –las de sumisión y rebeldía, estudiadas por Josefina Ludmer<sup>11</sup> o de una voz tímida que se enmascara en la masculinidad para mimetizarse y ser aceptada por el medio. Se trata, más bien, de una osada y desafiante propuesta de descentramiento de los cánones, y de reescritura y resemantización de los términos de masculinidad y feminidad.

*Memorias de Adriano* es un texto fundador, porque, al modificar ficcionalmente al sujeto de la enunciación, incorpora simbólicamente a la mujer como pilar de la tradición greco-latina y del origen

---

<sup>11</sup> LUDMER, Josefina. “Tretas del débil”. En: González, Patricia y Eliana Ortega (eds.) *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. San Juan. Ediciones Huracán, 1985, pp. 47-59 y “El espejo universal y la perversión de la fórmula.” En: *Escribir en los bordes*. (Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana N° 1, realizado en Santiago de Chile, agosto de 1987). Santiago de Chile, 1990.

de la civilización. De este modo, se apodera del saber y del poder; asume entonces como propio el rol civilizador, tradicionalmente identificado con la masculinidad. En tal sentido, sus memorias, las de Adriano, se apoderan de la historia para modificarla y revelan, en ella, la dialéctica de los hechos objetivos y de su dimensión privada, al hacernos penetrar en los recovecos del pensamiento y el viaje interior del protagonista.

Por otro lado, establece su propia tradición de sexualidad y desafía la visión teocéntrica, retomando la tradición clásica humanista de la humanidad como principio y final de todas las cosas, incluida la divinidad. El hombre se presenta como la medida de todas las cosas y como su propio dios. La manipulación del sujeto de la enunciación implica escrituralmente que Yourcenar agregue a la mujer también.

La reapropiación del pasado es vista como una resemantización de la propia visión de la modernidad: se trata de una nueva lectura que trastoca y cuestiona la visión unidimensional de la binariedad clásica con la que se ha construido la tradición de la cultura occidental. La totalidad no es excluyente sino inclusiva: lo público no se concibe sin lo privado; la razón, sin la pasión; el ascetismo, sin el placer. Las ciencias son un medio de conocimiento de la realidad, pero el arte también lo es. El punto de vista de un personaje, de un “yo” masculino, unificado y coherente en una identidad, se reemplaza en *Memorias de Adriano* por la visión de un mundo de autoconciencia y por un viaje de búsqueda interior de un sí mismo, que como Adriano se deconstruye con el tiempo.

## Kenzaburo Oe, *El grito silencioso\**

Kenzaburo Oe ganó el premio Nobel de Literatura en 1994. Según la Academia Sueca, la principal motivación para otorgárselo fue su capacidad para crear, con poética fuerza, un mundo imaginario. En este universo personal, continuaba la Academia, la vida y el mito se condensan para dar forma a una desconcertante imagen de la situación humana actual<sup>1</sup>.

Nació en 1935, en un pequeño pueblo japonés encerrado en los bosques de la isla de Shikoku, una de las cuatro islas principales del Japón. Desciende de una prominente familia de samuráis, que durante más de setecientos años continuó la tradición del pueblo e impidió que cualquiera de los miembros del clan Oe abandonara el valle. Incluso después de la Restauración Meiji, cuando se hizo costumbre que los jóvenes abandonaran sus lugares de origen y se

---

\* Este ensayo fue presentado como ponencia el 24 de octubre de 1997, en el Coloquio de Literatura Japonesa organizado por el Instituto de Investigaciones Humanísticas y la Escuela de Literatura de la Facultad de Letras de la UNMSM. KENZABURO, Oe. *El grito silencioso*. Barcelona: Anagrama, 1995.

<sup>1</sup> Más información sobre las valoraciones de la Academia Sueca acerca de su vida y su obra pueden hallarse en el siguiente enlace: <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1994/oe.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1994/oe.html)>.

dirigieran a Tokio u otra gran ciudad, los Oe permanecieron en Ose-mura.

Las mujeres del clan Oe asumían el rol de narradoras de cuentos y relataban los sucesos históricos de la región, entre los que se contaban los dos levantamientos que ocurrieron antes y después de la Restauración Meiji. Naturalmente, se trataba de hechos que estaban más cercanos a la leyenda que a la historia y que contraponían, en muchos casos, la cultura del pueblo, su cosmología particular sobre la condición humana, a la historia nacional, construida alrededor de la figura deificada del Emperador. De hecho, este reinaba sobre la política y la cultura del país.

Tuvo que ocurrir un suceso de las dimensiones históricas de la Segunda Guerra Mundial para remover las estructuras del Japón ancestral. La capitulación del Japón después del lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki, junto con la experiencia chocante de que el Emperador –un personaje considerado divino– descendiera al nivel de un simple mortal y se dirigiera con voz humana a su pueblo para anunciarles en una transmisión por radio la humillación de la derrota, marcaron toda una época. Todo ello significó un cambio de perspectiva para las siguientes generaciones.

Si no hubiera sido por los drásticos cambios que sufrió el Japón, probablemente Oe habría seguido viviendo como un guardabosque, tal como indicaba la tradición familiar y su propio amor por los árboles. Sin embargo, viajó a Tokio a la edad de dieciocho años y se inscribió en el departamento de Literatura Francesa en la Universidad de Tokio, donde se volvió discípulo de Kazuo Watanabe, especialista en François Rabelais. De hecho, más que sus lecturas de Dante, Balzac, Poe, Yeats y Sartre, la imagen del mundo de Rabelais, su sistema de realismo grotesco en términos de Bajtín,<sup>2</sup> le proporcionó

---

<sup>2</sup> БАЙТІН, Міяіл. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

una metodología para reexaminar, a conciencia, los mitos e historias de su pueblo natal.

Los pensamientos de Watanabe sobre el humanismo, a los que Oe llegó a partir de su estudio del renacimiento francés, le permitieron forjar su punto de vista sobre la sociedad y la condición humana. Como ávido lector de literatura francesa y norteamericana contemporánea, Oe puede, además, ver las condiciones sociales de la vida desde el punto de vista de las grandes metrópolis. Sin embargo, se esfuerza por reorganizarlas desde la perspectiva rabelaisiana, a la que se inclina por sus propias raíces culturales y sus antecedentes familiares.

Comenzó a escribir en 1957, cuando todavía era un estudiante de literatura francesa en la universidad. Desde su cuento ganador del premio Akutagawa, “La presa”, hasta su primera novela, *Arrancad las semillas, matad a los niños*, sus obras publicadas en 1957 y 1958 describen la tragedia de la guerra y se presentan como un desgarramiento de la idílica vida de su juventud rural. En el cuento “Pródigos son los muertos” y en la novela *La juventud que llegó tarde*, Oe retrata la vida de los estudiantes en Tokio, una ciudad en la que el peso de la ocupación norteamericana todavía se dejaba sentir en la década de 1950.

En 1964, luego de la experiencia traumática del nacimiento de su hijo Hikari con una deformidad craneana y una lesión cerebral, Oe escribió *Una cuestión personal*, donde narra el dolor de un padre y su lucha por aceptar la realidad de la vida en común con un hijo discapacitado por un daño cerebral. Luego, en *Notas de Hiroshima* (1965), presenta la situación real y los sentimientos de las víctimas de la bomba atómica. Posteriormente, se interesó en Okinawa y escribe sobre la ocupación militar norteamericana, a la que sus pobladores se vieron sometidos tanto militar como culturalmente (*Notas de Okinawa*, 1970). Este interés lo lleva a explorar la presencia de tradiciones culturales diferentes a la tokiota predominante.

El estudio de estas culturas periféricas lo inspiró a escribir *El grito silencioso* (1967). Esta obra entrelaza los mitos e historias de los pueblos del bosque con la época contemporánea para configurar un universo de relaciones personales y un mundo confuso. En este, el conocimiento, los sueños, las ambiciones y las actitudes se funden entre sí en un panorama desolador de la humanidad contemporánea.

La totalidad del mundo de ficción de Oe está representado por dos tipos de obras: aquellas que tratan sobre su problemática personal y las que se hallan marcadas por la antropología cultural. Entre las primeras se cuentan *Enséñanos a superar la locura* (1969), *Mi alma golpeada* (1973) y *Levántense, oh jóvenes de la nueva era* (1983); y entre las segundas, *El grito silencioso* (1967), *M/T y las maravillas del bosque* (1986) y *Cartas a los años de nostalgia* (1987). El último proyecto en que se encuentra embarcado es la creación de una trilogía bajo el título general de “El ardiente árbol verde”, y ha anunciado que, al completarla, entrará en la fase final de su estudio e intentará una nueva forma de literatura<sup>3</sup>.

*El grito silencioso*, el libro al que intentamos aproximarnos, cuenta la historia de dos hermanos –Mitsusaburo (Mitsu) y Takashi (Taka)– que viajan a la isla de Shikoku, tierra de sus orígenes, en busca de las huellas de un antepasado, quien cien años antes había capitaneado una revuelta campesina<sup>4</sup>, justo cuando Japón emprendía

<sup>3</sup> La trilogía a la que alude, “The flaming Green tree” fue publicada entre 1993 y 1995 y consta de los siguientes títulos en inglés: *Until the savior gets soaked* (1993), *Vacillating* (1994) y *On the great day* (1995). En 1999 escribió una secuela de ella titulada *Somersault*.

Luego de la publicación de la trilogía Oe anunció que ya no escribiría novelas, pero no solo siguió escribiendo, sino que publicó una nueva trilogía: *Resurrección* (Libro I) ¡Adiós, libros míos! (Libro II) y *El chico de la cara melancólica* (Libro III).

<sup>4</sup> La novela parece aludir a los levantamientos que se dieron en la región de Chōshū, a la que pertenece la isla de Shikoku, en el periodo de la historia de Japón conocido como el de la Restauración Meiji (1866-1869). La formación en 1866 de la alianza Satsuma-Chōshū entre los líderes de ambas regiones fue el cimiento de dicha



su modernización. Taka, que se identifica con él y quiere imitarlo, lleva a los muchachos del equipo de fútbol que dirige a rebelarse contra el emperador del supermercado. Por ello, el subtítulo con que se conoció esta novela fue el siguiente: “El primer partido de fútbol de la era Man’èn”.

Esta obra, calificada por un crítico francés como la “epopeya del asco”, comienza con el descenso de Mitsu –no caída– en el pozo de su casa. El título del primer capítulo “Guiado por los muertos” nos sitúa frente a uno de los pilares de la ancestral cultura japonesa, la tradición budista del culto a los muertos. El pozo se convierte en una suerte de tumba, pero también en el portal que nos conecta, no con el mundo espiritual de Buda, sino con el submundo que subyace a la realidad personal y social del protagonista y de su época. El guía que nos hará transitar esos mundos es Mitsu, un narrador tuerto, quien como Benji de *El sonido y la furia*, aprehende el mundo sensorialmente, pero esta percepción fallada, distorsionada hace imposible aprehender físicamente la realidad y convierte a esta, más bien, en un obstáculo.

El pozo es el umbral al mundo de lo bajo: la locura, la ebriedad, la discapacidad mental, la infertilidad, la suciedad y las perversiones sadomasoquistas. El primer grito silencioso en este lugar de locura que subyace a las existencias aparentemente normales es la imagen de su mejor amigo. En ella, este se haya desnudo y ahorcado en su casa, con la cabeza pintada de bermellón, un pepino en el ano y el último semen de su vida pegado en los muslos. La clave para descifrar tanto este como los demás gritos silenciosos de la obra es comprender que, más allá del mundo de las relaciones interpersonales, lo que Oe está dibujando es la imagen del hombre y la humanidad contemporánea.

---

restauración; los nobles locales y los campesinos apoyaron al emperador Komei contra el gobierno despótico del shogunato Tokugawa. A fines de 1867, cuando muere el emperador Komei, padre del emperador Meiji, este asciende al trono y se inicia en Japón el cambio de una sociedad feudal a una economía capitalista con influencia occidental.

No se trata más de la visión del gigante renacentista, lleno de amor por la naturaleza, la vida y el saber, narrada por Rabelais en las proezas del muy renombrado Pantagruel y de su padre el gran gigante Gargantúa. La imagen del amigo de Mitsu parodia a Sarudahiko el Divino, un mortal que se ofreció como guía a los dioses cuando estos descendieron sobre la tierra para dominarla. Por ello, fue divinizado y se convirtió en protector de los caminantes. A Sarudahiko se le representa con el rostro pintado de bermellón y se le asocia con el culto a la fertilidad, de la que son símbolos el pepino y el cohombro de mar.

En contraste, el amigo de Mitsu, que ni siquiera tiene nombre, no solo no ha sido divinizado, sino que ha sido golpeado luego de participar en algunas marchas estudiantiles por los derechos civiles. Fruto de la paliza que le fue propinada frente al Parlamento japonés, acaba lesionado hasta el punto de desarrollar una alteración mental que devino en una psicosis maniaco-depresiva. Esta circunstancia lo llevó a explorar el mundo del masoquismo y la perversión, impelido por esa loca fuerza motriz que se agazapa en el alma del ser humano.

Esta es la imagen del “humanismo” de Oe: la de una humanidad roída por una fuerza ciegamente peligrosa que somete al hombre, como al anónimo amigo de Mitsu, a prácticas masoquistas que lo hacen pedazos por completo. No obstante, sonrío frente a ellas de una manera débil y enfermiza, porque eso le gusta y le da placer. De este modo, avanza así inexorablemente hacia el suicidio en una imagen que ya no representa la fertilidad, sino que se reduce, literalmente, a la de un pepino clavado en el ano.

El descenso en el pozo de su casa –en donde sangra y se rompe las uñas rasgando las paredes, en donde siente temblores y un dolor sordo– es la experiencia de su despertar diario. De hecho, la cara bermellón de su amigo y las llamas del infierno del cuadro del templo budista –esa imagen que atemorizaba su infancia cada celebración del aniversario de nacimiento de Buda– son parte de la cotidianidad

y se integran en ella. Más aún, las almas en pena gritando en la imagen del mencionado cuadro dan la impresión de divertirse, de estar acostumbradas al sufrimiento. Tal pareciera que solo pretendieran sufrir para mantener el orden de las cosas.

Así, lo grotesco es parte de la vida diaria. De este modo, la realidad es una tragicomedia frente a la que, como en el caso de la mujer más gorda del Japón, los hombres desarrollan un culto. Este hecho se explica, porque encuentran, en tal realidad monstruosa, una especie de cordero simbólico que cargará con todas las desgracias, sean las del pueblo en Shikoku o las de la propia humanidad.

Los otros gritos silenciosos, cuyos ecos golpean a Mitsu en el pozo diario del infierno, son desoladores: *(a)* la imagen de su mujer, embriagada, apestando a alcohol, a sudor y a vómitos; *(b)* la de su hijo en estado vegetal, un discapacitado mental, un “subnormal” incapaz de comunicarse; *(c)* el recuerdo del hermano mayor, muerto en la guerra; *(d)* el del segundo, muerto por los golpes de los coreanos; y, finalmente, *(e)* el de una hermana, también discapacitada mental y suicida. Por otra parte, el retrato del hermano vivo, Taka, tampoco es nada complaciente: activista estudiantil arrepentido, participa en una humillante gira a los Estados Unidos para pedir perdón por no haber dejado que su presidente visitara el Japón. El resultado del viaje es la sífilis, la gonorrea y el refugio en la experimentación del famoso ideal del aventurero solitario.

De hecho, este camino de degradación, desesperanza e indiferencia es el que quiere revertir Taka. La propuesta de retorno a su pueblo natal –aventura en la que embarca a su hermano Mitsu, su mujer y a algunos amigos y seguidores– es un intento de volver al pasado para recuperar la dignidad, una cualidad que él ve ejemplificada en la revuelta de su ancestro. Sin embargo, el levantamiento de los muchachos del equipo de fútbol contra el emperador del supermercado es una degradación del ideal y una parodia de la acción heroica y digna que se busca.

El grito que articula y le da el tono y el ritmo a esta sinfonía del horror es la voz del narrador protagonista que encarna Mitsu. Su ceguera parcial, producida por la agresión de algunos estudiantes que inexplicablemente le tiraron piedras y le hicieron perder la vista en el ojo derecho, lo ha convertido en un centinela del bosque de la noche interior. Como en Dostoievski, este héroe representa la conciencia y la autoconciencia de su persona y el mundo<sup>5</sup>.

El impulso claustrofóbico, apremiante y devorador del bosque –representado en su niñez por la imagen de Chosokabe, el gigante del bosque– es ahora esta autoconciencia. El bosque se anima y personifica; adquiere así un papel activo, porque el único ojo del centinela del bosque interior de la humanidad se analiza despiadadamente a sí mismo y a los otros. Mitsu se siente un ratón observado por los ojos del bosque y descubre que la amputación de un tumor y la extracción de un grupo de nervios han creado –no solo en su hijo, sino también en él– una característica básica: la insensibilidad.

Esta fuerza del bosque también viene de los que se simulan locos para sobrevivir. Este es el caso de Gil, el Eremita: el único desertor del pueblo que, haciéndose el loco, se negó a acudir al llamado del Ejército durante la Segunda Guerra Mundial. Luego de ello, no tuvo más remedio que seguir haciéndose el demente porque sabía que, de regresar cuerdo, sería rechazado por el pueblo y la sociedad.

Este “supermán” del bosque y poeta –nadie sabe si lo escrito en el pueblo es suyo o de Kenji Miyazawa– anuncia que, frente a los esfuerzos del hombre por dominar el bosque, la fuerza de este ha aumentado y pronto terminará tragándose al pueblo. El poblado ha perdido su identidad y no tiene ninguna clave para recuperarla: se

---

<sup>5</sup> Como señala Bajtin, según Dostoievski, el pensamiento humano, la conciencia, solo llegan a existir en una relación dialógica con la conciencia ajena expresada por la palabra. Solo así adquieren conciencia de sí y del otro. El héroe Mitsu se convierte en centinela interior y desde esta perspectiva expresa su propio punto de vista sobre el mundo y sobre sí mismo. БАЙТИН, Мижайл. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986.

encuentra profundamente desarraigado. Sin embargo, teme al bosque y, por eso, permite a este loco, solo a este.

La tarea de desmontar el viejo almacén de la casa de la familia de Taka para trasladarlo a Tokio y convertirlo en un restaurante es uno de los desesperados intentos por recuperar el pasado. El otro es el interés de Taka por desmontar su propia historia familiar para dilucidar lo que pasó entre el bisabuelo y su hermano. Se trata, en ambos casos, de encontrarle algún sentido y funcionalidad al pasado en un Japón ya profundamente occidentalizado.

“Pero ¿no es todo lo que se ve y se ve sino un sueño en un sueño?”, se pregunta Oe siguiendo a Edgar Allan Poe<sup>6</sup>. El pasado es también una construcción discursiva en la que los sueños y las imágenes heroicas e idealizadas de unos (Taka) se enfrentan a las imágenes duras y prosaicas de otros (Mitsu). La historia familiar y la del propio país están filtradas por la construcción individual y social del recuerdo y la memoria: Taka busca raíces y Mitsu cree que carece de cualquiera.

La vieja destilería de sake del antiguo Japón se ha convertido en un supermercado. El viejo almacén familiar de los recuerdos, último vestigio de ese pasado en el pueblo, será desmantelado, reconstruido y trasladado a Tokio para transformarse en restaurante. Así, Taka trata de preservar la vieja forma del local con un nuevo contenido e integrar la tradición a la modernidad.

La imagen irónica de la gran bandera flameando sobre el edificio reformado del supermercado AEB-LTD, típico logotipo norteamericano que reduce a siglas la propuesta cultural de Autoservicios El Barato-Las Tiendas Dinámicas, es ahora el nuevo símbolo cultural del Japón. Más aún, el inodoro cómodo y el retrete con taza devienen

---

<sup>6</sup> Versos 11 y 12 de la primera estrofa de “A dream within a dream”, título en inglés de uno de los últimos poemas escritos por Edgar Allan Poe (1949), traducido al español como “Un sueño en un sueño”.

en la alternativa para el peso de la tradición simbolizada por la mujer más gorda del Japón. Finalmente, hasta el *moshi* –un tradicional pastel de pasta, blando y glutinoso, hecho de arroz molido, que suele prepararse en casa para las fiestas de fin de año–, se compra hoy en el supermercado y hasta los monjes budistas lo consumen.

Este supermercado no tiene un simple capitalista como dueño sino a un emperador. La imagen paródica es aquí sumamente clara: todo el pueblo gira alrededor de la figura del emperador del supermercado, incluso aquellos que quisieron mantenerse al margen. De hecho, todos dependen de él económicamente y, por ello, se ha convertido en la figura que reina y rige los destinos del pueblo. Y todo ello ocurre, a pesar de que está totalmente alejado del pueblo y hay que hacer un largo viaje a la capital, a Tokio, para llegar a comunicarse con él.

El cambio es fulminante: de la figura egregia de sus antepasados y el linaje imperial al líder de los mercachifles y emperador de un supermercado, en una hondonada aislada, rodeada y amenazada por el bosque. El divino tenía voz humana, pero su rol actual es humillante y patético: el de un emperador de un supermercado de baratijas de origen coreano. Se trata, pues, de una visión nada complaciente sobre la historia y la realidad institucional de un Japón desesperado, perdido en la encrucijada entre el progreso y la tradición.

## El cubismo y el *nouveau roman*: apuntes intertextuales

A lo largo del siglo XX se dio un proceso de deconstrucción de los principios clásicos y académicos sobre los cuales se basaron la elaboración del retrato en la pintura y del relato en la literatura. El orden y la jerarquía de valores que sostenían la concepción mimética, tanto del uno como del otro, fueron completamente trastocados, de modo tal que lo marginal devino en esencial y viceversa. Este desplazamiento y la inversión modélica que implicó quebraron los principios naturalistas de la concepción del arte y modificaron su posición en el sistema general de la cultura<sup>1</sup>.

Dos obras ilustrativas del proceso señalado fueron *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1906), pintura de Pablo Picasso, y *Le miroir qui revient* (1985), autobiografía de Alain Robbe-Grillet. Ambas cuestionaron y pulverizaron los principios de representación realista y

---

<sup>1</sup> Cualquier producción artística se entiende como texto en la medida en que está codificada dos veces. Su segunda codificación es la que define su posición en el sistema general de la cultura, es decir, la funcionalidad que cumple al interior de aquella. Al respecto véase: LOTMAN, Iuri M. "La semiótica de la cultura y el concepto de texto". *Entretextos*, N° 2, 2003. Recuperado el 6 de marzo de 2012 de <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/escritos/escritos2.pdf>>.

naturalista. Por ello, el análisis de ambos textos<sup>2</sup> que aquí se ensayará buscará el hilo conductor que emparenta ambas obras con las problemáticas subyacentes a las nuevas corrientes artísticas. Específicamente, intentará establecer su relación con la nueva concepción del mundo que revela la lucha del cubismo y el *nouveau roman* contra las “nociones caducas”.

Una primera cuestión que debe plantearse en relación con el objetivo señalado es cuáles fueron los procedimientos que crearon la ilusión realista y naturalista en pintura y literatura. De tal manera será posible establecer la forma en que estas formas de arte fueron subvertidas y los caminos que así abrieron. De hecho, su trastrocamiento llevó a una transformación de la visión sobre el arte e, incluso, el mundo todo.

La pintura clásica tenía como objetivo la reproducción de la realidad. Se demandaba del artista que su imaginario no solo apelara a las emociones sino a la apariencia del mundo real. En este sentido, el valor mimético asignaba una posición privilegiada a la función referencial y, en este sentido, lo que uno veía debía ser transpuesto al lienzo. Pero ¿cómo creaba el artista la ilusión de realidad sobre el lienzo?

Históricamente, la pintura desarrolló diferentes procedimientos para lograr transmitir esta sensación. Por ejemplo, se podía obtener dicho efecto mediante una imitación precisa de una escena real o una representación que siguiera las leyes ópticas a las que nuestra visión corresponde exactamente<sup>3</sup>. En lugar de reproducir lo que imagina ver, el pintor se pregunta qué es lo que efectivamente ve e intenta reproducirlo exactamente. En otros términos, no está

---

<sup>2</sup> El concepto de texto que se está usando aquí corresponde al enunciado en la nota anterior en relación con la noción más amplia de sistema general de la cultura.

<sup>3</sup> En realidad, la visión nunca corresponde exactamente a las leyes ópticas. En sentido estricto, lo observado es una reconstrucción de la realidad que nuestro cerebro fabrica sobre la base de los estímulos sensoriales que recibe. Las leyes de la percepción, basadas en la psicología de la Gestalt, son un claro ejemplo de ello.



contento con la ilusión, lograda empíricamente por habilidad técnica, sino que debe analizar lo que el ojo percibe para posteriormente construir un diagrama que solo así tendrá una verdadera relación con el objeto pintado.

Al principio, los pintores se preocuparon de traducir el campo de visión de naturaleza tridimensional a un plano bidimensional o, en teoría pictórica, a una perspectiva lineal. Con este fin, los pintores trabajaron de la mano con los matemáticos y los geómetras, tal como ocurrió en el caso de artistas como Giotto di Bondone, Paolo Ucello, Piero della Francesca. Asimismo, descubrieron la importancia de la composición, que los primeros artistas plásticos denominaron “proporción divina” o “número áureo”, y que solo era uno de los tipos de composición posible<sup>4</sup>. De hecho, la composición experimentó todo un desarrollo posterior y se establecieron distintos patrones según las épocas y los movimientos artísticos<sup>5</sup>.

El otro aspecto decisivo que se vieron obligados a enfrentar fue el de la importancia del manejo de la luz y la sombra, problema cuya solución implicó el desarrollo de la noción de claroscuro. Posteriormente, los pintores descubrirían que la apariencia exterior de los objetos depende de su estructura interna, con lo que era necesario hacer las veces de geólogos, botánicos y anatomistas. El caso de Leonardo da Vinci, artista típico del Renacimiento, es ilustrativo al respecto.

Al manejo de la luz y la sombra, siguió inmediatamente el del color. En este caso, la convención académica estableció la armonía o la unidad de valores tonales del lienzo. Por otra parte, el uso del óleo

---

<sup>4</sup> La composición conocida como número áureo consiste en un punto único de focalización que divide al lienzo en tercios.

<sup>5</sup> Así, el Renacimiento se caracterizó por una composición triangular; el Barroco, por una en línea diagonal o en forma de X; y el Romanticismo, por una forma doblemente triangular.

como un nuevo material de pintura ayudó a hacer los colores tan vívidos y frescos como los del referente<sup>6</sup>.

Evidentemente, el desarrollo de todos los elementos mencionados estuvo condicionado por el intento de reproducir miméticamente el referente (la realidad en el sentido acotado de naturaleza). Sin embargo, ninguno de ellos puede escapar de sus determinantes históricos y, evidentemente, todos responden a una intención mimética que entiende la realidad de manera diferente. Así, el Renacimiento hace una pintura realista, pero desde sus cánones ideales de realidad.

Incluso con la atingencia anterior, cualquier obra cubista se encuentra en una posición distinta: los artistas de este movimiento carecen de cualquier compromiso con una intención mimética. En este marco, *Les demoiselles d'Avignon* es un ejemplo de un tipo de arte que renuncia a reproducir la apariencia del mundo real y que se interesa, más bien, por una reflexión sobre la actividad creadora, la descomposición del cuadro en sus elementos de base y la naturaleza misma del signo. Así, lo que el artista busca y debe revelar, entonces, es el mundo interior del creador, el pensamiento, los sentimientos y las pasiones del artista.

En el sentido anterior, la obra mencionada destruyó el sistema de perspectiva que había gobernado el espacio de la pintura desde el Renacimiento. Acerca de él, los cubistas decían que no se debía ver el lienzo como a través de una ventana, porque lo que se veía en él era una superficie plana. En este sentido, se trataba de transformar los objetos tridimensionales en objetos bidimensionales sobre una superficie llana. La idea era, pues, construir un espacio alrededor de las figuras sólidas.

---

<sup>6</sup> Esta técnica de pintura fue desarrollada, aunque no inventada, por Van Eyck a principios del siglo XV. Al respecto véase: VILLARQUIDE, Ana. *La pintura sobre tela I: historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián. Editorial Nerea, 2004.

Por otro lado, la composición del cuadro carecía de un punto único de focalización. Los cuerpos no se ordenan ya en relación con un solo punto de vista, sino que se fracturaban en partes vistas desde diferentes ángulos. De este modo, el mundo visible se presentaba fragmentado y uno debía arreglar las piezas como si se tratara de un vidrio quebrado. En esa dirección, la luz también aparecía fragmentada, con el objetivo de realzar la perspectiva múltiple de la que el espectador debía apoderarse y lograr oponer abstracción a realidad (en otro sentido, lo que uno sueña ver con lo “que uno ve”).

De hecho, la imagen fragmentada, discontinua y simultánea del cuadro habla de un rechazo a la concepción estable, coherente y lógica de un mundo concebido como totalidad. Esta visión, subyacente a la modernidad burguesa construida desde el Renacimiento, evidentemente ya no está en el arte cubista. De hecho, el arte de vanguardia surge en el periodo de entreguerras y de crisis económicas mundiales.

Si el arte no tiene más una intención mimética, el color no se trabaja en el cuadro para representar algo real sino para evidenciar su propia belleza. El objetivo no es más reproducir el mundo exterior, sino trabajar el objeto artístico en sí mismo, como un fin, y reflexionar sobre el lenguaje artístico. Se trata, pues, de una suerte de reflexión metalingüística, una característica muy general en todo el arte de vanguardia<sup>7</sup>.

Finalmente, el primitivismo y la brutalidad de las señoritas que están a la derecha del cuadro contrastan con las que se encuentran en el centro. Los tres rostros de la izquierda se basan en la escultura española primitiva y los dos de la derecha en máscaras tribales africanas. Estas características son expresión de la búsqueda de Picasso

---

<sup>7</sup> De hecho, las principales corrientes vanguardistas utilizaban el arte para expresar sus propias ideas sobre su significado y elaboración. Acerca de la reflexividad del arte en las vanguardias véase el estudio ya clásico: DE TORRE, Guillermo, *Literaturas europeas de vanguardia*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2001.

de nuevas fuentes de inspiración, opuestas por sus principios y práctica a las de Occidente.

La concepción de una pintura con las características señaladas implica también la asignación de un rol diferente al espectador. No se enfrenta este a una obra cerrada, de sentido único otorgado por el artista y siempre en relación con un referente específico y concreto. Ahora se enfrenta, más bien, a una obra abierta, que obliga al espectador a asumir conscientemente un rol activo, de recreación de la obra.

Un proceso similar se desarrolló en la literatura, primero con el cubismo literario de Guillaume Apollinaire y Blaise Cendrars, y luego con el *nouveau roman*. Este último caso es paradigmático, porque su lucha se desarrolló contra la “vieja novela”, el bastión del realismo y del naturalismo. De ella se había llegado incluso a afirmar que era la forma natural del género.

Como la pintura realista, la novela realista y naturalista se basó en el paradigma de la mimesis. En este sentido, su objetivo radicaba en la representación literaria de la realidad, es decir, en la facultad de remitir al lector a una realidad conocida o en confundir ficción y realidad. Por ello, es posible hablar del efecto de realidad, de la ilusión realista o de la función referencial. ¿Cómo se producen estos efectos de realidad en la novela? ¿A través de qué procedimientos textuales se crea la ilusión realista? ¿Cómo ha deconstruido estos procedimientos el *nouveau roman*?

A continuación se estudiará y comparará la manera en que estos dos movimientos literarios trabajan los elementos de base de la construcción de un relato: las modalidades de representación narrativa, las estructuras espacio-temporales en las cuales se inscribe el relato, la noción de personaje y el papel asignado a la descripción. Solo a partir de esta contraposición general será posible analizar el caso específico del relato biográfico, género en el cual se enmarca la expresión del *nouveau roman* que será analizada: *Le miroir qui revient*.

El objetivo de la novela clásica es, en primer lugar, contar una historia. En otras palabras, su razón de ser es contar el desarrollo de los acontecimientos, es decir, la progresión de una intriga. Esta debe tener una presentación, un nudo y un desenlace.

La perspectiva narrativa –que determina la temporalidad, la coherencia y la unidad de la novela– privilegia, en el caso de la novela realista, la perspectiva de focalización cero. Esta se actualiza con un narrador omnisciente e intervencionista, que sabe mucho más que el personaje. A veces, se pasa de la focalización cero a la interna, al punto de vista de un personaje, de un “yo” unificado y coherente que constituye una identidad.

La estructura narrativa se funda sobre una cronología identificable, reproducción ilusoria del desarrollo “natural” de la temporalidad real, y sobre un espacio siempre cuidadosamente definido por su valor mimético. Tiempo y espacio devienen así en una fuente de ilusión realista. El espacio aparece como una estructura fundamental porque, aparte de su rol en la representación de la realidad, su disposición inscribe la ficción en un lugar concreto y condiciona la acción.

El personaje, punto nodal del relato, es un ser ficticio pero intenta ser fiel a la realidad: cuenta con un nombre, una actividad social y una ideología; asimismo, desarrolla sus actividades en un espacio y tiempo determinados. De hecho, se parece en todo a un ser vivo. Además, posee un cierto número de características psicológicas que pueden ser identificables en tanto que tipo general, ya que, poseyendo incluso características completamente particulares, condensa bajo esta forma individual rasgos característicos de diferentes estereotipos sociales.

Finalmente, se debe precisar que la función de la descripción para los escritores realistas es decisiva, porque constituye la manera de reproducir, copiar y transmitir un mundo del que se afirma tanto su existencia como su sentido. El estudio exacto del medio es

indispensable para encontrarle sentido al mundo y a lo que los personajes hacen en él. La descripción naturalista es, por lo tanto, un instrumento de análisis y de conocimiento del mundo y de los seres<sup>8</sup>.

Para Robbe-Grillet, uno de los escritores del *nouveau roman*, la propia noción de historia es uno de los conceptos caducos de la novela. Por ello, uno busca vanamente, en sus obras, una intriga que progrese de un nudo a un desenlace. Son novelas engañosas como *La celosía* (1957), en la que no hay ninguna intriga y no pasa nada desde el punto de vista tradicional con excepción de la mirada del protagonista.

El punto de vista en este autor privilegia la focalización externa: una narración objetiva con una visión desde afuera que se aproxima al behaviorismo y suprime la representación del narrador. De hecho, este sabe menos que los personajes y, cuando hay variaciones del punto de vista, se recurre bien a una focalización interna a partir de un “yo” también engañoso y desintegrado, o bien a voces abstractas que presentan puntos de vista cruzados.

Las relaciones espacio-temporales caracterizan la manera de organizar y ordenar el mundo. En el *nouveau roman*, el tiempo ya no es lineal y, más aún, ya no debe ser identificable en relación con el referente. El tiempo y el espacio no tienen otra realidad que la del texto y las necesidades que nacen de la escritura. En este sentido, el tiempo puede presentar rupturas, y él mismo, en tanto que categoría, se puede poner en cuestión.

Ninguna categoría espacial o temporal es vista más como puramente objetiva y real. Se trata, en todos los casos, de una categoría tan engañosa y relativa como el espacio. De hecho, ambas están definidas por relación al punto de vista de un sujeto, una entidad igualmente cuestionada en tanto que unidad.

---

<sup>8</sup> Al respecto debe afirmarse que la novela naturalista francesa estuvo muy influida por la filosofía positivista y que se concibió, incluso, como un vehículo de conocimiento de la realidad.

La visión esencialista del sujeto que define a los personajes por lo que son de acuerdo con el referente se ve reemplazada por una que lo concibe como una fuerza virtual que se construye en su actuación a través del relato. De este modo, aquello que hacen transforma el vacío semántico existente al inicio del relato, cuando aparecen los personajes por primera vez, en entidades discursivas. De hecho, los personajes son puras construcciones textuales y no poseen ni siquiera un nombre, como el protagonista de *La celosía*.

Por su parte, la descripción se asume desde una nueva perspectiva, en la que se valora en cuanto a su función creadora. No existe más para dar sentido al mundo de la ficción, copiando el referente, sino que tiene un valor en sí misma, un carácter estético en tanto que función del lenguaje. A veces, en lugar de mostrar las cosas consideradas importantes, se nutre de planos de detalle que no llegan nunca a dar una visión integral de la totalidad, sino que nos presentan un mundo de fragmentos discontinuos. Estos cambian de un momento a otro y destruyen en lugar de construir las entidades (sean cosas o lugares).

El texto “La playa” del libro *Instantáneas* (1962) es un ejemplo extraordinario de relato sin intriga, en el que no sucede más que la marcha de tres niños sobre la playa. Los personajes carecen de nombre; la narración se hace desde afuera; y el narrador ni siquiera sabe, al comienzo, que hay también una niña (en realidad, su existencia solo se precisa cuando los niños se acercan). La descripción de la playa, de las olas, del caminar de los niños, es un fin en sí y se desvanece en cada momento como las huellas de los infantes.

En *Le miroir qui revient*, el trastrocamiento de todos los principios tradicionales es incluso más claro, porque se trata de una autobiografía. De acuerdo con los criterios clásicos, este tipo de texto supone una identificación entre autor, narrador y personaje. Además, el mismo se pretende como perteneciente al reino de la verdad y no simplemente al de la verosimilitud.

Sin embargo, Robbe-Grillet construye una suerte de autoficción, en la cual la biografía está presente como una ficción nacida del

propio texto. El yo que aparece en ella está dividido y fragmentado, y sus personajes se presentan como fantasmas (se trate de Henri de Corinthe, un típico personaje de papel; sus abuelos, o Roland Barthes). De hecho, la memoria se vuelve invención y creación, y ya nadie puede estar seguro de nada. Se ha reemplazado, pues, la mimesis por la diégesis, y la biografía se ha vuelto metadiscursiva.

Naturalmente, se necesita de un nuevo tipo lector, uno capaz de interesarse y recrear aquello que lea (sean novelas o biografías). Los textos narrativos se pueden presentar ahora de manera engañosa, simplemente porque no encajan con las normas tradicionales de los géneros existentes. Intencionalmente, los escritores los mezclan, los ignoran, los parodian... No los toman en serio.

En cierta medida, los problemas planteados por el cubismo y el *nouveau roman* representan el recorrido seguido por los diferentes movimientos artísticos del siglo XX. Sea en pintura (el arte espacial), sea en la literatura (el arte temporal), se ha renunciado a los procedimientos que enmascaran y ocultan la actividad creadora con la finalidad de crear la ilusión de realidad. Se busca, más bien, que los procedimientos sobresalgan, porque en el lenguaje artístico –tanto en la actividad creadora para la que sirve como en la reflexión sobre su propia naturaleza– se encuentra el verdadero objetivo de las artes en gran parte del siglo XX.

No se trata más de un mundo estable, ordenado e inteligible. La visión de la modernidad burguesa y el racionalismo del universo como totalidad coherente, de las ciencias como medio de conocimiento de la realidad y de la existencia de un yo unificado es completamente trastocada y cuestionada. La visión de las artes modernas es la de un mundo fragmentado, simultáneo y lúdico, no regido por las leyes de la lógica. La nueva visión es, pues, la de un mundo descentrado, que cambia de coordenadas espacio-temporales: en suma, un mundo de relativismos sin verdades, de autoconciencia y búsqueda de un sí mismo que se deconstruye con el tiempo.



## Lispector, Eltit y Valenzuela: mirada, cuerpo y escritura que descentra. Incisiones en la narrativa latinoamericana escrita por mujeres en el siglo XX

El campo de la literatura escrita por mujeres reúne voces disímiles y se caracteriza por su heterogeneidad. Son voces y miradas que se aúnan en su condición de escritura de mujeres, pero se cruzan y difieren en los posicionamientos sociales, étnicos e ideológicos y en la perspectiva desde la que asumen y adquieren conciencia de su propia problemática de género en el campo semiótico de la cultura.

Este ensayo se propone establecer una relación inicial entre algunas propuestas teóricas de la semiótica discursiva y del cuerpo, desarrolladas por Jacques Fontanille<sup>1</sup>, con la escritura de tres de las principales escritoras latinoamericanas del siglo XX: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Luisa Valenzuela<sup>2</sup>. En primer lugar, su objetivo es examinar los procedimientos discursivos con los que la voz

---

<sup>1</sup> FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima. Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica, 2001 y *Soma y Sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2008.

<sup>2</sup> Para las citas de las obras analizadas de estas tres autoras se utilizarán las siguientes abreviaturas: para las de Clarice Lispector, LF para *Lazos de familia* y LHE para *La hora de la estrella*; para *El cuarto mundo* de Diamela Eltit, ECM; y para *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela, NNA. El número de página de la cita se pondrá después de la abreviatura..

narrativa y los personajes de *Lazos de familia* (1960) y *La hora de la estrella* (1977) de Clarice Lispector reconstruyen e interpretan su cotidianidad. Asimismo, la mirada con la que ellos focalizan el mundo de las relaciones sociales (aquellas de la familia y ajenas a esta) para jugar semánticamente con el concepto de familia y lo que nos es familiar. En segundo lugar, se buscará relacionar *El cuarto mundo* (1988) de Diamela Eltit y *Novela negra con argentinos* (1990) de Luisa Valenzuela con el discurso del cuerpo físico como metáfora/metonimia del cuerpo social. La finalidad es mostrar la interrelación entre la propuesta de “escribir con el cuerpo” y el intento de descen- trar el discurso logocéntrico y las relaciones sociales y políticas en las que se sustenta<sup>3</sup>.

De hecho, las estrategias discursivas de las tres escritoras, a pesar de sus diferencias, deconstruyen el sistema binario de la racionalidad occidental y, con él, la clásica oposición hombre/mujer o masculino/femenino<sup>4</sup>. Al hacerlo, relativizan el campo semántico con el que se relaciona la oposición entre el hacer y el pensar, entre lo biológico y lo social, entre lo racional y lo irracional, y entre lo sensible y lo inteligible. De este modo, resemantizan muchas de las categorías que han servido para expresar las diferencias entre hombres y mujeres.

En el caso de Lispector, el presente trabajo se centrará en la oposición hacer/pensar y en la manipulación de la significación y la noción de doble lenguaje de su discurso irónico, recurso con el que

<sup>3</sup> Las ediciones con las que se trabaja son las siguientes: Lispector, Clarice. *Lazos de familia*. Barcelona: Montesinos Editor, 1988 (traducción de Cristina Peri Rosi), y *La hora de la estrella*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000 (traducción de Ana Poljak); Eltit, Diamela. *El cuarto mundo*. Santiago de Chile: Editorial Planeta, 1988; y Valenzuela, Luisa. *Novela negra con argentinos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1991.

<sup>4</sup> Un intento teórico de realizar esa misma deconstrucción puede verse en Lévi-Strauss, Claude. *El totemismo en la actualidad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. En esta obra, el famoso antropólogo francés niega el carácter ontológico de las estructuras binarias con que se han entendido ciertas formas religiosas y las reduce a un modo de proyección de la racionalidad occidental.

descentra y modifica el mundo posible de los personajes y la propia escritura. En el caso de Eltit y Valenzuela, se intentará descifrar el sentido del lema “escribir con el cuerpo” y la poética que le subyace. En ambas obras, el cuerpo se vuelve, en su propia experiencia, medio de expresión.

Así, tras la violencia de la posesión forzada del coito o la pasión por el incesto, observamos la indagación sobre el dolor y el placer; tras la oposición ausencia/presencia del cuerpo, la perturbación que produce el travestismo y el propio deterioro de aquel. A partir de esta experiencia concreta y física del cuerpo, derivamos en la construcción del discurso otro del cuerpo social caótico y atravesado por la violencia y el deterioro, el trauma histórico de las dictaduras chilenas y argentinas, y el poder opresor de las dictaduras en estos y otros países latinoamericanos.

### *Clarice Lispector: la mirada que descentra*

*Lazos de familia* fue el cuarto libro de Clarice Lispector (Ucrania, 1920-Brasil, 1977) y le valió un reconocimiento general que la ubicó entre las mejores escritoras latinoamericanas. Entre la aparición de este libro y la publicación póstuma de *La hora de la estrella* pasaron diecisiete años. En este lapso, la mirada lúcida y “descentrada” de sus textos solo se volvió más aguda.

Como indica su título, la primera de estas obras sumerge al lector en el mundo de las relaciones familiares, no solo en las de la institución social sino en las que constituyen la otra acepción del término, aquellas con lo que nos identificamos en nuestra cotidianidad y reconocemos como propias. Se trata, pues, de qué recursos emplea la autora para configurar lo familiar en los mundos posibles de la ficción y cómo su escritura poética, su interiorismo y el universo cosmopolita y urbano que construye logran que el extrañamiento nazca de lo familiar, estilo inconfundible que la convierte en una de las principales exponentes de la narrativa de vanguardia.

Por su parte, la segunda obra es más bien una novela de inflexiones posvanguardistas. Estas se traducen en un juego entre la autora real, el autor textual, el narrador y los personajes, así como en una serie de procedimientos de distanciamiento irónico de producción textual. Entre estos últimos se puede mencionar la alternancia, en el plano paradigmático, de diferentes significaciones construidas semánticamente a partir de sus trece títulos<sup>5</sup>.

En ambos casos, los personajes están inmersos en el quehacer cotidiano de la vida privada o de un trabajo alienante. Se trata, en su mayoría, de mujeres en diferentes etapas de su vida: adolescentes, jóvenes esposas, madres, abuelas y, en general, estereotipos de mujer que carecen de atributos particulares definidos y que simplemente viven y reproducen las condiciones de su propia cosificación. De este modo, dichos personajes de papel encarnan la misma valencia negativa que dicha representación asume en la estructura binaria de categorización de la organización social, propia del mundo occidental: “Como la norestina, hay millares de muchachas diseminadas por chabolas, sin cama, ni cuarto, trabajando detrás de mostradores hasta la estafa” (LHE, p. 15).

¿Cómo hace Lispector para subvertir este mundo? ¿Cuál es el conjunto de operaciones, de operadores y parámetros que a nivel de la instancia misma del discurso lo subvierten? Desde la toma de posición sensible, indispensable para instalar la zona de referencia<sup>6</sup>,

<sup>5</sup> El texto es narrado en primera persona por Rodrigo S. M., pero en la sección “Dedicatoria del autor” con la que se inicia la novela se pone entre paréntesis y en cursivas, a manera de subtítulo, “En verdad, Clarice Lispector”. En la siguiente hoja se consigna el título “La hora de la estrella” en cursivas y se añaden trece títulos cuyo carácter alternativo se destaca por el uso de la conjunción disyuntiva “o”: “La hora de la estrella” o “La culpa es mía” o “La hora de la estrella” o “Que ella se apañe” o “El derecho al grito” o “En cuanto al futuro” o “Lamento de un *blue*” o “Ella no sabe gritar” o “Una sensación perdida” o “Silbido en el viento oscuro” o “Yo no puedo hacer nada” o “Registro de los hechos precedentes” o “Historia lacrimógena de cordel” o “Salida discreta por la puerta del fondo”.

<sup>6</sup> Fontanille plantea que el primer acto de la enunciación del discurso es la toma de posición del cuerpo propio, un cuerpo “sintiente” cuyo primer acto de lenguaje

los personajes perciben sensorialmente su entorno. Por otra parte, la voz narrativa ubica a los lectores en el terreno de una repetición renovada de lo mismo. De hecho, la constitución del campo lexical se hace por reiteración de semas<sup>7</sup>, por yuxtaposición de términos que tienen el mismo significado y que, en esta reduplicación, lo amplifican e intensifican. Se esboza así un campo de presencia signado por la repetición en el tiempo de la saturación y la carencia, plenitud del vacío de quienes vegetan en el orden presimbólico.

Los personajes de Lispector están saturados de destino de mujer. ¿En qué consiste este? La mujer se define por el hacer en oposición al pensar. En “Devaneo y embriaguez de una muchacha” (1960), por ejemplo, se señala lo siguiente: “Despertó con el día atrasado, las patatas por pelar, los niños que regresarían por la tarde de casa de las tías, ¡ay, me he faltado el respeto!, día de lavar ropa y zurcir calcetines, ¡ay, qué haragana me saliste!, censurose curiosa y satisfecha, ir de compras, no olvidar el pescado, el día atrasado, la mañana presurosa de sol” (LF, p. 12). En *La hora de la estrella* (1977), este destino se pone en los siguientes términos: “Pensar era tan difícil, ella no sabía cómo se pensaba. Pero Olímpico no solo pensaba sino que además usaba palabras finas” (LHE, p. 52).

Como señala Carlos García Bedoya<sup>8</sup>, Macabea, la protagonista de la novela citada, se siente incluso inferior frente a un personaje tan ignorante como el tal Olímpico, que solo puede definir la cultura

---

consiste en “hacerse presente”. Dado que es una toma de posición sensible y destinada a instalar una zona de referencia, consiste en una toma de posición referida a las grandes dimensiones de la sensibilidad perceptiva: la intensidad y la extensión. La zona de referencia alude a la relación entre el centro de referencia y los horizontes del campo de referencia (Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima, 2001).

<sup>7</sup> El término “sema” alude a la unidad mínima de significación o rasgos distintivos de significación en el plano lexical y determina campos léxicos definidos por un significado mínimo común.

<sup>8</sup> GARCÍA-BEDOYA M., Carlos. *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Lima, Grupo Pakarina, 2012.

con una tautología: “La cultura es la cultura” (LHE, p. 68). Son personajes que carecen de conciencia de sí y no reclaman nada. Como se revela en la propia obra, estas mujeres piensan incluso que son felices: “No se trataba de una idiota, pero tenía la felicidad pura de los idiotas. Tampoco se prestaba atención a sí misma. Ella no sabía” (LHE, p. 65). En realidad, ni Macabea en particular ni las mujeres en general tienen necesidad de acceder al saber porque “la vida podría ser hecha por la mano del hombre” (LF, p. 21).

El escenario en que se construye la historia es el de la insipidez, un mundo sin tensiones o despliegues, caracterizado por una tenue intensidad de mira y de extensión en la captación. La toma de posición sensible de los personajes crea una zona de referencia devaluada. En el plano figurativo, aquello que caracteriza el espacio propio de la mujer es la falta de profundidad de campo. La horizontalidad que se construye en su vida es la de una superficie plana, en la que percibimos el largo y el ancho, pero no espesor o volumen. Esta representación biplana carece de perspectiva y, por ello, solo presenta un conjunto de formas superpuestas que se confunden y se disuelven unas en otras.

Es recién en el segundo acto fundador de la instancia del discurso<sup>9</sup>, en el desembrague<sup>10</sup>, que Lispector descentra este universo cotidiano. Los personajes enfrentan un pasaje desde su posición original hacia otra. Este cambio produce un extrañamiento y un

<sup>9</sup> El término ‘instancia del discurso’ fue propuesto por Benveniste y es, según Fontanille, “el más apropiado para designar el discurso en cuanto acto: la instancia designa entonces el conjunto de operaciones y de parámetros que controlan el discurso” (FONTANILLE 2001: 83-84).

<sup>10</sup> “El término “brague” es construido a partir de sus dos derivados más conocidos, el *embrague* y el *desembrague*.

Una vez cumplida la primera toma de posición, ya puede funcionar la referencia y otras posiciones podrán ser reconocidas y puestas en relación con la primera. Este es el segundo acto fundador de la instancia del discurso: el *desembrague* realiza el paso de la posición original a otra posición, el *embrague* se esfuerza por retornar a la primera posición” (FONTANILLE 2001: 85).

descentramiento. Se produce una ruptura de todas las isotopías<sup>11</sup>: actoriales, espaciales, temporales, cognitivas y afectivas. De este modo, sucede algo que rompe la relación de los personajes con el universo devaluado en que se presentan. Se enfoca este mundo del hacer y de la insipidez desde otro ángulo, y eso produce un extrañamiento que libera al personaje del contenido mixtificador de la cotidianidad y revela una o muchas redes posibles de nuevas relaciones y significaciones.

Así, por ejemplo, en el cuento “Amor”, Ana sube al tranvía con las compras del día y su vida cotidiana auestas, asumiendo el destino de mujer en el que había venido a caer “con la sorpresa de caber en él como si ella lo hubiera inventado” (LF, p. 21); pero al ver repentinamente a un ciego que masticaba chicle, el bolso de las compras cae y se rompe el paquete de huevos que había en él. Lo insólito de otra cotidianidad ha ingresado a su mundo y, con ello, todo el orden de una cotidianidad basada en el cumplimiento de las tareas de la casa se ha venido abajo. Ana siempre se había cuidado de pensar, sobre todo en la hora peligrosa de la tarde, en la que nadie la necesita y ella no tiene nada que hacer, pero la imagen del ciego masticando chicle la toma desprevenida. Desorientada y llena de incertidumbre se ve forzada a pensar; huye sin dirección y llega a un jardín botánico en donde percibe por primera vez la ausencia de ley y la crisis del mal en el mundo, y nota, en medio de la náusea y el malestar, que este mundo le tiende una emboscada y posee una moral distinta, otra. Sobrecogida, el descubrimiento del lado oculto del jardín la aterra, aunque le parece tan bonito que tiene miedo del infierno. El retorno al hogar debiera implicar volver al espacio de seguridad de lo propio frente a lo ajeno, pero, pese a los intentos, su

---

<sup>11</sup> El término “isotopía” alude a una redundancia semántica. La figuratividad de un texto excede la mera representación referencial: consiste en reconocer una relación implícita entre dos o más términos que se reiteran discursivamente y pone en evidencia las unidades profundas de significado de las figuras o situaciones descritas. La isotopía es, entonces, la identidad semántica más abstracta que subyace al contenido figurativo y es la que condensa y orienta la significación global.

posición original en el mundo no se puede restablecer, ha quedado descentrada para siempre.

Lo interesante de la propuesta de Lispector es que el cambio no es externo a este universo cosificador, sino que surge de él. La alteración no proviene de un impulso ajeno a él o de otro polo de la binariedad. El pensar, más bien, brota del hacer y la reflexión del extrañamiento: una mujer se embriaga, ve a un ciego mascando chicle o compra unos zapatos, y hay un aumento de la intensidad de mira, conjugada con el despliegue de la extensión cognoscitiva.

Se construye así un esquema de ampliación que parte de un mínimo de intensidad y de una extensión débil, para conducir a una tensión y una extensión máximas, que descentran totalmente el universo tranquilizador del hacer y el refugio de la mujer en la rutina. El momento de peligrosidad surge del no-hacer o del no-hacer-lo-mismo, pues lo imprevisible está inmerso en lo cotidiano.

La aparición de una intensidad muy fuerte en el horizonte señala la formación de otro campo posicional en competencia con el primero: se trata del de la alteridad. El desembrague es de orientación disyuntiva y pluralizante, e implica, al menos virtualmente, una infinidad de posibilidades. ¿Qué descubren los personajes de Lispector en este nuevo momento de la instancia discursiva? En el caso del ciego comiendo chicle de *Lazos de familia*, la ausencia de ley y la nueva moral del jardín, pero también el malestar y el vértigo producidos por la reflexión filosófica acerca de la naturaleza existencial y ética del mundo: “Notar una ausencia de ley fue tan repentino que Ana se aferró al banco de enfrente” (LF, p. 24), “le parecía que las personas en la calle corrían peligro” (LF, p. 27), “La moral del jardín era otra” (LF, p. 27). En “Devaneo y embriaguez de una muchacha”, el ocio, el placer y la fantasía; en *Lazos de familia*, la verdadera naturaleza de las relaciones con la madre, el esposo y el hijo. El desembrague descentra el mundo original de las protagonistas y las confronta discursivamente con un mundo desconocido y plural.



El tercer acto de la función discursiva, el embrague, es más bien de orientación conjuntiva: la instancia discursiva se esfuerza por reencontrar la posición original con el objetivo de restablecer la unicidad del sujeto de enunciación. Sin embargo, el retorno en Lispector es imposible. No se puede retornar a lo indecible del cuerpo propio, al simple presentimiento de la vida anterior. El mundo de los personajes ya ha sido descentrado y cualquier vuelta al orden es solo aparente. Finalmente, la persona ha quedado disociada, subvertida, dual o plural para siempre.

El lenguaje mismo ha sido subvertido. Se revela la cosificación del lenguaje mediante el extrañamiento de la palabra, con lo que se la opone a la lógica y al orden del sistema. Reiteración, intensidad afectiva y polisemia pueblan su escritura: “La luna alta y amarilla deslizándose por el cielo, pobrecita. Deslizándose, deslizándose... Alta, alta. La luna. Entonces la grosería explotó en súbito amor; perra, dijo riéndose” (LF, p. 19). En “La imitación de la rosa” esta disociación y subversión se puede notar incluso a nivel de las estructuras lingüísticas: “Desde la puerta abierta veía a su mujer que estaba sentada en el sofá sin apoyar las espaldas, nuevamente alerta y tranquila como en un tren. Que ya partiera” (LF, p. 57). La oración subordinada, como la protagonista del cuento, se ha vuelto independiente, existe en sí misma, y parte hacia lo desconocido.

Lispector busca reproducir, en el lector, el mismo efecto de extrañamiento que estremece el mundo de los personajes mediante la construcción de esquemas narrativos que oponen plenitud a carencia. Sin embargo, los relatos signados por el primer elemento no son felices, sino que descansan sobre el dominio angustiante del objeto sobre el sujeto: “El hombre se inquietó. Porque no podría continuar dándole sino un éxito mayor. Y porque sabía que ella lo ayudaría a conseguirlo y odiaría lo que consiguieran” (LF, p. 91).

La voz narrativa construye el modo de presencia/ausencia del objeto a partir de esquemas pasionales de vacuidad, en los que se interpenetran una mirada debilitada y una captación restringida. Macabea, la protagonista de *La hora de la estrella*, es un claro ejemplo de

este esquema de vacío y de carencia, en el que la mujer se encuentra presa de valores cosificados y cosificantes. La aparente felicidad y estabilidad de los lazos de familia y del mundo que le es familiar a la mujer se revela saturado de fuerzas opresivas. Por eso, los personajes huyen a veces, aunque sea momentáneamente, de la plenitud angustiante o de la carencia de este destino de mujer; y, en este proceso, se plantean una búsqueda. Lispector subvierte así desde adentro el mundo de la mujer y lo deja disociado.

Los esquemas narrativos de búsqueda implican una transferencia de objetos de valor. En los cuentos de Lispector, la transferencia se construye textualmente a través del recurso de la ironía y la alternancia entre una focalización cero y una focalización interna variable (en el que el personaje es focalizado por el que narra, pero que a su vez focaliza a lo demás y a los demás).

Una noción central del primer aspecto señalado es, sin lugar a dudas, la noción del doble lenguaje. Tal perspectiva se muestra en el cuento “La mujer más pequeña del mundo” y en la novela *La hora de la estrella*. Ambos textos manipulan las relaciones lógicas para revelar el lenguaje de las pasiones y juegan con el valor de verdad del enunciado para subvertir conceptos en la argumentación. Se descentra así el orden familiar, y eso hace que lo inteligible surja de lo sensible y el hacer se vuelva en un pensar perturbador y destructor.

En el primero se opone, el investigador europeo –representante del orden, el logos, la ciencia, la lógica y la mirada del mundo occidental–, a su absoluto otro: una mujer africana, negra, enana, fea y, encima, embarazada. La mirada del investigador y la del público europeo que descubre la foto de la pigmea en los diarios –mirada cosificadora, llena de cruel piedad y de esquematismo– son perturbadas por la risa de la enana y su visión del amor y de la felicidad. Marcel Pretre opone lo inteligible a lo sensible, pero Pequeña Flor subvierte esta relación y descentra la premisa de un mundo racionalmente categorizado, porque ella conoce sensorialmente. “Tomó un

lindo color, un rosa verdoso, como el de un limón de madrugada. Él debía de ser ácido” (LF, p. 81). Pequeña Flor es inclasificable desde la perspectiva eurocéntrica y patriarcal.

En la segunda, Lispector recurre al travestismo narrador/autora real y a la manipulación del sujeto de enunciación, apropiándose de un yo masculino con el que crea un personaje como Macabea. De este modo, muestra simultáneamente la mirada cosificada que el personaje tiene de sí misma, la mirada irónica de la voz narrativa sobre Macabea y la mirada lúcida y descentrada de la escritora sobre el proceso de creación y la propia necesidad de crear tal personaje. El hacer de la escritora canibaliza viejas formas discursivas como la literatura de cordel y el melodrama para descentrar el pacto autor/lector y la relación intersubjetiva que se construye entre ambos con la mediación del texto.

Manipula, además, las relaciones lógicas, sintácticas, así como la significación y el valor de verdad del enunciado. La manipulación de las relaciones lógicas son fundamentales para el lenguaje de las pasiones y aquellas que juegan con el valor de la verdad invaluable para subvertir conceptos en la argumentación. Una noción central de tales figuras es, sin lugar a dudas, la noción del doble lenguaje. En Lispector este es el medio para subvertir el universo femenino y el proceso de escritura misma.

### *Diamela Eltit y Luisa Valenzuela: cuerpo y escritura que descentra*

Lispector plantea una afirmación importante en *La hora de la estrella*: “No soy un intelectual, escribo con el cuerpo” (LHE, p. 18). Tal afirmación es asumida por Diamela Eltit en *El cuarto mundo* (ECM) y por Luisa Valenzuela en *Novela negra con argentinos* (NNA). En ambos casos, las obras se constituyen en medios de relación, aprehensión y conocimiento del mundo real y textual.

Para fundamentar esta perspectiva analítica trataré de establecer una relación entre algunas propuestas sobre el cuerpo, las sensaciones y la sensibilidad, tal como estas son aprehendidas en el discurso y estudiadas por las ciencias del lenguaje. Esta aproximación se basará, fundamentalmente, en los dos textos de Jacques Fontanille citados en la primera parte del estudio<sup>12</sup>.

Este trabajo tratará de especificar cuál es la participación de la sensorialidad en el proceso de dar forma a los discursos. En este sentido, examinará la dimensión polisensorial y sinestésica de la significación en el proceso de construir textualmente el cuerpo en sus distintas posibles dimensiones: el físico (en el juego de su presencia y ausencia), el del relato o la escritura, y el social.

Iniciemos el análisis con *El cuarto mundo* de Diamela Eltit (Chile, 1949). Esta obra juega con la perspectiva polisémica del término “cuarto” y lo usa para referirse tanto a una habitación como al espacio del útero materno o el hogar y la vida doméstica. Sin embargo, el cuarto mundo es también el de los “sudacas”, al que la novela alude.

El texto se estructura en dos partes: (a) “Será irrevocable la derrota”, y (b) “Tengo la mano terriblemente agarrotada”. En la primera, el relato es asumido por una voz narrativa que va construyendo su historia, desde el momento de su concepción y el de su hermana melliza. La historia del hermano sigue un orden cronológico y está marcada por el descubrimiento del cuerpo de la madre, su conexión con él. Posteriormente, aparecerán la angustia y la ansiedad por la intromisión perturbadora de la hermana melliza en dicho espacio.

---

<sup>12</sup> FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima, 2001 y *Soma y sema: Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Universidad de Lima, 2008.

¿De qué cuerpo habla Eltit? El relato se inicia con la posesión forzada del cuerpo de la madre: “Su cuerpo estaba librado al cansancio y a una laxitud exasperante. No hubo palabras. Mi padre la dominaba con sus movimientos que ella se limitaba a seguir de modo instintivo y desmañado. Después cuando todo terminó mi madre se distendió entre las sábanas durmiéndose casi de inmediato. Tuvo un sueño plagado de terrores femeninos” (ECM, p. 11). El cuerpo se ve, pues, como medio de establecer lo propio y lo ajeno, y de construir un campo posicional que permita aprehender y conocer el mundo.

El cuerpo de la madre no le es propio y es dominado por el otro. Está crispado y solo se distiende cuando termina el coito forzado. Aun en ese momento, el sueño está plagado de terrores femeninos. De esta posesión, y de la reiteración enfática de lo mismo un día después, nacen los mellizos, dos cuerpos que comparten en constante pugna el espacio del útero materno y viven de sus sueños y pesadillas. La animalidad del parto es también parte de las pulsiones del cuerpo y se define por su ritmo corporal y la presencia de la sangre.

Evidentemente se produce una transferencia metafórica. Esta se materializa en la proyección de sentido del relato de base –violencia forzada del coito– a los orígenes y las relaciones históricas de poder entre colonizador y colonizado. Asimismo, ello incluye, inevitablemente, la relación entre las propias naciones “sudacas”.

El hermano de la pareja de mellizos narra posteriormente las sucesivas etapas de la búsqueda de su identidad y de las marcas propias de su masculinidad, siempre en oposición a la presencia amenazante de la melliza. En principio, él se definirá por la autogestión de las heces y la presencia del pene, mientras que ella lo hará en relación con la envidia que este le produce y la transferencia del goce. Posteriormente, la adquisición del lenguaje de ella se contrapondrá al de la motricidad de él, y la sexualidad genital y el dolor del deseo vivo los unirá a ambos en la tentación y la realización

del incesto. La figura dominante de la madre desaparece un día en la totalidad de los movimientos de la casa y se convierte en una presencia prestadora de servicios.

El estereotipo masculino está signado por el poder y el pensar. De hecho, la reflexión de este proceso, incluido el goce, recae sobre el personaje masculino: “ejercí la estricta dimensión del pensar” (ECM, p. 15). Sin embargo, Eltit y Lispector subvierten este orden. En el caso de la novela analizada, la madre acepta al bautizo del hermano y, a pesar de que se le otorga el nombre del padre, ella lo rebautiza y lo llama María Chipia. Con este acontecimiento, ella se subleva pero también se ubica y ubica a los otros en el centro del caos.

En esta sección, la enunciación la lleva a cabo el hermano, y es este centro sensible de referencia el que reacciona a las presencias que lo rodean, creando un campo semiótico polisensorial en el que la vista, el oído, el olor, el sabor y el tacto comparten propiedades. El significado del relato emerge de la manera como los cinco sentidos y las diversas formas de lo sensible –el orden sensorial, así como las funciones motoras– participan en la formación del discurso: se establece una relación analógica entre las pulsaciones cardíacas de la madre, la tormenta orgánica y el hilo de sangre del violento proceso del parto para crear una red semántica de asociación entre la vida y la muerte.

Los cuerpos interiores de los mellizos en gestación pelean por el espacio uterino y luego por la huida hacia el mundo exterior. La relación con dicho mundo es, en primera instancia, a través de los sentidos. El roce de la piel de la madre, el frío del ambiente, el olor de la hermana rearticulan las significaciones percibidas en el primer nivel y extraen nuevas significaciones relacionadas con los horizontes y la profundidad del campo; un modelo topológico dinámico que liga la presencia y trayectoria del cuerpo con los elementos de la deixis –espacio y tiempo– pero también con la afectividad de los actores del discurso. La relación entre el cuerpo sensible y este campo posicional es crítica para revelar la sintaxis discursiva de las pasiones

y la relación entre lo sensible y lo inteligible, entre las sensaciones y la construcción (o deconstrucción) de la identidad masculino/femenino.

El relato de la hermana es breve y sincopado; no sigue ningún orden. Se inicia con la voz atronadora del padre, denunciando el incesto: “¡Qué hicieron! ¡Qué hicieron!”; y sigue con los temblores de horror y el ataque epiléptico del hermano, producidos por la culpa, la que lleva al hermano, rebautizado por la madre como Maria Chipia, a copiar la voz del padre, pero convirtiéndola en un “¡Qué hicimos! ¡Qué hicimos!”. La hermana narra el incesto, la reiteración del acto de posesión, la búsqueda de las infinitas posibilidades de lo obscuro y revela el secreto metafórico de la sexualidad, acto de creatividad, de fecundidad, juego íntimo lleno de secreciones con el que se quiere hacer una obra sudaca, terrible y molesta.

La hermana carece de nombre y no puede nombrar al hermano porque este constituye su obsesión y su miedo. En realidad, su relación con el hermano y el conocimiento del mundo está marcada por los sentidos, las pulsiones y el deseo, particularmente por el tacto, hecho que también subvierte el orden tradicional de los sentidos: “Ella tenía una marcada devoción por el tacto. Cedía a la pasión de cualquier mano extraña, de todo labio que, húmedo, la gratificara en el reconocimiento de lo propio de su piel” (ECM, p. 23).

No obstante el predominio sensorial que evidencia, esta sección está marcada por la asunción del travestismo del hermano y por un discurso trasgresor que asume un cariz fundamentalmente político. Se configura así el cuarto mundo, el de la mujer, la paria de los parias. Desde allí es que se enuncia el discurso. La sintaxis del discurso, el encadenamiento y superposición incesante de los actos desarrolla un esquema de tensión y pasión en ascendencia. Hay un aumento progresivo de la intensidad afectiva que se conjuga con el estrechamiento progresivo del despliegue cognitivo. Todas las tensiones llevan al estallido de la crisis, a una situación de caos en el que se produce el final inesperado del nacimiento de la escritora y una

nueva escritura para contar con una sintaxis y lógica distintas la problemática de género y la historia de las naciones sudacas.

El final replantea globalmente la significación de lo anterior, no porque lo contradiga, sino porque reactiva la situación de absoluta confusión entre las categorías de lo masculino y lo femenino, lo sensible y lo inteligible. Este se constituye en el prerequisite del relato para reconstruir todas las categorías y semantizarlas y nominalizarlas desde una nueva perspectiva: la de analogía entre las relaciones de género y la construcción de una nueva identidad entre las naciones latinoamericanas.

Es muy importante analizar la forma en que se percibe y se imagina el cuerpo propio y el ajeno, porque desde este *locus* se establece la capacidad de la voz narrativa de ubicarse frente al mundo y de concebir las representaciones sociales que produce la cultura. Se trata de un presupuesto básico, en la medida en que, desde estas percepciones y reflexiones, se modifican y perturban las representaciones tradicionales de lo corporal y lo social.

El cuerpo de la madre es amplio, elástico y rítmico, pero busca visualizar por dentro, cuando se autorreconoce embarazada, su propio proceso biológico para alejar de ella el sentimiento de usurpación. Por su parte, el padre lo percibe como un cuerpo enemigo, pero también como una masa cautiva y dócil. Finalmente, los hermanos son presencias ineludibles, que se debaten entre la obsesión y la ansiedad. El primero ejerce la estricta dimensión del pensar, mientras que la segunda comparte sueños ocultos con la madre, mas el conocimiento se inicia en el dolor: “Nuestros cuerpos empezaron a sufrir. La instalación del dolor entre nosotros fue la primera forma de entendimiento que encontramos” (ECM, p. 20). La analogía entre el reconocimiento del cuerpo propio y el social es clave en la lectura de ECM; la colonización forzada de nuestras naciones, su sumisión a los centros de poder hegemónico, las relaciones de pelea entre las nacientes naciones por su propio espacio vital, la instalación del dolor entre nosotros como producto de la lucha contra el poder imperial



y las dictaduras locales y, quizás, como la primera forma de conocimiento y autorreconocimiento de nuestra existencia como naciones y nuestra identidad latinoamericana.

Eltit parte de la unidad primigenia en el útero materno para luego trabajar sobre los estereotipos de diferencia binaria entre hombre y mujer. Finalmente, plantea el intento de regresar a la unión, pero ya no la primigenia sino a una construida en el campo del travestismo. En otras palabras, el ámbito de la hibridez, en la que todas las categorías hombre-mujer han sido subvertidas y resemantizadas.

El universo figurativo que surge de esta aprehensión sensorial es el del universo caótico y violento de la masacre y el trauma histórico de la dictadura chilena. Se construye así una mirada de autorreconocimiento de la escisión esquizofrénica de nuestras culturas y de la relación histórica conflictiva con el poder imperial de la(s) nación(es) más poderosa(s) del mundo (singular o plural, dependiendo de si se asume una perspectiva sincrónica o diacrónica). Desde la perspectiva del cuerpo se indaga sobre la nación violada o asesinada, sobre la naturaleza del conocimiento y del dolor, y se plantea una búsqueda: la de la escritura pulsional para descubrir el poder del placer. Este se ve expresado en el papel trasgresor del incesto de los hermanos sudacas, así como en el parto simbólico de la escritura y de la escritora: diamela eltit, nombre común en minúsculas, como el de todas las escritoras comprometidas.

En *Novela negra con argentinos*, de Luisa Valenzuela (Argentina, 1938), el eje estructurador es el crimen sin sentido de Edwina Irving (pudo ser Jones o Brown, o Gutiérrez o Rosales), realizado por el escritor argentino Agustín Palant. La instancia del discurso enuncia dos posiciones: el hombre, el asesino; y la mujer, bella y actriz, la víctima. La acción ocurre en el *Upper West Side* de la ciudad de Nueva York y, más aún, aclara la siguiente cita: “En la llamada realidad no en el escurridizo y ambiguo terreno de la ficción” (NNA, p. 3). El presente discurso está marcado por la presencia del cuerpo de la mujer, a quien Agustín mata de un tiro en la sien.

En la novela negra canónica, género desarrollado en los Estados Unidos en la década de 1940, el relato se construye alrededor de la investigación de un crimen. El detective indaga en el sórdido mundo de sexo y violencia de las altas esferas sociales, quién o quiénes son los asesinos. El enigma se resuelve utilizando muchas veces los mismos métodos que los delincuentes, pero el detective es incorruptible y el desenmascaramiento del mundo de los poderosos es una forma de sanción moral.

En la novela negra de Valenzuela, los escritores son los que investigan, pero no buscan saber qué fue lo que ocurrió o cómo ocurrió, sino por qué: “¿Y por qué pelean? Por el saber. Por saber, *tout court*” (NNA, p. 200). Pero ¿qué quieren saber? Quieren explorar el cuerpo de la víctima, el cuerpo como espacio de dominación y poder, y como espacio de dolor y búsqueda del saber. Quieren descubrir el cuerpo propio y el ajeno para así aprender a “escribir con el cuerpo”.

¿Qué significa esta formulación? “Escribir sobre lo muy cercano, tarea casi imposible. Hay que estirar el brazo mucho más allá de su propio alcance para poder tocar lo que está pegado casi al cuerpo” (NNA, p. 152). Escribir es pues un acto visceral, físico, de tocar, oler, sentir y conocer lo que palpita a flor de piel; porque es esta, esa envoltura plural y porosa que tiene dos caras (una vuelta hacia el mundo exterior y la otra hacia el interior), la que nos relaciona en primera instancia con el mundo sensible.

En *Novela negra con argentinos*, la deixis del discurso (el espacio, el tiempo y el actor de la enunciación) se asocia a la experiencia sensible del crimen, a partir de la cual se instalan las grandes dimensiones de la sensibilidad perceptiva y afectiva: la intensidad y la extensión. El primer escenario, el *incipit* de la novela, conduce del “enganche” del choque emocional producido por el crimen a una distensión procurada por el proceso de indagación del porqué del asesinato.

El relato va de la presencia del cuerpo de la víctima a su desaparición en el plano textual. En principio, el cuerpo aparece en escena del siguiente modo: “Un bello cuerpo de mujer, el otro. Una joven actriz actuando ahora su papel de muerta, tirada sobre la alfombra de su propio dormitorio, con un agujero en la sien, desangrada” (NNA, p. 5). Luego, su asesinato no aparece en ningún medio, la policía no investiga y, en realidad, el propio crimen queda impune.

Se construye así, metafóricamente, el cuerpo ausente de los desaparecidos. El crimen solo existe en el recuerdo de Agustín (la memoria de la sonrisa previa al crimen, la del tiro en la sien y la del cuerpo ensangrentado de la víctima) y en el acto de la escritura, al tratar de encontrarle sentido al sinsentido. La presencia perturbadora del mismo descentra el universo de Agustín y rompe todas sus isotopías (actoriales, espaciales, cognitivas y afectivas). El personaje vuelve a una pura intensidad emocional y propioceptiva, sin extensión; se hace pura náusea, miedo y sentimiento de culpa: “pero sería dejar su marca de vómito, más tarde podían encontrarlo por el contenido de su estómago, las huellas de su bilis, sus jugos gástricos, todas las repugnantes intimidades de su cuerpo señalándolo como dedo acusador” (NNA, p. 4).

La aparición de Roberta, la verdadera protagonista (Agustín, tal como lo señala el texto, es el antagonista), señala la formación de otro campo posicional en competencia con el del personaje mencionado. Asimismo, implica un “cambio de posición” y el ingreso en la instancia del discurso de una pluralidad de roles, posiciones y voces. Roberta produce un cambio de equilibrio entre la intensidad y la extensión, y una variación en la tensión entre el centro sensible y los horizontes. La profundidad del campo es establecida por este personaje femenino en un permanente movimiento entre el centro y los horizontes, entre el centro y los límites: Nueva York y Buenos Aires, exilio y territorialidad, realidad y ficción, dolor y placer frente a dolor y muerte, cuerpo y escritura, conocimiento y verdad.

Los espacios de Nueva York y Buenos Aires se oponen y superponen textualmente. Lo que une y asocia a ambas ciudades es la basura, la inmundicia. Se incursiona en este territorio para buscar cruzar la frontera y ver si se puede llegar al otro lado. Estudiar la perspectiva global de la geografía en la novela de Luisa Valenzuela implica, por lo tanto, descubrir el funcionamiento general del discurso espacial que da sentido –en el plano figurativo y en el abstracto– al cuerpo de la ciudad. “Y fue reconociendo y reconciliándose en parte con la otra cara o mejor dicho el culo –el oscuro y delicuescente agujero– de esa ciudad que se le escapaba de los dedos, que a cada instante se transformaba en otra” (NNA, pp. 16-17).

La cara de la ciudad en la que Roberta incursiona en su búsqueda de respuestas sobre la violencia es su otra subterránea: el culo, los pezones, el pito, el sexo, el *underground*, el mundo de lo bajo, lo genital y, en general, lo sucio como gran metáfora del cuerpo social de la Argentina durante el negro periodo de la dictadura militar. “De un lado o del otro, la inmundicia es siempre la misma, siempre las mismas grandes bolsas de plástico negro, apiladas, llenas de desperdicio y en mi país en tiempos militares las bolsas tenían más bien restos de, mejor pensar en otra cosa, armar la sonrisa de seguridad e indiferencia...” (NNA, p. 16).

El universo sadomasoquista de la casa de Ava Taurel es el escenario de la obra de teatro, la novela o la película en curso que el relato construye. El cuerpo deviene en el espacio simbólico de dominadoras y dominados, de pesadilla y tortura, en un estado cuyo límite no es el placer del dolor consentido sino el dolor de la muerte y el conocimiento: “Agustín sabía de estos cuerpos flotando en el río y también había sabido de los otros arrojados de helicópteros a medio morir, con la panza abierta para que no flotaran” (NNA, p. 139). “Los dedos. Aquellos que cierta vez aparecieron en el basural de la vuelta del cuartel. En otro país, otro tiempo, otra vida, otra historia: no permitirle el paso a los recuerdos” (NNA, p. 4).

Roberta descubre que el móvil del crimen y la violencia está en el lado oscuro del cuerpo propio y del cuerpo social. Su origen es la sensación de poder que emana de la posesión de un arma (objeto frío, metálico, de fuego), cuyo contacto físico lleva al asesinato. En este universo, la realidad corporal se fragmenta y la comunicación pierde su carácter polisensorial y se localiza y congela en un solo sentido: el auditivo (focalizado en el del grito de Munch). Ava Taurel es pura boca y Roberta, pura oreja; “y la oreja pasa a ser esa luz en su cerebro que se le enciende para señalar la otra recóndita escena de tortura en la que estuvieron atrapados sus amigos, hermanos, compatriotas, sin haberla buscado, sin posibilidad alguna de gozo, tan solo de dolor” (NNA, p. 27).

Límites y abismos, infranqueable posibilidad del conocimiento que va de lo sensible a lo inteligible. Roberta aprehende la veracidad del asesinato a partir del olor de la habitación de Agustín: “Primero fue el hedor, el espantoso olor de esa habitación como una presencia en la penumbra, algo sólido, palpable [...]. Después tuvo que atravesar la inmundicia, como quien se deja lamer por las lenguas más abyectas” (NNA, p. 41).

La sintaxis del olor es la de la pestilencia, ligada a la basura, a los miasmas. A ella se suman las mociones íntimas de la sensoriomotricidad, expresada en la náusea, y, finalmente, la sensación táctil (y quizás gustativa) producida por el acto de lamer. El otro olor que se asocia al cuerpo dolorido y torturado de la víctima, y a la gran pregunta retórica que atraviesa el texto, es el del olor a pólvora: “... todo aquí tan hediondo y nosotros ya sin olfato alguno, impregnados del olor a nada que nos rodea como un aura. A pólvora. Me pregunto” (NNA, p. 123).

Roberta quiere saberlo todo: “Yo soy vos y vos soy yo. ¿A quién hemos matado?” (NNA, p. 48). La búsqueda de respuestas construye un esquema tensional de amplificación que va creando una gradación progresiva de la tensión afectivo-cognitiva. Asimismo, se trata de un proceso travestista de desorden de todos los sentidos,

identidades y categorías: el desorden mismo de la muerte. Agustín se vuelve Gus; la víctima, Vic; y Roberta, Bobbie. El juego teatral de máscaras y disfraces, de apariencias y realidades, constituye también el proceso de escritura de una obra de teatro (tragedia o teatro de la crueldad) inserta como un juego de cajas chinas dentro de una novela (novela gótica, melodrama o novela abierta).

El encadenamiento de escenarios sucesivos forma un esquema narrativo canónico de búsqueda que reposa sobre el defecto del objeto y la carencia. No se encuentra ninguna explicación para el crimen y se busca una salida, pero “para emprender el camino de retorno cualquiera que este sea, hay que completar el camino de ida y en lo posible traer algo consigo”. No puede haber borrón y cuenta nueva. La liquidación de la carencia consiste en adaptar la extensión de la captación a la intensidad de la mira mediante una transferencia de objetos de valor que supla la carencia. Hay que escribir el final de algo que nunca ha sido escrito: el final de una historia macabra o su esclarecimiento.

Agustín no apuntó al corazón, sino a la sien, porque no fue un asesinato por amor, “fue como si hubiera querido hacerle volar las ideas. Reventar el pensamiento”. La historia de terror de la infancia, en la que la mujer asesinada con la masa encefálica al aire camina por el piso de arriba con un hacha en la mano, es una historia sin desenlace metida dentro de otra historia. Es la historia en la que una nación asesinada y torturada camina con la masa encefálica en el aire y quiere entender lo que ocurrió para no volverse loca.

Valenzuela, como Eltit, concibe la escritura como un proceso de autorreconocimiento en tanto cuerpo sensible (“Yo soy mi cuerpo”) y como una indagación sobre la lógica de las sensaciones en la construcción del significado textual. Desde la perspectiva del cuerpo indaga sobre la nación violada o asesinada, el cuerpo torturado y desaparecido, o la naturaleza del conocimiento y del dolor. Y es que los muertos que la novela mata son fruto de otros crímenes, ajenos, cuyos desenlaces todos queremos conocer.

## Sección II





## Lima como texto: la cotidianidad en la ciudad letrada\*

El *Diario de Lima* de José de Mugaburu (1640-1694)<sup>1</sup> fue publicado por primera vez en octubre de 1917 por Horacio A. Urteaga y Carlos A. Romero. Este valioso documento del siglo XVII era un manuscrito forrado en pergamino que constaba de 208 hojas escritas por ambas caras.

La primera parte fue redactada por José de Mugaburu y Honton (1640-1686) y la segunda parte (1686-1694) por Francisco de Mugaburu, hijo del anterior.

José de Mugaburu nació en los albores del siglo XVII (1601) y, a juzgar por su apellido, tenía ascendencia vasca, pero no se sabe si nació en el Perú o en España. Siguió la carrera militar y fue sargento desde 1640 hasta el 14 de junio de 1672, cuando el virrey Conde de Lemos le dio el título de capitán, cargo que siguió ejerciendo hasta 1676, año en el que partió para el Cusco acompañado de su mujer e hijos.

---

\* Este texto fue redactado en 1997 y permaneció inédito hasta la fecha.

<sup>1</sup> Los especialistas en estudios coloniales usan el nombre como en la época, Joseph Mugaburu. Dado el carácter de comentario de divulgación del presente artículo se recurre al uso actual del nombre.

En Lucre comenzó a anotar los sucesos en el Cusco, pero como en 1677 murió su hijo, se vio obligado a abandonar dicha ciudad. Finalmente retornó a Lima el 4 de diciembre de 1679. Recomenzó el diario desde el 1 de enero de 1680 y lo continuó hasta el 12 de octubre de 1686. Murió tan solo un mes después, el 12 de noviembre de 1686, a la edad de 84 años.

La gran obra de su vida fue continuada por su hijo Francisco, que se recibió como novicio de la orden franciscana el 11 de noviembre de 1662 y estuvo posteriormente en conventos de sus órdenes en el Cusco y el Callao. Al parecer no le convino la vida de religioso y abandonó la carrera eclesiástica, para lo cual inició un expediente de nulidad de hábito que siguió en Huamanga hasta obtener su secularización. Obtenida la sentencia definitiva regresó a Lima en 1683 y vivió ahí hasta agosto de 1687, fecha en que se fue a Conchucos. Se ignora el fin de este eclesiástico y exactamente cuándo murió.

Mugaburu no escribió este diario por encargo, por lo que constituye una versión no oficial que nos presenta la cotidianidad de la Lima del siglo XVII. La intimidad, los pormenores de las costumbres, las aficiones y prácticas devotas de sectores importantes de la ciudad letrada,<sup>2</sup> las rivalidades entre autoridades políticas y eclesiásticas, la descripción de fiestas religiosas y profanas, aristocráticas y populares nos son transmitidas sin el filtro de los relatos oficiales.

Temáticamente, los ejes alrededor del cual se articulan los eventos narrados son la vida de la corte: los altos dignatarios, oidores, cabildantes doctores y catedráticos de la universidad; la Iglesia, con sus órdenes monásticas (dominicos, franciscanos, agustinos, mercedarios, jesuitas, trinitarios, etc. ...) y el tribunal de la fe, la Inquisición.

---

<sup>2</sup> Para la comprensión del concepto de ciudad letrada véase Ángel Rama. *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

En pocas palabras los dos pilares básicos del Estado colonial y del orden de la ciudad letrada.

Al abordar este texto pretendo trabajar dos aspectos fundamentales; el primero es de qué texto se trata, a qué formación textual, a qué tipo discursivo corresponde, en suma, qué características estructurales, discursivas y pragmáticas tiene; ¿es un diario?, ¿se trata de una crónica? El segundo es la visión de Lima que el autor va configurando a través de este discurso.

El libro con el que se ha trabajado está incluido en una colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú (tomo VII) y presenta en su primera página el título de *Diario de Lima (1640-1694)* y a manera de subtítulo el de *Crónica de la Época Colonial*. Analizaremos, entonces, estas dos categorías, la de diario y la de crónica.

Un diario implica por definición la narración día a día y en primera persona de las memorias, recuerdos o impresiones del diarista. Una crónica o historia implica –de acuerdo a Walter Mignolo<sup>3</sup>– una finalidad tanto en lo filosófico como en lo público.

En el ámbito filosófico se trata de establecer la verdad y no la verosimilitud de los hechos narrados, los que deben, además, ser acontecimientos dignos de memoria. El fin público de las verdades particulares es el de la utilidad comunitaria. Es una función que deben llevar a cabo los letrados y se trata de poner la relación en los términos exigidos por la formación discursiva, la que, según Garcilaso, se manifiesta en la impresión del libro.

En el siglo XVII hubo un cambio en la perspectiva historiográfica, lo que implicó la concentración en la historia humana y no

---

<sup>3</sup> MIGNOLO, Walter. “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”. En: Luis Iñigo Madrigal (ed). *Historia de la literatura hispanoamericana, T.I., Época Colonial*. Madrid, Cátedra, pp. 57-116.

en las divisiones y oposiciones internas entre la historia humana y la divina, entre la historia natural y la moral o entre la historia universal versus la general y particular. La narración de los hechos humanos se convirtió así en el cuerpo de la historia. A estos cambios en la formación discursiva se sumarían la de la conciencia del estilo y la búsqueda de una armonía, de una coherencia en la narración.

Los dos intereses mayores serían, entonces, el fin y la utilidad, por un lado, y la *dispositio* y la *elocutio* en el discurso historiográfico, por el otro. ¿Se inscribe el texto de Mugaburu en alguna de las dos categorías?

Lo primero que se puede afirmar es que una de las características del texto de Mugaburu es su ambigüedad discursiva. Es una mezcla de crónica y diario en el sentido que precisaremos a continuación.

De la crónica mantiene las siguientes características: la de ser una anotación de los acontecimientos del presente, a través de la voz de un testigo ocular que quiere dar fe de lo que ve, la de ser (en su sentido medieval) “una “lista” organizada sobre las fechas de los acontecimientos que se desean conservar en la memoria” y la de tener un referente topográfico (Lima) y uno cronológico, explícitamente señalado.

Como dijimos, esta crónica no constituye ningún documento oficial; Mugaburu no está obligado a informar, su fin es establecer la verdad y no la verosimilitud de los hechos narrados. Sin embargo, ¿sobre qué verdad se trata?, ¿cuáles son estos hechos?, ¿se trata de grandes acontecimientos? Evidentemente no. Se trata de acontecimientos de la vida cotidiana, la historia humana de todos los días en la Lima colonial, desde el punto de vista de uno de los funcionarios de la ciudad letrada.

¿Qué rol cumple este documento?, ¿cuál es la relación autor-destinatario? Es aquí donde debemos analizar la función del diario.

Un diario es un documento íntimo no previsto para la publicación; en él el diarista se confiesa, por ello narra en primera persona. Su destinatario es, en principio, él mismo.

En el diario de Mugaburu hay una visión personal, expresada solo eventualmente en el uso de la primera persona, pero fundamentalmente en la selección de la información. Estamos en el terreno de lo que podría denominarse el preperiodismo, el diario en el sentido de periódico, con noticias de lo que posteriormente constituirían las secciones propias de una publicación de esta naturaleza: nacionales, política, sociales, economía, policiales, etc.

Tenemos derecho a preguntarnos ¿por qué este género y no la historia? En primer lugar, Mugaburu no es propiamente un letrado; se trata de un hombre de armas, un sargento, que luego asciende a capitán. Evidentemente es un funcionario de importancia, mas no es un hombre de letras. Su intención aparente no es la de publicar un libro. Pero sí podría ser la del poder que da el manejo y la difusión de información, como en el caso posterior del periodismo, función que también cumpliría, aunque de una forma distinta, una finalidad pública. Para ello, ser dueños de algún tipo de letra es indispensable.

Nuevamente se plantea, entonces, el problema de cuál es la relación entre el autor y el destinatario. Mi hipótesis es que Mugaburu publicaba, en forma manuscrita, hojas que circulaban en los altos círculos de la ciudad letrada, probablemente leídos y comentados en la hora de la sobremesa como parte de las noticias y chismes cotidianos de la Lima colonial.

Existe así una relación indudable entre la visión del hombre común y corriente y el periodismo, que es el que mejor puede presentar la multiplicidad y fragmentación de la ciudad real. Las hojas de Mugaburu habrían cumplido la función del periódico que una urbe de las características de la Lima colonial requería. El carácter de empresa familiar que la redacción de este diario tiene corroboraría esta impresión.

A pesar de que la primera imprenta fue instalada en el Perú a los 50 años de la Conquista (1581-1583), Lima no tuvo periódicos hasta muy avanzado el coloniaje, primero con la *Gaceta* a principios del siglo XVIII y luego el *Diario de Lima* a fines del mismo siglo.

Si bien las ediciones de los impresos coloniales eran poco numerosas por la falta de clientela y mercado de lectura, es probable que entre los funcionarios de la ciudad letrada se estuviera formando las bases de este público lector, todavía a escala reducida.

Las noticias de este diario posiblemente hayan estado dirigidas a este público lector y su lenguaje tendría, por lo tanto, dos niveles de lectura que es importante analizar: la del lector común, que se pierde en la multiplicidad y fragmentación de los hechos narrados, y la lectura simbólica, que ordena e interpreta en las actividades diarias el orden y la jerarquía social en la ciudad letrada.

Y es esta visión de la cotidianidad tal como se expresa en el texto y de Lima misma como texto de la que nos ocuparemos en la segunda parte de este trabajo.

El diario está estructurado discursivamente alrededor de dos categorías ejes que nos revelan la mentalidad de un hombre del barroco: el tiempo y la experiencia. Mugaburu tiene una gran conciencia del transcurrir del tiempo y una visión antropocéntrica del mismo, pero la visión que tiene de él es distinta a la del cronista.

Las crónicas o relaciones generalmente tenían una estructura discursiva que comenzaba con los orígenes de la región que iban a presentar, narrando las leyendas fundacionales y los mitos de origen, describían geográficamente la región, etc.

A Mugaburu, el tiempo le interesa desde el punto de vista de la contemporaneidad de la experiencia humana cotidiana, experiencia que se constituye en una vía de enlace del hombre con su entorno. Su testimonio personal y concreto sirve como base para organizar mentalmente su relación práctica en tanto individuo con el mundo

en el que se encuentra inserto. El uso ocasional de la primera persona –que se intercala con la del narrador objetivo en el diario– sirve para mostrar esta relación práctica con la élite de la ciudad letrada de la cual es testigo, pero también parte integrante, o por lo menos anhela serlo.

En este texto la particularidad, la nota local, se convierte en una alegoría, en un principio de interpretación de una ciudad racional y sistemáticamente estructurada que se articula alrededor de las instituciones ejes del Estado colonial: la Iglesia, el ejército y la administración; tres instituciones que mantienen, además, una rígida estructura de vínculos de subordinación a España.

La imagen de Lima presentada por el diario nos revela las mediaciones políticas entre el ciudadano y el Estado. Lima es esencialmente una ciudad barroca, cortesana, una ciudad virreinal que se inserta en la pirámide monárquico-señorial del imperio español a la que se denomina sociedad barroca. En ella existe una rígida estratificación social que depende de la menor o mayor vinculación de los funcionarios locales con el poder transoceánico. Por ello, gran parte del texto está dedicado a narrar las recepciones y ceremonias de bienvenida de los virreyes, fiestas, ceremonias o acontecimientos sociales, religiosos o culturales a los que asistían tanto el virrey como otros miembros de la corte.

Si tenemos en cuenta que entre 1640 y 1670, las fechas que se incluyen en esta parte del diario, hubo cinco virreyes: marqués de Mancera, conde de Salvatierra, conde de Alba, conde de Santisteban y conde de Lemos, podemos comprender la importancia de la proporción que se le dedica en el texto.

La mirada de Mugaburu es la de un funcionario barroco totalmente vinculado e identificado al ideal de un régimen monárquico, apoyado férreamente por la Iglesia católica y la Inquisición.

La forma como Mugaburu estructura y articula los hechos particulares en su texto nos da una visión de lo general. Es decir,

cada hecho adquiere un carácter emblemático, se convierte en una imagen que funciona al mismo tiempo como un icono, como si fuera una inscripción, un jeroglífico. ¿Cuál es esta visión general de Lima que las pequeñas estampas o cuadros de Mugaburu nos permiten reconstruir?

Lima es el espacio real y simbólico desde el que se articula la dependencia y subordinación al poder imperial. Para recordarnos esta situación están todas las anotaciones sobre las remesas de dinero a su majestad, tanto cargamentos regulares de plata (millones de pesos) que se enviaban cada año o cada dos años a España, como pedidos especiales de dinero extra.

Tal fue el caso, por ejemplo, del pedido que hizo Felipe IV en 1655 para que le mandaran un millón de barras de plata, para lo que envió un galeón especial que lo recogiera y lo llevara a España. El recién llegado virrey de Alba obviamente hizo el despacho de inmediato. Ese dinero provenía de las minas de plata, mercurio y azogue existentes en Huancavelica y Potosí, cuya importancia se grafica con las visitas a las minas hechas por los virreyes, como lo hiciera –según Mugaburu– el virrey Mancera en 1645 o las procesiones y fiestas para celebrar el buen asiento del socavón.

Pero el imperio español del siglo XVII tenía ya grandes problemas de guerra comercial, tanto con los corsarios, como con los piratas ingleses y holandeses. El virreinato de Lima era el llamado a dar la ayuda económica que una España en crisis no estaba en condiciones de ofrecer.

Así, cuando los ingleses en 1668 tomaron Puertobello, en Panamá, la primera ayuda que enviaron fue económica (16 millones de pesos) y luego militar con el envío de la Armada al año siguiente. El rol de esta Armada peruana parece haber sido decisivo para controlar las costas del Pacífico en beneficio de la metrópoli.

Pero en muchas oportunidades la plata no llegó a su destino y se perdió, probablemente, en cargamentos robados por piratas o



corsarios, como sucedió con la Capitana, barco de la Armada que llevaba el tesoro real y de particulares (13 millones de pesos y 60 000 patacones). Este robo se convirtió, en 1654, en una de las noticias más importantes del año.

Aparte del envío del dinero a la Corona, luego de cubiertos los gastos locales de administración del fisco, existieron otros problemas de índole económica.

Si bien el Perú tuvo una economía básicamente desmonetizada, pues la moneda que se acuñaba en pesos era exportada a España, la moneda fraccionaria que se utilizaba era permanentemente devaluada y necesitaba ser resellada con el nuevo valor para circular. Incluso se llegó a cambiar de moneda y se prohibió, además, que circulara o fuera enviada a Chile. Bandos sobre los cambios constantes de valor de los patacones fueron constantemente mencionados por Mugaburu.

A la inestabilidad económica imperial se sumaba también la política (aun en el denominado período de la estabilización colonial). Cada cierto tiempo eran enviados hombres para cubrir la guerra permanente que existía en Chile contra los indígenas, por lo que regimientos y escuadrones salían regularmente con este destino.

En 1662 Mugaburu consigna, además, una rebelión en La Paz y una rebelión de los indios, en el Perú, en 1666. Da la impresión de que todo el poder absoluto imperial se mantiene sobre el fondo movedizo del rechazo y la rebelión. De ahí el valor de la persuasión ideológica (religiosa o política), que deviene en modo esencial del ejercicio de la autoridad, así como la importancia de los medios que la promueven.

La Corona, la púrpura y el cetro constituyen los símbolos a los que la Lima cortesana permanentemente mira y a las que se somete fielmente. La vida social está organizada alrededor de los intereses y poderes señoriales, plataforma sobre la que se alza la monarquía española, garantizadora de su complejo señorial. En el diario de

Mugaburu se puede notar la vida extremadamente activa de las órdenes de Santiago, Calatrava y Alcántara, a la que pertenecen virreyes, oidores, catedráticos y miembros de la Real Audiencia.

Mugaburu consigna, además, con absoluto detalle las celebraciones realizadas por el buen asiento del socavón de Huancavelica, las honras fúnebres por la muerte del príncipe, las fiestas por el nacimiento del nuevo príncipe, innumerables procesiones y funerales, pero sobre todo las ceremonias de aviso, recepción y bienvenida de cada nuevo virrey, así como las relaciones entre los miembros de la Audiencia y del Cabildo con el enviado en calidad de alter ego del rey. Pablo Ortemberg<sup>4</sup> plantea que la recepción de un virrey representaba la renovación de los lazos entre la ciudad y la monarquía, entre el mundo conquistado y la autoridad legítima. Por esto, en la ceremonia de su llegada el representante de la Corona prometía preservar todos los privilegios y todas las exenciones de las que la ciudad gozaba y recibía las llaves de la misma; se trataba, en realidad, de establecer un diálogo y negociaciones de privilegios mutuos entre la ciudad y el rey, entre los nobles hidalgos asentados en Lima y el virrey<sup>5</sup>.

Dado que para que el poder se legitime este debe ser aceptado por los dominantes y dominados, era absolutamente indispensable el control del imaginario y del capital simbólico. El texto de Mugaburu es clave porque nos muestra cómo las representaciones del poder están indisolublemente asociadas con las estructuras del poder mismo y la importancia que tienen las formas de conocimiento

---

<sup>4</sup> ORTEMBERG, Pablo. *Rituels du pouvoir à Lima. De la Monarchie à la République (1735-1828)*. Paris, Éditions EHESS, 2012.

<sup>5</sup> Este tipo de relación se estableció durante el periodo de gobierno de la casa de los Habsburgo, pero fue cambiando progresivamente, a medida que la concepción de monarquía absoluta y el proceso de centralización política se fue imponiendo, tanto en el plano de las relaciones sociales y jurídicas como en el de las justificaciones ideológicas y simbólicas, proceso que llega a su clímax en el periodo borbónico.

y reconocimiento de estas relaciones en la configuración de las visiones y representaciones que los sujetos tenían de sí mismos y del mundo.

Así, quiénes fueron, quiénes no y por qué, qué hicieron, cómo vestían, en qué orden aparecieron, etc.; constituían datos cruciales cuya lectura alegórica era tan importante en ese entonces como lo puede ser hoy para llegar a configurar el orden de las jerarquías sociales. El carácter estamental de esta sociedad es permanentemente recordado, tal como lo demuestran algunos ejemplos: Al inaugurar la primera piedra de la iglesia de Santa Clara se colocan monedas de oro, plata y cobre en un orden preestablecido, primero el rey, luego su santidad, a quienes le siguen el virrey y por último el arzobispo; este rígido orden se muestra también en las fiestas de celebración por el nacimiento del príncipe o, por último, en la aclamación del nuevo rey Carlos II. Los conflictos que se producían por las prerrogativas simbólicas son muy reveladores de la importancia de la puesta en escena ritual en el establecimiento del orden y las jerarquías sociales.

Las fiestas constituyen uno de los instrumentos básicos de comunicación al interior de la sociedad, y dado el carácter analfabeto de la mayoría de sus miembros, la iconización ritual juega un papel decisivo. Las fiestas establecen y refuerzan fronteras y jerarquías sociales, renuevan pactos, pero sobre todo garantizan el control social a partir del dominio simbólico. Por ello, la lealtad y fidelidad al rey, al mismo tiempo que el orgullo de los nobles del Cabildo, requieren de la existencia de un sinnúmero de iglesias, órdenes religiosas, patronos y festividades que restablezcan permanentemente la coartada ideológica del carácter misionero y evangelizador de la colonización. Existían no menos de treinta y cinco festividades religiosas, es decir, casi un tercio del año eran días feriados. Esto explica la importancia de las festividades en las distintas entradas del diario.

Existía, sin embargo, un gran recelo de las autoridades hacia las fiestas que involucraban a los sectores populares. En ellas, la plebe se encontraba separada –espacial y temporalmente– de las

actividades festivas de los grupos dominantes. Las fiestas reales distinguían entre los días dedicados al pueblo y aquellos destinados a la élite colonial. Durante el siglo XVII, los indios participaron en los desfiles realizados en Lima y alrededores, y lo hicieron en tanto una corporación diferenciada que representaba a los Incas. Así, en una suerte de acto ritual, las mascaradas del gremio de pintores o de los indios debían entregar las llaves del poder o el mundo entero al rey. Este acto era asumido por Mugaburu como un signo de sometimiento y sumisión. Para la élite criolla y española gobernante era absolutamente importante visualizar, iconizar esta subordinación, porque la única forma de evitar el desmoronamiento del orden social de la conquista, de enfrentar el recién nacido pero poderoso mito del auge y declive de los imperios, era tratar de mantener las cosas en orden y procurar que cada uno siga en el puesto y el nivel social que la tradición y las viejas normas de la herencia le tienen asignado.

El Estado barroco, patrimonial, pero sin embargo moderno, juega un rol fundamental en el mantenimiento de este orden, tanto por el sistema de controles y vigilancias que una administración extremadamente detallista y exigente requería para restringir el constante fraude con el que se le burlaba, como por las necesidades de la evangelización, de la transculturación de una población indígena de millones de personas que debía encuadrarse dentro del marco de valores de la sociedad europea.

Lima, una ciudad tan urbana y tan barroca que ni siquiera surgió de un crecimiento orgánico de las zonas campesinas próximas, sino pura y llanamente de las necesidades administrativas del imperio y de un nivel considerable de relaciones mercantiles, es, sin lugar a dudas, la capital barroca de América Latina y cumple un rol imprescindible por su función predominante en el orden económico, político, social y artístico. A diferencia de las ciudades barrocas europeas, la capital del virreinato del Perú no surgió como producto del desarrollo agrícola que gradualmente va generando un polo

urbano, sino lo hizo a partir de un modelo que pudiera cumplir con las exigencias de la vasta administración colonial y se mantuviera directamente subordinada a la metrópoli.

Mugaburu va revelando la mano controlista detrás de cada matiz de la vida administrativa y anónima. Así, nos va contando de contadores que salen de las cárceles, oficiales reales que son desterrados al interior del país, contrabandistas de piñas y barretones que son detenidos, además de bandos que anuncian severas penas, como la pérdida de la hacienda y el destierro de todo el reino para aquellos que infringieran estos dispositivos y ayudaran a hacer o transportar barretones.

Pero la represión administrativa no hubiera tenido la misma fuerza si no fuera porque iba aparejada de la otra gran institución ordenadora y de su respectiva estructura represiva. Me refiero a la Iglesia y a la Inquisición. La conquista de América fue una empresa político-militar y al mismo tiempo religiosa. Fue vista como una prolongación de la Reconquista española contra los moros, razón por la cual su tarea misional fue sumamente agresiva<sup>6</sup>.

España y el clero jugaron un rol fundamental en la Contrarreforma y lograron un alto nivel de coordinación Iglesia-Estado. La clase de funcionarios y el equipo intelectual contó entre sus filas a importantes sectores eclesiásticos. De esta manera, en el texto de Mugaburu tan importante como la recepción de los virreyes y el nombramiento de nuevas autoridades seculares son las diversas actividades religiosas: novenarios, procesiones, elecciones de nuevos canónigos, disputas entre religiosos y legos por las cátedras, consagraciones de obispos, elección de visitadores, prédicas en los púlpitos y la participación de los miembros de las diferentes órdenes en

---

<sup>6</sup> Entre las numerosas fiestas de la época se encontraba la del Apóstol Santiago, patrón de España. popularmente conocido durante la Reconquista como Santiago Matamoros y en el Nuevo Mundo como Santiago Mataindios.

la vida de la sociedad son parte del cuadro cotidiano de la Lima del siglo XVII.

En el siglo XVI, la orden más poderosa fue la de los dominicos y en el XVII la de los jesuitas. Al parecer, al centro de las luchas por el poder y la influencia de órdenes estuvieron las querellas religiosas que consigna Mugaburu en su diario. Así, en 1662 estalló un conflicto de proporciones masivas que se venía incubando por décadas. El detonante fue la disputa en torno al dogma de la pura y limpia concepción de María. En la procesión de San Francisco, los franciscanos, agustinos, mercedarios, funcionarios de la Real Audiencia y del cabildo secular, junto con seglares en general, cantaron a la virgen. Los miembros de la Compañía de Jesús hicieron también una procesión, pero el padre prior de los dominicos, a la mitad del sermón, alabó al sacramento del altar y luego se paró y tuvo que ser la gente la que continuara “y la pura y limpia concepción de la Virgen María...”. Y desde aquella noche, y por el lapso de una semana, el autor afirma que más de 10 000 personas, apoyadas por los jesuitas abanderados de la Contrarreforma y por las demás órdenes, desfilaron por las calles de Lima cantando “fue concebida sin pecado original”. Para comprender la magnitud de gente que participó en dichas manifestaciones y la importancia que estas debieron haber tenido, hay que tener en cuenta que en 1700 Lima solo tenía 37000 habitantes.

En 1663, los problemas con predicadores dominicos en el púlpito aún continuaban por la misma razón; recién en 1664, luego de la prisión del padre dominico Iporre, los miembros de dicha orden cantaron “sin pecado original”. Además, eligieron un nuevo representante provincial e hicieron una procesión.

Las querellas religiosas, las disputas por el provincialato, etc., fueron parte de la lucha de las órdenes religiosas y de fracciones de funcionarios en la pugna por el poder. Pero la Corona necesitaba controlar el proceso de transculturación y manejar los instrumentos de comunicación social e ideologización que se destinaban al

público. Para hacerlo requería de un grupo social especializado para llevar el sistema ordenado de la monarquía absoluta.

Los sectores eclesiásticos, como parte de los intelectuales, cumplieron entonces la función de garantizar este orden desde el púlpito, la cátedra, la administración, los ensayos. Los lenguajes simbólicos de la cultura fueron puestos al servicio de la institucionalización del poder absoluto. Se usó políticamente el mensaje religioso para mantener a la gente atemorizada y lograr una mayor sujeción al régimen. La Inquisición, instaurada en el Perú a fines del siglo XVI por el virrey Toledo, fue un instrumento clave en este proceso. No tenía poder sobre los indios cuyos casos de “idolatrías” eran directamente vistos por los visitadores o extirpadores de idolatrías, pero sí tenía poder sobre los demás habitantes del virreinato: españoles, mestizos y esclavos.

Según Pablo Macera,<sup>7</sup> la Inquisición llegó a realizar 27 autos de fe durante el coloniaje y ejecutó 30 personas. Perseguía y castigaba a los judíos, a protestantes y casos de hechicería, pero también controló la entrada al país de la literatura considerada peligrosa; ello mediante la elaboración de una lista de libros prohibidos denominada “El Índice”.

Mugaburu informa por primera vez en 1649 sobre el nombramiento “de visitadores para predicar la fe de Nuestro Señor Jesucristo y quitarle sus idolatrías y que fuesen castigados esos indios”. Recién en 1663 menciona el pregón del Santo Oficio para el Auto General, Auto de Fe que se realizó el 22 de enero de 1664 y en el que hubo veintiún penitenciados de los cuales quemaron a uno, hicieron dos estatuas, ensambenitaron a tres y azotaron a las hechiceras y a un doctor judío.

---

<sup>7</sup> Véanse: MACERA, Pablo. *Trabajos de historia*. Lima, UNMSM, Facultad de Ciencias Sociales, G. Herrera, 1988 / *Visión histórica del Perú*. Lima, Ediciones Milla Bartres, 1978.

En 1666 se realizó un nuevo Auto de Fe en la Caridad y en esta ocasión fueron ocho las personas penitenciadas: tres mujeres por hechiceras y supersticiosas (una era la que tocaba el arpa en la comedia); un casado dos veces y un fraile lego porque tomaba limosna para decir la misa, confesaba indios y no sabía ni leer ni escribir; otros dos más por judaizantes y uno último por hereje.

El mismo año desfilaron todos los inquisidores en la ceremonia de honras por la aclamación del nuevo rey Carlos II en un despliegue visual de poder en el que destacaban las imágenes del rey con su corona de oro y un cáliz dorado, así como la figura de la iglesia colgada de damascos y telas de colores; todo lleno de mil sonetos.

En 1667 vuelven a ser mencionados los siniestros autos de fe en los que penitenciaron a cuatro personas. Entre ellos condenaron a cadena perpetua y al destierro a un médico y a su sobrino, acusados de herejes por negar la inmortalidad del alma. En 1670, cinco personas fueron acusadas de hechicería; las víctimas fueron varios mulatos, negros y mestizos, que generalmente eran los relacionados con prácticas de brujería.

Pero esta imagen de tremendismo, violencia y crueldad no es una particularidad de la Inquisición, es en realidad consustancial al espíritu barroco de la época, a la imagen del mundo, del hombre y a la estructura mundana de la vida. Se trata de un mundo que gira entre contradicciones, en el que hasta los más mínimos detalles resultan antitéticos. Ello se puede notar claramente en la afinidad entre el luto y la ostentación, entre la melancolía y la fiesta que se documenta a lo largo de todo el diario.

En su libro sobre el teatro barroco alemán, Walter Benjamin<sup>8</sup> analiza algunas características de la mentalidad de la época que considero totalmente válidas para el caso de la Lima colonial

---

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus Humanidades. 1990 [1925].



del siglo XVII. Él plantea que en dicho siglo las acciones humanas fueron privadas de todo valor y surgió algo nuevo: el *taedium vitae*. Así, la triste melancolía habita en todos los palacios. El príncipe es el paradigma del melancólico a quien la idea de la muerte lo aterroriza profundamente, pues ve la miseria del hombre reducido a su mera condición de criatura. La obsesión medieval y barroca por la muerte surge de la intuición de la caducidad de las cosas y el cuidado por salvarlas en lo eterno. Se desarrolla una experiencia de lo efímero como producto de todos los cambios sufridos por las normas legales, a pesar de toda su pretensión de eternidad.

En el diario de Mugaburu se puede observar una gran presencia de la muerte. Casi no se consignan nacimientos o matrimonios, pero sí la muerte de cuanto personaje principal hubiera. El autor trata de salvar esta experiencia de lo efímero a través de la sacralización de la escritura, que le debe permitir el acceso a lo eterno. Contemplada desde esta óptica, la vida consiste en la producción de la muerte. Sin embargo, no se trata solo de una reflexión acerca del final de la vida humana, se trata del cadáver como emblema, como alegoría que arraiga con más fuerza ahí donde la caducidad y la eternidad entran más de cerca en conflicto. Tal idea de la caducidad está también íntimamente vinculada a la idea de culpa, fundada en la doctrina de la caída del catolicismo.

Que el luto era una disposición anímica, se puede apreciar a lo largo de todo el diario. Tal pareciera que los únicos acontecimientos que rompían la monotonía y el tedio de la Lima colonial eran los entierros y las ejecuciones. Pero hay una gran diferencia en la manera de presentarlos. Los entierros eran en realidad parte de las fiestas barrocas que buscaban la ostentación y provocar admiración, además de reconocimiento de la jerarquía social del fallecido; las ejecuciones traían la presencia y la visión del otro.

La extremosidad, la truculencia con la que estas ejecuciones están narradas en el diario tienen el objeto de impresionar con más fuerza y más libremente al público. La picota y la horca son

símbolos de sometimiento individual al Estado. Mugaburu no solo nos cuenta las crueldades que cometió un negro terranova que mató por lo menos a siete personas e hirió a otras tantas, sino nos describe con lujo de detalles el castigo que se le aplicó, cómo lo colgaron y lo arrastraron luego hasta el lugar del delito, cómo mandaron que lo hicieran cuartos y pusieran su cabeza y sus manos en el lugar del asesinato.

Lo mismo hace en relación con los ocho indios que fueron ahorcados luego del alzamiento que intentaron. Nos cuenta cómo después de ahorcados les quitaron las cabezas, fueron hechos cuartos y puestos por los caminos, y cómo azotaron a los otros indios y cómo los demás fueron enviados a las galeras. Pero el énfasis fundamental está puesto, indudablemente, en el hecho de que toda la ciudad concurrió a la plaza a presenciar el suceso<sup>9</sup>.

Una constante que se puede observar al analizar el texto es que siempre los ladrones o asesinos ahorcados son mulatos, zambos o negros y las hechiceras, mulatas o indias. Y las penas que se les aplican son la horca o el garrote, luego de lo cual generalmente se les corta la cabeza o las manos.

¿Por qué estas escenas de horror y martirio? Porque el cuerpo humano entero no puede formar parte de un icono simbólico, pero una parte del mismo se presta a la constitución de dicho icono y de lo que se trata es de la función ejemplarizadora en la que la alegoría del cadáver juega un rol fundamental. El temor al otro tiene que haber sido parte de la realidad cotidiana de los miembros de la ciudad letrada; y la crueldad, la violencia y la sangre, parte de su inseguridad frente a la presencia del otro, frente a una cultura distinta a la que debían intentar someter.

---

<sup>9</sup> Ortemberg plantea que la Plaza de Armas es un lugar privilegiado porque en ella se establece el lazo entre el poder local y global, entre el poder temporal y el espiritual. Es por eso importante que durante la primera etapa de la Colonia la picota, en donde se realizaban las ejecuciones, se encontrara ubicada en el centro de la plaza.

De hecho, se mencionan en el texto innumerables bandos en los que se prohibía a los negros y mulatos portar armas. No podían, por tanto, “traer espada, daga ni cuchillo, ni otra arma ninguna de día ni de noche aunque acompañe a su amo”. Y si esto era una realidad con relación a los negros y mulatos, lo era más aún con respecto a los indios. Es sintomático que las tres únicas oportunidades en la que los indios aparecen en el diario de Mugaburu estén vinculadas a imágenes de resistencia y sometimiento.

Así, en las fiestas por el nacimiento del príncipe, en 1659, desfilaron más de 2 000 indios (cantidad enorme para una ciudad como Lima) e hicieron una mascarada en la que el rey Inca venció a otros dos reyes para finalmente entregarle las llaves del poder al príncipe. En la aclamación del rey Carlos II se presentó un retablo en la que el Inca y la Coya ofrecen al rey la corona imperial y un laurel<sup>10</sup>. La última mención a los indios aparece en diciembre de 1666, fecha en la que se descubrió una conspiración, curiosamente vinculada con el desencadenamiento cabalístico de tres temblores. La Iglesia aprovecha los temblores y terremotos para asociarlos al “castigo divino” contra las manifestaciones populares y lanzar una campaña de control contra las prácticas religiosas híbridas o ancestrales de los indios, bajo el pretexto de depurar la fe católica. El poder eclesiástico consideraba peligroso dejar a la plebe festejar a su manera a los soberanos y utilizaba la temática de los sismos para restablecer el control.

---

<sup>10</sup> Según algunos historiadores, los desfiles de los indios durante el periodo de dominio de la Casa de Habsburgo tuvieron un carácter distinto al de los realizados durante el periodo borbónico. Al parecer, en el siglo XVI y parte del XVII, los indios desfilaban como representantes de la élite de la nación indígena en una ceremonia que negociaba y pactaba con el virrey las condiciones de su subordinación y que reconocía el poder legítimo del virrey como una continuidad del poder legítimo incaico. Ya en el siglo XVIII, durante el periodo borbónico de fortalecimiento de la monarquía absoluta, se rompe cualquier pacto que base la legitimidad en la continuidad y se exige, más bien, un total sometimiento. Véase al respecto Ortemberg, Pablo. Op cit, y Juan Carlos Estenssoro. *Du paganisme à la sainteté. L'incorporation des Indiens du Pérou au catholicisme. 1552-1750*. Paris, EHESS, 1997.

Esta era en realidad la función de las fiestas. Todo el boato y la artificiosidad constituían prueba de la grandeza y el poder social. Los toros, las máscaras, las verbenas, los fuegos artificiales, pero sobre todo las procesiones –por su carácter masivo– eran una ocasión apropiada para el despliegue de estas grandezas y necesarias para proyectar una imagen visual, icónica de poder, y lograr una mayor sujeción al régimen. Ello se ve en el diario cuando Mugaburu nos presenta semanas enteras dedicadas a procesiones o a fiestas sucesivas, teniendo en cuenta además que las procesiones mismas siempre terminaban en fiestas y fuegos artificiales.

La morbosa exageración del consumo a la que se refiere José Antonio Maravall<sup>11</sup> es, por un lado, la expresión del nuevo riquismo –ley de la gran ciudad en una sociedad con régimen de privilegios y dinero como la de Lima del siglo XVII– y, por otra parte, intentos emocionales de reforzarse frente a la propia inseguridad y temor que la presencia latente del otro le produce.

Las fiestas sirven para procurarse la adhesión ciega y aturdida de las masas, es un divertimento que aturde tanto a los que mandan como a los que obedecen y que busca en última instancia asombrar al pueblo con la fortaleza de los ricos y poderosos. Mantener al pueblo en fiestas es una de las mejores maneras de mantener siempre viva esta imagen.

La vida cultural es parte indisoluble del panorama que ya se ha ido configurando. Las oposiciones a las cátedras que quedaban vacantes en la Universidad de San Marcos fueron, al igual que las querellas religiosas, parte de las luchas por el acceso a la élite y al control del poder. La nobleza colonial monopolizó los privilegios de carácter educativo porque para ingresar a la universidad debía probarse condición de hidalguía. Sin embargo, a diferencia de los

---

<sup>11</sup> MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel. 1980.

demás puestos de privilegio dentro del régimen colonial en la que los criollos estaban siempre en segundo lugar después de los nacidos en España, en las universidades y en la actividad cultural ellos tenían el control.

Al parecer, esta es la razón por la que Mugaburu da tanta importancia a las votaciones y elecciones de catedráticos en la universidad, que de acuerdo con lo estipulado en su acta de constitución debía alternar siempre un clero y un lego en su dirección, cargo para el que, además, no podía por ningún concepto haber reelección. Votaban por estos cargos los estudiantes de las facultades respectivas; los religiosos, eclesiásticos y seculares; los licenciados, bachilleres, maestros y doctores respetando estrictamente todas las jerarquías del caso, lo que significaba que cada voto valía diferente. Se tenían en cuenta la cantidad de cursos en los que se estaba inscrito y se otorgaba, además, un voto o más, según se tratase de una simple persona o de una autoridad. Los sacerdotes votaban en calidad de personas y de religiosos.

Los que se llevaban las cátedras tenían que tener dinero porque debían pagar derechos a las arcas reales, a cada consiliario y doctor, al rector y al bedel. Algunas cátedras eran de propiedad y podían ocuparlas hasta su muerte o jubilarse luego de veinte años.

En cada convocatoria para el inicio del año académico o para recibir a los nuevos catedráticos se producían paseos por la ciudad de toda la clerecía y de los caballeros. Los acontecimientos políticos y la participación de los postulantes en ellos eran decisivos en el momento de su elección, como ocurrió en la cátedra de Prima de Leyes en 1664 en la que ganó el doctor Josephe Reyes que era quien hacía dos años había encabezado los cantos del “sin pecado original”.

Si se tiene en cuenta que la universidad fue fundada a pedido de los dominicos y los civiles, se puede comprender la importancia de estos cargos en las luchas entre eclesiásticos y seculares, así como entre los miembros de las diferentes órdenes.

En lo que respecta al teatro, este se integra dentro del área de fiestas y divertimentos. Hasta 1602 las representaciones dramáticas se hacían en el atrio de la Catedral e iglesias, pero ese año el virrey prohibió las representaciones al descubierto, por lo que a partir de 1604 comenzaron a darse en un local de la esquina de San Bartolomé y Sacramentos de Santa Ana que se llamó Corral de Comedias.

Tanto el virrey como los caballeros acudían a estas representaciones. Mugaburu menciona en 1665 la representación de la mujer de Per-Ibáñez en la casa de la Comedia; en 1669 el virrey fue a ver la obra que se hizo sobre Santa Rosa de Lima y en 1670 la comedia del rey Nabucodonosor que fue representado por un tal Fernando de Silva, un caballero al parecer muy conocido que fue muy aplaudido por la representación de su papel.

Todo este recorrido a lo largo de las instituciones y los vericuetos de la cotidianidad limeña colonial ha posibilitado trabajar a Lima como texto. A manera de conclusión podemos señalar que el diario de Mugaburu nos ha permitido ver que las actividades vitales de la ciudad son también la expresión de la forma de su orden social y una alegoría de la mentalidad barroca de la época.

Una segunda conclusión que nos aventuramos a señalar es que la visión de la ciudad, producto de la mirada de Mugaburu, es la de un criollo cortesano de la época y no la de un español de paso. Afirmamos ello porque su visión es la del residente que comenta regularmente sobre el dinero que se va como tributo a España, que ve como una tragedia propia y social la pérdida del dinero de los particulares, y como algo normal el boato y el dispendio que las élites criollas del siglo XVII podían permitirse porque se encontraban económicamente en mejor situación que la metrópoli.

Mugaburu es parte de las luchas por el poder que se solapan tras las querellas religiosas y se alinea tras una de las órdenes contra los dominicos. Se interesa asimismo por todas las oposiciones a las cátedras como parte de la lucha por el poder local y comparte con

los españoles y criollos nobles de la época su visión conflictiva y despectiva del otro.

Su mirada cortesana está dirigida siempre a España y es admirativa y laudatoria de la élite de la ciudad letrada. Es muy probable, por eso mismo, que su deseo de apoderarse de la letra haya sido una búsqueda de legitimación, de reconocimiento a través del acto simbólico de la escritura.

Sean cuales fueren sus intenciones, el diario ha quedado como un valioso documento a estudiar, no solo desde el punto de vista histórico sino el de los estudios culturales y de las mentalidades.





## Ciudad letrada, ciudad hechicera: el caso de la bruja Claudia\*

El presente trabajo se propone estudiar cómo la historia de la hechicera Claudia, que aparece en la *Historia de la villa imperial de Potosí*<sup>1</sup> de Arzáns de Orsúa y Vela, (Tomo II, 1ª parte, Libro 9º,

---

\* El presente trabajo fue presentado en el Coloquio “Discursos híbridos y sujetos migrantes en el Perú Colonial” organizado por la Revista de Literatura *Ajos y Zafiros* y el CELACP los días 1 y 2 de octubre de 2003, evento realizado en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El título de la ponencia fue “Hechicera en Potosí: la bruja Claudia”. El texto fue posteriormente publicado en el Número Especial Vol. 5 (2005-2006) del Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura del Departamento de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico (pp. 116-130).

<sup>1</sup> Lewis Hancke, en su estudio sobre el autor y el manuscrito del texto, señala que Arzáns comenzó a escribir la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* en 1705. En 1756, a pedido del corregidor de Potosí, un vecino de la ciudad llamado Bernabé Antonio de Ortega y Velasco remitió un informe al Consejo de Indias sobre dicha obra. En ella consigna que el libro se compone de dos tomos, el primero con 50 capítulos y sus foliaciones con 559 y en él se narra la historia desde la fundación de la Villa hasta 1720. En el segundo tomo empieza la historia desde 1721 y sigue hasta 1736, con su foliación de 152. Arzáns solo escribió los primeros 15 capítulos del segundo tomo porque falleció en 1736. Los siguientes capítulos del segundo tomo, del 16 al 24, los escribió su hijo Diego de Orsúa y Vela. Al parecer, Arzáns no quiso publicar el manuscrito por temor a las críticas y por considerar que era peligroso darlo a conocer. La justificación de tal temor quedó clara cuando un juez de Potosí envió a un alguacil mayor y un escribano para apoderarse de los manuscritos y hacer arrestar a Arzáns. Se explica así la decisión del autor de mantener en secreto su existencia, a pesar de que le ofrecieron dinero para hacerlo imprimir, y pese a que él no se

capítulo XXX, 267-271)<sup>2</sup> contribuye a la representación simbólica de una ciudad hechicera que existiría al interior de la ciudad letrada de Potosí. La imagen de esta mujer va a revelar la realidad cultural de discursos híbridos<sup>3</sup> en dicha ciudad durante los siglos XVII y XVIII.

La historia escogida podría titularse “Vida y maldades de la bruja Claudia” y para estudiarla sigo una opción metodológica sinecdótica, que consiste en aproximar y analizar una parte del objeto de estudio por el todo. Cabe señalar que este documento no se presenta en el nivel paratextual<sup>4</sup> como una entidad autónoma, sino como parte de un capítulo que atañe a los usos de la coca. Sin embargo, la aproximación sinecdótica que elijo aquí sirve como modo adecuado de análisis textual porque, desde el punto de vista de la coherencia

---

encontraba en una buena situación económica. Temía, además, por el destino final de su texto si llegaba este a manos de los censores españoles. A la muerte de su hijo, el manuscrito fue empeñado y pasó a manos de un eclesiástico. En 1756, gracias al empeño del mencionado funcionario por ubicar el manuscrito y determinar su autenticidad, la *Historia* fue enviada a España donde fue encaminada al Consejo de Indias. Recién en 1925, Luis Subieta Sagárnaga imprimió en Potosí unos pocos capítulos del Libro I de la Primera Parte, con una introducción de Gustavo Adolfo Otero. Solo fue publicada íntegramente por la Universidad de Brown en 1965, como parte de las publicaciones programadas para la celebración del bicentenario de esa casa de estudios.

<sup>2</sup> La edición de la *Historia de Potosí* realizada por la Universidad de Brown consta de tres tomos. El tomo I contiene el índice de los tres tomos de la edición hecha por la universidad, incluye el estudio de Lewis Hancke y Gunnar Mendoza sobre la vida y la obra de Arzáns, así como el prólogo y los libros I-VII de la primera parte de la *Historia*. El tomo II contiene el índice de los capítulos de dicho volumen y los libros VIII-X de la primera parte (capítulos 1-33). El tomo III contiene el índice de los capítulos de la *Historia* de dicho volumen, el libro X de la Primera Parte (capítulos 34-50) y los Libros I-III de la Segunda Parte, contiene, asimismo, varios apéndices. El presente trabajo seguirá a citar la estructura en 3 tomos de la edición de la Universidad de Brown, consignando el tomo, y la página del mismo, en el que se encuentra el texto citado.

<sup>3</sup> Siguiendo lo planteado por García Canclini, se conciben los discursos híbridos como prácticas discursivas producto de la superposición compleja de diferentes espacios y temporalidades históricas y culturales. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo, 1990.

<sup>4</sup> GENETTE, Gérard. *Seuils*. París: Gallimard, 1987 y *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

formal, el documento posee plena autonomía. Más aún, se puede decir que, separada y solo separada de su contexto de edición, es la única manera en la que este texto está en condiciones de transmitir toda su potencia semántica, sepultada en el sinnúmero de eventos en los que la obra de Arzáns se reimpulsa. Leo también el personaje de Claudia desde el presente, buscando descifrar en el valor simbólico del personaje y en la naturaleza de su discurso híbrido, imaginarios culturales, mundos históricos posibles, alternativos y distintos al mundo oficial de la Colonia. De esta manera, propongo conclusiones que quizá se puedan aplicar al conjunto de la obra y formen parte del esfuerzo multidisciplinario que el estudio de las crónicas coloniales hispanoamericanas plantea.

Empiezo ofreciendo un escueto resumen de la “Historia de Claudia” contenida en el documento de Arzáns. Este somero resumen tiene como finalidad poner de relieve la imagen de la mujer que se construye textualmente en esta crónica para analizarla desde el punto de vista social y de género y estudiar la relación simbólica que se establece entre dichas imágenes y la realidad cultural de Potosí en los siglos XVII y XVIII. Me interesa, particularmente, estudiar el proceso de metaforización mujer/ciudad y su relación con la del hombre/poder colonial. Estos procesos (metaforización y relaciones) se manifiestan en mi opinión a través de relaciones textuales en el universo representado. Dichas relaciones se configuran a partir de las crónicas, mediante la construcción de uno o varios discursos híbridos. El surgimiento y práctica continua de dichos discursos desafía los términos oficiales y la producción textual canónica al servicio del imperio, que caracterizaron a la dominación española durante estos siglos. Teniendo en cuenta el contexto sociohistórico que regula las producciones textuales, y considerando el texto que aquí analizo como parte del campo de los discursos estéticos, observo de qué manera la imagen de la hechicera, construida textualmente, se revela como elemento de un discurso modelizador que afirma y/o cuestiona discursos de subversión y de poder. En otras palabras, estudio la relación entre el proceso de transferencia metafórica que hay entre la

imagen de la bruja, la fuerza de la que obtiene su poder y la sexualidad con la que tradicionalmente se la asocia, con la idea subversiva de la independencia del yugo colonial.

La historia de Claudia se presenta por un muestrario de hechos que se le atribuyen. Al parecer eran muchas las habilidades de Claudia y es a través de los microrrelatos y de una composición que va progresando por acumulación de anécdotas que este personaje se va configurando como tal. Claudia era una mujer natural de Tucumán, de padres españoles, asimilable por lo tanto al grupo “criollo”. De su nativo Tucumán, donde ya había desempeñado sus dotes de hechicera, llega Claudia a Potosí, con cuya población adquiere pronto prestigio con sus “malas artes”. Así, por ejemplo, el texto le atribuye la transformación de una “asquerosa vieja” en una dama a quien un contador enamorado perseguía y adoraba, pero a quien ella no correspondía. Gracias a la efectividad de sus hechizos, Claudia logra que el joven y la supuesta dama durmiesen juntos, pero al día siguiente apariencia y esencia se reúnen en la mujer vieja, y el joven abomina de la “dama”. Otro ejemplo se encuentra en la historia de los quince ladrones. Estos, de acuerdo con el documento, se refugian en casa de Claudia para huir de la persecución oficial. Para ayudarlo, la bruja transforma a los quince ladrones en perros y gatos. Asimismo, el botín del robo se convierte en un montón de carne. Lo interesante es que, como parte del sortilegio, Claudia coloca hojas de coca en la boca de los quince ladrones. El truco da resultado y los ladrones logran despistar al alcalde que los perseguía. Claudia, entonces, gana parte del botín en recompensa por su ayuda mágica.

Otras historias atribuidas a los poderes mágicos de Claudia incluyen su capacidad para lograr que las doncellas correspondiesen a los afectos y deseos de los caballeros que las amasen o deseasen. En esta línea, se dice que ayudó a simular innumerables veces virginidad en doncellas que no habían guardado su entereza, lo que hacía cerrando diabólicamente sus partes bajas para orgullo del marido y burla de los que sabían de los otros amores de la joven. Asimismo, la bruja podía mostrar, a los vivos que se lo pidiesen, los muertos en la

uña de una criatura. Sus dotes de predecir el futuro se manifestaban en una suerte de rito en el que, por medio de una bacinilla llena de agua, “veía” los sucesos buenos o malos de sus clientes. Uno de los amantes de Claudia la acusó de sorprenderlo y asustarlo al invocar al demonio tomando la coca para obtener tortas de Utrera. Finalmente, trastornó el juicio de un músico de arpa quien la había encontrado a ella y a un grupo de seguidoras entregadas a rituales con la coca.

Una vez expuestos y narrados estos acontecimientos en detalle, el narrador nos comunica el desesperado final de la bruja, en noviembre de 1674, cuando contaba con 45 años de edad. Según él, Claudia solo tuvo el tiempo necesario para pedir que saquen de una gavetilla “ciertos bultos de cera y otros instrumentos infernales y quitándoles unos alfileres y vendas que tenían cobrarían toda su salud cinco sacerdotes a quienes había maleficiado, de los cuales dos se hallaban en esta Villa, uno en la ciudad de La Plata, otro en la de los Reyes y otro en México” (Arzáns, II, 27)

La lucha contra la Iglesia y contra la religión católica, pilares ideológicos de la dominación colonial, se revelan no solo en sus maleficios sino en su terca oposición a ser confesada antes de su muerte. Pese a los reiterados pedidos de un padre jesuita para que se confiese y pida a Dios misericordia, Claudia se negó, y pidió más bien a la criada que le trajese la coca. Como ella se negara, la hechicera se levantó furiosa, sacó un puñado de hierba de un cesto, se lo metió en la boca y fue en ese preciso momento que cayó muerta.

En el libro *Thinking about women*, Mary Ellman<sup>5</sup> desarrolla lo que se llama “crítica de imágenes de mujer”, es decir, el análisis de los estereotipos de mujer que están presentes en las distintas obras escritas por hombres así como en las categorías críticas empleadas cuando se comentan obras escritas por mujeres. Tanto Ellman como otras teóricas feministas que tienen en cuenta esta herramienta de análisis, señalan cómo tras la imagen de la belleza angelical, dulzura

---

<sup>5</sup> ELLMAN, Mary. *Thinking about women* [1961]. Harvest Books, 1984.

y sumisión de una criatura sin personalidad, presentada como el estereotipo ideal de la feminidad, se construye la imagen de la bruja, la arpía, la mujer que no se somete al modelo. Frente al ángel (modelo mariano), se encuentra el monstruo (Eva), el anverso de la idealización masculina de la mujer. Esto descubre por lo menos dos tipos de feminidad que se conciben como exclusivos; el primero –el angelical– se idealiza y acepta oficialmente, mientras que el segundo –el monstruoso– inaugura el miedo a un tipo de feminidad que no se puede controlar y es amenazante<sup>6</sup>.

Como podemos ver del recuerdo de hechos atribuidos a la bruja Claudia, esta es presentada, en la crónica de Arzáns, como una “hechicera”, una “arpía” que media sin control entre lo terrenal y lo supraterráneo, asociado con lo diabólico. Pero su historia no es solo un ejemplo particular de hechicería muy difundida durante la colonia, sino representa simbólicamente el embrujo, el hechizo y el rol maléfico de la ciudad misma. Claudia y la ciudad de Potosí son descritas en estos documentos como entes femeninos con atributos semejantes. Ambas son criollas, hermosas, autosuficientes, viviendo de sus hechizos una, y del “cerro de plata” la otra. Ambas utilizan medios propios del mundo andino para lograr sus objetivos, la coca o la tecnología minera andina. A través de estos medios andinos, bruja y ciudad adquieren un poder infinito y omnipresente, que les permite hacer de todo. Ahora bien, como ya he mencionado a partir de la idea de Ellman, las imágenes del ángel sometido y de la bruja subversiva contraponen dos formas distintas de relacionarse con el orden social existente y de justificar o desafiar su poder. Por lo tanto, intento ahora –y este es el segundo objetivo de nuestro trabajo– entrelazar ambas lecturas y descifrar a Potosí como texto, a partir de la clave de la hechicería y de Claudia como emblema.

---

<sup>6</sup> Personajes de obras clásicas como Goneril y Reagan en *El rey Lear* de William Shakespeare, y Medusa, Circe y Dalila, provenientes de la mitología clásica y la tradición bíblica, son algunos entre muchísimos ejemplos.

Potosí es, como muchas ciudades de la colonia, una intersección compleja de diferentes tradiciones culturales y temporalidades históricas. De acuerdo con lo narrado por Arzáns, a partir de los años fundacionales de la ciudad, esta creció en forma desordenada y en condiciones precarias y de carácter aparentemente temporal. A esto se suman las condiciones climáticas de estas partes elevadas de los Andes, que hacían muy difícil la estadia en el Cerro y sus alrededores. Sin embargo, la posibilidad de enriquecerse rápidamente era tan alta, sobre todo en pleno ciclo de la plata y de apogeo de Potosí, que infinidad de hombres y mujeres venían atraídos por el dinero fácil que la “montaña de plata”, como los cronistas del siglo XVII llamaron a Potosí, implicaba. Incluso los hidalgos buscaban subterfugios para participar en el comercio de las minas de Potosí o trabajar en algo relacionado con ellas, para obtener dinero rápido y fácil. Por lo tanto, a la imagen administrativa y cortesana a la que los habitantes de Potosí aspiraban y por la que incluso peleaban para insertarse en un lugar más alto en la pirámide social de la Colonia, se contraponen la visión de una Potosí que busca acceder a tal posición no por sus méritos nobiliarios y su peso burocrático, sino por su riqueza, producto del “vil” trabajo de explotación minera y del comercio. Aquí radica “el hechizo” de Potosí. La riqueza material que da lugar a la atracción mágica de la ciudad se relaciona con pasiones negativas como el tremendismo, la violencia, la lujuria, la morbosa exacerbación del consumo y el nuevo riquismo. Estas actitudes son en realidad consustanciales al espíritu barroco de la época y su imagen de un mundo abundante. Y en este contexto se entiende la posición del hombre y la estructura mundana de la vida en Potosí<sup>7</sup>. Sin embargo, durante los siglos de la Colonia, cualquier forma de poderío

---

<sup>7</sup> Maravall señala en *La cultura del Barroco* (1990) que el Barroco es un periodo en el que se busca la renovación del prestigio de la monarquía. Esta recurre a medios de integración social e instrumentos de represión física (Inquisición) para imponer su dominio. El desarrollo descomunal de la brujería, fenómeno que no pudo evitarse pese a los mecanismos de represión montados, nos muestran el rechazo a la monarquía y el desafío a la estructura colonial de poder, también en otras ciudades coloniales como Potosí.

económico debía estar al servicio del Imperio. Cualquier perspectiva de autosuficiencia e independencia económica fuera de los alcances del poder imperial constituían un peligro para su estructura y supremacía. Una ciudad con estas características debía ser saqueada y sometida al control de la corona, y su poder, manifiesto en el hechizo del dinero, debía ser controlado por el Estado oficial del Imperio.

Además del poder sustentado en la acumulación de riquezas materiales, se reconocen otros hechizos a los que también se temía y a los que la Iglesia, el otro baluarte del estado imperial, persigue: las ancestrales prácticas religiosas andinas convertidas en formas de resistencia cultural a la evangelización, y la brujería, arma defensiva utilizada por las mujeres para subvertir las condiciones de dominación de su contraparte masculina en esta época. Teniendo en cuenta esta perspectiva, la hechicera Claudia es un símbolo de la fusión compleja de ambas prácticas. Ella era natural de una de las ciudades del Tucumán, pero sus padres fueron españoles. Era, por lo tanto, criolla, y su magia igualaba a las famosas hechiceras de la antigüedad clásica, como Arzáns añadía: “Fue tan única hechicera en este reino que las Erintos, las Circes y Medeas no la igualaron” (Arzáns, II, 269). Las pasiones humanas manifiestas en el amor, la venganza, los celos, la codicia, la lujuria y el deseo eran vitalmente desencadenadas por las hechiceras y su relación con fuerzas sobrenaturales. Solo entes más poderosos como Dios o el diablo estaban en plena capacidad de controlarlas. De la misma manera, es decir como espacio de abundancia y nido de pasiones desenfrenadas, se concebía a la ciudad de Potosí en los siglos XVII y XVIII. Ninguna otra ciudad, según el documento de Arzáns, podía igualársele. El orgullo potosino que se manifiesta hasta con sus hechiceras es el mismo que los invade cuando hablan de su ciudad: “orbe abreviado; honor y gloria de la América; centro del Perú; emperatriz de las villas y lugares de este Nuevo Mundo...” (Libro I, cap. I, 3.). A esto cabe añadir el aspecto de la belleza física. Una ciudad rica y abundante como Potosí también era apreciada como una ciudad hermosa. De manera semejante, la imagen de Claudia no correspondía a la descripción



medieval tradicional de la bruja, estereotipo que nos habla de una mujer vieja, fea, encorvada, pobre y paria. Su rostro y su talle, según el documento que nos ocupa, eran “de buen parecer” y vivía sola, manteniendo solo relaciones pasajeras con hombres, como con don Pedro de Ayamonte, andaluz con el que vivió un tiempo y fue víctima también de sus hechizos.

Claudia no trabajaba sola. Tenía agentes (o cómplices) que la asistían en sus quehaceres mágicos y que, probablemente, se beneficiaban con sus resultados. Según Arzáns, la bruja Claudia trabajaba con una mujer sesentona que sí correspondía a la imagen medieval de bruja “tan fea y terrible que quitaba el cuidado de pensar cómo sería el demonio” (Arzáns II, 270). Era este personaje el que apadrinaba buenas voluntades y ayudaba en los hurtos de los ingredientes necesarios para los hechizos. En este sentido, la historia de Claudia concuerda con el arquetipo clásico del género de literatura de hechicería, uno de cuyos representantes más famosos es *La Celestina* (1499)<sup>8</sup> de Fernando Rojas. Sin embargo, las historias alrededor de las hechiceras coloniales contienen elementos de transculturación que son muy importantes de estudiar para comprender la imagen trasgresora de Claudia y de la realidad potosina de la época. A continuación explicaré el funcionamiento de dichos elementos en la construcción de la hechicería colonial, por medio de la planta de la coca, asociada con propiedades mágicas por sus capacidades relajantes, estimulantes e incluso alucinógenas.

---

<sup>8</sup> En el prólogo a la edición de *La Celestina* de la colección Clásicos Castellanos, Julio Cejador y Frauca plantea que “hay en *La Celestina* un positivo satanismo, es una hechicera y no una embaucadora” (Introducción, XXXII). Menéndez y Pelayo nos habla de una criatura “baja y plebeya” “que parece nacida para corromper al mundo y arrastrarle encadenado y sumiso por la senda lúbrica y tortuosa del placer” (Ibid). Sin embargo, a diferencia de la imagen de la Celestina, una vieja y fea alcahueta, Claudia es hermosa y joven (la brujería tiene quizás otra cara en el Nuevo Mundo), pero también plebeya y hechicera. Posee, por lo tanto, su mismo poder diabólico y su satánica grandeza. ROJAS, Fernando. *La Celestina* [1499] Madrid. Espasa-Calpe, 1963.

En el desempeño de su oficio Claudia recurría a la coca, que era asociada con los agentes del mal. Según el cronista, la coca produce una pérdida de control y equilibrio en el comportamiento, y dicho desorden se asocia a la intervención del demonio: “Hase apoderado el demonio con tal ferocidad de esta yerba coca, que es certísimo cuando la toman por vicio los saca y priva de juicio como si se cargaran de vino, y les hace ver terribles visiones y los demonios se le representan en formas espantosas” (Arzáns, II, 269)

Una de las consecuencias más peligrosas de las prácticas de Claudia, según Arzáns, fue su influencia en variados sectores de la población, especialmente en mujeres. Según Arzáns, el demonio (inventor de vicios) tendría una notable cosecha de almas con esta hierba. La combinación de la bruja Claudia, su empleo de la coca, y su alianza con el demonio, parecía ser irresistible al sujeto femenino de una ciudad peligrosamente feminizada como Potosí. Según Arzáns, el demonio tendría una notable cosecha de almas con la coca, como apreciamos en las siguientes citas: “pues son muchas las mujeres que la han tomado y toman para el pecado de hechicería, invocando al demonio y atrayéndolo con ella para sus maldades” (268); “ven este vicio casi siempre en las mujeres, gente por lo mayor sin discurso, que nada sabe hacer sino el no hacer nada” (268); “Demás de esto, como la principal intención del demonio es corromper nuestra santa fe católica y las mujeres son tan fáciles en creer lo malo, a ellas son a quien más veces acomete con la tentación de esta culpa”(268-269); “No solo fue mala para sí esta mujer, sino que inficionó a otras y ellas no excusaron de seguir sus pasos, porque en gran parte de este sexo hay mucha incapacidad y mengua, pues curiosas siempre de lo que menos les importa (tacha que heredaron de la primera mujer) se entregan con facilidad en manos de la serpiente” (271).

En las citas anteriores, el narrador omnisciente habla en su calidad de predicador y vocero de las ideas y preconceptos propios de su época. Pero además, su relación del caso Claudia nos permite interpretar la especificidad del comportamiento humano y buscar las razones culturales de la hechicería en una ciudad concreta como Potosí.

Podemos también observar que la imagen de la mujer hechicera, concebida como diabólica y en una posición menor, establece vasos comunicantes con la imagen del indio como un ser inferior o animal carente de alma: la ideología religiosa de la época justificaba la condición de parias de ambos<sup>9</sup>.

El caso de Claudia también nos indica el camino hacia los agentes desestabilizadores del poder imperial en estos siglos ¿Quiénes se dedicaban al oficio de la hechicería y otras artes mágicas en la Colonia hispanoamericana y por qué? Las causas seguidas por la Inquisición, el mecanismo controlador de posibles amenazas sociales, revelan que de 60 personas acusadas por hechicería en Lima, 49 eran mujeres, e Irene Silverblatt<sup>10</sup> añade que el 85% de las personas ejecutadas por hechicería también lo eran.

Por lo tanto, la hechicería, tal como hemos visto hasta ahora, parece asociarse a una opción de género. De ser así, es importante analizar qué implicaba esta asociación y opción. Para la Inquisición y el discurso oficial de la Iglesia y la sociedad de la época el asunto quedaba completamente explicado desde un punto de vista ideológico. La creencia en las debilidades morales y físicas de las mujeres intrínsecas a su naturaleza provienen de la doctrina judeo-cristiana de la creación y de la caída del hombre en manos de Eva. Sin embargo, el aparato de creencias atribuido a la brujería y la predisposición de la mujer para tener una posición privilegiada fue obra de la Iglesia Católica medieval. Los teólogos de la teoría demonológica de

---

<sup>9</sup> Según Rocío Quispe Agnoli, lo mismo sucede con sujetos que se encuentran en posiciones minoritarias en la colonia hispanoamericana: mujeres, niños, negros, indios, no-cristianos, homosexuales y transexuales.

<sup>10</sup> SILVERBLATT, Irene. *Luna, sol y brujas*. Cusco. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1990. Según Silverblatt, “las mujeres, en especial las pobres y viejas, las viudas y solteronas, fueron percibidas como el punto débil de un ordenamiento social patriarcal divinamente ordenado” (124). Las mujeres, los mendigos, otros individuos marginales como los “conversos”, alteraban el orden patriarcal de la ciudad colonial. Sin embargo, el mayor peso parece recaer sobre las mujeres: las transcripciones de los procesos por brujería así lo revelan.

la Baja Edad Media desarrollaron los defectos supuestamente inherentes a la naturaleza femenina. La filosofía escolástica era también misógina. Según ella, la Verdad fue transmitida por Dios al hombre y por él a la mujer. Estas características hacían indispensable la tutela masculina –padre, esposo o sacerdote– otorgándole a la mujer, así, el rango de menor de edad. La mujer según la definición renacentista europea ocupaba un lugar central en la filosofía demonológica de la Iglesia, ya que era el vehículo a través del cual el demonio operaba en la tierra. A esta situación, cabe añadir que la cosmología predominante en occidente principiaba a asociar simbólicamente toda la “naturaleza” con las definiciones culturales de lo femenino: la naturaleza al igual que la mujer era caprichosa, emotiva, impredecible, algo que había de ser dominado, conquistado<sup>11</sup>. La asociación de la mujer con la naturaleza, el paganismo y el diablo, en el ámbito de la cosmología occidental constituyó una ideología concomitante en la cual la mujer era clasificada como débil, incapaz y por lo mismo más susceptible a la tentación diabólica. Estas fuerzas de la naturaleza estaban directamente vinculadas con el sexo, el coito, la lascivia y la perversión. De acuerdo con las ideas de esta cosmología, las mujeres eran presas fáciles de estas tentaciones y, con sus hechizos, hacían caer a los hombres de la misma manera que Eva tentó a Adán, y produjo su expulsión del paraíso terrenal.

Teniendo en cuenta los binarismos de esta cosmología y de la tradición judeo-cristiana, observemos que el narrador de la *Historia* nos presenta dos visiones antitéticas de la mujer en el texto: la de la mujer ideal y la de la bruja. La relación de Dios con la mujer está ejemplificada en su relación con la virgen María, madre de Dios. La virginidad y la maternidad representan, por lo tanto, la imagen divinizada, espiritualizada, del ideal de mujer de la época, ideal que aún existe en nuestras sociedades contemporáneas. En el modelo de

---

<sup>11</sup> Silverblatt alude a un planteamiento realizado por Leacock y Nash en su texto “Ideologies of Sex: Archetypes and Stereotypes”, *Annals*. New York Academy of Science (1977).

sociedad ideal que subyace a la escritura de Arzáns, aquella debe estar dirigida por Dios, regida por la Iglesia bajo los preceptos de la honra y el honor del hombre y su familia, y obviamente debe suscribir el ideal femenino de la virginidad y la maternidad. Con esta descripción de la ciudad ideal, estamos nada más y nada menos que ante la ciudad barroca, la ciudad letrada y cortesana del virreinato que se inserta en la pirámide monárquico-señorial del imperio español. Sin embargo, el gran valor de Arzáns como narrador radica en que, a pesar de su discurso moralizador –o quizás precisamente para justificarlo– nos ofrece la imagen amenazante, pero atractiva de otras mujeres de la ciudad, así como un aspecto amenazante de ella: su atracción hechicera.

Ya que está clara la relación entre mujer y ciudad a través de su idealización barroca (letrada) así como de su percepción amenazante (hechicera tentadora) nos preguntamos: ¿Cuál era la situación de la mujer en la Villa Imperial de Potosí? ¿Por qué se hacían brujas algunas de ellas? ¿Era por debilidad intrínseca o por búsqueda de un espacio de poder alternativo? De acuerdo con lo narrado por Arzáns, en los años fundacionales de la ciudad no había casi mujeres y las condiciones climáticas eran tan difíciles que ellas tenían que ir a dar a luz a zonas de valle porque los niños se congelaban en el vientre. Si bien Potosí se enriquecía, ¿cuáles eran las posibilidades que tenían las mujeres de acceder a estas mismas riquezas? Como ya hemos visto, las mujeres no tenían independencia económica y debían estar bajo tutela masculina. Acceder a las fuentes de dinero en Potosí implicaba que la mujer se convirtiera en mercancía. Sus alternativas no eran muchas, podían conseguir amante o marido rico, hacerse monjas o dedicarse a la prostitución, y si eran viudas o pobres amancebarse con algún cura. Por esto la hermosura física era un ingrediente necesario para escalar posiciones, especialmente en el caso de las mujeres. Arzáns señala con orgullo que casi todas las mujeres potosinas eran hermosas “les son inseparables la hermosura y la discreción, y solo tiene por desgracia a la que carece de estos dotes de naturaleza” y agrega que “no hay población en el mundo donde

tanta y tan sin igual hermosura del femenino sexo concurra junta [...] que unas en compañías de sus maridos y otras por adquirir lucidos bienes (que llaman de fortuna) vienen cada día a avecindarse” (77).

Las ciudades virreinales, al igual que las mujeres tradicionales en la Colonia, no son independientes económicamente. Pueden ser bellas, pero sometidas a Dios, a los hombres y al poder jerárquico. Solo pueden “casarse” con España y la Iglesia. En Potosí, sin embargo, lo predominante es la riqueza propia, la sensualidad y la pasión amorosa. Se combate el tedio y se gastan los recursos adquiridos en la búsqueda del placer. El consumismo, el boato y los nuevos ricos imperan en la ciudad. Frente al estereotipo de la mujer ideal, la virtuosa, aquella que cuida su virginidad y posteriormente es la honra del hogar y de los hijos, imagen asociada a la esposa “legal”, la mujer oficial, la española, se va configurando la imagen peligrosa de la permisividad y de la brujería. Potosí embruja y es permisiva. Por lo tanto, una doble moral es la que se vive cotidianamente: devoción y milagrería, por un lado; pecados públicos, por el otro. La sociedad potosina es permisiva frente a las transgresiones cotidianas de la institucionalidad y el supuesto código de conducta que debe regir al matrimonio<sup>12</sup>. De esta manera, la permisividad constituye en realidad parte de la propia institucionalidad. Y no se reconoce ninguna instancia terrenal que pueda controlarla, solo fuerzas sobrenaturales. Un ejemplo de esta permisividad y flexibilidad de control se encuentra en las fiestas de la ciudad, concebidas como una válvula de escape a este orden y la falsa moral. Quizá el caso más representativo de esta situación es el Carnaval, que en Potosí se celebraba todos los domingos de enero y febrero día y noche, y en el que se experimentaba una verdadera inversión de valores, de órdenes y jerarquías y en

---

<sup>12</sup> María Emma Mannarelli plantea la puesta en escena de múltiples códigos morales como producto de una división de poderes -públicos y privados- en la sociedad colonial. MANNARELLI, María Emma. *Pecados públicos: la ilegitimidad en Lima, siglo XVII*. Lima: Casa de la Mujer Peruana Flora Tristán, 1994.

el que la moral sexual se relajaba abiertamente<sup>13</sup>. El alcance de esta relajación se observa en la orden que el arzobispo Romero expidió en 1728 para que las monjas de los Remedios cierren sus locutorios en los días de carnaval, bajo pena de excomuniación y no vean a sus conocidos que llaman devotos.

Ahora bien ¿por qué la permisión durante el carnaval y no la práctica de la hechicería? La moral subterránea y la hipocresía son parte de la vida institucional. Las fiestas constituían una ruptura temporal de los cánones de conducta establecidos, pero la hechicería es vista como un total desafío. En el caso de esta práctica se trata de una inversión permanente de valores. En primer lugar, este oficio podía garantizar una independencia económica a sus agentes: en la historia de Claudia no se presenta ninguna otra fuente de ingresos que no fuera la de los hechizos. En segundo lugar, las mujeres podían cambiar su situación, adquirir poder y convertirse en sujetos activos y dominadores de la situación social. Pasaban así de ser adquiridas, sometidas como un objeto o bien de uso (para lo cual eran incluso violadas con la finalidad de que aceptaran el matrimonio), a realizar maleficios y manejar un poder que hacía daño, especialmente a los hombres, por medios sobrenaturales, lo que no vendría a ser más que una contraparte de la cosificación a la que eran sometidas. En esta inversión de valores en la que Dios y la Iglesia ya no son los que rigen los patrones de conducta de la moral sexual, y los márgenes de su trasgresión, las hechiceras practicaban y promovían una absoluta libertad sexual.

---

<sup>13</sup> Las fiestas se hacían para ostentar y asombrar al pueblo con pruebas falsas de grandeza. Se busca así aturdir a las masas creándoles la ilusión de que aún queda riqueza y poder. La novedad, la invención y el artificio son esenciales en el doble juego de la dura constricción y la permitida expansión de las masas propia de la cultura barroca (MARAVALL. *La cultura del barroco*, España, Ariel 2008, pp. 453-498) Se debe destacar, sin embargo, que la pasión por lo nuevo y lo extraordinario, propio del teatro y las fiestas, lleva a extremos fuera ya de los límites de lo permitido y desencadena fuerzas, como las de la brujería, que a pesar de los mecanismos de control y represión se mantiene rebelde contra la autoridad política y contribuye a resquebrajar y a ahondar la crisis del sistema monárquico-colonial.

Si la relación de la mujer ideal se daba con Dios e implicaba la virginidad, la bruja sellaba su pacto con el diablo a través del coito y su saber esotérico, impartido por él. Dicho conocimiento incluía prácticas relacionadas con la esfera sexual y su aspecto reproductor: el aborto y el control de la natalidad. Además, el diablo, usualmente bajo la forma de gato o cabra, estaba asociado a ritos perversos de naturaleza sexual. La ninfomanía o furor uterino estaban asociados con la brujería. El *sabbat* negro o aquelarre de las brujas implicaba reuniones en las que se victimaban niños y se realizaban ritos de carácter orgiástico<sup>14</sup>. En la historia narrada por Arzáns, la vieja que la acompañaba y ayudaba a Claudia en sus hechizos era un ama que se alquilaba por lo que “en su mocedad chuparon los niños sus pechos [...] y en su vejez ella los chupaba a ellos aunque por diferente parte y con daño irremediable” (269-270). El acto de chupar a los niños estaba asociado a la extracción de sangre y a la muerte de la víctima, así como a otras formas de perversión sexual.

La conquista española transportó a los Andes al diablo y a la bruja. El diablo prosperaba en los andes y la religión indígena misma era vista como un culto maléfico. Así fue vista por Cieza, Mena y por el propio Arzáns. La caza de brujas, el grito de guerra ideológico bajo el que se libraron guerras religiosas y económicas entre reformadores y contrarreformadores fue encabezada en el Perú por los jesuitas, que fueron la orden responsable de la Inquisición y la campaña de extirpación de idolatrías en el siglo XVII<sup>15</sup>. Pero en el caso de Claudia, no se trata ni de una practicante de la religión nativa, ni de una bruja

---

<sup>14</sup> En su clásico libro sobre las brujas, Julio Caro Baroja esboza el imaginario que fue construyendo un verdadero estereotipo sobre las orgías sabáticas. La imagen del diablo como el macho cabrío, la unión carnal en todas sus formas, incluida la ninfomanía, la sodomía y el homosexualismo, la práctica de actos de antropofagia y también de raptos de niños. CARO BAROJA, Julio. *Las brujas y su mundo*. Madrid. Alianza Editorial, 1990.

<sup>15</sup> La lucha contra la brujería correspondía a la Inquisición y los visitantes y extirpadores de idolatrías se encargaban de lidiar con los indios y la religión nativa.



européa clásica. Hay un elemento que la hace distinta a ambas y es la fuente de su poder: la coca.

Un ejemplo del empleo de la coca en la hechicería colonial es apuntado por Javier Flores<sup>16</sup>, quien cita a Francisco de Cárdenas, el fiscal de la visita realizada por Sarmiento de Vivero en 1668-1669.<sup>17</sup> Cárdenas señalaba que la coca era elemento primordial en los ritos de magia: “(no se había) hallado Idolatría ninguna ni superstición de hechisos en q. no se auia ofresido la dha. coca i hecho con ellas”. Sin embargo, la coca por sí sola no bastaba para obtener los efectos deseados, por lo cual había que conjurarla, es decir, hacer invocar la ayuda de seres poderosos, Claudia acudía directamente al demonio:

Ella entre los indios, así infieles como los que no lo eran, en varios de sus pueblos donde asistió en el Tucumán, Tarija y Chichas, congelaba cuando quería las nubes cubriendo con ellas la faz del sol, y otras veces volvía sereno el más turbado cielo; traía los hombres de lejísimas tierras, formaba hermosos jardines y en ellos hermosas mujeres con que trastornaba el juicio a los hombres poniendo el afecto en aquellas visiones; a cierto caballero corregidor de Porco le hizo ver a Madrid su patria en espejo, que lo deseaba (269).

Como apreciamos en la cita anterior, Claudia utilizaba el elemento andino como fuente de poder, pero su lectura de la coca era distinta a la de los chamanes andinos. La hechicera, siguiendo la práctica europea, empleaba la coca para conjurar al demonio y realizar maleficios. Las prácticas de brujería de mujeres criollas como Claudia tuvo como consecuencia que las mujeres indias fueran calificadas de hechiceras e idólatras cuando se refugiaban en viejas prácticas ancestrales de la religión nativa, y también cuando asumían el

<sup>16</sup> FLORES, JAVIER. “Hechicería e idolatría en Lima colonial (siglo XVII)” En: *Poder y violencia en los Andes*. Henríque Urbano, (comp) & Mirko Lauer (ed). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1991, pp. 53-74.

<sup>17</sup> CÁRDENAS, FRANCISCO DE. *Visita realizada por Sarmiento de Vivero [1668-69]* H. I., Leg. V, Exp. XIX, 1688.

rol de parteras y curanderas. Estas prácticas ancestrales de medicina no eran más que formas de resistencia cultural. El caso de Claudia y las mujeres criollas era diferente al del chamanismo medicinal indígena. Las brujas criollas se identificaban con el otro indígena como un poder opuesto al europeo, constituido oficialmente, al que también ellas se enfrentaban. Así, las brujas que en el mundo occidental constituían el otro, la alteridad absoluta, se resemantizan en el mundo colonial fundiéndose con el otro de este nuevo mundo: los indios y su cultura. Esta fusión de alteridades es percibida como muy peligrosa, desde el punto de vista imperial, ya que se aunaban fuerzas consideradas minoritarias: la independencia económica de la bruja, la subversión del poder colonial y eclesiástico, y la unión de criollos e indios.

Para comprender el alcance del poder hechicero en los siglos XVII y XVIII, hay que tener en cuenta la lectura del discurso de la hechicería en su contexto. ¿Cuál es este contexto? ¿Cuál es la cosmovisión que rige a la sociedad de la época y en qué radica la subversión de la hechicería? Como es sabido, la visión concéntrica del mundo que llega a las colonias, viene del Renacimiento europeo. Los objetos y las cosas estaban constituidos por tres niveles concéntricos, vinculados entre sí por razones de similitud y podían conocerse a partir de esta categoría. Buxó<sup>18</sup> plantea que, según el criterio de similitud, los tres niveles eran los siguientes: (1) el de la generación o nutrición, mundo inferior vinculado a las fuerzas naturales, el agua, la tierra, el fuego, el aire; (2) el del corazón y los pulmones, vinculado al mundo espiritual; y (3) el de la cabeza, asociado con el ánima, el entendimiento y la divinidad. Acceder al conocimiento, al nivel especulativo, implicaba poder descifrar e interpretar los datos para establecer relaciones de similitud,

---

<sup>18</sup> BUXÓ, José Pascual. *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poéticas semiológicas*. México, FCE, 1984.

analogía, simpatía y conveniencia de los diferentes símbolos. La homología entre los seres y niveles es clave para entender el rol subversivo de la hechicería. En la perspectiva del poder colonial, el universo aparecía como un orden divinamente establecido, con una jerarquía que va de Dios a los ángeles y de ahí a los seres vivos. Homológicamente, el orden social debía tener las mismas características. De acuerdo con estas homologías, se justificaban las distintas jerarquías, la estructura del poder colonial, la república de los españoles y los indios, la existencia de las castas y los esclavos, y el dominio del hombre sobre la mujer. Intentar cambiar este orden implicaba instaurar la anarquía, el desorden y la barbarie, ajenas a la civilización y la humanidad. Poner de cabeza el orden establecido significaba instaurar la tiranía del demonio, alternativa por la que optaron muchos parias, seres marginales y oprimidos, entre ellos las mujeres, como una reacción de oposición al remoto e insensible Dios. Así se entiende que Potosí hubiera invertido la balanza de poder económico con España y prácticas subversivas, como las de Claudia, amenazaban también el poder político e ideológico. Seguir al demonio y practicar la brujería eran, por lo tanto, actos eminentemente políticos. El discurso de la hechicera Claudia era políticamente subversivo, no solo cuestionaba todo el discurso sobre la moral sexual, sino enfrentó al poder civil y al eclesiástico.

Las prácticas hechiceras de Claudia revelaban también que la mujer tenía poder de decisión sobre su vida sexual, incluida la negativa a ser tomada por un hombre que no deseaba, o la posibilidad de ser feliz en el lecho. Sin embargo, este mismo poder de decisión la enfrentaría al poder civil como sucede en el episodio del alcalde y los quince ladrones. El poder eclesiástico fue uno de los objetivos centrales de sus hechizos, tal como vimos en la historia del maleficio a los cinco sacerdotes. Se trataba de una lucha de poderes, por esto, a pesar de las acusaciones y la condena de su oficio, en el momento de su muerte, Claudia se negó a confesarse y, más bien, se reafirmó en su práctica, recurriendo, una vez más, a su fuente de poder alternativo, a la coca, y con ella a todos los poderes demoníacos.

En conclusión, podemos observar que son tres los elementos que invierten metafóricamente la tradicional relación de dominación hombre/mujer, corona/colonia en el caso de la bruja Claudia y la villa imperial de Potosí. Estos elementos son los siguientes: (1) la independencia económica de la hechicera; (2) la inversión de los valores de sumisión y orden, expresada en la práctica de absoluta libertad sexual de Claudia y; (3) su desafío al poder civil y eclesiástico, y el poder que surge de fuerzas y poderes nativos alternativos como la coca. Mediante estas instancias, el sujeto colonial femenino desafía la estructura jerárquica del poder colonial de la dominación española y la ideología religiosa y del poder en la que se sustenta.

La independencia económica y el poder surgen de la práctica de la hechicería. Esta tiene como base el empleo del elemento andino, la coca, vilipendiado desde el punto de vista oficial, pero concebida por las hechiceras como una fuente de poder nada ortodoxa. Al controlar a los hombres y asumir el curso de sus vidas, al trastocar al poder civil y desafiar al eclesiástico, las hechiceras y sus clientes hacían suya simbólicamente la fuente de poder colonial. Estamos ante el saber y poder popular, una apropiación doblemente subversiva. De la misma manera que con la hechicera, Potosí no podía seguir ese camino, debía ser dominado o destruido.

## Mercedes Cabello de Carbonera: entre la novela de folletín y la ficcio(nacio)nalización letrada\*

Mercedes Cabello Llosa nació en Moquegua en 1942 y falleció en Lima en 1909. Casada a los 22 años con el médico Urbano Carbonera, conservó su apellido aún después de separarse de él años después. Es una de las más importantes escritoras peruanas del siglo XIX. Narradora y periodista, colaboró en la prensa de su época, en el Perú y en el ámbito latinoamericano<sup>1</sup>. Entre 1886 y 1892 escribe cinco novelas: *Eleodora*, *Las Consecuencias*, *Sacrificio y recompensa*, *Blanca Sol* y *El Conspirador*.<sup>2</sup> También escribe y publica varios ensayos: *La novela moderna*<sup>3</sup>, trabajo que ganó el primer premio en

---

\* Este texto fue presentado por primera vez en el Coloquio Escritoras del siglo XIX organizado por el CEM AHL los días 24 y 25 de agosto de 2009. Aparece también como capítulo del libro del mismo nombre editado y compilado por Sara Beatriz Guardia, que fue publicado en formato digital en marzo de 2012 y se lo puede encontrar en la siguiente página web: <<http://www.cemhal.org/Escritoras%20del%20siglo%20XIX.pdf>>.

<sup>1</sup> Publica en *El Correo del Perú*, *El Perú Ilustrado* y *La Alborada*, entre otros diarios.

<sup>2</sup> CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. *Eleodora*. Lima: Ateneo de Lima, 1887 / *Las Consecuencias*. Lima: Imprenta de Torres Aguirre, 1887 / *Sacrificio y recompensa*. Lima: Imprenta de Torres Aguirre, 1888 / *Blanca Sol*. Lima: Ed. Carlos Prince, 1889 / *El Conspirador*. Lima: Imprenta de La Voce de Italia, 1892.

<sup>3</sup> CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. *La novela moderna. Estudio filosófico*. Lima: Editorial Hora del Hombre, 1948 [Bacigalupi y Cía, 1892].

el Certamen Hispano Americano celebrado por la Academia Literaria del Plata en agosto de 1891; la carta-ensayo *La religión de la humanidad*, documento que Mercedes envió a manera de respuesta al intelectual chileno Juan Enrique Lagarrigue, y que fue publicada a inicios de 1893<sup>4</sup>. En 1894 publica *El conde León Tolstoy*, el último libro que escribió, antes de desaparecer de la vida pública para quedar luego recluida en un sanatorio.

El propósito del presente artículo, además de reclamar el sitio de honor que la escritora moqueguana merece, es hacer un análisis de la relación entre la novela de folletín o novela por entregas y el proceso de ficcionalización de la imagen de nación en algunas obras representativas de la producción novelística letrada de Mercedes Cabello de Carbonera.

Se postula que existe una transferencia metafórica entre la imagen de la mujer, la sexualidad y/o la familia con la imagen de nación y de desarrollo. La teoría de integración o fusión conceptual de Fauconnier y Turner incorpora la metáfora y la metonimia dentro de los modelos de transferencia de imágenes de marcos relacionados para lograr representar cómo el sentido se genera por proyección a través del espacio. La metáfora es examinada, por lo tanto, como un proceso cognitivo y no simplemente retórico, en el que un conjunto de conceptos, o dominio conceptual fuente, es entendido en función del otro. Desde este punto de vista, son las actividades próximas al hablante –en el plano de la experiencia– las que se convierten en metáforas de otras más abstractas.

Se analizará, entonces, el proceso de metaforización discursiva en las novelas de Cabello desde el punto de vista del análisis del discurso y de la semiótica cultural, así como a través de una investigación histórica y cultural de la época en la que estos discursos

---

<sup>4</sup> En dicho ensayo deja sentada su posición frente al positivismo, como ya lo hiciera antes en el artículo “El positivismo moderno”, publicado en diciembre de 1876.

se produjeron y de los interlocutores con los que los mencionados discursos dialogaron.

Se tratará, asimismo, de descubrir la relación entre la búsqueda de un nuevo público lector y los mecanismos y procedimientos de producción de sentido utilizados por la autora para metaforizar el concepto de nación. Por otro lado, se estudiará la relación entre la novela por entregas como forma específica que adquiere el proceso intersubjetivo de producción, intercambio y traducción de significación y la proyección metafórica cognitiva entre el dominio fuente y el dominio meta<sup>5</sup> en los mundos posibles creados en las novelas de folletín de Cabello y en su producción letrada.

El énfasis de Cabello en la novela social alude a la importancia de reconstruir el carácter general del escenario de la sociedad de su época. Opta así por el realismo, ante la necesidad de crear una obra cuyos mecanismos y procedimientos retóricos provoquen en el lector un efecto de realidad. A través de sus textos busca presentar lo que Balzac llamaba “la historia privada de las naciones”. En este contexto, los personajes femeninos creados son vistos como universales que tienen en sí la riqueza del particular. Sus personajes-tipo son el dominio fuente que le permite poner en la mira las características sociales, políticas y morales; los vicios o virtudes de la sociedad de su tiempo y a través de ellos plantear la imagen de nación realmente existente y su propia alternativa de sociedad.

Mercedes Cabello debe ser considerada como una de las novelistas más importantes de la enraizada tradición realista y una de las más lúcidas en la búsqueda de la “novela total” en la literatura peruana. Analizarla implica, por lo tanto, abordar las concepciones de

---

<sup>5</sup> La idea básica de la poética cognitiva planteada por Lakoff & Johnson es que la metáfora no es en principio una figura del lenguaje, ni una figura literaria, sino una forma de pensamiento. En esta forma de pensamiento se relaciona un dominio fuente con un dominio meta por medio de la proyección (*mapping*) de las propiedades de uno en el otro. LAKOFF, George y Mark JOHNSON. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2001.

la novela y la literatura como medio de conocimiento y apropiación de la verdad sobre las que se sustenta. Verdad que debe cumplir para ella un rol didáctico y moral.

Las novelas que trabajaré son *Sacrificio y recompensa* (1888), *Blanca Sol* (1889) y *El conspirador* (1892) en las cuales Cabello contextualiza diversas situaciones y hechos de que se dan en la Lima y el Perú de su época. Dichas novelas aluden a unos 25 años de historia contemporánea, erigiendo así como plantea Bajtín una “zona de contacto con el presente inconcluso”, que es con quien en realidad está dialogando el texto. Sus obras evolucionan, empero, de un romanticismo inicial, a la defensa del realismo como una alternativa frente al romanticismo y lo que ella considera los excesos del naturalismo. En *Sacrificio y recompensa* (en adelante SYC), el proemio nos plantea los postulados estéticos románticos desde los que la autora escribe:

Separarme del realismo, tal cual lo comprende la escuela hoy en boga, y buscar *lo real* en la belleza del sentimiento, copiando los movimientos del alma, no cuando se envilece y degrada, sino cuando se eleva y ennoblece; ha sido el móvil principal que me llevó a escribir *Sacrificio y recompensa*.

Si hay en el alma un lado noble, bello, elevado, ¿por qué ir a buscar entre seres envilecidos, los tipos que deben servir de modelo a nuestras creaciones? Llevar el sentimiento del bien hasta sus últimos extremos, hasta tocar con lo irrealizable, será siempre, más útil y provechoso que ir a buscar entre el fango de las pasiones todo lo más odioso y repugnante para exhibirlo a la vista, muchas veces incauta, del lector.

El premio discernido por la comisión del Ateneo, me ha probado que, en *Sacrificio y Recompensa*, no he copiado lo absurdo e inverosímil, sino algo que el novelista debe mirar y enaltecer como único medio de llevar a la conciencia del lector lección más útil y benéfica que la que se propone la escuela realista. (SYC, IV)

¿Por qué dicha estética al inicio de su labor de escritora? ¿Es tan solo romanticismo o una forma ecléctica entre héroe romántico,



cuadros de costumbres y descripción realista? ¿Cómo y por qué evoluciona a una escritura fundamentalmente realista? Recordemos que ella escribe cinco novelas en el lapso de seis años. Es importante, por lo tanto, contextualizar dicha producción novelística. Cabello inicia su labor pública de escritora a tan solo dos años de finalizado el conflicto bélico con Chile, cuando la tarea de reconstruir la nación se impone sobre la clase política y la élite intelectual. En *Sacrificio y recompensa*, obra premiada por el Ateneo de Lima, se inicia la tarea. La novela trata sobre un patriota cubano que lucha por la independencia de su país. Desde una perspectiva romántica, Mercedes Cabello plantea el tema de los valores de los héroes patrióticos que lucharon por la emancipación. Es como si para reconstruir la nación se necesitara recuperar este “lado noble, bello, elevado” y construir personajes tipo que sirvan de modelo a la nación.

El protagonista, Álvaro González, un héroe de la lucha por la independencia en Cuba, se debate entre su amor por Catalina, hija del gobernador español, y su deber como patriota. Sabiendo que el gobernador es el asesino de su padre, elige la causa rebelde y se ve obligado a huir. Después de un año de vivir en campamentos decide viajar a Nueva York, y en el barco conoce al Sr. Guzmán, quien se convierte en su amigo. Meses después de vivir juntos en Nueva York, el Sr. Guzmán se entera de que Álvaro va a viajar a Lima y lo recomienda a su familia, convirtiéndose así en su hospitalario anfitrión. Su hija, Estela Guzmán, se enamora de él y se acuerda un matrimonio. Pero Catalina Montiel, su antiguo amor, llega a Lima convertida en esposa del Sr. Guzmán y Álvaro se ve en la nueva disyuntiva de elegir entre Catalina y Estela.

En medio de ese dilema, el padre de Catalina, el viejo gobernador español en Cuba y asesino de su padre es, a su vez, asesinado y culpan a Álvaro. Catalina decide sacrificar su honra para salvarlo y luego ingresa a un convento. El joven se casa con Estela y cumple con su deber, pero ella muere tempranamente y le pide a Álvaro que se case con Catalina y que ella se haga cargo de la crianza del hijo que acaba de tener. Él puede regresar por Catalina y casarse finalmente

con su antiguo amor. Luego del sacrificio del amor perdido en defensa de la patria y del honor, viene la recompensa.

Tras este argumento simple hay, sin embargo, una lectura metafórica más compleja. ¿Qué proyecto modélico nos propone el texto? En primer lugar, el asesinato del padre patriota, la noción de patria vinculada a la idea masculina del padre. Álvaro tiene que luchar contra el gobernador español, la autoridad virreinal, y romper con la nación ibérica criolla. Álvaro lo hace, pero tiene que huir. La triangulación de los espacios recorridos es muy interesante: de Cuba, una de las últimas colonias españolas en guerra con España, Álvaro se dirige a Estados Unidos, país que había intentado comprar la isla en varias oportunidades y representaba la modernidad occidental; finalmente llega al Perú, antiguo reducto colonial convertido ya en una joven república independiente<sup>6</sup>. El trayecto es simbólico, porque la lucha contra el poder colonial español –que no permitía el libre cambio de productos e impedía el desarrollo capitalista de la naciente burguesía local cubana– los lleva a virar hacia Estados Unidos, país visto por los independentistas como una alternativa modélica de desarrollo, antes de convertirse ellos mismos en presa de la expansión imperialista del vecino del norte. El posterior viaje a Lima lo enfrenta a la realidad de una república criolla en la que la élite gobernante está aún regida por formas premodernas de organización social y dominada por una mentalidad típicamente colonial.

En Lima, Álvaro conoce a Estela Guzmán, la hija del Sr. Guzmán. El encuentro del patriota cubano con la joven limeña retrata el choque de dos temporalidades históricas, la de la lucha por la independencia y los valores que la motivan y la de una sociedad que surgió de dicha lucha. La descripción que se hace de la joven, desde

---

<sup>6</sup> La historia reciente a la que puede aludir la novela sería la Guerra de los Diez años que duró de 1868 a 1878 y terminó con la firma de la paz del Zanjón y/o la sublevación de 1880 conocida como Guerra Chiquita.

el punto de vista de una focalización omnisciente, nos habla de un “tipo” con el que Álvaro no se identifica plenamente:

Estela era bella, sus blondos cabellos caían en abundantes rizos, sus grandes ojos azules tenían reflejos que solo dan la pureza del alma, la virginidad del corazón, la inmaculada conciencia que no ha sido por negras sombras oscurecida, y solamente ve el porvenir iluminado por la sonrosada luz de las ilusiones.

Aunque su belleza no era de las que impresionan vivamente, y excitan borrascosas pasiones, era de esas de suave pero irresistible atractivo.

Tenía la expresión tranquila, apacible de la mujer afectuosa y sensible que consagra su vida, su alma toda a un solo amor. (SYC, cap. IV, 20)

Estela se enamora de Álvaro, pero para él, ella no es más que su “puerto de salvación”, porque él sigue enamorado de Catalina, la hija peruana del español. Estela Guzmán es un ejemplo de la alternativa del “ángel de la casa” propuesta por la literatura romántica decimonónica. Un matrimonio convencional con ella representa la unión apacible, pero carente de pasión, sentimiento indispensable para el joven patriota, tanto a nivel del amor como de la lucha por sus ideales libertarios. Sentimiento también indispensable para la reconstrucción nacional. Opuesta a la imagen de Estela:

Catalina era peruana, nacida en Lima. Fue llevada a Cuba cuando aún no tenía cuatro años. Su madre también peruana, murió en Lima a causa, no tanto de una hipertrofia al corazón, cuanto de los pesares sufridos en su desgraciado matrimonio con Montiel. La hija heredó todas las cualidades de la madre, sin sacar ninguno de los defectos del padre.

Su tipo tenía algo del tipo andaluz, pero realzado en esa expresión dulce y suave de la mujer peruana. (SYC, cap. XVI, 84)

Catalina representa, entonces, a la mujer peruana de raíces andaluzas, seductora y pasional. Su madre, también peruana, ha sufrido

un desgraciado matrimonio con un peninsular. Catalina es un personaje plástico y complejo, tiene sus dudas y altibajos, casi cae en la tentación de la infidelidad y el adulterio, que hubiera implicado, real y simbólicamente, si no, dos amores, al menos dos relaciones. Mas no sucumbe y, finalmente, es la única capaz del más grande sacrificio, salva a Álvaro (la patria), se pone de su lado y se hace cargo de su hijo. ¿Cómo lo salva? Cuando asesinan en el Perú al Sr. Montiel, el que fuera el gobernador español en Cuba y padre de Catalina, Álvaro es acusado de ser el culpable y es Catalina quien lo libera de la pena de muerte. No es ni su esposa Estela ni la familia de ella, sino la hija del asesino, Catalina, quien aún a costa de su honra testifica a su favor y logra que lo liberen.

Es importante ver que en la novela existe un doble asesinato de la figura del padre, el de Álvaro y el de Catalina, el patriota cubano y el gobernador español. Los hijos de ambos, el criollo cubano que aún lucha por su liberación y la hija peruana del español, terminan finalmente casándose. La nación criolla peruana es como Catalina, típicamente peruana, pero de raíz ibérica andaluza, y es esta unión pasional, la del patriota que lucha por los valores de la independencia y la de la criolla de raíces ibéricas, la que salvará a la patria y criará a sus hijos.

Luego del éxito de este primer libro, Cabello publica *Los amores de Hortensia* (1886) y la novela corta *Eleodora* (1887), pero *Blanca Sol* representa un giro importante en su novelística y su plena adscripción al realismo. Ya no se trata de la exaltación romántica del héroe patriota, sino la representación fidedigna de la realidad social.

*Blanca Sol* se publicó primero como folletín por entregas en *La Nación*, diario de circulación nacional impreso en la imprenta de Torres Aguirre, y luego como libro por la misma editorial. Además de *Blanca Sol*, sus novelas *Los amores de Hortensia* y *Las Consecuencias* (1887) fueron también publicadas primero como folletín en el mismo diario, y luego como libro, lo que muestra los intentos de Mercedes Cabello de servirse de este género para la difusión de sus novelas.

La primera parte de *Blanca Sol* aparece en la edición del 10 de octubre de 1888, en el ejemplar número 420 del año II de la publicación del periódico. A partir de esa fecha apareció de manera continuada y seriada en la parte inferior de la primera plana del periódico, debajo de los avisos de diversas casas comerciales que promovían la venta de una serie de productos norteamericanos y europeos. En la Biblioteca Nacional del Perú existen solo los ejemplares del 1 hasta el 6 de octubre de 1888.

Si bien fue publicada por entregas, no parece que la novela hubiera sido escrita con tal propósito porque los cortes de las secuencias se interrumpen arbitrariamente: Así, por ejemplo, la segunda parte se corta en la mitad de un diálogo del capítulo 2 y la tercera parte lo continúa y termina el mencionado capítulo 2 en tan solo un párrafo; la cuarta parte se inicia con el uso de un pronombre cuyo antecedente anafórico se encuentra en el último párrafo de la tercera parte, sin que en la cuarta se aclare de inmediato, textualmente, a quién se alude. No solo no hay en cada parte un final que deje en suspenso, sino tampoco un inicio que resuma brevemente lo anterior.

¿Por qué, entonces, publicar sus novelas en periódicos? Cabello es consciente de la importancia de la prensa escrita en la formación de la llamada “opinión pública”, papel que el estudioso Benedict Anderson destaca en la formación de la comunidad imaginada nacional. En su conocido libro *Comunidades imaginadas*, Anderson<sup>7</sup> señala que en el siglo XVIII la novela y el periódico “proveyeron los medios técnicos necesarios para la “representación” de la clase de comunidad imaginada que es la nación” (2000: 47). No es casual, por ello, que *Blanca Sol* se publicara nada menos que en un periódico que se titulaba *La Nación*, declarando así su objetivo explícito de convertirse en un vehículo para la creación de dicha comunidad.

---

<sup>7</sup> ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

El tiraje de 2000 ejemplares de dicho periódico implicaba, además, una circulación y lectoría diaria que ningún libro de la época podía garantizar.

Establezco una relación entre la obra de Cabello y el texto de Anderson porque su obra plantea el papel jugado por la prensa y las novelas en la configuración de una imagen homogénea de nación, en el caso de la escritora moqueguana el de la nación peruana criolla. A pesar de que su propuesta es distinta a la de la nación criolla aristocrática u oligárquica, la imagen alternativa de nación que ella propone es homogénea porque solo imagina al sector criollo en su imagen de nación y excluye de su proyecto a los sectores heterogéneos de otros grupos sociales y étnicos, como los indígenas, los afroperuanos y el pueblo en general.

Pero la publicación en un periódico plantea otro problema con el que Mercedes Cabello tiene también que lidiar. Se supone que el género periodístico, a diferencia de la novela que en ella se reproduce, es asumido como del reino de la “verdad” y no de la verosimilitud. Más aún cuando la poética a la que adscribe la autora no es el melodrama sentimental y romántico sino la novela social realista.

En su libro *Sin perdón y sin olvido* Ismael Pinto<sup>8</sup>, aludiendo al carácter de *best seller* de su época, tanto de *Blanca Sol* como de *El Conspirador*, señala:

Todos querían y exigían leerlas. Para luego buscar y comparar, contrastar lo que allí se relataba con las personas que, *sotto voce*, se afirmaban en la Lima pueblerina y chismosa de aquellos años, le habían servido de modelo a doña Mercedes. Enterarse de cómo eran sus vidas, que alentaban en las páginas de las novelas. Sobre todo, señalándose en un caso de una empingorotada y muy conocida dama de la aristocracia limeña. En el otro, a un político en ejercicio que había ocupado la primera y más alta investidura de la república. (Pinto 2003: 527)

---

<sup>8</sup> PINTO, Ismael. *Sin perdón y sin olvido: Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo. Biografía*. Lima: USMP, 2003.

Pero Mercedes no estaba interesada en que se le atribuya un carácter verídico a la historia, vinculándola a la historia personal de la supuesta dama que habría servido de modelo a la construcción del personaje, sino en el carácter general del modelo ficticio construido, porque era este el que le asignaba su carácter modélico metafórico. Así, en “Un prólogo que se ha hecho necesario” con el que comienza la tercera edición de su novela *Blanca Sol* en formato libro (en adelante BS), la autora enfatiza la naturaleza social de su novela y la función que esta debe cumplir:

Siempre he creído que la novela social es de tanta o mayor importancia que la novela pasional.

Estudiar y manifestar las imperfecciones, los defectos y vicios que en sociedad son admitidos, sancionados, y con frecuencia objeto de admiración y de estima, será sin duda mucho más benéfico que estudiar las pasiones y sus consecuencias.

En el curso de ciertas pasiones, hay algo tan fatal, tan inconsciente e irresponsable, como en el curso de una enfermedad, en la cual, conocimientos y experiencias no son parte a salvar al que, más que dueño de sus impresiones, es casi siempre, víctima de ellas. No sucede así en el desarrollo de ciertos vicios sociales, como el lujo, la adulación, la vanidad, que son susceptibles de refrenarse, de moralizarse, y quizá también de extirparse, y a este fin dirige sus esfuerzos la novela social.

Y la corrección será tanto más fácil, cuanto que estos defectos no están inveterados en nuestras costumbres, ni inoculados en la transmisión hereditaria. (BS, II-III)

En otro pasaje del mismo prólogo, afirma:

Ocultar lo imaginario bajo las apariencias de la vida real, es lo que constituye todo el arte de la novela moderna. Y puesto que se trata de un trabajo meditado y no de un cuento inventado, precisa también estudiar el determinismo hereditario, arraigado y agrandado con la educación y el mal ejemplo: recomienda estudiar el medio ambiente en que viven y se desarrollan aquellos vicios que debemos poner en relieve, con hechos basados en la observación y la

experiencia. Y si es cierto que este estudio y esta experiencia no podemos practicarlos sino en la sociedad en que vivimos y para la que escribimos, también es cierto, que el novelista no ha menester copiar personajes determinados para que sus creaciones, si han sido el resultado de la experiencia y la observación, sean todo un proceso levantado, en el que el público debe ser juez de las faltas que a su vista se le manifiestan. (BS, III-IV)

La novela social tiene, entonces, una finalidad pedagógica formativa<sup>9</sup>. Se relaciona con el discurso científico y este la une con el discurso moderno y la modernidad. La novelista también investiga, experimenta y observa, por eso su novela es también parte del discurso moderno. Los personajes no son construidos tan solo para crear una individualidad psicológica, sino para mostrar los vicios sociales que deben extirparse. La novelista presenta a *Blanca Sol* como un contramodelo, el de los vicios sociales de la república burguesa aristocrática de su época.

Blanca Sol es la visión de la criolla “aristocrática”, dama de linaje y vínculos sociales que le permiten frecuentar la alta sociedad limeña, pero realiza un matrimonio por interés con un viejo burgués de origen plebeyo<sup>10</sup>. En *Blanca Sol*, la narradora comenta: “Este pasado, si bien podía enorgullecer a un hombre sensato, que viera en él, el trabajo honrado y la austera economía, que nuestras instituciones republicanas enaltecen: no halagaba la vanidad de Blanca, que solo alcanzaba a encontrarle sabor plebeyo, muy distante de la rancia aristocracia de su elevado linaje”. (BS, 14)

¿Qué imagen de nación es, entonces, la que la narradora critica? La alianza entre la “cocotte” aristocrática y la burguesía mercantil

---

<sup>9</sup> Véase TAMAYO VARGAS, Augusto. *Perú en trance de novela*. Lima, Ediciones Baluarte, 1940.

<sup>10</sup> ¡Horror! Su padre habría logrado su inmensa fortuna vendiendo cintas y baratijas en una tienducha de la calle de Judíos, en la cual trabajaba desempeñando el triple papel de patrón, dependiente y criado.



que termina en la ruina, en gran medida por una conducta social signada por una mentalidad rentista colonial. A Blanca Sol “le enseñaron a estimar el dinero”. La narradora caracteriza al personaje mediante un proceso en el que hace que este vaya descubriendo la importancia de los usos del dinero y los valores que la nueva sociedad mercantil de su época le atribuye. Ya no basta tener un gran linaje, hay que tener dinero; y no solo es importante tenerlo, si este no es el caso, al menos hay que aparentarlo.

Hay dos parejas modélicas en la novela. Blanca Sol-Serafín y Josefina-Alcides. Blanca Sol representa la imagen de la “gran señora”. Como la imagen de la nación aristocrática que encarna es la de una mujer/nación basada en el “parecer” y no en el “ser”, no hay sustrato, sustancia, todo es pura retórica, pura forma, como los títulos y abolengos. La imagen de la gran señora aristocrática es un constructo social, un gran conjunto vacío. Solo puede subsistir en la nación burguesa aristocrática aliada con el dinero. Serafín heredó dinero de su padre con el cual compra el objeto de lujo que era Blanca Sol, y ella se encarga de derrochar este dinero. El dinero representa la imagen fálica del poder y el matrimonio entre Serafín y Blanca Sol, la alianza entre la aristocracia y la burguesía comercial. El descubrimiento de Blanca Sol desde niña de la importancia del dinero la lleva a convertirse en “cocotte” y por eso vive en esa suerte de prostitución velada que es el matrimonio por conveniencia, hasta que, muerto el marido y perdido el dinero, tiene que prostituirse realmente para vivir.

Josefina, en cambio, se construye como una imagen especular de Blanca Sol. Las dos tienen un pasado aristocrático, pero han sido puestas en situaciones diferentes. Josefina es una aristócrata venida a menos que ha tenido que comenzar a trabajar para vivir. Si Blanca Sol vive en el mundo rentista del derroche y las apariencias, Josefina asume la ética del trabajo y de la virtud, convertida en ética de la resignación y no en motor de ascenso social y producción. Hay un proceso de deterioro y desclasamiento. Josefina trabaja doce horas, pero apenas gana para subsistir. Ella representa a la joven virtuosa,

el amor insulso pero puro que es el que mantiene el orden social y permite construir, no el “ser”, sino el “deber-ser”. Alcides, el que se enamora de Josefina, es el único burgués que reinvierte su dinero. La autora opone así, a la nación criolla aristocrática, una nación criolla burguesa, de inversión y trabajo. Los títulos nobiliarios ya no valen, sobre todo para un nuevo sector burgués y mesocrático. La nueva nación “debe ser” un producto de esta nueva alianza.

Pero la visión de nación que configuran es homogénea, no incluye a los sectores populares. De hecho, la representación de la procesión del Señor de los Milagros es clave en la construcción de la novela como una novela “total”. Primero aparece la masa, la concurrencia es híbrida y popular. Se trata de gente de color, pero vestida de lujo. Josefina, por casualidad o fatalidad, llegó a la procesión porque ella nunca iba a eventos públicos, pero en esta ocasión tenía que recoger el dinero de su trabajo. La mirada de la narradora es una mirada desde arriba, ve a la procesión como sensual y vulgar, como manifestación de la plebe, no es para el Señor sino que está relacionada con los instintos, los apetitos, por lo que el lenguaje es procaz, grosero, bajo, etc.

Josefina cae desmayada en medio de la procesión. La imagen del desmayo es una metáfora de su caída en desgracia, la coloca en medio de esa multitud, pero ella nunca ha pertenecido a este sector. Alcides la saca de ahí, intenta rescatarla de la procesión del Señor de los Milagros. Es sintomático que Alcides la salve cuando aparece la imagen del otro, la procesión. La lucha ha sido siempre entre dos secciones o fracciones de una misma clase social, y ello se revela cuando aparece la imagen del otro. Las metáforas orientacionales propuestas por George Lakoff son claves para comprender la oposición entre la aristocracia y la plebe, o entre la burguesía comercial y el pueblo. Se opone así el mundo de lo alto y de lo bajo<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> LAKOFF, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2001.

Pero ¿por qué Cabello publica algunas de sus novelas primero en folletines y luego en libros? Es evidente que, para ella, la tarea de reconstruir el país luego de la guerra con Chile implicaba buscar una base social entre los sectores medios y la élite intelectual. Los aristócratas venidos a menos que devienen en profesionales liberales o se ven obligados a trabajar; en general, los comerciantes o industriales que no terminaron rendidos frente a la vieja aristocracia oligárquica, los extranjeros inmigrantes que trabajan en pequeños negocios u oficios, la élite intelectual liberal, las mujeres que buscan un nuevo sitio en la sociedad, ese es el sector al que dirige su discurso. Un público que ya no se satisfacía con melodramas románticos, sino buscaba un retrato realista de su sociedad y los problemas de su contemporaneidad. Desde el ámbito de los discursos estéticos, las novelas de Cabello dialogan con los nacientes discursos sociales y políticos de la joven República peruana. Plantean cómo imaginar una nación que pueda convertirse en real sustento de las formas republicanas adoptadas por el Estado.

En sus anteriores novelas, la relación entre los protagonistas y su entorno familiar y social metaforiza la relación entre el patriota y la nación con la que finalmente decide unirse, o las distintas alternativas y proyecto de nación que se les plantea a las élites gobernantes. En *El Conspirador* la relación es entre política y sociedad, entre nación y poder. Es un problema crucial, porque es distinto plantearse las formas que el poder y el Estado han ido adquiriendo históricamente (incanato, virreinato, república) y plantearse el proceso de formación de una comunidad imaginada que se define como nación. Tarea que en cierta medida sigue vigente, pero no como una comunidad imaginada homogénea sino heterogénea<sup>12</sup>, tanto desde el punto de vista de las clases, como de las etnias y del género.

---

<sup>12</sup> Respecto del concepto de nación heterogénea véase CHATTERJEE, Partha. *La nación en tiempo heterogéneo*. Lima: Saphis, Clacso, IEP, 2007

¿De qué trata la novela? De la vida de Jorge Bello, desde que nace y se cría en Arequipa, en compañía de su madre y sus tíos, hasta su venida a Lima. Nos narra su transformación en caudillo, su ingreso en la política, su ascenso al poder en tanto Ministro de Finanzas, la firma de contratos de concesión con extranjeros y su posterior caída en desgracia en el ámbito del poder. Jorge Basadre<sup>13</sup> enfatiza los aspectos que vinculan a la novela con el referente social e histórico de su época. Así, según él, la autora habría captado magistralmente el ambiente de las sublevaciones de Arequipa de mediados del siglo XIX, habría hecho un interesante retrato de los viejos caudillos a partir del modelo de Vivanco y habría aludido innumerables veces a eventos conocidos por sus contemporáneos. Desde esta perspectiva, Basadre interpreta la figura textual del presidente honrado como una mención explícita a Remigio Morales Bermúdez y relaciona a Jorge Bello, el personaje protagonista, con Nicolás de Piérola; ve las referencias a un contrato con casas inglesas que aparece en la novela como una alusión directa al contrato Grace y el enriquecimiento de los consignatarios, y finalmente vincula el episodio de la conspiración debelada en un cuartel y el fusilamiento posterior de los presos con los sucesos históricos ocurridos en Santa Catalina.

En la novela realista, la historia se percibe como elemento constitutivo de la ficción y no solo como decorado. Ello implica que la historia debe servir de plano de fondo, de punto de apoyo, de fuerza determinante y contrapeso de la historia privada. Se busca relacionar la peripecia privada y la historia colectiva, así como demostrar por el detalle de sus relaciones cómo ambas se interpenetran. Las descripciones deben recurrir, igualmente, a un contexto referencial que al inscribirse en el dominio de lo verificable sirvan de garantía de realidad y comuniquen por metonimia su veracidad a los otros constituyentes del relato. No se trata de la búsqueda de un pasado lejano, sino de dialogar con su contemporaneidad y con el pasado inmedia-

---

<sup>13</sup> BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú [1822-1933]*, tomo 10. Lima: Orbis Venture S.A.C. 2005.

to. La sociedad a la que se interroga y con la que se dialoga es la de la postindependencia previa a la guerra con Chile. Pero este diálogo implica un punto de vista dominante, construido textualmente, de percepción del presente y de lectura del pasado, enfoque particular desde donde se recuperan los saberes existentes.

La ilusión de la descripción objetiva y verdadera de una totalidad social coherente, inteligible y cognoscible oculta, sin embargo, un punto de vista particular sobre la naturaleza de este mundo. ¿Cuál es el punto de vista desarrollado en *El Conspirador*? ¿Qué relación intertextual podemos establecer con *Blanca Sol*? El pacto de lectura que la autora propone a los lectores de *El Conspirador* es el de una novela político-social, pero a diferencia de la mayoría de las novelas de su época que recurren a un narrador extradiegético y heterodiegético, el sugerente subtítulo de la novela “Autobiografía de un hombre público” nos confronta con un narrador homodiegético o autodiegético<sup>14</sup>.

La dimensión autobiográfica del personaje Jorge Bello es esencial, porque a través de ella se busca articular la esfera pública y la privada e integrar el destino de los personajes en el curso general de la historia. Pero también porque permite justificar textualmente un narrador que polemiza y emite juicios de valor. Al presentarse el yo ficcional del enunciado como el de un hombre público, en contraposición al campo doméstico y de la vida privada de la mujer, puede discutir temas políticos y de interés nacional, así como transitar por lugares vedados para las damas de la época. Tal es el caso de la reunión con mujeres “livianas” de Abajo el Puente en la frustrada noche de iniciación sexual del protagonista.

El recurso a la autobiografía es, sin embargo, bastante peculiar. Tradicionalmente, las autobiografías se justificaban como ejemplos modélicos. Se presentaban las vidas ejemplares de santos,

---

<sup>14</sup> Véase GENETTE, Gerard. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.

artistas, políticos, estadistas o estrategias militares, historias de personajes célebres que debían cumplir una función pedagógica y de formación en valores de vida. Era por ello lectura aceptada y promovida entre las mujeres, porque contribuía a su labor formativa y educadora como madres, esposas o maestras. Pero *El Conspirador* es una suerte de contraejemplo. ¿Por qué, entonces, Bello escribe esta autobiografía? En primer lugar como testimonio, como ejemplo, para que la juventud no siga ese camino y para comprender las causas de su caída. Se presenta como una confesión cuya utilidad radica en servir a las generaciones futuras para aprender lo que no debe hacerse. Ilocutivamente el texto es una demanda y una interrogante: busca ser perdonado y preguntarse cuáles son las causas de su ruina. El hombre de experiencia política señala la ruta del fracaso y lo ve como producto de una época. Los errores del protagonista Bello han sido cometidos por sus contemporáneos y en ese sentido funciona como espejo.

Bello es ficcional, pero representa a los políticos de su época. Existe una cierta visión determinista de la historia, de la sociedad y del medio en el cual se crió, tanto familiar, como político y social, producto de las fuerzas históricas. Si es conspirador, lo es debido a esas causas. Lo que se trata de explicar es cómo se forma ese político corrupto, egoísta y vanidoso que oscila entre el conspirador y el político demócrata.

La coherencia y visión de totalidad de la novela realista se expresa en la unidad biográfica. La contraposición de espacios: de un lado Arequipa, ámbito de la revolución, y de otro Lima, esfera del gobierno. Infancia en Arequipa, y juventud y adultez en Lima, pero el camino hacia el poder y el gobierno es el camino hacia Lima, espacio centralizado del poder. La novela critica a los políticos, a la burocracia, a la prensa, al conjunto de instituciones que constituyen ese Estado decimonónico. El caudillo es la continuación del patriota, pero este último es el héroe que lucha contra el enemigo exterior, el caudillo es el ambicioso que busca apoderarse del gobierno para enriquecerse. La empleocracia está constituida por la clase media, pero es burocrática y

corrupta, mal de larga data en el Perú<sup>15</sup>, y la solución que se propone es una mezcla y renovación con las razas de afuera (razas europeas). A Bello lo educan planteándole tres alternativas de participar en la sociedad: clero, ejército y/o política. En todos los casos se vive del Estado. Las clases dirigentes buscan acceder al poder como medio de vida. La etapa de la llegada a Lima intensifica su aversión y desprecio por el trabajo, tanto industrial como comercial.

Tras el recurso de la autobiografía lo que se revela es una mirada crítica no solo al político individual sino a las opciones históricas y la mentalidad de toda una época:

Hoy que considero el pasado, con toda la severidad de mi sereno juicio, debo hacer constar, que las culpas cometidas en mi vida de hombre público, más que mías, son de mi época, de esta generación a la que pertenezco y que, como fatal herencia, lleva el espíritu subversivo y revolucionario de los ínclitos conspiradores que, también, fueron los grandes patriotas, los beneméritos que derrocaron el poder de la dominación española en el Perú. (EC, 23)<sup>16</sup>

Jóvenes virtuosas y vírgenes o “cocottes” y grandes señoras. ¿Cuál es la imagen de nación que se construye textualmente en la obra de Cabello de Carbonera? ¿Cuál es la relación entre el poder político y la nación? ¿Con qué otras imágenes y visiones del Perú debate y dialoga? Las imágenes de mujer que se construyen textualmente son una gran metáfora del Perú como nación, desde el punto de vista de la nación burguesa aristocrática. Tal es el caso de las jóvenes que

<sup>15</sup> En el prólogo a la edición mexicana de 1898, Jesús Ceballos Dosamante señala “[...] ese dañino elemento social constituido por el ambicioso, vano, y egoísta hombre público cuya existencia en el seno de nuestras sociedades hispanoamericanas ha sido cual bacteria letal que, invadiendo el núcleo de nuestra organización social ha producido nefandos males deteniendo el desarrollo de nuestras jóvenes y vírgenes naciones” (Basadre, 2005).

<sup>16</sup> En *Aves sin nido* (1889) y *Herencia* (1893), Matto encarna en Lucía Marín a la joven madre misti que protege, educa y adapta a Margarita Yupanqui, la mestiza huérfana, para su integración a los usos y costumbres de la moderna vida limeña.

son presentadas en *El Conspirador* como el estereotipo de la limeña. Son jóvenes sin dinero que se creen de sociedad, no desayunan, almuerzan poco y se arreglan para ir a cenar con amigos. Viven de préstamos y empeños, y cuando finalmente logran algún ingreso o renta extra (producto de alguna herencia o del enriquecimiento por el guano), lo despilfarran.

Se oponen en el discurso la imagen de la mujer/nación existente y la imagen modélica de la mujer/nación que pudo ser y no fue. Blanca Sol, la protagonista de la novela del mismo nombre y Ofelia, la amante en *El Conspirador*, representarían desde una perspectiva sincrónica y diacrónica, respectivamente, la imagen de una nación burguesa/aristocrática y una mentalidad colonial. La transferencia de la imagen de prostitución velada de *Blanca Sol*, la “gran señora”, que tiene que venderse al marido rico para mantener su posición social de rentista despilfarradora en la idea de la nación enflaquecida, aniquilada, vendida, hecha jirones, y la imagen de una Ofelia, amante del protagonista que termina degradándose y prostituyéndose en contacto con el conspirador, son las distintas alternativas que se debaten en su época y sobre las cuales el protagonista reflexiona.

Ofelia recién aparece como personaje en la segunda parte de la novela, en la sección titulada “La caída”, y representa, en cierta medida, el camino inverso al de Blanca Sol; ella no es la noble sin dinero, sino la joven criolla rica beneficiada por las consignaciones del guano que se enamora de un supuesto conde, quien no era en realidad más que un cochero francés. La familia de la engañada joven compra el título y se da por satisfecha, mientras el humor criollo la bautiza como “la condesita del pescante”.

Nuevamente tenemos la alianza oficial entre burgueses y títulos nobiliarios, así estos sean comprados. La joven malcasada defiende su virtud, pero está condenada a la caída por partida doble: su historia familiar, el ambiente en el que se educó y formó es un medio de “cocottes”, como el de Blanca Sol y su familia; y, en segundo lugar, sucumbe a los cantos de sirena del poder político representado por el conspirador.



Bello simboliza la imagen falocéntrica del poder; para él, el real objeto del deseo no son la(s) nación(es)/mujer(es), porque existen varias naciones y proyectos nacionales incluso en los sectores dominantes, sino el poder como medio de acceso al dinero y al reconocimiento social, el Estado-patrimonial, el Estado-botín.

Lucía, la joven modesta pero virtuosa, virgen e idealista, es la imagen de la nación rechazada por su falta de oropeles y por ser incapaz de inspirar pasión alguna al protagonista. Quizás pudo representar una posibilidad, un camino diferente, pero Bello la dejó pasar y supo de su muerte posteriormente. En la disyuntiva histórica, Bello prefirió a la “cocotte”.

La voz de la autora se superpone y funde con la del propio personaje enfatizando repetidas veces el rechazo al trabajo y cualquier perspectiva productiva de los conspiradores y las “cocottes”. El conspirador confiesa “[y] así, compelido por las corrientes sociales y bajo la influencia de los acontecimientos, llegué a sentir aversión al trabajo, ya fuera comercial o industrial, a la vez que todas mis aspiraciones se dirigían al vasto campo de la política” (EC, 35).

La confesión del conspirador se equipara al ya mencionado comentario que hiciera la narradora sobre Blanca Sol. Al afirmar que el trabajo honrado y la austera economía que las instituciones republicanas debían enaltecer, no halagaban la vanidad de Blanca. La narradora busca mostrar que para ella, y la nación criolla oligárquica que representa, el trabajo es una característica plebeya opuesta a la concepción de la nación aristocrática sustentada en el linaje, los lazos de familia, nación en la que la élite vive de sus rentas o de las del Estado. La conclusión a la que llega es que “en el Perú no existe, como en Europa, la lucha del capital y el trabajo; pero sí existe, la lucha del trabajo de unos, contra la holganza de otros”. El viejo dicho “el vivo vive del sonso y el sonso de su trabajo” (EC, 36).

La imagen que se nos presenta en el ámbito textual es, entonces, la de un Perú premoderno caracterizado por relaciones de sangre, de casta, gobernado por camarillas de poder y caudillos

ambiciosos. Esta mirada contrapone dos caminos: el emprendedor y difícil de los agricultores e industriales, sectores productivos que ven en la autoridad del Estado una amenaza, un pulpo que los ahoga y jamás los protege, y el de los empleados públicos o los oficinistas especuladores apoltronados en sus cómodos sillones, pagando servicios a un Estado que los mimó y los consiente.

Al igual que en *Blanca Sol*, los sectores populares no tienen más que una representación marginal y están condenados a convertirse en cuadros de costumbres o estampas, como la figura tradicional de las buñueleras, la tamalera o la misturera. Son tanto más significativas, sin embargo, por representar la imagen de “la otra” de género, dentro del “otro” social de la plebe.

El temor a este “otro” está también construido textualmente. En la única secuencia de la novela que se le cede la palabra a “las razas inferiores: indios, negros y mestizos” e incluso se pretende registrar el habla popular en los diálogos, esa voz asusta al protagonista e intenta asustar al lector: “Ya llegará el día de cortar cabezas”. “Sí, matar blancos es matar ladrones”. “Quitarles su plata es agarrarnos lo que ellos nos han robado” o “Es necesario que no quede un solo blanco con vida” (EC, 136-137).

La plebe urbana es naturalizada y convertida en una estampa. Es descrita como si fuera parte del paisaje urbano de la Lima de entonces o es imaginada como turba potencial, como masas rencorosas y sin educación que pueden ser movilizadas irresponsablemente por cualquier conspirador. Debido a que pueden llegar a constituirse en una amenaza para la república burguesa/aristocrática es que son excluidas del proyecto.

¿Qué proyecto de nación asume, entonces, ideológicamente Cabello y cómo la conceptualiza? La escritora apuesta por la modernidad y se orienta hacia el sector productivo: burgueses que invierten y naciones virtuosas que trabajan. No obstante, la comunidad imaginada es la de una nación criolla homogénea de raíces ibéricas;

los sectores populares, las masas indígenas y afroperuanas son incorporados al discurso como meras estampas costumbristas o figuras subalternas. Cabello imagina esta modernidad excluyendo de su proyecto a los maestros jaranistas, a las tamaleras limeñas o a los indios y exesclavos. Si los incorpora discursivamente es como una amenaza a su propio proyecto o como figurantes. Propone así un desarrollo sin indios ni plebe o humanizando las relaciones serviles.

Diversas imágenes de mujer se han ido superponiendo de acuerdo con la diferente naturaleza del proyecto ideológico y social que los discursos revelan. La visión de Mercedes Cabello dialoga con la de otras escritoras de su época. Así, de la contraposición de la visión de la virgen y madre ejemplar con el de la “cocotte” o “gran señora” coqueta y de vida liviana, vinculada con el debate sobre el proyecto criollo occidental del siglo XIX, dialoga con el de otras obras del mismo siglo como el de la madre misti, bisagra entre la modernidad productiva capitalista y las relaciones serviles y semif feudales y/o a la joven mestiza aculturada de Clorinda Matto. Estudiar, por esto, el proceso cognitivo de la metaforización del concepto de nación en estas novelas<sup>17</sup>, como un uso no convencional de metáforas convencionales, implica, como hemos visto en este ensayo preliminar, rastrear formas de aprehender la realidad que tienen profundas raíces históricas en el desarrollo de nuestro imaginario nacional, análisis que otros investigadores e investigadoras están haciendo desde el campo de los estudios coloniales o del propio siglo XIX.

¿A qué se debe que novelas con temas tan diversos asuman rasgos comunes y cumplan funciones perlocutivas similares? No se trata, obviamente, de ninguna “esencia” propia de un supuesto espíritu “nacional”, sino de discursos enraizados en formas de pensamiento

<sup>17</sup> Para profundizar la temática de la metaforización véase: Turner, Mark & Fauconnier, Gilles: “A Mechanism of Creativity”, en *Poetics Today*. Duke University Press. Volume 20, Number 3, Fall 1999, pp 397-418, y, “Conceptual Integration Networks”. En Ray Gibbs, ed. *Cambridge Handbook Of Metaphor And Thought*. Nueva York: Cambridge University Press, 2008.

culturalmente adquiridos y que responden a la lógica interna de un ordenamiento histórico y social que es importante desentrañar y al que estas notas preliminares solo pueden atisbar. Solo así, creo, podemos luchar contra las viejas taras históricas de la exclusión de clase, de etnia y de género en los proyectos nacionales o a su articulación homogeneizante y de subordinación jerarquizada. Releyendo colectivamente el pasado podremos construir una nación realmente heterogénea y combatir no solo a las “cocottes” criollas sino a los nuevos *notables* y *foráneos*.

## ImagiNacion(es)\*

Jorge Basadre Grohmann acuñó la ahora célebre frase: “Perú: problema y posibilidad”<sup>1</sup>. La palabra problema es polisémica, se la define como una “cuestión que se intenta resolver o en la que hay algo que averiguar”, también se la entiende como una “situación negativa o perjudicial que tiene difícil solución” o como un “hecho o circunstancia que impide o dificulta alguna cosa”. En todas sus acepciones está definida como una interrogante o un dilema que requiere una solución. Basadre nos plantea así una interrogante analítica: ¿cuáles son los problemas en la evolución histórica del Perú como un todo?, ¿qué es lo que impide o dificulta que podamos imaginarnos como una comunidad nacional? La complejidad de la pregunta requiere de una aproximación colectiva e interdisciplinaria que relea desde una nueva perspectiva crítica cómo nos hemos construido e

---

\* Este texto fue presentado como una ponencia titulada. "Imaginación(es) en el siglo XIX", en el Congreso Jorge Basadre, organizado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la revista *Ajos y Zafiros* y el CELACP, en Septiembre de 2002 y se publicó el 2003 en la revista *Patio de Letras*, año I, vol. I, N° 1. Dado que se ha incluido un texto aparte sobre Mercedes Cabello, la presente edición solo ha tomado en cuenta la sección de la ponencia sobre Clorinda Matto.

<sup>1</sup> BASADRE, Jorge. Perú, problema y posibilidad. Lima, Librería Studium Ediciones, 1967.

imaginado como nación, y qué lecciones sacamos de la historia para imaginar y construir ahora un mundo posible.

Esta breve presentación pretende explorar, desde el campo de los discursos estéticos, cómo dialogaron las escritoras realistas del siglo XIX con sus contemporáneos. Me interesan sus imagiNacion(es), vale decir cómo participaron en el proceso de imaginar al Perú como nación, a 70 años de instaurada la República y después de la dramática experiencia de la guerra con Chile, qué distintas imagiNacion(es) se revelan en sus novelas y de qué manera, tras el efecto mimético de ilusión realista, lo que se devela son distintas concepciones, proyectos y perspectivas de cómo se concibe el conglomerado heterogéneo y complejo de las relaciones interétnicas, de clase y de género en el Perú.

Propongo una lectura intertextual de la obra de Clorinda Matto de Turner y la de Mercedes Cabello de Carbonera con el fin de analizar el complejo proceso discursivo de transferencias de significación que se realiza entre las imágenes de mujer y las imágenes de nación en el ámbito textual. Asimismo, examinar cómo se construye discursivamente la disyuntiva histórica planteada por estas escritoras entre sus personajes como la joven virtuosa o la “cocotte” aristocrática de Cabello, o entre la joven virtuosa y los notables provincianos de Matto, y sobre todo qué características económicas, étnicas y sociales tiene ese estereotipo de la joven virtuosa.

Las obras de Mercedes Cabello de Carbonera *El Conspirador* (1892, segunda edición en 1898), y *Blanca Sol* (1888, 1889 y 1894) ya las hemos abordado en el artículo precedente y solo haremos algunos añadidos necesarios para esta lectura intertextual. De Clorinda Matto me referiré a *Aves sin nido*, ahora un clásico de la novela indianista, e *Índole* y *Herencia*. *Aves sin nido* apareció en 1889 y tuvo ese mismo año otra edición en Buenos Aires. Fue posteriormente publicada en España por la editorial Sempere y llegó a ser traducida al inglés y publicada en Londres en 1904. *Índole* fue publicada en 1891 y *Herencia* en 1895, pero dichas novelas no tuvieron la misma

acogida que *Aves sin nido* y solo fueron reeditadas por el Instituto Nacional de Cultura en 1974<sup>2</sup>.

Me interesa, particularmente, estudiar el proceso de metaforización mujer/nación para revelar, a través de los distintos personajes femeninos y su relación textual con el universo representado por ambas escritoras, cómo se fue configurando desde el discurso estético una lectura crítica de los diferentes proyectos nacionales que habían sido asumidos hasta entonces y que habían concluido en la dramática experiencia de la guerra con Chile. Estos seres de papel perciben, evalúan y juzgan el periodo inmediatamente anterior a la catástrofe y exploran una visión alternativa a la de la nación vencida. Nos interesa releer su lectura.

No se trata, sin embargo, de descubrir alguna novísima interpretación de las obras de las autoras mencionadas, sino de estudiar el proceso cognitivo de metaforización poética mediante el cual un conjunto de conceptos o dominio conceptual (dominio fuente), es entendido en las novelas seleccionadas en función del otro (dominio meta), y cómo cada metáfora establece una proyección o conjunto de correspondencias sistemáticas entre estos dos dominios. La teoría de la red de integración o fusión conceptual de Turner & Fauconnier<sup>3</sup> ha incorporado a la metáfora y la metonimia dentro de los modelos de transferencia de imágenes de marcos relacionados para lograr representar cómo el sentido se genera por proyección a través del espacio.

Hemos analizado anteriormente los presupuestos o los esquemas culturales asumidos en el genérico cultural, en la categoría prototipo de nación que subyace en *Blanca Sol* y en *El Conspirador* de Mercedes Cabello. Ahora, abordaremos las novelas de Clorinda

<sup>2</sup> MATTO DE TURNER, Clorinda. *Aves sin nido*. Lima: Peisa. 1988 [1889]/ *Índole*. Lima: INC, 1974 [1891] / *Herencia*. Lima: 1974 [1893].

<sup>3</sup> Op.cit

Matto *Aves sin nido*, *Índole* y *Herencia* para mostrar, desde el campo del análisis del discurso estético, de qué manera las imágenes de mujer construidas textualmente se revelan como un discurso modelizador para los discursos de identidad nacional y de poder. En otras palabras, el proceso de transferencia metafórica que hay entre la imagen de mujer y de sexualidad con la de nación y desarrollo. Entonces ¿qué relación intertextual podemos establecer entre la producción narrativa de Mercedes Cabello y la perspectiva planteada por Clorinda Matto en *Aves sin nido*, *Índole* o *Herencia*?

A diferencia de las novelas de Mercedes Cabello, las de Clorinda Matto se caracterizan por la inclusión textual del “otro” indígena, no solo como una figura marginal, sino como un elemento discursivo importante. En su caso, la forma como la autora construye el discurso novelístico, la naturaleza de la inserción de la problemática del indígena en el mundo representado es la que nos va a permitir acceder a la visión de nación que subyace al universo textual, y comprender más a fondo sus posiciones en el debate sobre las tareas necesarias para la construcción o (re)construcción nacional. Así, las novelas de Clorinda Matto han sido consideradas novelas indigenistas por unos, e indianistas por otros, atendiendo al grado de exterioridad con el que se percibe su relación con el mundo indígena. Sin embargo, en ambos casos se las valora, entre otras cosas, por la incorporación del indígena al mundo representado<sup>4</sup>.

En las dos primeras novelas de Matto, *Aves sin nido* (1889) e *Índole* (1893), el espacio referencial y simbólico es el serrano. Los pequeños pueblos de Killac y Rosalina, respectivamente, son contruidos miméticamente como símbolo del atraso de cualquier pue-

<sup>4</sup> Véase al respecto ESCAJADILLO, Tomás. *La narrativa indigenista peruana*. Lima, Amaru editores, 1994; Carrillo, Francisco. *Clorinda Matto de Turner y su indigenismo literario*. Lima Ediciones de Biblioteca Universitaria UNMSM, 1967; TAURO, Alberto. *Clorinda Matto de Turner y su novela indigenista*. Lima, UNMSM, 1976. CORNEJO POLAR, Antonio. *La novela peruana. Siete estudios*. Lima, Editorial Horizonte, 1977 y *Clorinda Matto de Turner, novelista*, Lima, Ediciones Lluvia, 1992, entre otros.



blo de la Sierra. El punto de vista textual no es el de los campesinos o siervos, ni la autora aborda la lucha épica entre los comuneros y los gamonales, sino opone, incluso maniqueamente, la conducta social y la mentalidad de “los notables” a la de los sectores que la crítica ha venido a identificar como “los foráneos”.

En *Aves sin nido*, los Marín, Fernando y Lucía, son presentados como la pareja modélica, blanca, occidental y cristiana, sectores “foráneos” instalados temporalmente en el campo para que el marido pueda trabajar como gerente en la mina de la que es accionista. Los Pancorbo, más específicamente Sebastián Pancorbo, representan a “los notables”, autoridades civiles, militares y eclesiásticas, funcionarios políticos que encarnan la vieja estructura y mentalidad colonial.

Las otras parejas que presenta la trama son los indios Juan y Marcela Yupanqui, quienes mueren de agradecimiento y fidelidad en la defensa de los Marín, sus wiracochas protectores; y, finalmente, Manuel y Margarita, hijo de notables el primero y de indígenas la segunda, quienes se aman pero no pueden realizar su amor al descubrir el carácter incestuoso del mismo. Ambos son hijos del antiguo cura de la parroquia, ahora convertido en obispo.

Es interesante notar que el mundo de “los notables”, y por lo tanto del poder, es construido textualmente como patriarcal y falocéntrico. La mujer de Pancorbo no es tomada en cuenta, los notables solo se reúnen entre hombres y copas, y su conducta se caracteriza por la violación: violación económica de los indígenas con la figura del reparto adelantado; violación jurídica, al pasar por encima de todas las leyes y despojar a quienes no eran culpables; y, por último, violación física, de la que se encargan fundamentalmente los curas.

El mundo de los Marín, por el contrario, transcurre en el espacio doméstico y está centrado en la figura de la esposa, quien interviene a favor de los indígenas y posteriormente se convierte en madre al adoptar a las hijas de los Yupanqui.

Lucía Marín se construye textualmente como una madre *misti sui géneris*, representa la bisagra entre la modernidad productiva capitalista, el trabajo minero del marido, con las relaciones serviles y semif feudales. Ella usa el dinero de don Fernando no para el despilfarrero o para gastos superfluos, sino para ayudar a los Yupanqui a pagar sus deudas y recuperar a su hija, creando así una relación asistencialista y paternalista entre *wiracochas* productivos y *pongos* o *propios*.

El cruce de miradas que el uno tiene sobre el “otro” es sumamente revelador. Fernando Marín tiene una visión “científica” para justificar ideológicamente la caracterización de los indios como un ente colectivo degradado, y Juan y Marcela Yupanqui se refieren a él como *wiracocha*, enfatizando la toma de picado desde la que se mira al “señor” y a la “señora”.

Citando a Augusto Salazar Bondy, Antonio Cornejo Polar presenta la obra de Clorinda Matto como “producto *sui géneris* de la cultura de un país en formación”<sup>5</sup>; novelística plural y casi caótica hecha con elementos que provienen del costumbrismo, del romanticismo, del realismo y del naturalismo, orden mixto que se yuxtapone eclécticamente sin lograr una armonización o síntesis. Según Cornejo, sus novelas ofrecen a la crítica su propia heterogeneidad y contradicción como el signo que más claramente las caracteriza. Esta mezcla de estilos y estrategias discursivas, no siempre coincidentes, construyen textualmente la superposición de *imagiNacion(es)* en un todo heterogéneo y conflictivo. Señala Cornejo que el realismo mimético se utiliza para describir al referente natural y al paisaje, que la construcción de los personajes está signada por el romanticismo, y que las obras mencionadas están también vinculadas con una de las formas discursivas de más larga trayectoria en nuestra tradición literaria nacional, presente ya desde la colonia: el costumbrismo<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> CORNEJO POLAR, Antonio. *Clorinda Matto de Turner, novelista*. Lima: Lluvia Editores, 1992, p. 22. Salazar Bondy, Augusto. *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*. Lima, Editorial Moncloa, 1965.

<sup>6</sup> CORNEJO POLAR, Antonio. *Op. cit.*, p. 10.

Lo que es real es la naturaleza, el paisaje serrano. Los personajes son convertidos en arquetipos de la buena o la mala índole, encarnan ideas o valores de acuerdo con la tesis que se quiere demostrar, vale decir las alternativas de “los notables” o de “los foráneos”. La estructura discursiva es construida bipolarmente como la relación entre la práctica individual sublime de algunos personajes como Lucía Marín y la práctica antagónica y retardataria de los Pancorbo y del cura Peñas en *Aves sin nido*, o la de los comerciantes bien intencionados como los López (así estos estén en quiebra) versus la práctica dolosa y especulativa de los viejos terratenientes como los Cienfuegos en la novela *Índole*.

Las prácticas culturales de los indígenas se presentan como un simple telón de fondo de esta estructura bipolar. Sus costumbres son naturalizadas y presentadas como un ejemplo de primitiva sencillez, opuestas a las costumbres viciadas de la sociedad colonial de los notables. Los Yupanqui son construidos en *Aves sin nido* como una suerte de ejemplo de buenos salvajes dispuestos a llegar al sacrificio para defender a los foráneos protectores. En *Índole* notables y foráneos coexisten e incluso participan de las prácticas culturales de reciprocidad y festejo colectivo de los indios, como la celebración del *aiñi* o árbol matrimonial en la fiesta de matrimonio de Ziska e Ildefonso, pero los mestizos e indígenas están condenados a ser los “ojos y oídos” de “los notables”, o a ser adoptados por “los foráneos”.

En *Aves sin nido*, los Yupanqui mueren trágicamente y los Champi son expropiados. En *Índole*, la alianza entre los indígenas y notables, como sucede con Manuel y Margarita, los protagonistas de *Aves sin nido*, es espuria y no puede consumarse. La disyuntiva de los indígenas y de los mestizos parece ser la reproducción de las relaciones serviles y semifeudales manteniendo la vieja estructura de dominación colonial, o la de acceder a la modernidad incorporándose, en calidad de subalternos, al hogar “misti”. Tal es el caso de Margarita, una joven virtuosa, que debe ser trasladada a Lima para ser educada en los valores occidentales y cristianos de los wiracochas produc-

tivos. Este viaje, realizado en tren, el epítome de la modernidad de entonces, se detiene cuando este choca contra un rebaño de vacas. Choque simbólico, como señala Francesca Denegri<sup>7</sup>, entre la modernidad capitalista y los lastres históricos premodernos. La alternativa de aquellos que no se aculturaron es la extinción, tal como ocurre con Rosalía, la hermana indígena de Margarita, que si bien también viaja a Lima, pasa de ser una figurante en *Aves sin nido* a desaparecer textualmente en *Herencia*.

En cierto sentido, las tres novelas estudiadas forman una trilogía, hay en ellas un proceso de forja de una propuesta de nación moderna desde la óptica de la élite serrana. El periplo termina en Lima, ciudad que pasa de una configuración textual casi mítica a ser representada con una mirada crítica y una valoración negativa. *Herencia* es la continuación de *Aves sin nido*, pero el espacio textual es ahora el de la capital. En esta novela, la oposición se establece entre la familia Marín, poseedora de acciones industriales y convertida, por lo tanto, en representativa de la burguesía moderna; y la familia de los Aguilera, terratenientes urbanos, plutócratas frívolos y piezas fundamentales del juego de apariencias, despilfarro y opulencia que caracterizaría a la mentalidad rentista y colonial limeña.

¿Qué proyecto de nación asumen ideológicamente las escritoras del siglo XIX y cómo la conceptualizan? Los proyectos en disputa son los de las clases dominantes, sean burgueses industriales, notables provincianos u oligarcas limeños. Tanto en el caso de Mercedes Cabello, como en el de Clorinda Matto, su apuesta por la modernidad se orienta hacia el sector productivo o industrial y cuestionan las bases de nuestra incipiente vida republicana, que seguía moviéndose bajo las estructuras del orden colonial. En ambos

---

<sup>7</sup> DENEGRI, Francesca. *El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú, 1860-1895*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, IEP, 1996.

casos, sin embargo, los sectores populares son incorporados al discurso como meras estampas costumbristas o figuras subalternas. Tal como plantea Cornejo, el costumbrismo es profundamente ahistórico, solamente destaca una estampa o figura congelada en el tiempo. En el caso de las novelas del siglo XIX estas constituyen una suerte de telón de fondo o registro anecdótico, porque nuestras autoras solo ven a los sectores populares como un sujeto colectivo, sin historia ni individualidad. Imaginan, entonces, la modernidad excluyendo de su proyecto a los maestros jaranistas, a las tamaleras limeñas o a los indios y pongos. Si los incorporan discursivamente es como una amenaza a su propio proyecto o como figurantes, portadores de un destino inevitable y fatal de miseria y servidumbre. Los que se rebelan, mueren; los que salen de las relaciones de servidumbre, se prostituyen. Proponen un desarrollo sin indios ni plebe o humanizando las relaciones serviles.

Diversas imágenes de mujer se han ido superponiendo de acuerdo con la diferente naturaleza del proyecto ideológico y social que los discursos revelan. Así, de la contraposición de la visión de la virgen y madre ejemplar con el de la “cocotte” o “gran señora” coqueta y de vida liviana, vinculada con el debate sobre el proyecto criollo occidental del siglo XIX, se ha pasado en otras obras del mismo siglo al de la madre misti, bisagra entre la modernidad productiva capitalista y las relaciones serviles y semif feudales y/o a la joven mestiza aculturada.

El orden mixto y ecléctico con relación al realismo, el naturalismo y el romanticismo que Mercedes Cabello propone teóricamente en su estudio sobre la novela moderna es el que Clorinda Matto lleva a la práctica en sus textos. Configura en ellos una realidad discursiva que nos revela un intrincado proceso de superposición histórica de propuestas ideológicas y escriturales y la imagen de un Perú que intenta desarrollarse combinando eclécticamente diversas formas de organización social y económica, así como diversos tiempos históricos.

Tanto la selección discursiva de algunas experiencias, como la agrupación y categorización de ellas para poder cuantificarlas y razonar sobre las mismas, se fundan en la existencia de un discurso monológico que se asume como “verdadero”, o de intentos dialógicos siempre fracturados por la metáfora de la incomunicación.

Estudiar, por esto, el proceso cognitivo de la metaforización del concepto de nación en estas novelas, como un uso no convencional de metáforas convencionales, implica, como hemos visto en este ensayo preliminar, rastrear formas de aprehender la realidad que tienen profundas raíces históricas en el desarrollo de nuestro imaginario nacional, análisis del que Basadre fuera pionero y que otros investigadores están haciendo desde el campo de los estudios coloniales o del propio siglo XIX.

¿A qué se debe que discursos estéticos tan diversos asuman rasgos comunes y cumplan funciones perlocutivas similares? No se trata, obviamente, de ninguna “esencia” propia de un supuesto espíritu “nacional”, sino de discursos enraizados en formas de pensamiento culturalmente adquiridos y que responden a la lógica interna de un ordenamiento histórico y social que es importante desentrañar y al que estas notas preliminares solo puede atisbar. Únicamente así, creo, podemos luchar contra las viejas taras históricas de la exclusión de clase, de etnia y de género en los proyectos nacionales u oponernos a su articulación homogeneizante y de subordinación jerarquizada. Releyendo colectivamente el pasado podremos combatir no solo a las “cocottes” criollas sino a los nuevos “notables” y “foráneos”.

## La mirada de Zavalita hoy: ¿En qué momento se jodió el Perú?\*

Considerada una de las novelas más importantes de la tradición realista en la literatura peruana, *Conversación en La Catedral*<sup>1</sup> de Mario Vargas Llosa se presenta, además, como ejemplo de “novela total”. Mi interés por la novela radica en su representatividad y analizarla implica abordar las concepciones de la novela y la literatura sobre las que se sustenta.

Me interesa, particularmente, estudiar el proceso de percepción del personaje protagonista de la novela, Zavalita, para revelar, a través del ejemplo de un personaje de papel, en un mundo posible, cómo las miradas y lecturas de los otros y de nosotros mismos en nuestra cotidianidad, están determinadas por una serie de miradas socialmente aprendidas, de esquemas culturales asumidos muchas veces acríticamente, como algo natural y sobreentendido.

---

\* Texto publicado como capítulo de libro en *Estudios Culturales: Discursos, poderes y pulsiones*. Universidad Católica, Universidad del Pacífico Instituto de Estudios Peruanos. Diciembre 2001, y en *Mario Vargas Llosa, escritor, ensayista, ciudadano y político*. FORGUES, Roland (Editor). Lima. Editorial Minerva. Noviembre 2001.

<sup>1</sup> VARGAS LLOSA, Mario: *Conversación en La Catedral*. Lima: Peisa, 1969.

El objetivo radica, en suma, en estudiar el proceso intersubjetivo cotidiano de producción, intercambio y traducción de significación, tal como este se manifiesta en un discurso estético.

No se trata, sin embargo, de descubrir alguna novísima interpretación de la obra de Vargas Llosa, sino de reflexionar sobre cómo realizar un análisis del discurso, qué factores tener en cuenta, cómo desmontar los mecanismos y procedimientos de producción de sentido, y cuál es nuestro propio rol activo como cocreadores en este proceso de decodificación de códigos estéticos ideológicos y culturales.

El trabajo se propone, en ese sentido, cuestionar los presupuestos asumidos por la novela realista y su concepción de la literatura como medio de conocimiento y apropiación de la verdad.

Se trata de revelar que tras el pacto de lectura asumido entre el autor y el lector, y la aceptación implícita de que la información que se da sobre el mundo es verdadera, en realidad solo hay un efecto de verosimilitud realista. La ilusión de la descripción objetiva y verdadera de una totalidad social coherente, inteligible y cognoscible oculta un punto de vista particular sobre la naturaleza de este mundo.

En el caso de *Conversación en La Catedral* se analiza la situación de comunicación en la que se desarrolla el discurso; la instancia narrativa, el sujeto de la enunciación y el punto de vista o focalización que enuncia el discurso; y, finalmente, el recorrido pragmático, cognitivo, pasional y analógico del sujeto discursivo.

Examinar someramente estas instancias nos permite ir develando la naturaleza de la concepción del “otro” cultural que subyace a la mirada burguesa de Zavalita y los presupuestos ideológicos y culturales sobre los que se construye.

¿Cuál es esa concepción del “otro” que se va construyendo discursivamente? La visión de un no-sujeto, un sujeto animalizado,



instintivo, no individuado, pasivo, agente y paciente circular de su estado jodido. Visión compartida por muchas de las obras de los principales representantes de la serie literaria de la época, como Julio Ramón Ribeyro.

Son interesantes los procedimientos discursivos con los que Zavalita reconstruye e interpreta su cotidianidad y la mirada con la que los focaliza, porque estos nos remiten no solo a esquemas culturales y de valor asumidos en la cotidianidad de un personaje de papel, sino también a miradas que se asumen, algunas veces, desde nuestro propio campo de disciplina de las ciencias humanas y sociales.

¿De qué trata la obra y en qué situación de comunicación se encuentran los personajes? La novela nos cuenta la historia de Santiago Zavala, Zavalita, editorialista del diario *La Crónica* que tiene que acudir a la perrera a rescatar a su perro y se encuentra ahí con Ambrosio, exchofer y amante de su padre, a quien invita a tomar unos tragos y conversar. El título *Conversación en La Catedral* se refiere entonces a las aproximadas seis horas que ambos conversaron en el bar de dicho nombre. El protagonista intenta conocer la verdad sobre la naturaleza de la relación de Ambrosio con su padre y las vinculaciones de este en el asesinato de una exvedette y prostituta conocida como la Musa. No logra su objetivo y cuando finalmente enuncia su verdadero interés y ofrece dinero a Ambrosio para obtener una respuesta, se revela la naturaleza del malentendido y se rompe la comunicación.

La relación de los interlocutores es asimétrica porque solo uno de ellos, Zavalita, es construido como un sujeto cognoscente que indaga, evalúa y juzga. El protagonista tiene conocimientos de la relación que existió entre don Fermín, su padre, con Ambrosio y la Musa, pero Ambrosio no sabe que él sabe y, además, no se cuestiona sobre la naturaleza de los hechos vividos, ni en el nivel existencial ni en el social, y ni siquiera es capaz de captar la intencionalidad de la conversación.

La conversación es entonces, desde el punto de vista de Zavallita, inútil y estéril, porque no obtiene la información o confirmación de la información que buscaba, ni resuelve sus dudas ni su trauma; y desde el punto de vista de Ambrosio, un gran malentendido, que se interrumpe bruscamente y aborta cuando el “niño” le ofrece dinero y le dice que deje de hacerse “el cojudo”.

Es a través de esta conversación que se establece el recorrido pragmático, cognitivo, pasional y analógico del personaje principal, recorrido textual que se construye a partir de la voz del narrador y de los personajes mismos.

### *Instancia narrativa*

El discurso en el análisis literario de la novela está generalmente planteado bajo la égida del narrador, figura delegada del enunciadador en ese contexto. Es importante, por lo tanto, identificar los roles que este asume, la situación de comunicación en la que se encuentra, las posiciones enunciativas que oculta, para comprender cómo ha organizado la puesta en escena del espacio enunciativo construido por la escritura.

El modo de presencia del enunciadador en el discurso y la manera como se disponen, organizan y orientan los contenidos determina el orden de los valores puestos en acción en el texto. Implica, asimismo, el doble juego de la selección de un recorrido narrativo y la ocultación simultánea de otros recorridos posibles.

Los medios utilizados por el narrador, las selecciones y omisiones en lo narrado, regulan la manera como el lector accede a la significación y orientan su aprehensión del sentido y los valores.

El análisis de la instancia narrativa en la novela de Vargas Llosa nos presenta un narrador en primer grado que cuenta una historia de la que se encuentra ausente, narrador extradiegético-heterodiégético que trae la voz de los personajes a través de un diestro manejo del

discurso directo e indirecto libre y la alternancia de una focalización cero (punto de vista que no coincide con el de ningún personaje, y que generalmente implica una visión y un saber mayor al de los personajes) con una focalización interna variable (en el que el personaje es focalizado por el que narra, pero que a su vez focaliza a lo demás y a los demás).

A la noción de narrador se le suma, entonces, la del punto de vista o focalización. Se trata de dos preguntas distintas, pero interrelacionadas: ¿Quién habla y quién mira en realidad? Y lo más importante ¿cómo se interrelacionan ambas instancias?

La novela comienza con la enunciación del narrador externo que asume, desde la primera frase, la percepción del actor-participante, Zavalita. Este personaje asume el papel de descriptor observador y una función cognitiva y pragmática.

El inicio de la novela es clave porque busca afirmar la inmediatez de la representación, naturalizar el relato a fin de que parezca una continuidad con la vida que el narrador nos va a restituir en su desenvolvimiento cotidiano.

¿Qué es lo que percibe Zavalita y a qué perspectiva nos introduce?

“Desde la puerta de *La Crónica* Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los canillitas merodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio, hacia La Colmena. Las manos en los bolsillos, cabizbajo, va escoltado por transeúntes que avanzan, también, hacia la plaza San Martín. Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál? Frente al hotel Crillón un perro viene a lamerle los pies: no vaya a estar rabioso, fuera de aquí. El Perú jodido, piensa Carlitos jodido, todos jodidos. Piensa: no hay solución”.

La descripción inicial está motivada por el trayecto de Zavalita, alrededor de cuya mirada se ordena progresivamente el paisaje urbano del centro de Lima. El texto recurre a un contexto referencial, la avenidas Tacna, La Colmena y Wilson, el hotel Crillón, el diario *La Crónica*, que al inscribirse en el dominio de lo verificable van a servir de garantía de realidad y van a comunicar por metonimia su veracidad a los otros constituyentes del relato.

Desde el punto de vista de la enunciación en acto Zavalita es a la vez el sujeto explícitamente localizado de la palabra y el sujeto incierto de un discurso indirecto libre, sujeto de enunciación simulado que ocupa el lugar del narrador y toma a cargo lo esencial de la narración.

En la novela se escuchan distintas voces y se perciben distintas miradas, como la de Cayo Bermúdez, pero la visión de totalidad que se construye textualmente está tamizada por la mirada de Zavalita, de ahí su carácter monológico.

El hecho de que solo a uno de los dos interlocutores, Zavalita, se le atribuyan características de un sujeto cognoscente, hace necesaria no solo la intervención directa del narrador, que confunde su voz con la de Zavalita, sino la presencia de otros interlocutores como Carlitos, que permiten al narrador abordar temas para los que considera que Ambrosio no es competente.

La narración contextualiza los hechos de que se hablan en la época de la dictadura de Odría, o más bien podríamos decir de Cayo Bermúdez, y se refiere a unos quince años de historia reciente (“zona de contacto con el presente inconcluso”, como plantea Bajtin) con quien en realidad dialoga la novela.

Es interesante, asimismo, tanto la forma enunciativa como la forma verbal elegida para plantear la pregunta “En qué momento se había jodido el Perú”. El uso del pretérito pluscuamperfecto se debe al estilo indirecto mediante el cual el narrador trae la voz de Zavalita, transformando la fórmula del estilo directo “En qué momento se

jodió el Perú” en la del estilo indirecto, pero implica, también, una acción pasada anterior a otra acción pasada. El Perú ya estaba jodido desde antes que se cuente la historia.

La pregunta recurre, además, a la construcción reflexiva del verbo “joderse”. Se trata de un enunciado de una gran ambivalencia semántica, porque en la construcción “se había jodido” el pronombre indirecto “se” puede implicar tanto la idea de un agente impersonal que habría jodido al Perú, como la idea del propio Perú jodiéndose a sí mismo.

El Perú es el que sufre la acción, el paciente, aunque es todavía un concepto abstracto, narratológicamente indeterminado. La primera determinación se presenta a través de un símil “Él era como el Perú”, comparación a la que le agrega el vocativo “Zavalita” con la que el narrador confunde nuevamente su voz con la del personaje, asumiendo como propia su perspectiva.

La parte incorpora al todo, el individual Zavalita es el Perú, el Perú es la suma de individuos, pero de individuos jodidos como él. La percepción del “otro” o de los “otros” y de sí mismo es clave, porque la historia privada de estos individuos es concebida como la historia privada de la nación.

El estudio inicial de la dimensión enunciativa revela, así, el punto de vista de un sujeto pluralizado: Zavalita es el Perú, el impersonal peruano promedio, el jodido.

Al interior del discurso enunciado, Zavalita es el actor central del relato, ocupa simultáneamente varias posiciones y desarrolla recorridos narrativos distintos: como sujeto del hacer encarna la figura del desclasamiento; como sujeto del conocimiento moviliza un saber cultural y se instala a buena distancia como observador de su propio hacer, se interroga, además, sobre su identidad y evalúa e interpreta sus percepciones; como sujeto sensible y pasional experimenta decepción, frustración frente a las puertas cerradas y las posibilidades

perdidas, efectos de sentido del orden del padecer aunque se encuentren inmersos en el actuar del personaje.

### *Recorrido pragmático*

En el nivel de recorrido pragmático, la historia de *Conversación en La Catedral* es la historia del desclasamiento de Zavalita, compleja figura discursiva que se va construyendo a través del recorrido semántico del proceso de transformación de un joven oligarca en un empleado mediocre. Pero Zavalita es como el Perú, es la encarnación del proceso de transformación de una República Aristocrática en una mesocrática.

Claude Bremond<sup>2</sup> plantea que toda gramática narrativa es una gramática de la historia, un sistema abierto de posibilidades. La secuencia es una proposición lógica que entraña una virtualidad, la cual puede realizarse o no, con lo que se cierra la secuencia. Él denomina a este proceso la lógica de los posibles narrativos, que va de la virtualidad, a la actualización y de ahí al acabamiento. Los agentes son los personajes que desencadenan los procesos y los pacientes, los personajes afectados.

En *Conversación en La Catedral* encontramos dos tipos de encadenamiento en los procesos: el encadenamiento por enclave, que se da cuando un proceso no concluye debido a que un proceso inverso lo frena; y un encadenamiento por enlace, que implica la simultaneidad en la actualización de un mismo proceso que puede ser positivo para uno y negativo para otro.

Zavalita sale del colegio y entra a la universidad con enormes expectativas individuales y colectivas, quiere realizarse y cambiar el país, pero se encuentra con un proceso de deterioro histórico, social

---

<sup>2</sup> BREMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris. Seuil, 1973, y, "Logique des possibles narratifs", en *Communications* N° 8. Seuil, 1966.

y cultural del país, intenta transformarlo ingresando al grupo Cahuilde, haciéndose comunista, pero el cambio no se produce y él mismo termina jodido.

Este proceso de pérdida de Zavalita y otros personajes tan atrapados como él, se desarrolla paralelamente al de gente como Cayo Bermúdez, Montesinos de la época, director de seguridad y posterior Ministro del Interior del régimen de Odría, quien pasa de una situación de deterioro económico y social a asumir primero el cargo de funcionario del Estado, y a través de la extorsión, el chantaje y la coima, a convertirse en un burgués dispuesto a lavar no solo su dinero, sino también su prestigio, luego de un breve periodo de fuga del país.

En la novela realista, la peripecia privada y la historia colectiva se relacionan, y en el detalle de sus relaciones se demuestra cómo ambas se interpenetran. La historia (elemento constitutivo de la ficción, y no simple decorado) funciona como plano de fondo, punto de apoyo o fuerza determinante y contrapeso de la historia privada.

La dimensión biográfica del personaje es esencial, porque a través de ella se busca articular la esfera pública y la privada e integrar el destino de los personajes en el curso general de la historia.

Pero no se trata de la búsqueda de un pasado lejano, sino de dialogar con su contemporaneidad y con el pasado inmediato. Este diálogo implica un punto de vista dominante, construido textualmente, de percepción del presente inmediato y de lectura del pasado, enfoque particular desde donde se recuperan los saberes existentes. ¿Cuál es el punto de vista desarrollado en *Conversación en La Catedral*? ¿Cuál es la percepción de Zavalita de este proceso de transformación de lo uno en lo otro?

La percepción de Zavalita plantea un aval cognitivo, abriéndose a la simbolización. Se disponen los contenidos espaciales como los significantes de otro discurso. Sobre el telón de fondo de un lenguaje

espacial común se establece un lazo entre las formaciones del conocimiento sensible, que rige y norma lo figurativo, y las del conocimiento inteligible que norma los valores epistémicos de la certitud y la íntima convicción de Zavalita. Este lazo reanudando la dualidad temática, garantiza al mismo tiempo la unidad efectiva del texto.

### *Nivel figurativo*

En el nivel figurativo el conjunto del texto está articulado por una segmentación del espacio que distribuye sucesivamente las categorías. Hay dos figuras espaciales entrelazadas que se alternan en la obra: la visión horizontal, directamente vinculada a la percepción del sujeto del “hacer”, al estado jodido actual del sujeto pluralizado, y la visión vertical, asociada al sujeto cognoscente y su visita al pasado para explicarse el cuándo se jodió el Perú.

Estudiar la perspectiva global de la espacialidad en la novela implica, por lo tanto, mostrar el funcionamiento general del discurso espacial que rige en el nivel figurativo y en el abstracto. En el primer caso, se presentan los objetos del “mundo natural” tal como los percibimos en su inmediatez, y, en el segundo, una dimensión más abstracta del discurso, de orden interpretativo y hermenéutico, que impone sus efectos de verdad y asegura su credibilidad.

La perrera en la que Zavalita rescata a su perro Batuque; la Catedral, restaurante bar y jabe, donde se desarrolla la conversación marco de la historia entre Zavalita y Ambrosio, son los espacios de la inmediatez del “mundo natural” espacios construidos como imagen simbólica del Perú.

La perrera es “un gran canchón rodeado de un muro ruin de adobes color caca –el color de Lima, piensa, el color del Perú–, flanqueado por chozas que, a lo lejos, se van mezclando y espesando hasta convertirse en un laberinto de esteras, cañas, tejas, calaminas. Apagados, remotos gruñidos. Hay una escuálida construcción junto



a la entrada, una plaquita dice Administración”. Es también un “... descampado. Tierra removida, hierbajos, excrementos, charcas pestilentes”, un espacio que se encuentra en la Edad de Piedra y elimina a sus huéspedes de la manera más brutal. Hay que salvarse de esta prisión, pero como la voz del narrador al unísono con la del personaje nos dice, no parece haber salvación: “Te salvaste de la perrera, Batuquito, pero a ti nunca nadie vendrá a sacarte de la perrera, Zavalita”.

A La Catedral se accede a través del laberinto de los corralones de Alfonso Ugarte, lugar semiperdido en una bocacalle y oculto por un camión de cajones: “Adentro, bajo un techo de calaminas, se apiña en bancas y mesas toscas una rumorosa muchedumbre voraz. Dos chinos en mangas de camisa vigilan desde el mostrador, las caras cobrizas, las angulosas facciones que mastican y beben, y un serranito extraviado en un roto mandil distribuye sopas humeantes, botellas, fuentes de arroz”. El elemento que define esta mirada es la aprehensión de un sujeto colectivo, el pueblo es tratado como tal, es decir en bloque. Los individuos pierden su especificidad y se convierten en rasgos raciales, en quehaceres.

“Huele a sudor, ají y cebollas, a orines y basura acumulada, y la música de la radiola se mezcla a la voz plural, a rugidos de motores y bocinazos, y llega a los oídos deformada y espesa. Rostros chamuscados, pómulos salientes, ojos adormecidos por la rutina o la indolencia vagabundean entre las mesas, forman racimos junto al mostrador, obstruyen la entrada”.

Las acciones de los comensales son naturalizadas, animalizadas, orientadas hacia lo primario, lo bajo, lo excrementicio. Los elementos de modernidad, como los bocinazos, llegan deformados y están semánticamente asociados a sujetos que obstruyen la entrada. La percepción uniformiza así al sujeto plural.

La novela realista incorpora al sector de la sociedad que quedaba fuera de la representación, lo visibiliza y lo hace hablar, pero es importante aprehender la naturaleza burguesa de esta mirada

escindida entre el deseo de ver y el horror de ver, porque solo así podemos captar la forma específica en la que la historia de los personajes se integra en el curso general de la historia y cómo se dialoga con ella, desde el campo de esta opción de la literatura.

“El corpulento río de olores parece fragmentarse en ramales de tabaco, cerveza, piel humana y restos de comida que circulan tibiamente por el aire macizo de La Catedral, y de pronto son absorbidos por una invencible pestilencia superior: ni tú ni yo teníamos razón papá, es el olor de la derrota papá”.

La derrota, la degradación está asociada al atraso (la Edad de Piedra) y esta, a su vez, al sujeto plural expresión de ese atraso. El Perú, suma de sujetos jodidos, es agente y paciente de este proceso circular.

El análisis del particular universo figurativo de Zavalita, en el nivel espacial, nos conduce, entonces, a una reflexión general sobre el estatuto semiótico de los lazos que mantiene con la acción novelesca, con los actores y sujetos cuya identidad sostiene, con la axiología y los soportes modales.

La horizontalidad que se construye es la de una superficie plana, en la que percibimos el largo y el ancho, pero no el espesor, ni el volumen, ni la profundidad de campo. Esta representación biplana carece de perspectiva por lo que solo presenta un conjunto de formas superpuestas que se confunden y se disuelven unas en otras.

Existe una relación entre lo visible y lo no-visible. En el primer campo las formas pueden ser claras o borrosas, pero visibles en su inmediatez. En el segundo campo se encuentra lo no-visible, lo oculto que se puede ver, pero no se ve, y lo invisible, lo que no se puede ver.

En *Conversación en La Catedral* se oscila entre lo borroso y lo invisible, que deviene en incognoscible. Para Zavalita el espacio de lo visible es borroso, hay una permanente neblina que difumina las

formas, tras la cual aparece escondido el doble truco de la caja. El plano inmediato es, entonces, el de las formas visibles del laberinto, del rompecabezas, línea siempre indeterminada y borrosa que encuentra su significado en lo oculto. “¿No era una olla de grillos este país, niño, no era un rompecabezas macanudo el Perú?”. La Catedral es aparentemente solo un restaurante y un bar, pero también es un burdel. El Perú en su inmediatez es también un laberinto, un rompecabezas y en última instancia, un burdel.

El espacio del “aquí” es aprehendido por el sujeto plural que se encuentra en nivel de la superficie plana, de la medianía, que lo único que percibe son formas superpuestas, laberínticas, que tienen como punto de mira final el horizonte grisáceo y borroso del “allá”, de lo invisible, de lo que pudimos ser, pero no somos, el muro simbólico tras el cual se encuentran las oportunidades perdidas. El Perú se define por lo que no es, por lo que pudo ser, pero nunca por lo que “es”, porque existe una mirada de rechazo y de horror frente a este “es”.

Desde la perspectiva del aquí, el Perú no es para Zavalita más que un estado confuso de formas superpuestas que no se llega a comprender. Desde el espacio del allá el Perú es incognoscible porque no es más que una hipótesis irreal de lo que pudimos ser.

La novela intenta, entonces, aprehender la totalidad, explicar el estado “jodido” actual del protagonista, y del propio país, mediante la pregunta formulada por Zavalita: ¿En qué momento se jodió el Perú?

El estudio de la temporalidad y la aspectualidad construida textualmente, así como su relación con la concepción de espacialidad desarrollada en la novela, son claves para intentar explicar cómo responde la novela a esta pregunta y qué verdad y “totalidad” es la que se nos quiere transmitir sobre este mundo y los sujetos que lo conforman.

En *Conversación en La Catedral* existe una concepción de proceso, concepción de temporalidad propia del acontecer histórico,

pero inserta dentro de una novela de estructura circular, perspectiva que nos instala en una duración sin fuente ni término, en un tiempo suspendido.

En este contexto, el cuándo se jodió el Perú se convierte en una pregunta retórica porque no se trata en realidad de un cuándo sino de un siempre: el trauma histórico anterior se actualiza en cada nuevo trauma en la historia.

La isotopía reiterativa del Perú jodiéndose a sí mismo eterniza este proceso, lo naturaliza y es el que produce este efecto de intensificación del mismo. Se iguala todo en una imagen “congelada” que anula la especificidad del acto histórico, la diferencia, y se repite a sí misma circularmente.

### *Nivel cognitivo*

La dimensión cognitiva en semiótica designa el universo del saber en la medida que este puede ser narrativizado. Basta que dos actores no dispongan del mismo saber sobre un objeto para que esta modalidad se convierta en un objeto de valor y, en consecuencia, en una puesta en juego narrativa.

Según Jacques Fontanille<sup>3</sup>, la cognición aspira al sentido construyendo conocimientos sobre el principio del descubrimiento. Para la lógica de la cognición el cambio debe ser aprehendido a través de la comparación entre dos mundos, comparación que permite medir el descubrimiento y el suplemento de conocimiento adquirido a través de él.

El intercambio se da entre un actante informador que proporciona representaciones sobre las cuales un actante observador puede

---

<sup>3</sup> FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima, Universidad de Lima, 2001.

hacer operaciones de comparación. Las representaciones que circulan entre ellos son los objetos cognitivos o de saber.

Cada discurso tiene sus propias instrucciones de lectura que permiten descubrir su coherencia, su inteligibilidad o la falta de ella. El descubrir los modos de significación implícitos en la valorización del objeto cognitivo, tanto de los universos de asunción como de los modos de aprehensión del mismo, va a ser clave en el discurso estético.

El saber que Zavalita descubre, el sema profundo que revela a través del recorrido cognitivo de la novela, es que el Perú está jodido, porque en él los que no joden, se joden. El eje semántico de lo jodido se articula en relación con la visión de la historia reciente y de la estructura del poder. Existe, en realidad, una relación eufónica y metafórica entre el joder y el poder.

El Perú está jodido, entonces, porque el eje del poder, aquellos que lo controlan y lo ejecutan, es omnipotente, omnipresente y está corrupto, y el eje de lo puro, espacio que se contrapone a lo corrupto, es presentado como el eje del idealismo de individuos o sectas incapaces de acceder al poder. El peruano está jodido porque hay una suerte de racionalidad inmanente que los gobierna, una tendencia intrínseca a perder oportunidades, a dejarlas pasar y lamentarse después, como sucedió en la relación de Zavalita y Aída. Es un trauma histórico que se repite, el trauma de una virtualidad que no se actualiza, el de la frustración de las puertas cerradas y las posibilidades perdidas.

El cuadrado semiótico podría graficarse de la siguiente manera

<b>Puedes poder</b>	<b>Puedes no poder</b>
Control	Automarginación
Omnipotencia	Torre de marfil
(Oligarquía)	(Intelectual)

<b>No puedes no poder</b>	<b>No puedes poder</b>
Ejecución	Impotencia
(Funcionario)	(Secta)

¿Cómo aprehende los hechos de significación Zavalita, cómo reduce la multiplicidad de los fenómenos que presenta a la unidad de la categoría de lo jodido? En realidad, solo lo puede hacer cuando reconstruye el objeto cognitivo retrospectivamente y se encuentra en una posición en la que, aparentemente, puede comparar ambos mundos.

Desde el punto de vista de la racionalidad que se construye en el texto y lo hace inteligible, la novela desarrolla una aprehensión semántica que implica establecer equivalencias y solidaridades analógicas y categoriales al interior mismo del discurso.

La mirada retrospectiva cambia el ángulo de mira del sujeto cognoscente, no se trata ya de una cámara subjetiva, en la que se va siguiendo desde la misma altura la perspectiva y la mirada del actor participante. La “cámara” del sujeto cognoscente va haciendo una serie de tomas parciales que se intercalan, pero la imagen de conjunto solo surge de la ordenación y secuencialidad de estas. Se trata de un efecto de la edición y composición de las tomas, de la alternancia de los planos generales, los primeros planos y las tomas de detalle, así como de los vacíos, los silencios y las omisiones.

¿Cuáles son estas tomas parciales y cuál el ángulo de mira? Zavalita revisita su pasado y nos presenta a su familia, una familia oligárquica con sus espacios de exclusividad, de lujo, con su vaciedad intelectual, su superficialidad y su práctica de gueto. Se trata de una mirada crítica desarrollada por un miembro del clan, que desde la perspectiva de una superioridad intelectual, cuestiona los pilares sobre los que se mantiene la vieja oligarquía: la Iglesia y el militarismo.

Nos va mostrando el proceso de delegación de funciones de la clase dirigente a sus funcionarios, porque Odría es presentado como

un simple funcionario de la oligarquía y el imperialismo norteamericano, y de estos funcionarios a los otros funcionarios, los guardianes de su seguridad, quienes como Cayo Bermúdez cumplen fielmente sus funciones a la par que usufructúan del botín del Estado y utilizan las coimas y chantajes como vehículo de enriquecimiento y de desarrollo posterior de una burguesía lumpenesca.

La oligarquía y sus funcionarios, con su podredumbre económica y moral, son vistos desde arriba, desde la mirada sancionadora de Zavalita, quien se aleja de su familia y opta por la automarginación de su clase.

Nos presenta, luego, un espacio idealizado de pureza que es visto por el protagonista como el espacio de los ideales, de la amistad, la fraternidad y el primer amor. Ambos grupos, el de amigos de San Marcos y el grupo revolucionario Cahuide, son enfocados inicialmente desde abajo, en una toma de “contrapicado”, como el espacio de lo nuevo y lo opuesto al orden conocido de su familia, como el espacio de la virtualidad, de la potencialidad.

Pero esta virtualidad no se actualiza, no solo porque se revela como una pequeña secta, atrapada por su propio discurso y que es barrida por el Estado todopoderoso de Cayo Bermúdez, sino porque este espacio de pureza es presentado como sinónimo de una suerte de martirologio utópico, de lo iluso, de lo cojudo, de lo irrealizable. “Pura como las muchachas de Quo Vadis, piensa, impaciente por bajar a las catacumbas y salir al circo y arrojarse a las zarpas y colmillos de los leones”.

El espacio ideal de la pureza se revela como igual de jodido y contaminado que el otro, poblado por simples mortales de carne y hueso y no por ideas platónicas abstractas.

“Yo creía que para él solo existían la Fracción, la Revolución –dijo Santiago– Y de repente, mentira, Carlitos. De carne y hueso, también, como tú, como yo”.

Zavalita rompe simultáneamente con ellos y con su familia y se refugia en la pensión de Barranco, su trabajo en *La Crónica*, y posteriormente en su torre de marfil de la calle Porta, desde donde ejerce su mirada sancionadora y portadora de verdad.

La mirada retrospectiva iguala a ambos espacios, el de los que joden y el de los que se joden, en uno solo: el espacio de lo sucio, lo contaminado, lo escatológico, el espacio de la mediocridad, del embrutecimiento, la deshumanización y la objetualización.

“¿Habría sido ese primer año, Zavalita, al ver que San Marcos era un burdel y no el paraíso que creías? ¿Qué no le había gustado, niño? No que las clases comenzaran en junio en vez de abril, no que los catedráticos fueran decrépitos como los pupitres, sino el desgano de sus compañeros cuando hablaba de libros, la indolencia de sus ojos cuando de política. Los cholos se parecían terriblemente a los niños bien, Ambrosio”.

Pasividad e indolencia, corrupción y servilismo, degradación e impotencia se dan de la mano para mantener las cosas como están; todo intento de comunicación y comprensión es estéril y no va a llevar más que a un gran malentendido como el de él con Ambrosio.

Desde esta perspectiva, lo máximo que se puede hacer es pasar del rol activo de joder al pasivo de joderse, alternativa de pasivización y resignación que adquiere una valencia positiva, porque al menos implica un no joder a los demás, pero lo jodido sigue constituyendo el único horizonte real de la visibilidad, más allá del cual solo se adivinan o intuyen las posibilidades perdidas.

El desplazamiento voluntario de eje le permitiría a Zavalita acceder al conocimiento del objeto cognitivo Perú como totalidad, pero hay, en realidad, una mirada engañosa de “*trompe l’oeil*” porque él nunca asume el punto de vista de “los de abajo”.

En primer lugar, porque comparte ideológicamente la misma mirada señorial burguesa de don Fermín. En segundo lugar, porque



asume su decisión de autodesclasarse como de mayor estatura moral y mira, por lo tanto, desde arriba y sancionadoramente a los que supuestamente se encontrarían en el mismo campo que él, como Ana o como Ambrosio. En tercer lugar, porque en la estructura misma de la novela está implícito que los entes pasivos que sobreviven en la medianía y la resignación no son capaces de conocer y no llegan siquiera a constituirse en sujetos cognoscentes.

No hay, entonces, una real comparación que permita medir el descubrimiento y el suplemento de conocimiento adquirido a través de él. La imagen textual de lo mismo se construye circularmente a partir la apariencia engañosa de un cruce de miradas que oculta una “totalidad” y un saber cognitivo construidos a partir de una sola mirada.

### *Recorrido pasional*

La disposición afectiva de base que determina la relación de Zavalita con esta situación es disfórica. Se trata de una relación negativa de frustración que constituye el fundamento del análisis semiótico pasional, de la modulación de los estados del sujeto y de sus cambios de estados de ánimo. Este recorrido pasional se estructura en cuatro bloques narrativos.

En el primer bloque narrativo, el cabizbajo editorialista de *La Crónica* recuerda el inicio del proceso de desclasamiento y de ruptura con su familia. Enfrentado a la presencia de una situación de saciedad, el sujeto narrativo se abruma, se horroriza y decide buscar un cambio.

“¿No estaba bien donde sus papás?

Demasiado bien, por eso me fui –dice Santiago–. Era tan puro y tan cojudo que me fregaba tener la vida tan fácil y ser un niño decente”.

Esta primera parte configura inicialmente un sujeto que toma decisiones, Santiago quiere estudiar en San Marcos y así lo hace; tiene ideas propias y desafía a sus padres exponiendo sus ideas sobre los militares y la Iglesia. Es un sujeto “sintiente”, capaz de sentir amor, odio, sentimiento de culpa y de desarrollar ideales.

“Se sentía puro como en su Primera Comuni3n” “Me cagaba en la plata y me creía capaz de grandes cosas” “te odio, papá”.

El ingreso a San Marcos y el acceso a ese espacio ideal de pureza lo convierte en un sujeto escindido, coexistiendo en mundos opuestos: el de los ideales y el de su realidad de dependencia económica; el racional y el pasional; la vergüenza de ser un Zavala y las ganas de ser alguien más.

El sujeto narrativo descubre la existencia de un objeto de valor, la revolución, y la carencia que siente desencadena la ilusión de la búsqueda, la emoción, la generosidad, pero mientras más acumula conocimientos teóricos sobre la necesidad de la revolución, su deseo se debilita corroído por la duda. La revolución conserva su valor social, económico o simbólico, pero pierde poco a poco su calidad de presencia para la instancia del discurso.

Su programa de búsqueda pasa de la saciedad a la inanidad. Lo que él llama su falta de fe, su timidez y vacilación, muestran la débil proyección pasional frente al objeto mismo. La situación de riesgo de pérdida del objeto podría revalorizarlo, pero no sucede así en la novela.

Enfrentado a la encrucijada del arresto y al malestar de sentirse culpable del mismo, a los celos de ver realizado en otros el amor que él no supo declarar, a la vergüenza de verse golpeado por su padre y el rencor sentido cuando este le recordó su dependencia económica, un sentimiento de amargura lo lleva a desear ser otro. “Piensa, ganas de ser chiquito, de nacer de nuevo, de fumar”. Pero ese otro ya no es “ni abogado, ni socio del Club Nacional, ni proletario, ni burgués, Zavalita, solo una pobre mierdecita entre los dos”.

La opción masoquista de joderse, de convertirse en una pequeña mierdita dentro de la mierda generalizada del país, es presentada como un proceso de integración a la “otredad”, como un proceso de acercamiento a la realidad, porque el burdel está más cerca de la realidad que el convento.

Desde el segundo hasta el cuarto bloque narrativo se desarrolla un programa narrativo en el que tanto la proyección pasional como la aprehensión cognitiva se restringen y lo que prima es la indeterminación, la ambigüedad, la abulia, la apatía, la carencia y la derrota. La inanidad se transforma en vacuidad y degradación.

El periodismo no es una vocación sino una frustración, y es igualada a la muerte. “La Remington que tenía delante le pareció un pequeño ataúd, Carlitos. Era eso mismo, Zavalita”. *La Crónica* es la tumba de la poesía y de la revolución, el espacio de poetas frustrados como Carlitos, o de comunistas frustrados como Zavalita, el espacio de la muerte lenta y los diablos azules de los náufragos que han hecho un arte del vivir entrampados.

En la tercera parte, la Musa, exreina de la farándula, muere dopada y de ocho chavetazos, además de recibir un hueco en el hueco. Esta doble muerte simbólica es la que enfrenta Zavalita cuando se entera que su padre era un conocido homosexual limeño, Bolas de Oro, y que se sospechaba que su amante había asesinado a la Musa por órdenes suyas. No solo cuando se entera que era homosexual sino cuando se percata que todo Lima lo sabía menos él, o cuando descubre que probablemente él no hubiera querido darse cuenta.

Los seres unificados, coherentes, se revelan como falsos en toda su trágica dimensión pragmática: “¿Un actor, Zavalita, un maquiavelo, un cínico?... ¿Uno que se desdoblaba en tantos que era imposible saber cuál era de verdad él?... ¿Una víctima o victimario más luchando con uñas y dientes por devorar y no ser devorado, un burgués peruano más?... ¿Bueno en su casa con sus hijos, inmoral en los negocios, oportunista en política, no menos, no más que los

demás?... ¿Impotente con su mujer, insaciable con sus queridas, bajándose el pantalón delante del chofer?... ¿Echándose vaselina, piensa, jadeando y babeando como una parturienta debajo de él?”

La diversidad de roles impide el conocimiento y el universo axiológico que surge de la verdad, también se derrumba en la vacuidad, en el vacío. “Años que se confunden, Zavalita, mediocridad diurna y monotonía nocturna... Borracheras sin convicción, Zavalita, polvos sin convicción, periodismo sin convicción”.

La muerte es la expresión máxima de la no existencia y la pasividad, pero el estar jodido es una muerte en vida, una muerte prematura, un aborto, es la doble muerte simbólica del hueco dentro del hueco. La vida así vivida no es más que una foto con un cadáver.

El matrimonio con Ana constituye el eje de la cuarta parte y una muestra más del proceso de pasivización del sujeto: “Lo que pasa es que ni eso lo decidí realmente yo. Se me impuso solo, como el trabajo, como todas las cosas que me han pasado. No las he hecho por mí. Ellas me hicieron a mí, más bien”.

Como Sísifo, la lucidez de Zavalita consiste en empujar la piedra de una vida que se le impone, fuerzas de la “otredad” que actúan a través suyo a partir de un solo acto que marcó su destino, su decisión de ingresar a San Marcos y desclasarse. El último momento de náusea, de rebeldía, de odio santo de los tiempos de Cahuide y de la revolución, lo tiene cuando Ana es rechazada y humillada por su familia.

Luego de vaciar toda su rebeldía, la reconciliación con el mundo, la resignación. La felicidad desde esta perspectiva es la aceptación de vivir un malestar benigno, un blando desasosiego en medio de la gelatina de los días, de los meses malagua y de los años líquidos que se escurren. La felicidad es esa discreta falta de convicción, de ambición, esa suave mediocridad en todo, incluso en la cama.

Zavalita construye su mausoleo en su casita de Porta pero a Ambrosio solo le espera la fosa común, por ser un sujeto sin identidad, carente incluso de papeles. En el caso del primero, el matrimonio surgió como consecuencia de un aborto, su despedida de soltero se transformó en un velorio y su estabilidad y vaga felicidad se sustenta en un acuerdo de vivir sin convicciones ni ambiciones y en no tener hijos. En el caso del segundo, su matrimonio terminó en viudez y en la imposibilidad de criar a su hija y está tan jodido que la actitud con la que la obra termina es de retorno último a la muerte “y después ya se moriría ¿no niño?”.

La última frase del libro es una suerte de sumario en el que se combina el uso del impersonal, del condicional y de la locución interrogativa con la idea de la muerte. El campo de la presencia pasional y cognitiva está saturado de presencias agresivas y destructivas. No es ya el sujeto el que aprehende sino es “mirado” o aprehendido por la muerte.

### *Recorrido analógico*

La última parte de nuestro análisis concierne precisamente a las significaciones ligadas a la figuratividad del texto que desborda la simple representación referencial. Los recorridos analizados en el texto remiten siempre a la figura del sujeto, a su cuerpo actuante y a su ser “sintiente”: la figuratividad no es, entonces, ni decoración, ni ornamento, ni simple figuración de lo real, se inscribe en una relación constitutiva con el actor que ella transforma y establece determinadas isotopías sobre la base de los recorridos analógicos.

La tematización consiste en reconocer una isotopía más abstracta subyacente a los contenidos figurativos que condensan y orientan la significación global. Existe en el texto una tematización de la figuratividad fundada sobre una serie de identidades semánticas parciales que establecen isotopías paralelas entre las figuras de la esterilidad, el malentendido y la ruptura del proceso de conversación,

con la figura de la esterilidad reproductiva, del malparto y del aborto, metáforas del proceso de frustración del surgimiento del Perú como un nuevo ser. La pérdida antes de que el sujeto llegue a constituirse plenamente nos habla de la imposibilidad del surgimiento de un nuevo ser, frustración de este proceso del que solo puede surgir un sujeto social percibido como colectivo e indiferenciado, como feto carente de un proceso de individuación.

La construcción de la sexualidad en el nivel textual se puede leer también como una metáfora de este proceso. Se trata de un juego de imágenes, de recurrencias semánticas que esconden el doble truco de la caja. Todas las relaciones sexuales presentadas se caracterizan por su esterilidad o por implicar una pérdida: Amalia pierde un hijo con Trinidad, Ambrosio pierde a su hija porque tuvo que huir a Lima. Cayo Bermúdez parece sumamente potente, incluso ingresa al cuarto en los burdeles con dos mujeres al mismo tiempo, pero en realidad es un “voyeurista” que se complace contemplando relaciones lésbicas y se dedica a organizar orgías con la Musa para atrapar en sus redes a políticos, militares y empresarios. Él mismo, por otro lado, fue repudiado por su padre y nunca tuvo hijos. Don Fermín es bisexual y tras su rol de esposo y padre de familia esconde sus relaciones homosexuales con Ambrosio, tiene hijos, pero él también pierde a Zavalita.

Incluso la relación con Aída, el primer amor del protagonista, termina en frustración. Es potencialmente la posibilidad de una pareja en igualdad de condiciones intelectuales y afectivas de acceder al amor ideal, pero no se actualiza. Se revela como el amor-pasión propio del amor cortés, un amor que sufre y padece la imposibilidad de acceder a la amada. Amor idealizado, pero también estéril porque no se realiza ni se consume, ni se atreve siquiera a declararlo. La alternativa por la que se opta es la del amor convencional con una virgen, el amor sereno, estable y seguro de un matrimonio sin excesos ni pasiones, con un perro a quien cuidar en una familia sin hijos, espacio construido como refugio luego de forzar a Ana, quien era entonces su novia y en el momento de la conversación es su esposa, a abortar.

Pero no se trata solo de similitudes semánticas contingentes sino de la organización discursiva en su conjunto: la enunciación de un sujeto pluralizado indiferenciado, la impersonalización y pasivización de este sujeto, la organización circular que anuncia prematuramente la ruptura de la conversación, la relación entre las categorías de lo visible y lo invisible, el campo de lo que nunca se llega a ver ni conocer, la frustración pragmática cognitiva y pasional del sujeto.

El carácter simbólico de la significación figurativa solo es realizable debido a la convergencia de las observaciones hechas hasta aquí con la hipótesis analógica que condensa y tematiza la frustración del protagonista alrededor del motivo de la esterilidad y el aborto histórico del país.

El análisis del discurso novelístico en *Conversación en La Catedral* nos permite aprehender los procedimientos de construcción que crean esta ilusión de realidad y llevan a naturalizar el “status quo” en una imagen estática del Perú siempre jodido y corrupto. Es la mirada monológica y burguesa del “otro” de Zavalita la que la novela intenta presentarnos como la verdad que surge de esta realidad.

Deconstruir los presupuestos sobre los que se sustentan muchos de los discursos críticos y los ejercicios hermenéuticos en la literatura y en otras disciplinas de las ciencias sociales y humanas, nos plantea cruzar miradas con otras perspectivas, incluyendo nuestra propia mirada como una variable del proceso.

El análisis del discurso estético nos plantea como una de sus interrogantes la necesidad de averiguar las formas como se ha visualizado u ocultado la presencia del otro (social o de género) en este proceso de producción, intercambio y traducción de significación que se da en el campo de la literatura.

Nos interesa cruzar miradas con las Anas, las Aídas y los Ambrosios de nuestra literatura y todos los ninguneados o condenados a los márgenes y el silencio en nuestro universo crítico o de creación.

Es absolutamente importante, desde el punto de vista de los estudios culturales en el Perú, establecer una relación dialógica con ellos en tanto sujetos múltiples que se perciben a sí mismos, quizás como Franksteins o Adonis, pero que no están mudos sino perciben, conocen, hablan y actúan. No se trata de idealizar al coro polifónico de una nación heterogénea<sup>4</sup> sino de estudiar la dimensión pragmática, cognitiva y pasional de sujetos históricos y sociales que asumen diversos roles y funciones pero son minusvalorados o siguen siendo todavía invisibles para muchas disciplinas de las ciencias humanas y sociales.

---

<sup>4</sup> CHATTERJEE, Partha. *La nación en tiempo heterogéneo*. Lima: Sephis, Clacso, IEP, 2007.



Arguedas y el Perú de hoy  
*El zorro de arriba y el zorro de abajo:*  
La imagen de la nación prostituida

He titulado este breve texto de comentario: *El zorro de arriba y el zorro de abajo: la imagen de la nación prostituida*, porque quiero resumir así lo que la lectura de la obra de Arguedas representa, desde mi punto de vista, en el debate actual por tratar de repensar el Perú. El presente trabajo busca un diálogo que incorpore a nuevos sectores del ámbito nacional al complejo debate sobre la relación entre cultura e ideología en el Perú de hoy.

Arguedas se ha convertido en un hito en la interpretación interdisciplinaria y su legado es estudiado desde distintas disciplinas de las ciencias humanas y sociales. La primera pregunta que nos formulamos es ¿por qué desde la óptica del “giro cultural” Arguedas ha pasado a convertirse, de un autor que tenía que defenderse señalando que no era un aculturado al representante del Perú de todas las sangres? ¿Cómo así la fragmentación discursiva de los zorros ha devenido en epítome de las contradicciones históricas, sociales y culturales de la sociedad peruana de hoy?

Es importante en este contexto regresar a las viejas discusiones sobre la relación entre literatura y realidad llevadas a cabo en el

Encuentro de narradores realizado en Arequipa en 1965<sup>1</sup>, y la mesa acerca de la condición del indio o campesino organizada por el IEP el mismo año, porque ilustran los “puntos ciegos” de la mirada de los intelectuales sobre lo que estaba sucediendo en el país en dicho momento. Replantearse la relación entre cultura y sociedad es hoy, pues, requisito indispensable contra dicha “ceguera”.

Coincido con Nelson Manrique<sup>2</sup> cuando observa en su texto “Pensar que otro futuro es posible” que las lecturas de la obra de Arguedas están signadas por las miradas del presente y por las perspectivas que el cronotopos de nuestro lugar de enunciación nos impone. En el nuevo milenio los estudiosos de su obra parecen intentar examinar la vida y obra del autor, no desde la perspectiva social o política de la lucha por la revolución y el marxismo enarbolada en los discursos de los años setenta, sino desde lo que ha venido a llamarse el “giro cultural”. He aquí sus méritos, he aquí sus límites.

Creo que la obra de Arguedas nos permite ir configurando la naturaleza de los profundos cambios sociales en la estructura de clases del país, que subyacen a los paradigmas culturales construidos en sus novelas. En ellas irrumpe la desaparición del gamonalismo como consecuencia de las luchas masivas del campesinado indígena a escala nacional, el proceso masivo de migración que la crisis del agro provocó y la interconexión entre los procesos sociales y las respuestas políticas de los diferentes sectores sociales de la época: los empresarios, las FF. AA. y los partidos políticos burgueses como Acción Popular y el APRA, así como el surgimiento de nuevas fuerzas políticas que propugnaban la lucha guerrillera como el MIR y el ELN.

---

<sup>1</sup> Al respecto, véase, *Primer Encuentro de Narradores peruanos; Arequipa 1965*. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969 y ROCHABRÚN, Guillermo (ed.) *¿He vivido en vano? La mesa redonda sobre “Todas las sangres”*. Lima: IEP, PUCP, 2011.

<sup>2</sup> MANRIQUE, Nelson “Pensar que otro futuro es posible”. En Pinilla, Carmen María (ed.). *Arguedas y el Perú de hoy*. Lima, SUR, 2005, pp. 43- 50.

Me parece importante acotar que a la naturaleza profunda de los cambios históricos y sociales de la estructura de las clases y de su relación con el Estado en el Perú, se suma el cambio de paradigma en el seno de las ciencias humanas y sociales desde dicha fecha al presente. Cambio que va de la oposición conceptual entre la república de indios y la república de criollos al descubrimiento de la categoría mundo andino y de ahí al análisis de prácticas y discursos híbridos presentes en el mundo chicha, kitch y posmoderno con el que se abordan los estudios actuales.

La novelística de Arguedas precede estos cambios paradigmáticos y de hecho contribuye a crearlos. Descubrimos en *Los ríos profundos*<sup>3</sup> el mundo del tankayllu (ese tábano de especialísimo zum-bido), del pinkuyllu (esa quena gigante), pero sobre todo de los poderes mágicos e invocatorios del zumbayllu, el objeto encantado al que alude Gonzalo Portocarrero en su texto sobre el legado de Arguedas y la lucha contra la descolonización<sup>4</sup>. Gonzalo nos dice que el episodio del baile del trompo pone en marcha una experiencia intensa y movilizadora, cuyo poder reside en la mágica revelación o epifanía de la comunión entre los hombres y entre estos y la naturaleza. Arguedas presenta una nueva imagen de indio, al indio como sujeto creador del universo cultural andino.

En *Todas las sangres*<sup>5</sup> el escritor profundiza su aprehensión del contradictorio universo cultural andino creando un mundo posible en el que sus personajes de papel nos revelan una serie de miradas socialmente aprendidas, de esquemas culturales asumidos muchas veces acríticamente como algo natural y sobreentendido, esbozando

---

<sup>3</sup> ARGUEDAS, José María. *Todas las sangres*. Buenos Aires: Losada, 1964.

<sup>4</sup> PORTOCARRERO, Gonzalo “Luchar por la descolonización sin rabia ni vergüenza: el legado pendiente de José María Arguedas”. En PINILLA, Carmen María (ed.). *Arguedas y el Perú de hoy*. Lima: SUR, 2005, pp. 25-42.

<sup>5</sup> ARGUEDAS, José María. *Todas las sangres*. Buenos Aires: Losada, 1964.

así las diversas racionalidades que Santiago López Maguiña<sup>6</sup> ha estudiado en detalle: la racionalidad mítica, la referencial, la técnica y la mítico-referencial. Arguedas hace algo más, inserta este proceso intersubjetivo cotidiano de producción, intercambio y traducción de significación en el desarrollo de las luchas sociales contra los terratenientes y el Estado.

En *El zorro de arriba y zorro de abajo*<sup>7</sup> nuestro autor nos trae el discurso fragmentado y las múltiples voces y racionalidades de los sujetos migrantes, y del lenguaje híbrido de la modernidad capitalista. Aquí quiero referirme al interesante estudio de Francesca Denegri y Rocío Silva Santisteban sobre la sexualidad en Arguedas<sup>8</sup>. Me parece que el estudio que ellas hacen sobre el carácter traumático que adquiere el proceso de iniciación sexual, la forma culposa de vivir su sexualidad y las imágenes de mujer que acompañan a dicho imaginario abren puertas no solo para hacer algunas incisiones sobre la problemática de género, sino nos invitan a examinar una posible transferencia metafórica entre la imagen de la mujer y la sexualidad con la de nación y desarrollo. La transferencia de la imagen del burdel, el caos y la explotación en la protesta por la nación prostituida en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* plantea diversas interrogantes.

La novela es un reto para el análisis desde el punto de vista de los estudios literarios. Ella integra y articula diversos géneros discursivos: los diarios del autor con el relato realista y los diálogos míticos y metadiscursivos. Estos fragmentos intercalados y superpuestos no son solo la expresión de un yo individual escindido, sino también, y a su manera, una imagen del Perú. De un Perú fragmentado y

---

<sup>6</sup> LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago “Modos de racionalidad en *Todas las sangres*”. En Pinilla, Carmen María (ed.). *Arguedas y el Perú de hoy*. Lima: Sur, 2005, pp. 243-250.

<sup>7</sup> ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 1971.

<sup>8</sup> DENEGRI, Francesca y SILVA SANTISTEBAN, Rocío “Lo que ansío es ser amado con pureza: sexo y horror en la obra de José María Arguedas”. En PINILLA, Carmen María (ed.). *Arguedas y el Perú de hoy*. Lima: SUR, 2005, pp. 307-324.

contradictorio en el que se superponen y articulan diversas temporalidades históricas.

El texto enuncia diversos puntos de vista narrativos, en primer lugar, la voz del autor que quiere suicidarse y escribe a manera de terapia. ¿Sobre qué escribe Arguedas? Sobre la pulsión de la muerte, sobre el sexo como experiencia vivificadora del adulto y de confusión del adolescente forastero, sobre otros escritores e intelectuales y su posición frente a los llamados “escritores profesionales”. El problema es siempre donde se ubica él en esta encrucijada personal y social.

El relato realista está enmarcado por el diálogo mítico entre los zorros, el zorro de arriba, vocero del mundo andino de Huatyacuri y Tutaykire, y el zorro yunga del mundo de abajo. La fractura dialógica se produce porque la lectura de la realidad que por más de dos mil quinientos años ha hecho el zorro de arriba ya no le permite comprender la mezcolanza del nuevo mundo yunga. El zorro de arriba sigue viendo y conociendo. El relato articula así la pregunta existencial ¿de dónde, de qué es ahora el individuo que escribe el relato y quiere suicidarse con la pregunta social de dónde, de qué es ahora el Perú? Antes era del mundo de arriba ¿y ahora?

El mundo de arriba no es solo el espacio del mito. Es el mundo premoderno de las relaciones de sangre, de parentesco y de lazos comunales. El mundo de abajo es el mundo de la modernidad capitalista, de la migración y las relaciones mercantiles. Pero no se trata de dos espacios geográficos espacial y culturalmente diferenciados, ambos espacios están profundamente imbricados y sus temporalidades históricas superpuestas. El Perú de fines de los años 60 ya no es el Perú monolingüe quechua y campesino, es un Perú capitalista atrasado, dependiente, migrante y bilingüe, un Perú habitado ahora por una nueva clase, la clase obrera, y nuevos sectores marginales, que hablan un nuevo lenguaje, el de las relaciones capitalistas, y un nuevo castellano, el castellano andino.

Arguedas incorpora por primera vez esos sectores y su problemática a la narrativa en el Perú y se desgarró él en el proceso. Luego

de la pregunta existencial ¿de dónde, de qué es ahora? tanto el zorro de arriba como el de abajo hablan en quechua, como para reafirmar su identidad cultural ancestral, pero en el relato eje de Chimbote, el quechua da paso a un nuevo híbrido cultural, el castellano andino y popular.

El zorro de arriba le dice al de abajo: “Ahora hablas desde Chimbote, cuentas historias desde Chimbote”. ¿Por qué Arguedas elige contarnos historias desde Chimbote? ¿Qué importancia tiene Chimbote como espacio simbólico? Chimbote es el mar. El tartamudo dice que el mar es “la puta más generosa” una “zorra que huele a podrido”, pero “es de esa zorra que vives, que vive la patria”. El mar antes era limpio: “Antes espejo, ahora sexo millonario de la gran puta, cabroneada por cabrones, extranjerazos, mafiosos”.

La metáfora de la “zorra”, término con el que se identifica al sexo femenino, y la mar transfiere las características de un tipo de mujer, la prostituta, a la actividad productiva de la pesca y la extracción capitalista de los recursos del mar. La patria vive de ella, la actividad productiva se vende al mejor postor, está manejada por extranjerazos y mafiosos, por proyección metáforica la nación adquiere las mismas características. La mar, esa nueva prostituta, ha traído consigo toda laya de tiburones “tiburonazos, cabrones, cabronean a Chimbote, cabronean al Perú desde el infierno puto”.

Chimbote es también un infierno, una caldera “humo denso, algo llameante flameaba desde las chimeneas de las fábricas y otro, más alto y con luz rosada, desde la fundición de acero”. Espacio signado por ruidos que devoran y pestilencias que embotan. La industrialización es el infierno de la explotación capitalista, y ha convertido al Perú en una sola gran barriada en permanente estado de sitio.

Pescadores, obreros de la siderúrgica, obreros eventuales, locos capaces de denunciar al sistema, gringos y curas progresistas desfilan por sus páginas, pero Chimbote es, sobre todo, el espacio del complejo burdelero en el que el salón “rosado” de las prostitutas más

cotizadas alterna con el salón blanco de las no tan caras y el “corral”, en donde trabajan las prostitutas más baratas, en su mayoría migrantes recién llegadas de la sierra. El burdel es la proyección metafórica del espacio geográfico en el que la nación se desarrolla. Parcelado socialmente, es el lugar de encuentro de todas las sangres, de todas las clases sociales, de todas las etnias que constituyen la nación. Solo no acuden a él Braschi y sus jefes de Nueva York. Todos les dan una parte de sus ingresos, pero ellos no están físicamente ahí. La burguesía es lumpenesca, mafiosa y antinacional, está vendida al mejor postor extranjero y ha prostituido a la nación.

Los diarios nos hablan de dos experiencias sexuales de Arguedas. La primera, la del encuentro en su adolescencia con Fidela. La relación sexual con ella estuvo marcada por la entrega sin pedir nada a cambio. El narrador contrapone esta imagen de mujer, la segunda, la de las prostitutas de Chimbote y señala, no hay rameritas de esa clase entre nosotros, pueblos de altura. Pero también nos cuenta la experiencia “vivificadora” con la prostituta zamba que le devolvió el “tono” de vida.

Hay aquí la contraposición entre una relación premoderna no signada por el intercambio de mercancías y la capitalista establecida con la prostituta. La nueva realidad está signada por la segunda. Pero es importante aprehender la doble connotación de la aprehensión del proceso contradictorio de modernización capitalista: la prostitución entendida como acto de transformación de los seres humanos en mercancías, su sexualidad/productividad apropiada y vendida al mejor postor, pero también el de la mujer prostituta, capaz de revivificar al intelectual y relacionarse con sus pares.

El zorro de abajo dice: “Un sexo desconocido confunde a esos. Las prostitutas carajean, putean con derecho. Lo distanciaron más al susodicho. A nadie pertenece la “zorrita” de la prostituta, es del mundo de aquí, de mi terreno. Flor de fango, les dicen. En su “zorrita” aparece el miedo y la confianza también”.

La realidad desconocida confunde, y la fuente productiva ya no es de nadie. Todos carajeamos y puteamos frente a esa nueva realidad. Lo desconocido da miedo, pero de esas nuevas relaciones también surge la solidaridad y la confianza.

El burdel es, entonces, el espacio de la experiencia traumática de la compra-venta de la mujer-nación, pero también el de la solidaridad y el baile, la tragedia y el carnaval, la tradición y la modernidad. El burdel es frecuentado por todos, es el espacio en el que se relacionan y dialogan los migrantes andinos, las prostitutas, los obreros chimbotanos y los predicadores populares.

Hay un discurso fragmentado, pero dialógico, entre los diarios y el texto, entre los zorros de arriba y los de abajo, entre los intelectuales y estas fuerzas populares. El burdel genera fuerzas destructivas, pero revela también una posible resemantización del poder de encantamiento del zumbayllu y su llamado a la alegría, así como a la comunidad entre los hombres y la naturaleza, encarnadas en la prostituta que le cambió de “tono” a Arguedas con su alegría o la que preñada anuncia un parto difícil, pero posible y lleno de esperanzas.

En un fragmento del discurso del zorro de abajo se afirma: “siente aquí una mezcolanza del morir y del amanecer, de lo que hierve y salpica, de lo que cuece y lo que se vuelve ácido, del apaciguarse por la fuerza o a pulso. Todo ese fermento está y lo sé desde las puntas de mis orejas, veo, veo; puedo también, como tú, ser lo que sea. Así es. Hablemos, alcancémonos hasta donde es posible y cómo es posible”. Arguedas quiere aprehender cognitivamente esta realidad hasta donde sea posible. El zorro de arriba dice: “Así es. Seguimos viendo y conociendo”. Quiere descubrir esa fuerza que hierve y que salpica.

Al estudiar en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el proceso cognitivo de la metaforización del concepto de nación como un uso no convencional de metáforas convencionales, se busca rastrear



formas de aprehender la realidad que tienen profundas raíces históricas en el desarrollo de nuestro imaginario nacional, análisis que otros investigadores están haciendo desde el campo de los estudios coloniales o del siglo XIX.

La metáfora es examinada, por lo tanto, como un proceso cognitivo, y no simplemente como un recurso retórico. En este proceso cognitivo un conjunto de conceptos, o dominio conceptual, es entendido en términos de otro. Cada metáfora implica un proceso de percepción cognitiva que establece una proyección o conjunto de correspondencias sistemáticas entre dos dominios. Son las actividades más próximas al hablante, desde el punto de vista de su experiencia, las que se convierten en metáforas de otras más abstractas. Por ejemplo, la imagen del burdel con la del país y la de la prostituta con la de la nación prostituida.

El marco discursivo en el que ciertas imágenes concebidas culturalmente como consustanciales a la sexualidad de la mujer se proyectan metafóricamente sobre el concepto de nación es, a su vez, producto de una situación histórica de comunicación, el de las luchas sociales e ideológicas del siglo XX.

Diversas imágenes de mujer se han ido superponiendo de acuerdo con la diferente naturaleza del proyecto ideológico y social que los discursos revelan. Así, de la visión de la madre, vinculada con el proyecto criollo occidental del siglo XIX, se ha pasado en algunas obras del siglo XX al de la bastarda vendida y violada o al de la prostituta.

El orden social de linajes y bastardías, la imagen de los sectores populares como no-sujetos o la burdelización que el proceso de explotación capitalista trae consigo, asumen la función perlocutiva de naturalizar los conflictos que se producen o se han producido en el proceso de construir el Perú como nación. Para comprender la función de esta imagen hay que reubicarla en sus coordenadas históricas y culturales.

La propuesta de “recuperar a Arguedas” implica releer las obras de Arguedas, pero también los análisis que desde el punto de vista de la literatura u otros campos de los estudios culturales hayan hecho sobre sus obras. Implica una relectura de nuestra tradición y producción cultural para enfrentar la globalización homogeneizadora y asumir los retos de una modernidad creadora. Gonzalo Portocarrero señala la importancia de esta recuperación en la creación de futuros posibles en los que la tradición sea un elemento fecundante, e invoca a buscar una forma de ser modernos desde nuestra propia historia. Ubica a Arguedas, junto con Mariátegui y Vallejo, en la línea de lo que Cornejo Polar<sup>9</sup> definiría como la etapa nacional de la literatura peruana. Autores que representan movimientos de resistencia y revitalización cultural en la lucha por la descolonización.

Los diversos trabajos sobre la obra de Arguedas han logrado, en muchos casos con gran éxito, dismantlar los mecanismos culturales y procedimientos de producción de sentido, tales como estos se desarrollan en el proceso intersubjetivo de producción, intercambio y traducción de significación en los mundos posibles creados en sus novelas o en su trabajo etnológico y testimonial. Asumen así el rol activo de los intelectuales como cocreadores en este proceso de decodificación de códigos estéticos, ideológicos y culturales en la lucha por la descolonización.

Estos son sus aportes ¿cuáles son, a mi parecer, los límites de este enorme esfuerzo de conjunto por leer a Arguedas y al Perú de hoy? Que en el “giro cultural” por interpretar la obra de Arguedas, se deja de lado la lucha ideológica y social por repensar también la ideología a la que muchos intelectuales de la época como Arguedas adhirieron: el socialismo, o de repensar el método marxista con la

---

<sup>9</sup> Véase: CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, CEP, 1989 y *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Editorial Horizonte, 1994.

que los estudiosos de la época interpretaban dichas obras y los acontecimientos de la época que los marcaron.

Coincido con las afirmaciones sobre la crisis de los imaginarios y la falsa disyuntiva modernidad aculturante o tradicionalismo pasatista, pero me sorprende la aceptación como un hecho, por parte de un sector numeroso de intelectuales, de la desaparición de una opción socialista para releer y repensar la tarea de construir el Perú de hoy. La filiación socialista de Arguedas es explícita en su obra, la plantea en sus diarios y en múltiples voces presentes en sus obras. El debate sobre el socialismo, mediante un diálogo fracturado, asimétrico y muchas veces monológico y autoritario, forjó por décadas los lazos entre intelectuales y sectores populares en el Perú. En sus propuestas y principios se basaron muchos trabajos de crítica de la sociedad peruana, en general, y de lectura de la obra arguediana, en particular. Un debate de tal envergadura no creo que pueda ser simplemente obviado por consenso porque no hay ahora agrupaciones poderosas que se reclamen del socialismo.

La “recuperación de Arguedas” plantea también, entonces, recuperar su filiación socialista, replantear el diálogo inconcluso entre los nuevos zorros de arriba y los de abajo, y someter a un examen crítico los postulados teóricos y prácticos que nutrieron a más de una generación. De lo contrario, vamos a seguir adoptando nuevos modelos y todas las variantes de los “giros teóricos” propuestos por la modernidad de la academia europea y norteamericana y no examinar nuestras propias tradiciones teóricas, históricas y culturales para aprender de ellas y reformular nuestros imaginarios.

El fabuloso mundo de los estudios culturales no debe hacernos olvidar que la cultura se desarrolla en el seno de una sociedad aún dividida en clases sociales y que existen relaciones muy complejas entre estas y las luchas nacionales, étnicas y de género. La lucha contra la descolonización también adquiere formas como la guerra en Irak, en Afganistán o Palestina, los movimientos de los sin tierra en Brasil, la lucha contra el TLC o por la defensa de los recursos

naturales en el Perú y Brasil, porque no se trata tan solo de un problema cultural, sino económico, político y social. Revaluar la labor creadora de nuestros grandes creadores nacionales como Arguedas, Mariátegui y Vallejo, desde la perspectiva del “giro cultural”, quizás deba ir acompañado de una reevaluación igualmente seria de los paradigmas marxistas utilizados para examinar dicha realidad y las propuestas de modernidad por las que se apostaba. Nuestras formas de aprehender el marxismo y de aplicarlo fueron y son también parte de este complejo proceso cultural y de las relaciones sociales en las que se sustenta. Quizás todo esto sea más que una reflexión en voz alta, un testimonio, pero ojalá no desarrollemos nuevos “puntos ciegos” entre la realidad social y la cultural y seamos capaces de descubrir las nuevas fuerzas del zumbayllu para pensar y lograr un nuevo futuro para el Perú de hoy.

## Sección III



Martín Adán,  
*La casa de cartón*

La aproximación a la *Casa de Cartón*<sup>1</sup> que planteará este ensayo partirá de algunas ideas de Raúl Bueno<sup>2</sup>. El reconocido crítico peruano señala, en primer lugar y desde una perspectiva pragmática, el uso distinto que los vanguardistas europeos hacen del lenguaje en comparación con los hispanoamericanos. Además, anota cómo las demandas e imposiciones hispanoamericanas modifican, en cierto grado, los recursos y formas del lenguaje vanguardista en general.

Así, el lenguaje de vanguardia hispanoamericano se alía con lenguajes pertenecientes a otras estéticas y corrientes literarias. De hecho, el nativismo, el modernismo exotista o el neorromanticismo se combinan con la estética de vanguardia con el ánimo de obtener un efecto poético inusitado. Este aparente eclecticismo que une corrientes de diferente procedencia cultural e histórica nos revela que lo que para los europeos fue una estética –una práctica cuya finalidad estaba en sí misma– para los hispanoamericanos fue más bien

---

<sup>1</sup> ADÁN, Martín. *La casa de cartón*. La Habana, 1986.

<sup>2</sup> BUENO, Raúl. “Apuntes sobre el lenguaje de la poética hispanoamericana”. *Hispanamérica*, N° 71, 1995, pp. 35-48.

un lenguaje, un instrumento expresivo, un medio para la plasmación de sensibilidades y estéticas de otra índole. Se trata, por lo tanto, de una decisión de índole epistemológica.

Según Bueno, la manifestación de la vanguardia europea es un fenómeno metropolitano signado por el cosmopolitismo, mientras que su correlativa hispanoamericana no constituyó siempre un fenómeno de gran ciudad como lo demuestran los casos de Barranquilla y Puno. Más aún, nuestra mejor vanguardia sirve para significar, situaciones regionales, provinciales, aldeanas, campesinas, costumbristas o étnicas. En este sentido, se resiste hacia lo excesivamente cosmopolita y universalizante, y busca provincializar, nativizar, las realidades de la modernidad occidental con un aire dominguero y pueblerino. Renueva la vanguardia europea incorporando la voz del “otro” (el indio, el campesino, el provinciano, etc.). De hecho, el habla vernácula lleva a que lo nacional, lo regional o lo popular ingresen discretamente a nuestra poesía y prosa vanguardistas. Este hecho se da, especialmente, allí donde existe un proyecto de búsqueda de una identidad que incorpore variedades étnicas y culturales a un proyecto nacional.

Sin embargo, el autor también afirma:

Cierto es que en el cuadro de las vanguardias que nos interesan no todo es localista y tradicionalista, y que hay casos de cosmopolitismo reactivo y de pérdida de contacto con el medio circundante en aras de un presunto universalismo. Huidobro podría, en este sentido, constituir el caso más notable; pero también Martín Adán –pese a su “Mano desasida”, que se propone como un “Canto a Machu Picchu”– y más tardíamente el enigmático y afrancesado César Moro, así como el fino Emilio Adolfo Westphalen<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> BUENO, Raúl. Op. cit pág 43.



Para fundamentar su postura de la existencia de dos tendencias al interior de la vanguardia latinoamericana, el crítico cita un ensayo de Sonia Mattalía que señala lo siguiente:

Así la vanguardia hispanoamericana aparece desdoblada: por un lado, una vanguardia que busca insertarse en el ámbito internacional, atenta a las transformaciones de los movimientos europeos, que mantiene una actitud iconoclasta frente a la tradición literaria precedente; y, por otro, una vanguardia, igualmente renovadora aunque menos reconocida en su trayectoria rupturista, que busca insertar el campo de su propuesta dentro del propio sistema hispanoamericano haciendo uso de sus propias fuentes y recursos y que mantiene una relación más relajada con la tradición inmediata, y dentro de la cual, Rama ubica a un importante núcleo de “out-siders” renovadores: el Vallejo de *Trilce* y *Escalas melografiadas*...<sup>4</sup>

La cita se detiene aquí, pero Mattalía explicita más el desdoblamiento de las dos tendencias de la vanguardia a las que alude el párrafo citado por Bueno. La crítica argentina continúa así:

Agreguemos que la primer ala de esta vanguardia, busca imponer un concepto transnacional de cultura para recomponer las relaciones entre el sistema hispanoamericano y los patrones de las culturas centrales, de allí su carácter programático, grupal, militante y cosmopolita; mientras que la segunda, apunta a la validación “per se” de tal sistema, de ahí su carácter menos adscripcionista, su extrañamiento, e incluso su marginalidad dentro del marco del oficialismo cultural<sup>5</sup>.

Según Bueno, entonces, la vanguardia más estimable de Hispanoamérica sería aquella de índole menos rupturista, pero más vinculada a un proyecto de reconstrucción y continuidad de una tradición nacional. Los autores de la otra corriente de vanguardia se caracterizarían, más bien, por ser más cosmopolitas y más fieles a los

<sup>4</sup> MATTALÍA, Sonia. “Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo”. Cuadernos Hispanoamericanos, N° 454-455 (abril-mayo 1988), pp. 329-43, p. 337.

<sup>5</sup> MATTALÍA, Sonia. Op. Cit., p. 337.

cánones vanguardistas europeos, por su identificación con movimientos de profunda raigambre europea y occidental, e incluso por tener un cierto aire epigonal.

Discrepo con Bueno, no respecto a la caracterización del lenguaje de la vanguardia hispanoamericana, sino a la escisión de este proceso en estas dos líneas y la ubicación de Martín Adán entre lo que se deduce sería la vanguardia “menos estimable”. Su *Casa de cartón*, texto insólito de frontera entre la prosa y la lírica, incorpora no solo los mejores elementos de la modernidad, sino que, contrariamente a lo que se afirma de su obra poética, no está aislado del medio y, más bien, su referente es local e histórico. Además, y este es un punto que se quiere analizar en el presente ensayo, no existen razones para separar lo nacional de lo urbano.

Los recursos retóricos de Martín Adán muestran la existencia de una naturalización, de una asimilación ecléctica del lenguaje vanguardista, que se ve combinado con corrientes de diferente procedencia histórica y cultural. Así, su obra contiene elementos románticos, en lo que constituiría una pérdida de frontera entre lo estético y la vida, una asimilación de la tecnología al orden biológico o natural de un paisaje local y la función inversa de antropomorfizar o tecnologizar esta misma naturaleza y este paisaje local con la finalidad de aprehender el universo creado por el narrador desde una perspectiva estética. El problema es, entonces, la posibilidad de visualizar desde una perspectiva sociohistórica los sujetos sociales que han hecho posible esta obra insólita.

En el debate sobre la modernidad que mantiene con Marshall Berman, Perry Anderson sostiene la necesidad de comprender la temporalidad histórica diferencial en la que las vanguardias se inscriben<sup>6</sup>. El objetivo es comprender su origen y la naturaleza social

---

<sup>6</sup> ANDERSON, Perry. “Modernity and Revolution”. *New Left Review*, I: 144, marzo-abril de 1994, (<http://newleftreview.org/I/144/perry-anderson-modernity-and-revolution>).

de su propuesta, así como buscar una explicación coyuntural del conjunto de prácticas y doctrinas estéticas agrupadas como “modernistas” (léase de vanguardia). Según el citado autor, esta explicación implica la intersección de diferentes temporalidades históricas, en lo que él llama un campo de fuerzas triangulado por tres coordenadas decisivas:

en primer lugar, un academicismo institucionalizado dentro de una sociedad todavía masivamente influenciada por las clases aristocráticas o terratenientes que seguían marcando la pauta política y cultural en la Europa de la preguerra;

en segundo lugar, la aparición incipiente y esencialmente novedosa de la tecnología de la segunda revolución industrial; y,

finalmente, la perspectiva de una revolución social inminente.

Las vanguardias surgen contra este academicismo, critican sus valores culturales y se articulan en tanto movimiento contrario a ellos. Las vanguardias europeas florecen en el espacio comprendido entre un pasado clásico todavía usable, un presente técnico aún indeterminado y un futuro político todavía impredecible. En otras palabras, se ubican en la intersección entre un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semiindustrializada y un movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente.

La I Guerra Mundial habría alterado las coordenadas pero no habría eliminado ninguna de ellas. Solo la II Guerra Mundial las habría destruido y, con ellas, la vitalidad de las vanguardias. Esta triangulación, esta intersección de temporalidades históricas diferenciadas, puede aclararnos el panorama de las condiciones en las que surge nuestra vanguardia y la naturaleza explosiva pero efímera de su existencia.

En el Perú de la década de 1920, la República Aristocrática ha dejado de gobernar, pero la oligarquía mantiene intacto su poder económico y social. La “patria nueva” leguista implica la apertura hacia el capital norteamericano y la tecnología –que llega solo como

objeto de consumo, como producto terminado—, pero altera el paisaje en las ciudades. Por último, la utopía del cambio social está presente, y estos son los años de los grandes debates y deslindes ideológicos. Estos llevan a la formación del Partido Socialista y a la articulación de la intelectualidad que se opone al academicismo y expresa esta nueva sensibilidad alrededor de la revista *Amauta*.

Martín Adán es un intelectual desclasado que reniega de la vieja oligarquía y pasa a la clase media, se opone a la Lima y lo limeño del discurso oficial, y, como señala Peter Elmore<sup>7</sup>, le opone lecturas y escrituras alternativas a la cotidianidad dominante. Según el mismo crítico, la *Casa de cartón* no solo es ajena al academicismo y al canon realista, sino que pone en crisis su método de representación a través de una escritura irónica; del cuestionamiento de la racionalidad burguesa de un ego estable y coherente, dotado de una sustancia y un centro; y de la recusación de la totalidad objetiva que cimienta a la ficción realista. Hay un descentramiento del yo que divide al sujeto de la enunciación del sujeto del enunciado y una subversión de la identidad de los propios personajes.

El narrador opone su método de construcción del mundo ficcional al de la novela realista. A diferencia de esta, que oculta su andamiaje narrativo para crear una ilusión temporal de realidad, la *Casa de cartón* exhibe todas las convenciones de su invención artística. Esta autoconciencia corroe a través de la ironía crítica los presupuestos que cimientan la ficción mimética. El propio narrador se ofrece a los lectores como un pronombre para enfatizar que su propia existencia se debe única y exclusivamente al discurso.

Otra vez, según Peter Elmore, la fragmentariedad del relato constituye también un rechazo a la linealidad y, a través de ella, a la visión de un mundo utilitario y mercantilista. En efecto, a la lógica del trabajo productivo se opone una actitud lúdica y crítica. Así,

---

<sup>7</sup> ELMORE, Peter. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad de la novela del siglo XX*. Lima, Mosca Azul Editores, 1993, pp. 53-97.

la *Casa de cartón* constituye un texto de frontera, que surge de una triangulación de tres semiesferas distintas en el terreno histórico y social:

el academicismo de los sectores señoriales frente al cual insurge y se articula, pero del cual conserva su entrenamiento castizo y tradicional;

la nueva tecnología, vista desde la óptica del consumidor nativo que carece de un conocimiento directo de esa modernidad pero que, frente a ella, desarrolla una nueva sensibilidad; y

el surgimiento de nuevas clases sociales que hacen entrar en crisis el viejo edificio con todos sus valores culturales.

El discurso de Adán carece de elementos indigenistas o criolistas. Tampoco se puede caracterizar como un vanguardismo naturalizado en términos costumbristas, porque no le interesa presentar cuadros de costumbres ligados al realismo mimético. Sin embargo, todo ello no significa que no pueda considerarse como parte de un movimiento de búsqueda de identidad nacional, pues, si no, se estaría reduciendo lo nacional a lo étnico y eliminando el carácter social de un movimiento de esta naturaleza. De hecho, intelectuales de clase media trajeron, al discurso literario, la sensibilidad de una modernidad subdesarrollada, la manera contradictoria y crítica de vivirla, independientemente de que no adhirieran a un movimiento o ideología política.

La presencia de una urbe con trenes que sudan, los sonidos de una corneta de heladero, la fascinación frente a los postes y la electricidad, las imágenes cinematográficas de encuadres que pasan cuadro a cuadro la película filmada por un joven irónico y agnóstico, y el cuestionamiento sobre la definición de lo peruano son parte de la cotidianidad de dicho sector, y todos estos elementos son críticamente desmontados a través del humor y la explosión de las viejas formas literarias. Pero este primer proyecto sólido de modernización fracasa con el retorno al poder de los representantes de las viejas

oligarquías en la década de 1930. La depresión implica que ese nivel de consumo vinculado a la tecnología de la época se estanque y el desempleo masivo debilita a la joven clase obrera. Los elementos de la triangulación se alteran y la nueva problemática de la modernidad da paso a la temática de la tierra y la vida en el sector rural, tanto de los indígenas como de los gamonales.

Una nueva triangulación de esta naturaleza recién vuelve a darse en América Latina luego de la II Guerra Mundial. La encrucijada histórica entre los viejos sectores oligárquicos que se resisten a morir, la tecnologización de la llamada política de sustitución de importaciones y los movimientos pequeñoburgueses que asumen tareas nacionales y medidas socializantes, al plantear la necesidad inminente de una revolución continental como la ocurrida en Cuba, vuelven a traer a la palestra el problema de la modernidad y revitalizan las búsquedas estéticas. Ahora, ya no se trata de las posibilidades todavía indeterminadas de la tecnología, pues ya ha quedado claramente establecido que la consolidación de esta tecnología en la civilización capitalista de producción y consumo de masas implica la cosificación y el advenimiento de una cultura también de masas.

La narrativa se inscribe y consolida dentro de la tradición del realismo urbano, y la poesía adquiere un tono conversacional. Se trata de crear un nuevo discurso que incluya en su registro la problemática histórica y social, así como lo popular. Este camino ha sido transitado en los últimos treinta años y se ha establecido como una sólida tradición, al punto que las nuevas búsquedas se orientan, más bien, a hacer explotar las viejas formas realistas, sea por la vía de la carnavalización, sea por el relato poético de textos de frontera, fundamentalmente catalíticos, en los que lo lírico desborda.

Tal parece que el interés de recientes estudios por el periodo de las vanguardias apunta a buscar antecedentes para construir una nueva tradición. No es casual que comience a estudiarse la narrativa de escritores de este periodo o de aquellos que habrían mantenido su

búsqueda. Se trata de relatos como *El cuerpo de Giuliano* o *Primera muerte de María* de Eielson, estudiados por Sergio Ramírez, o *El pez de oro* de Churata, estudiado por Miguel Ángel Huamán. No sería de extrañar que dentro de esta óptica se abrieran nuevas lecturas de textos tan importantes como “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, que trasciendan la simple lectura sociológica.





Carlos Eduardo Zavaleta,  
*Viaje hacia una flor\**

Escritor, docente, crítico, traductor y promotor cultural, Carlos Eduardo Zavaleta es uno de los miembros más conspicuos de la Generación del 50. Su obra abarca innumerables libros, entre los que cabe destacar algunas novelas que marcaron hitos importantes en la producción literaria de la época: *El cínico* (1948), *Los Ingar* (1955), *Los aprendices* (1974), *Retratos turbios* (1982), *Un joven, una sombra* (1988), *Campo de espinas* (1995), *El precio de la aurora* (1997) y *Pálido, pero sereno* (1997). Cada una de estas obras constituye un valioso aporte a nuestra novelística y han convertido a su autor en merecedor de diversos premios. Además de novelista, Carlos Eduardo Zavaleta ha destacado como cuentista. Este hecho ha quedado plenamente evidenciado en la edición de sus *Cuentos completos* en dos volúmenes, publicados en 1997. Asimismo, es un reconocido ensayista, cuya obra crítica ha sido publicada en dos volúmenes: *Estudios sobre Joyce y Faulkner*, en 1993, y *El gozo de las letras*, en 1997.

---

\* Ponencia leída en representación de la Facultad de Letras y la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en el homenaje a Carlos Eduardo Zavaleta, evento organizado por el CTAR en Huaraz, el sábado 6 de febrero de 2001. “*Viaje hacia una flor*”, libro que obtuvo el Premio Nacional de novela Federico Villarreal del año 2000, fue presentado al día siguiente en Caraz, conjuntamente con el autor.

Esta breve reseña se limitará a analizar su última novela, *Viaje hacia una flor* (2000). Con ella, el autor ganó el premio nacional de novela otorgado por la Universidad Nacional Federico Villarreal en el año 2000. Se trata de una obra que explora en el terreno de la llamada posmodernidad.

El vanguardismo o modernismo implica tanto una ruptura como una continuidad en relación con el realismo decimonónico y busca la experimentación casi como un fin en sí mismo. El objetivo de esta es lograr –mediante una serie de procedimientos técnicos como el perspectivismo, el simultaneismo, la ruptura del orden lógico y cronológico del relato, el monólogo interior y el flujo de conciencia, y la explosión del lenguaje y la lógica sintáctica– una nueva visión de la realidad, distinta a aquella erigida por el realismo clásico. De este modo, el universo modelado se centra no tanto en la reflexión sobre el referente histórico y social, sino en la naturaleza del lenguaje, el proceso creador y el propio signo.

El posmodernismo o posvanguardismo plantea también una ruptura y una continuidad con los movimientos que lo precedieron. Su medio para lograrlo es un retorno a la perspectiva clásica, al mismo tiempo que se preserva las conquistas técnicas y estilísticas más importantes del periodo de la vanguardia, así como su perspectiva crítica de la modernidad. *Viaje hacia una flor* tiene rasgos que buscan aproximar la escritura de Zavaleta a esta nueva corriente narrativa. Se trata de una novela de corte policial, en la que el hijo y la esposa de un diplomático peruano son secuestrados por un expretendiente de aquella, justo cuando el marido se disponía a viajar a Londres, esperado destino oficial.

Se presenta así uno de los rasgos fundamentales de la narrativa posmoderna: la simplicidad de la historia y el diálogo. Este se realiza con la llamada literatura de masas, en este caso particular con la novela policial, no como un género de menor cuantía sino como uno que funciona como interlocutor válido en el contexto cultural de la época. Se trata, en efecto, de un relato de fácil lectura que engancha

al lector en una trama dinámica y ágil. Sin embargo, cabe señalar que, tras la búsqueda de comunicación con el lector y una historia accesible a todo tipo de público, subyace una estructura más compleja y varios niveles posibles de lectura. Además, *Viaje hacia una flor* entretiene técnicas ya adquiridas de la literatura experimental: el entrecruzamiento de diferentes voces y puntos de vista, la ruptura del orden lineal y un diestro manejo del tiempo y del espacio.

Ángel es un diplomático que padece los avatares del oficio y disfruta de sus ventajas. La trayectoria de esta carrera –desde la injusta postergación de la que es víctima como producto de la consabida “palanca” y los juegos de influencia hasta su merecido primer nombramiento en México y su accidentada posterior asunción de funciones en Londres– es la puesta en escena de un viaje de formación, de búsqueda e indagación. Su primera gran interrogante es saber si su mujer fue verdaderamente secuestrada o consintió, por celos y despecho, un viaje de huida frente al derrumbe progresivo de su matrimonio. El texto va revelando, con sucesivos *flashbacks* y a través del contrapunto de los sucesos que se desarrollan en torno del marco general constituido por el relato del secuestro, que ambas respuestas son ciertas.

La reflexión crítica sobre la manera como la vida diplomática pudiera haber afectado su relación, tanto por la naturaleza de las responsabilidades como por las “diversiones” que la acompañaban, se convierte simultáneamente en un viaje de cuestionamiento sobre las principales experiencias políticas e ideológicas de la historia peruana y latinoamericana de los últimos cincuenta años. Las secuencias simultáneas y consecutivas establecen así un gran paralelo: se trata de naciones simbólicamente secuestradas por delincuentes, como Luciano, que acechan, hostigan y mantienen drogadas a sus víctimas, pero, al mismo tiempo, las seducen frente a la inevitable quiebra de la institución que las ampara.

La repetición esperpéntica y paródica del viaje de luna de miel de Teche y Ángel, en el periplo realizado durante el secuestro,

es también sintomática. El trayecto Acapulco-Nueva York-Madrid-Londres implicó, para los recién casados, un viaje en el que la pérdida de la inocencia se tradujo en el establecimiento de lazos de unión sexual, afectiva e intelectual. En cambio, para los supuestos víctima y secuestrador, envolvió la huida, la degradación, el rechazo y la violencia.

El mérito de Zavaleta es que no llega a estas reflexiones de un modo arbitrario sino a través de la construcción de una galería de personajes, unos más logrados que otros. Estos se van desenvolviendo y dialogando con sus particulares estilos y registros de habla a lo largo de la novela. Se configuran, de este modo, los espacios simbólicos en los que se mueven.

De hecho, los lectores ven desfilar frente a ellos personajes atrapados por las historias colectivas que los incluyen y a las que ellos representan. Por ejemplo, mamá Zulema, madre de Teche, es víctima de su rigor absurdo, su mal genio y sus aires de grandeza, sola y en crisis como la vieja casa miraflores de la avenida Pardo y los sectores que durante largo tiempo la habitaron. Por su parte, el padre, “sin trabajo, casi perdido y refugiado en los tragos”, vive la ilusión de su imagen de hombre o lo que queda de ella con Bettina, la joven amante.

Historias de grandes ilusiones y de grandes traiciones como las que padece Helmer, el padre del protagonista. Como apista de la vieja guardia, ve vendidos los ideales de su partido, cuando este pacta con Bustamante, Prado y, finalmente, Odría. Por último, termina viviendo del negocio con los militares del régimen odríista y convirtiéndose en un desconcertado pero respetado comerciante y padre de un diplomático de carrera.

Ángel, eficiente y calificado diplomático, ha sido injustamente postergado por la existencia de cupos para los cargos en las misiones del exterior. A estos son asignados velasquistas, morales-bermudistas, apistas y belaudistas, en un espejo del reparto de la torta del

poder que posterga siempre el profesionalismo y la calidad por el favor político. Sin embargo, este hombre recto que es Ángel finalmente también será promovido para quedar atrapado en la telaraña de los pactos y negociaciones tejida por el poder, de la que él mismo es víctima y representante.

El ansiado destino mexicano, primer gran paso de su carrera diplomática, enfrenta al lector a personajes siniestros como Soto, mafioso proveedor de carros, mujeres, informaciones y favores políticos, estereotipo de una burguesía lumpenesca y una burocracia corrupta. Asimismo, nos encontramos con personajes trágicos como Oviedo, diplomático argentino que, aun contra su conciencia, se ve embarcado en la defensa de un régimen que arroja a sus adversarios desde aviones y secuestra y entrega a sus hijos a otras familias; o como Sara, su esposa, fiel reflejo de una burguesía descentrada que reclama tradiciones occidentales de civilización, mientras que acepta como necesarias las condiciones más drásticas de represión y barbarie impuestas por las dictaduras de Videla y Galtieri. Se trata de personajes con un destino trágico como el de las islas Malvinas, que termina con la muerte tanto de los jóvenes que las defendieron como de los propios funcionarios de la dictadura, hubieran sido o no incondicionales a ellas.

En este sentido, la novela da muestra de la compleja historia latinoamericana, con su pasado y presente de colonialismo. Así se refleja, por ejemplo, en la presencia inglesa en Las Malvinas y en el permanente tutelaje norteamericano. En buena cuenta, estamos frente a una historia plagada de dimes y diretes entre las propias naciones latinoamericanas, tal como se muestra en el incidente de la toma de la embajada peruana en La Habana.

Es interesante señalar aquí la construcción textual de un escenario en el que el protagonista tiene que hilvanar fino y poner en juego todas sus dotes, incluidos el humor y la simpatía, muy apreciados en el medio caribeño, para enfrentar las consecuencias nefastas de la invasión de miles de cubanos en la embajada peruana en La Habana.

La imagen que se presenta es la de una revolución aislada, que resuelve, con cupos de salida de refugiados, las consecuencias nefastas de una invasión y un casi permanente bloqueo. Así se lo recuerda, hábilmente, el protagonista al propio Fidel Castro, convertido por obra y gracia de Zavaleta en un pintoresco personaje.

Pieza clave en este viaje de iniciación, y en el de degradación posterior, es Teche, esposa de Ángel, antigua estudiante del San Silvestre, enfrentada desde niña al desgarramiento familiar, a la coexistencia y confrontación entre sus padres, y, ahora, a las infidelidades del marido. El matrimonio como institución, tal como lo experimenta Teche, y metonímicamente la institucionalidad social con la que este se relaciona, son y han sido siempre frágiles. La primera huida con el padre, tentada por el cegador discurso de ruptura del orden, termina en fracaso como sucede con su segunda huida, en la que ella termina denunciando al secuestrador-amante y regresa con el marido.

Madrid representa no solo una de las etapas de la luna de miel, uno de los destinos diplomáticos de la pareja, ganado luego de su exitosa participación en el conflicto cubano, sino también un espacio simbólico en el que se conjuga una triple temporalidad: (i) la de los museos y la cultura occidental clásica, tradición que se desea adquirir y poseer; (ii) la de los monumentos y viejos palacios golpeados y polvorientos por una etapa histórica anterior, cuya expresión máxima fue la dictadura franquista; y (iii) la de la nueva modernidad norteamericana de los edificios y las veloces carreteras.

La legación diplomática peruana parece, sin embargo, sumida en la atemporalidad del ocio y de la negligencia, el chisme, la incompetencia y el atraso. Pareciera que el autor quisiera graficar el punto histórico de convergencia entre el desencuentro de los espacios madrileños y peruanos. Este recorrido circular de eterno retorno concluye en Londres, espacio del desenmascaramiento y captura del secuestrador-amante, y de reconciliación de la pareja luego de una exitosa operación de venta de imagen. Esta proyecta la falsa noticia

del secuestro para conseguir publicidad sobre la situación de la embajada peruana y del propio Perú.

La historia termina ahí y no lo hace. Mientras que Teche, de manera modosita y con monosílabos, jura a Ángel que nunca más volverá a huir, este para salvarla se ha visto obligado a recurrir, entre otras personas, a Vanesa, secretaria de aduanas norteamericana con la que él se había visto obligado a pactar, prometiéndole nuevas citas y, por lo tanto, preparando el terreno para futuras infidelidades. Todos conocen las reglas del juego y las juegan: el *show* debe continuar. Tras una trama, aparentemente sencilla, Zavaleta lleva, a sus lectores, por un recorrido de paisajes y gentes que van reconfigurando y replanteando la vieja problemática de la historia peruana y latinoamericana.





Flora Tristán:  
el *trompe l'oeil* de las puertas planas del  
paraíso (a propósito de *El paraíso en la  
otra esquina*)

Grande fue el interés que desde el anuncio de su publicación generó *El paraíso en la otra esquina*. Y lo hizo no solo por las justas expectativas que la obra de Vargas Llosa produce en general, sino por el interés que despierta el personaje que aborda: Flora Tristán, precursora del feminismo y del socialismo. Sin embargo, el presente ensayo quiere plantear abiertamente la desilusión que puede causar el terminar de leerla y precisar la naturaleza de tal estado de ánimo.

En principio, la decepción que produce se relaciona con la forma en que ha sido construida textualmente la novela en sí y el propio personaje de Flora Tristán. No se analizará la veracidad histórica del personaje –si se asemeja o no a la idea que se tiene de ella– sino la forma en que este se ha construido textualmente. El comentario que aquí se ensayará se centrará en el personaje de Flora Tristán. Sin embargo, hará una breve alusión final al de Gauguin, porque la obra se centra en él.

La obra se inscribe dentro de la tradición realista en la literatura peruana. En la novela realista, la historia se percibe como elemento constitutivo de la ficción y no solo como decorado. Esta característica implica que la historia debe servir de plano de fondo, de punto de apoyo, de fuerza determinante y contrapeso de la historia privada. Se

busca relacionar la peripecia privada y la historia colectiva, y demostrar por el detalle de sus relaciones cómo ambas se interconectan.

La dimensión biográfica del personaje es esencial, porque a través de ella se busca articular la esfera pública y la privada, e integrar el destino de los personajes en el curso general de la historia. Sin embargo, no se trata de la búsqueda de un pasado lejano sino de dialogar con su contemporaneidad y con el pasado inmediato. Este diálogo implica un punto de vista dominante, construido textualmente, de percepción del presente inmediato y de lectura del pasado, enfoque particular desde donde se recuperan los saberes existentes. ¿Cuál es el punto de vista desarrollado en *El paraíso en la otra esquina*?

En primer lugar, es importante señalar que Vargas Llosa no está dialogando con la Flora Tristán de mediados del siglo XIX sino con la imagen de ella actualmente existente y con lo que significan hoy las utopías. Analizar la obra implica, por lo tanto, abordar las técnicas narrativas, el universo posible que se construye textualmente y el punto de vista ideológico con el que se construye la novela y que la sustenta.

Tras la ilusión de la descripción objetiva y verdadera de un personaje histórico y de una totalidad social coherente, inteligible y cognoscible; tras los presupuestos asumidos por la novela realista y su concepción de la literatura como medio de conocimiento y apropiación de la verdad, se oculta un punto de vista particular sobre la naturaleza de este mundo. Por ello, resulta necesario estudiar el rol de la instancia narrativa en el proceso de construcción y percepción de los personajes protagonistas de la novela, Florita y Gauguin, para revelar, a través del ejemplo de la construcción de estos dos personajes o seres de papel, cómo la mirada que se establece desde la instancia narrativa es la clave ideológica en su creación.

El objetivo que persiguen estos comentarios es desmontar los mecanismos y procedimientos de producción de sentido, a partir de

nuestro propio rol activo como cocreadores en este proceso de decodificación de códigos estéticos ideológicos y culturales. Se trata así de revelar el proceso intersubjetivo de producción, intercambio y traducción de significación, tal como este se manifiesta en un discurso estético. En suma, la idea es releer la relectura que Vargas Llosa hace de Flora Tristán.

Muchos especialistas se han referido a la técnica narrativa, una narración en segunda persona, para alabar el carácter innovador de la novela. Asimismo, han aludido a la alternancia estructural de dos historias que entretejen sus propias relaciones intertextuales, si bien esta técnica ya había sido utilizada innumerables veces por el autor. Este trabajo se centrará, entonces, en la primera de las técnicas: el uso de la segunda persona. Para abordar su análisis se determinará, en primer lugar, quién es el narrador de la obra y quién, su narratario<sup>1</sup>; y, en segundo lugar, quién focaliza la historia y desde qué punto de vista se percibe a los personajes.

El discurso en el análisis literario de la novela está generalmente planteado bajo la égida del narrador, figura delegada del enunciador en ese contexto. Es importante, por lo tanto, identificar los roles que este asume, la situación comunicativa en la que se encuentra y las posiciones enunciativas que oculta. Solo así es posible comprender cómo ha organizado la puesta en escena del espacio enunciativo construido por la escritura.

El modo de presencia del enunciador en el discurso y la manera en que se disponen, organizan y orientan los contenidos determina el orden de los valores puestos en acción en el texto. Asimismo, implica el doble juego de la selección de un recorrido narrativo y la ocultación simultánea de otros recorridos posibles. Los medios utilizados por el narrador, las selecciones y omisiones en lo narrado,

---

<sup>1</sup> El narrador es el emisor-enunciador y el narratario el destinatario-enunciatario. Ni el uno ni el otro son el autor y lector reales, respectivamente.

regulan la manera como el lector accede a la significación y orientan su aprehensión del sentido y los valores.

El análisis de la instancia narrativa en la novela *El paraíso en la otra esquina* revela un narrador que dialoga con los personajes sobre las conclusiones que ha extraído él sobre la vida de estos. En un guiño posmoderno, retoma al narrador omnisciente de viejo cuño. No obstante, transforma sus intrusiones metalépticas<sup>2</sup> en el relato en una voz que quiere explicarse a sí misma, así como a los personajes y a los lectores, cuál habría sido el proceso de evolución de Florita, la andaluza o madame Colère.

No trae la voz de los personajes autodescubriéndose, sino un diálogo realmente monológico, que nunca recibe respuesta de los propios personajes. Vargas Llosa, tan diestro en el manejo del diálogo, construye una simulación de diálogo en la que los personajes solo tienen voz a través del narrador. Florita nunca llega a tener voz propia, quizás porque narratológicamente no se pudo lograr construir la voz interior de la propia Flora Tristán.

La mirada que se construye textualmente, entonces, es la mirada externa del narrador. Se trata de una perspectiva de focalización cero (punto de vista que no coincide con el de ningún personaje y que generalmente implica una visión y un saber mayor al de los personajes) que muy pocas veces se alterna con una focalización interna variable (en la que el personaje es focalizado por el que narra, pero que a su vez focaliza a lo demás y a los demás). La forma concreta en que se interrelaciona la voz narrativa y el punto de vista o focalización es la que irá configurando a los personajes: ¿quién habla y quién mira en realidad? Y lo más importante: ¿qué es lo que percibe

---

<sup>2</sup> La metalepsis narrativa es el traspaso de la frontera entre el nivel diegético del narrador y la diégesis, es decir, el mundo narrado por el narrador. Para más detalle véase: GENETTE, Gérard. *Metalepsis: de la figura a la ficción*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.

esta voz narrativa y a qué perspectiva nos introduce, y cómo es que se interrelacionan ambas instancias?

A la voz externa que se refiere a Flora como Andaluza o Florita le corresponde una mirada que construye un personaje plano por estereotipado, por incapaz de mostrar las transiciones producto de las experiencias históricas, ideológicas y personales que llevaron a la construcción de una revolucionaria como un proceso de internalización y transformación. Lo único que se afirma textualmente de este proceso es que su decisión se explica por una revancha frente a la pérdida de su herencia familiar y el descubrimiento de su situación de bastarda y paria. La voz narrativa consigna, casi transcribe en algunos casos, lo escrito por Flora Tristán sobre una serie de eventos en los que participó: desde una guerra civil en el Perú hasta sus recorridos por fábricas y prostíbulos ingleses, sucesos construidos como memorias del eje estructural narrativo central, el periodo de viajes al interior de Francia para construir la Unión Obrera. No consigue, sin embargo, mostrar las interconexiones entre unos y otros. La imagen de coherencia y logicidad narrativa realista pierde verosimilitud y no hay ni una pizca del gran fresco de conflictos sociales y luchas ideológicas de la época. Ningún parecido con novelas como las de Eco y el fresco que logra, por ejemplo, del debate ideológico entre nominalistas y realistas en *El nombre de la rosa*.

Su negativa a casarse nuevamente o a enamorarse de otro hombre y su opción sexual lésbica es presentada como producto de un trauma en su experiencia heterosexual y el asco que esta le produciría y no, por ejemplo, como producto de una sensibilidad erótica distinta. Los propios rasgos de su carácter, como los estallidos de cólera, son enunciados, pero nunca se ven en su proceso de gestación y progresiva intensificación, ni tampoco se configuran sus causas. La pasión del personaje desaparece en la imagen de una mujer frustrada y reprimida que, por eso, se habría orientado al socialismo y al feminismo.

Esta misma mirada, que ya se revela en *Historia de Mayta*, es la que da su sello ideológico a la novela. Es también con esos ojos que se mira a Gauguin, si bien en este caso se ofrece una perfecta muestra de la concepción eurocentrista del buen salvaje. El proceso de búsqueda y autoconciencia del artista, y la importancia precursora de la autorreferencialidad del signo de Gauguin, ajena a las corrientes realistas e incluso impresionistas de la época, se diluye en la apreciación superficial de la búsqueda de lo primitivo y el *élan vital*<sup>3</sup> del “mundo primitivo”, una mirada del otro cultural que primero lo animaliza para luego idealizar ese estado de espontáneo salvajismo.

La “objetividad” del relato realista construye un subtexto. Las utopías están encarnadas en aquellos que las enarbolaron: seres planos signados por el paradigma de la frustración individual, la obsesión ideológica y la seguridad arrogante en su “verdad”. La concepción de la totalidad propia de la modernidad, que buscaría establecer una relación entre la parte y el todo, así como las transiciones e interconexiones entre los traumas personales y los sociales, entre las aspiraciones individuales y colectivas, se reemplazan por una mirada textual que empobrece las utopías al reducirlas al paradigma de la frustración individual.

Después de leer la novela, el lector se queda desubicado sin descubrir el paraíso en ninguna esquina. Tal parece que releer las grandes utopías del siglo XIX y comienzos del XX ha sido un objetivo desmedido para Vargas Llosa. Quizás el problema radique en que no se puede plantear el rol de los individuos en la historia si no se construye textualmente el viaje interior de los seres de papel que encarnan esta historia. Esta es la gran debilidad de la novela. No hay ninguna internalización de la utopía y la mirada exterior construye una caricatura de esta.

---

<sup>3</sup> Concepto introducido por el filósofo Henri Bergson para referirse al impulso vital que causa el desarrollo y la evolución de los seres vivos.

La lectura de una novela es un proceso intersubjetivo en el que el lector o el crítico decodifica los códigos estéticos e ideológicos inscritos en el texto. Naturalmente, también implica una relectura ideológica. Releyendo la relectura ideológica de Vargas Llosa y su empobrecimiento descalificador de las utopías, solo queda plantear la utopía de esperar una novela en la que sus personajes conmuevan y hagan vibrar a millones de personas como las grandes utopías que ellos quisieron construir.





Laura Riesco,  
*Ximena de dos caminos*

You cannot say, or guess, for you know only  
A heap of broken images, where the sun beats  
T. S. Elliot, "The Burial of the Dead"

*Ximena de dos caminos*<sup>1</sup>, novela de Laura Riesco publicada en 1994, es, sin lugar a dudas, una muestra de las diferentes alternativas que la nueva narrativa va construyendo actualmente en el Perú y expresión, asimismo, del resurgimiento dentro de ella de una narrativa de mujeres. El universo tan disímil de los textos aparecidos en la década de 1990 contiene, sin embargo, elementos comunes en su estructuración. La ritualización o exorcización del pasado, visto como indispensable para la lectura del presente, es uno de ellos.

La obra de Laura Riesco lo muestra bajo la forma de un viaje a través de la memoria en búsqueda de las raíces de su propio ser. Se trata de una novela circular, en la que la narradora-escritora, narradora protagonista o autodiegética, cuenta a los lectores la historia de su propia infancia, la de Ximena, niña precoz enfrentada a una encrucijada cultural. Sin embargo, es también una suerte de autodiálogo en la que la narradora interpela al personaje.

---

<sup>1</sup> RIESCO, Laura. *Ximena de dos caminos*. Lima, Editorial Peisa, 1994.

A diferencia de *Un mundo para Julius*, que presenta la visión de un niño de la oligarquía limeña, Ximena se enfrenta a una disyuntiva existencial entre dos caminos: el mundo andino, que entrevé a través de las historias de su ama y algunas incursiones en el mundo exterior; y el de su familia y la visión del mundo y el saber occidentales, simbolizados por una enciclopedia que la fascina y a la que se siente unida por infinidad de hilos conductores. La imagen de la enciclopedia y la visión que tiene la niña de sus láminas son claves para comprender la estructura formal de la novela y el predominio de la descripción que hay en ella. La autora parece presentar siete capítulos, cada uno de los cuales está compuesto por una secuencia de láminas o estampas.

El objetivo de la estructura descrita es que el lector focalice su mirada en lo que la niña ve y lo que le llama la atención, es decir, en su propia perspectiva. La novela comienza con Ximena mirando las figuras de la enciclopedia de su padre porque todavía no sabe leer y termina con la misma niña escribiendo una carta a su ama, tarea que se ve interrumpida por el diálogo con la narradora. Esta continúa el ritual de escritura comenzado por Ximena en esa primera página con la que cierra el libro. ¿Qué es, entonces, lo que la niña recuerda? ¿Cómo vive y ve estas experiencias vitales?

La historia transcurre prioritariamente en el espacio andino, pero este se presenta desde una perspectiva intimista que se opone totalmente a la tradición épica de la novela de la tierra, propia del indigenismo. Se trata de espacios interiores que nos plantean dos problemáticas: una social y otra de género. El medio representado es el de la familia de un funcionario que trabaja para un enclave minero norteamericano, en el que los conflictos sociales se presentan como el telón de fondo y la causa psicológica profunda de los problemas personales de la protagonista.

Tal pareciera como si no existiera más que el espacio doméstico de las mujeres de la casa, tanto el de la madre como el del ama y el de la propia niña. Solo al final de la obra, ambos mundos se

entrelazan cuando Ximena narra su presencia durante un levantamiento minero, pero se trata aquí no de reconstruir un cuadro de luchas sociales épicas sino, como ya se ha señalado, de exorcizar demonios existenciales.

El mundo femenino representado muestra la cotidianidad de la vida de las mujeres en este espacio, caracterizado por una sociedad de tipo patriarcal: la madre asumiendo el rol de ama de casa cultivada, que transmite su sensibilidad poética con fines domésticos de crianza y debe encontrar, en ello, su realización personal. Ella constituye una bisagra en la relación de la familia con el mundo andino y usa el quechua como parte de la relación señorial y paternalista que con él establece. Por su parte, el ama es la mujer que, por su condición étnica y social, hace los quehaceres domésticos y funge de madre para Ximena. Pero, en realidad, se la considera de otro mundo, tal como la misma Ximena adulta se verá obligada a declarar.

El rol actancial de Ximena es el de develar el universo fragmentado de la visión de una niña. Esta no puede todavía tener una visión de la totalidad, pero busca involucrar perlocutivamente al lector en la reconstrucción de esta y lo hace a través de los indicios dejados por algunos recuerdos en la memoria de la narradora<sup>2</sup>. De hecho, la niña se presenta a través de la visión retrospectiva de la narradora, y esta mirada de distanciamiento y de nostalgia de la narradora, realizada desde el presente, es la que tiñe su discurso.

Su correlativo rol como personaje adulto es el de retornar inquisidoramente al pasado. En este momento, este se presenta como una cárcel que aprisiona y que hay que visitar, no para destruirlo sino para buscar las raíces de un universo de desgarramiento cultural. Se trata así de reconciliar una separación y lograr una unidad.

---

<sup>2</sup> Involucrar perlocutivamente significa crear efectos referenciales a partir de cómo el narrador describe los escenarios.

La historia está articulada en tres unidades o grandes bloques narrativos: los dos primeros relatan la experiencia de la vida de la niña en la sierra y en la costa, y el último, el retorno a la sierra y la brusca partida definitiva hacia la capital. El ritmo narrativo es cada vez más denso; es como si la narradora fuese mostrando cuadros o láminas de mayor formato. De hecho, el número de página por capítulo va en aumento hasta el capítulo de la feria, una instantánea previa al diálogo de la despedida.

La imagen inicial que presenta de su vida en la sierra es la de los juguetes –peluches grandes e importados de los Estados Unidos– que la hacen establecer su primer contacto de conflicto con el mundo andino, al reafirmar su posesión frente a un indiecito serrano. La reivindicación de la propiedad de los juguetes la identifica e incorpora simbólica y prácticamente a una clase, y este es el inicio del trauma, de los malestares, de las enfermedades y las fugas para exorcizar esta culpa. No obstante, esta experiencia traumática se difumina, y Ximena ya no reconoce al niño como experiencia vital sino solo como una foto de enciclopedia. Esta le confiere realidad a la imagen que la aterra y angustia, porque, al mirarla furtivamente, ella ve a un niño con “gesto hosco, adulto, serio, ojos que sostienen la mirada y que la interrogan con rencor esperando una respuesta”.

Las tres secuencias siguientes son una continuación de un cúmulo de imágenes rotas que marcaron la infancia de la niña. Se trata de personajes del entorno familiar, pero exteriores al núcleo básico. Estos la hacen develar, con mirada atónita y a veces cómplice, el amor prohibido, el sexo y la locura en la adolescencia, el despertar sexual infantil, las cumbres borrascosas del amor y la trasgresión de las normas. Estas se ven representadas en las relaciones lésbicas y la falta de decoro de los que logran vivir como les da la gana.

Ximena descubre, en Casilda, la desnudez, el significado de la menstruación y la absoluta determinación de convertirse en “la mujer o la puta” de su amado. Paralelamente se le revela el proceso de la escritura, la transformación que implica el acto escritural, así co-

mo la búsqueda desesperada de la ahijada de un destinatario para su correspondencia. Este hecho la lleva, finalmente, al mundo ficticio y esquizofrénico de la autocorrespondencia, la locura y el suicidio. Los ritos de iniciación tanática y erótica de los juegos clandestinos con los primos entran en competencia con el universo de los estanques y duendes de las leyendas andinas. Así, logran fundirse en la ceremonia tanática de corte de pelo de la prima para que Ximena logre calmar su envidia.

Hilos invisibles tejen en la mente de la protagonista una relación entre los mitos griegos universales, el gran mito cinematográfico y los personajes familiares y del entorno, en los que descubre la cara del amor o su disposición a sacrificarse por él. Así sucede con el gringo Robertson y su esposa la tejedora, con el personaje de la película *Cumbres borrascosas* y con Gretchen, la pintora con la que “se amanceba su tía Alejandra”. La mirada de Ximena encuentra, hace suya, se reconoce en otras miradas y, así, logra que estas otras focalizaciones se resuelvan en la mirada fija de la cámara de la niña.

El camino pausado por los espacios interiores de la casa y la familia de un funcionario, que trabaja para una fundición en un enclave minero norteamericano en la sierra, se convierte en el sopor y el paisaje eterno de las dunas, la arena y los espejismos de la costa. La duna cambiante, pero siempre eterna, es la casona en la que se hospeda la familia en verano, con sus cuartos húmedos de techos altos, sus playas con gente linda y sus tugurios con serranos migrantes. La costa es el espacio de los abolengos inventados, de las miradas descaradas de los hombres y de los grandes espejismos, y para Ximena, en particular, es la tentación de la zona prohibida, donde la locura de una niña y la visión de una mujer semidesnuda se entrelazan: locura y belleza, sensualidad y sexo, imágenes caleidoscópicas que dan vueltas en la cabeza de la niña.

Libertad Calderón, la hija del subversivo despedido por abrigar sueños peligrosos, la martiriza con su actitud hosca y de rechazo.

Ella se refugia, entonces, en el mundo de la fantasía y la narración, al que introduce al retardado Anacleto; y en la búsqueda de la visión de la mujer que se lava el cabello en la zona prohibida. Al no poder ver de nuevo el mismo espejismo en la realidad, se venga de ella recurriendo al poder que la palabra y la narración le otorgan sobre Anacleto. Por eso, le dice que la forastera de los ojos claros y la estrella en el pecho es la sirenita del cuento que a él tanto le gusta y que ahora ella se va a morir en la tierra porque nunca más podrá regresar a su reino del mar y que él es el culpable de todo ello.

El capítulo en el que se presenta la circunstancia anterior contiene un interesante cambio de persona gramatical en la voz de la narradora. La historia comienza a narrarse en la primera persona del plural y se cuenta a un “tú”. En este caso, se trata de Ximena, porque al hablarle se refiere a “tu padre y tu madre”. El uso de la primera persona del plural habla de un desdoblamiento y de una unidad entre la narradora y el personaje, y es significativo que esto ocurra en el capítulo que se habla de la costa, del mar, del temor frente a los acantilados. Además, se hace cuando Ximena comprueba que los dioses de los cerros de su ama son impotentes en la costa y decide construir su propio universo sagrado, el refugio estético en una pequeña charca mágica.

El siguiente capítulo es el más corto y el más intenso de todos. En él, el conflicto social que en las demás partes se encuentra como asordinado, aparece bajo la forma engañosa de una feria y castillos de luces. Estos ocultan el incendio, la represión y la desesperación en las casas y personas anónimas del campamento minero. Sin embargo, la clave de esta experiencia traumática recién se revelará en el último capítulo, en el que la narradora aparecerá como un personaje que dialoga con Ximena y la interroga para tratar de terminar su colección de recuerdos imaginados. Así, hablará de una “historia tan vieja y repetida que a mí me irritaba escucharla y aún leerla”, para luego decir: “¡Ah! Mi Mantaro”. Se trata de un contrapunto de voces en el que parte de la historia la cuenta este personaje y parte, la

propia Ximena, a través de la narradora, en una secuencia en la que visualizamos a Ximena hablando y a este personaje copiando los tan ansiados secretos.

¿Cuáles son estos secretos? ¿Cuáles son las claves del enigma que la agobia y cuya angustia exorciza a través de la escritura? La gran verdad que ella nunca se atrevió a admitir es que, entre la encrucijada cultural del mundo de “La bella durmiente”, “Cenicienta” y “Blanca Nieves”, y el del león de la laguna y los gringos, el del cóndor y del lagarto, ella optó definitivamente por la salvación personal. La huelga de los mineros se convirtió para ella en el inicio del nuevo reino anunciado por Inkarrí a través de su profeta Pablo, el pequeño niño minero. Así, ella decidió que debía aceptar que inculparan a un obrero como su raptor y defender a Pablo para tener a alguien que la proteja en ese nuevo orden que ella tanto teme.

¿Cómo reconstruir estos indicios para comprender la visión totalizadora que de los dos caminos de la encrucijada cultural se le presentan a Ximena y que ella, a su vez, presenta a los lectores? El espacio de la sierra y del mundo andino es –como ya se ha visto– el de los niños con miradas de rencor, el de los subversivos y sus hijas desadaptadas, el de las amas y sirvientas, y el de los pobres a los que hay que ayudar. La costa trae la inquietante presencia del sexo a través de los primos y los ritos de iniciación sexual, la trasgresión de los tabúes con la tía artista y su amiga, las miradas procaces, la sensualidad y la locura, pero también la imagen del criollo vivo y explotador.

¿Cuál de estos espacios es el propio y cuál, el ajeno? ¿Cuál es el nuestro y cuál, el otro? La narradora cuenta la historia desde la perspectiva de un plano japonés que busca una vista exterior de no compromiso, pero el cambio de personas gramaticales y la presencia de la narradora como personaje varía toda la óptica y revela la esencia traumática de la encrucijada y la opción frente a ella. El pasado se ritualiza para renovarlo: se trata de dominar el mundo andino de

explosiones y “pachacutis” que se teme, así como los dioses y el poder de su magia mítica, para lograr simple y llanamente la salvación personal, aun a costa de sacrificios humanos.

La exorcización del sentimiento de culpa, la confesión del temor y la seducción de lo visto como mágico y primitivo apuntan a una propuesta de conciliación cultural que corresponde a la perspectiva de la serie social de la década de 1990. Tal parece como si el trayecto de la huida de la niña coincidiera con los espacios del exilio desde donde se aborda la problemática existencial de un país también desangrado por muchos sacrificios humanos.



## El paraguas protector: escritura del distanciamiento y ensimismamiento

Ediciones Santo Oficio ha publicado recientemente *Una muchacha bajo su paraguas*<sup>1</sup>, hermoso libro escrito hace más de veinte años por Carmen Ollé. Esta obra continúa la línea de ruptura de los cánones clásicos y de las divisiones de género ya iniciada con *¿Por qué hacen tanto ruido?*<sup>2</sup> Al mismo tiempo, se trata de una obra que transita por varios géneros (novela, autobiografía, memoria, diario y relato fragmentado), a través de los cuales una aguda escritora se autointerroga sobre la marginalidad de la mirada de una mujer que se protege en París y de París (o podría ser de Lima) bajo su paraguas.

La hermosa imagen del título es una llave para acceder a su mundo: una mujer se resguarda de la lluvia extendiendo un paraguas y es, bajo esta capa protectora, que puede mirar de soslayo, distanciarse de su objeto o ensimismarse. El paraguas es portátil y puede plegarlo y extenderlo en su tránsito por los múltiples mundos que recorre: enigmática relación entre un paraguas que se asoma, unos

---

<sup>1</sup> OLLÉ, Carmen. *Una muchacha bajo su paraguas*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 2002.

<sup>2</sup> OLLÉ, Carmen. *¿Por qué hacen tanto ruido?* Lima: Ediciones Flora Tristán, 1992.

torsos que atisban el mundo secreto de la intimidad por una puerta entreabierta y el lápiz de un árbol deshojado del que caen las páginas de este texto. Sombras e interrogantes sutilmente captadas por las bellas imágenes de Leoncio Villanueva que acompañan el libro.

Este juego entre ensimismamiento y distanciamiento se manifiesta, en primer lugar, en el ámbito de la opción escritural. Un diario o cualquier otra forma autobiográfica identifican explícitamente autor, narrador y protagonista, y se presentan con la autoridad de lo verdadero. Sin embargo, el texto confiesa lo siguiente: “[...] no me atrevo a decirles todo. Tengo piedad de mí misma y ustedes me despiertan temor”. Por eso, oscila y se presenta a veces como diario (“Nanette. Escribo este diario para ti y por ti”) y a veces como novela (“Noches ideando esta novela, imaginando la ruta de un viaje imaginario, extrayendo personajes para ese libro en común”). La novela es el paraguas ficcional con el que el que se protege el “yo” de la enunciación.

La novela se estructura en tres partes: la primera se inicia con la canción infantil “Frère Jacques” y termina con la última parte de su estribillo “Sonnez les matines!/ Sonnez les matines!”<sup>3</sup>). La estructura envolvente de la pieza en cuestión ubica al lector en un París de búsqueda y descubrimiento. Se trata del espacio de la utopía, del París decimonónico, el de los viajeros que quieren poseer el distanciamiento: “Viajar era tan importante como para otros construirse una casa en un barrio tranquilo y yo no quería tener una casa, quería poseer la distancia”.

Los poetas y artistas se hermanan en esa pequeña ronda con la que dan inicio al rito de pasaje: el viaje de iniciación a través de la palabra. Sin embargo, el rito mágico del signo requiere de ofrendas y pruebas. De este modo, las canciones infantiles de las muchachas

---

<sup>3</sup> *Sonnez les matines! Sonnez les matines!* es uno de los versos de “Frère Jacques”, una de las canciones infantiles francesas más populares, que es traducido usualmente al castellano como ¡Suenan las campanas! ¡Suenan las campanas!

se transforman en anuncios de *au pair*, *femmes de chambre* o *bonne*<sup>4</sup>, domésticas cultísimas contratadas por burgueses prácticos y superficiales en algún departamento del Barrio Latino.

El París que se anhela es el del espacio de la escritura y la intertextualidad, hilo de una trama que no conduce a ninguna parte, excepto al descubrimiento del arte como un proceso de percepción de la mismidad. Traqueteo de las máquinas y buhardillas forjan lazos indisolubles no solo con la obra literaria sino con las vidas privadas de Genet, Villon, Hemingway, Gertrude Stein, Vallejo, Neruda y Ehrebourg, pero también con Óscar, José, Patrick, Elqui y Enrique, convertidos con este gesto cómplice en personajes: “Genet, ¿había lavado platos o solo refregado culos en sus excursiones nocturnas? Ah, Villon no había lavado platos sino arrancado la suciedad de su tiempo”.

París es una mujer, una amante engreída, frente a la que los artistas voltean la mirada y chasquean la lengua. Noche de identidades y búsquedas, de descubrimiento del cuerpo y del placer; clímax de las infidelidades, desengaños y amores adúlteros. Noches definidas por el sexo en el amanecer, por las reuniones de trago y desenfreno, por el intercambio de poéticas y de parejas, pero también de intimidades y confidencias.

París es una metáfora de la escritura. Se trata, pues, de la Nannette que se busca y para la que se escribe: la Safo de pubis de miel que se encontró un día y cuyo rastro se pierde en el transcurrir del tiempo; el álter ego que se halla en el enigma del placer, la obscenidad y la perversión; el vicio cuya adicción es incurable: el estar en sí mismo. Asimismo, es la pérdida de la privacidad y el espacio de confidencias del retrete turco.

---

<sup>4</sup> Los tres términos aluden a distintos trabajos de servicio doméstico, “au pair” es niñera y “femme de chambre” o “bonne” criada.

Sarah, Nanette, Marga, María, Olga, Lily y Celia configuran un mundo de proyectos y sueños, propios y ajenos. Son mujeres rebeldes, atrapadas entre sus búsquedas y las de sus amantes, descubriendo el extremismo, el arte y la psicosis en su propia fantasía, o corriendo para alcanzar la lucha de sus hombres en pos del signo, antes de ser reemplazadas. En suma, mecenas de los mil oficios, subvencionando, apasionadas, las fugaces relaciones de sus parejas intelectuales.

La advertencia final de esta primera parte (“Sonnez les matines! Sonnez les matines!” da la señal de alarma. París no es más el bulevar decimonónico sino un mosaico dadaísta que yuxtapone tiempos y espacios: las distintas soledades de sus cosmopolitas habitantes; la nostalgia, la angustia y el temor de un futuro que ya los devoró; o un rompecabezas en el que no siempre encajan las piezas de un micro en Pueblo Libre con la quietud de la caída de los copos de nieve en el silencio de la calles de París.

En la segunda parte, la sensación de estar descolgándose en una parada de autobús a millas de distancia tropieza con una interrogante surgida del más absoluto ensimismamiento. El viejo Heráclito de nuestro tiempo hace perder, a Nanette, ese París mítico del que solo se conserva una cintita árabe. No se puede transitar dos veces el mismo recorrido: el París de sus congéneres es el de ese pequeño círculo que la rodea y la hace sentirse bien, ese espacio de tránsito de *flaneurs*, vagabundos, bohemios, viajeros e inmigrantes.

París es el gran espacio simbólico en el que se va construyendo una identidad, como diría Diamela Eltit, “sudaca”, mezcla de intelectual, doméstica mil oficios y chora; es el gueto endogámico, casi incestuoso, al que la Ciudad Luz y meca del mundo artístico e intelectual (pero no solo ella) confina a los ajenos a los circuitos oficiales y de élite. Imágenes compartidas y superpuestas a la de todos los don nadie de la inmigración, los obreros árabes, los amantes argelinos, los poetas latinos y las adorables Nanette. Su voz sobrevive agazapada, mórbida, estimulando placeres imaginarios que nunca llegan o

ayudando a librar duras batallas contra el fracaso. París es, pues, una ciudad endemoniada, dulce jarra de vino a la que se ama sin excusas ni gloria, ruta del viaje imaginario de la construcción de una novela y de escape contra la precariedad cotidiana.

El pequeño mundo de la calle Mandel se desintegra. Al mito de la Ciudad Luz le han crecido tentáculos, y ahora carteristas “achorados” otean sigilosamente el tránsito acelerado de incautos turistas alrededor de la Tour Eiffel. Cada vez viene más gente, y la exasperación, la violencia, el estallido y la duda se acumulan.

El retorno se deja al azar, y la interrogante se hace permanente. Se perenniza el París de los ojos de placer de Nanette o la Lima de una élite intelectual de clase media alta y pretensiosa. Todo consiste en un juego esquizofrénico como los ojos turbios de Percy, signo que hay necesidad de descifrar esbozado como está en habitaciones mudas y andenes; y en callejuelas, plazas y cafés, sobre todo en estos últimos, espacios propios de ensimismamiento. “En el café aislada contemplo a los visitantes”. No se trata, entonces, de la melancolía sino de aquel estado; del recogimiento en la soledad, en la intimidad, que activa el radar de los estados de ánimo. De él surge la mirada crítica y reflexiva con la que se desnuda la realidad marginal del intelectual sudamericano en París y se va construyendo, en el imaginario, una identidad social, artística y de género.

Como Clarice Lispector, Carmen Ollé construye un discurso reflexivo a partir de la cotidianidad del hacer. La novela descentra la binariedad dicotómica clásica del hacer y el pensar, de la acción y la reflexión, del trabajo doméstico y privado, y del trabajo intelectual y el rol público. Y es desde el espacio del trabajo doméstico, y a partir de él, que se plantea el discurso existencial. La protagonista inventa una vida desde su trabajo de doméstica en un departamento burgués parisino y lo hace a partir de una privacidad en crisis, en un corredor de dieciséis puertas y un retrete turco que apesta a los mil demonios. Duda en medio del quehacer cotidiano de madre y ama de casa como parte de la cotidianidad de preparar la comida, lavar la ropa o

recoger a la hija de la escuela. “Dudar es parte de la cotidianidad. Dudamos siempre al salir de haber apagado la cocina a gas o de haber desconectado la terma [...]”.

La tercera parte dirige su mirada y la de los lectores a los ambientes, las veladas y los salones literarios. Se revela así un incendio de vanidades, unos espacios en los que conversar ha dejado de ser una necesidad, y en los que la risa carnavalesca, el concurso de máscaras y los comentarios inteligentes conducen a test de calificación –excluyentes o incluyentes–. En París o Lima, este espacio adolece de fallas de fabricación. Se lo contraponen así al de la Nanette del París sencillo y mítico, que constituye un enigma del placer y el ámbito de lucha utópica de unos rebeldes que, por pasión, se hallan viviendo sus propios proyectos melodramáticos.

Pero las ciudades no existen sino en uno mismo. No se trata, por lo tanto, de contraponer espacios geográficos sino opciones de vida y escritura, una escritura de tipo confesional cuyo proyector ilumina las sombras del pasado. Se trata, pues, de confesiones que buscan, de acuerdo con la propia protagonista: “Desnudar el pensamiento, captarlo sin afeites ni mallas al sol, como quisiera estar en cuerpo y alma”.

Se busca reinventar el París de Nanette, no el de la fría y burguesa Heleine, sino aquel del viaje iniciado a través de la palabra, el de la poesía que viene muchas veces en la prosa como se descubriera en los textos de Clarice Lispector. Se trata de una poesía que hay que adivinar en el secreto de Lina, la cabaretera o guerrillera de Guadalupe, y en el ejército clandestino y misterioso de gánsteres y truhanes que la acompañan.

Lima es una ciudad no de encuentros sino de sobresaltos; es el espacio aburrido y sesudo de los intelectuales de clase media alta o el de la frivolidad de las reuniones “in” de jovencitas “progres”. Sin embargo, es también el espacio de tumulto y vértigo, una ciudad joven y prematura a la que se ama a pesar de todo. En realidad, una París,

ciudad del siglo XIX, superpuesta a la Lima del siglo XX, imagen caleidoscópica de un mismo proceso de escritura, pero no de la misma sintaxis ni del mismo orden.

*Una muchacha bajo su paraguas* trae, a través de un relato fragmentado y confesional, la historia de una escritora que se protege de la adicción incurable a la droga del arte y la poesía. El paraguas distancia su mirada que, escrutadora, atisba por los márgenes, la protege de la crítica y le permite el goce del viaje a sí misma. De paso, lo hace inyectándole la más feroz heroína: el ensimismamiento, una vida inventada por Ollé para que sus lectores no se aburran con la propia.





Christiane Vidal,  
*El silencio de la estrella*

*El silencio de la estrella*<sup>1</sup>, hermoso libro que acaba de ser publicado, es la primera novela de Christiane Vidal, que se suma a su corta pero ya interesante trayectoria literaria. Esta autora editó, en el año 2004, el libro de relato *Descuentos* y, en el 2008, un refranero-bestiario titulado “Soltando gallos”. Desde esas publicaciones hasta la fecha, ha recibido numerosos premios y menciones honrosas.

La lectura de *El silencio de la estrella* ha sido especialmente grata, porque constituye una verdadera revelación. Francesa, radicada hace tanto tiempo en el Perú y, por ello, más peruana que la quinua o la mazamorra, llama la atención con su manejo del castellano y la construcción de un universo y estilo personal. Su novela es, sin lugar a dudas, una muestra de las diferentes alternativas que la nueva narrativa va construyendo actualmente en el Perú y expresión, asimismo, del surgimiento dentro de ella de una narrativa de mujeres de gran calidad.

La hermosa imagen del título es una llave para acceder al mundo posible, construido textualmente por Christiane. Específicamente, la metáfora remite al universo de Marylin, hermana de Brigitte, la

---

<sup>1</sup> VIDAL, Christine. *El silencio de la estrella*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 2009.

narradora testigo, y hace referencia a ese objeto celeste y distante, que brilla en el silencio de la noche y que solo se alcanza a ver pero jamás escuchar. En términos connotativos, puede representar a la persona que destaca, especialmente a la artista, y al hado o destino. De hecho, Marilyn representa todo eso para Brigitte.

La narradora encuentra una foto sin fecha, en la que su hermana Marilyn, la protagonista, aparece “yéndonse ya, como retenida apenas por una mirada o un llamado, la cara vuelta hacia la cámara, no desafiante como solía hacerlo, sino dejando asomar una imagen de desamparo conmovedor”. Pero lo que perturba e irrita a la narradora es el no poder situar esa foto en el pasado y en sus propios recuerdos. La historia de la novela es el viaje a través de la memoria para transformar ese fotograma en película, verlo en movimiento, situarlo en el devenir de la historia familiar, hacer con ella el montaje no de una sino de varias películas: la visión fragmentada de la niña y su visión idealizada de la relación familiar, el cine dentro del cine con el que dialoga permanentemente la novela, y la cruel historia de la realidad familiar y social que desgarrar a las hermanas. La novela es la película que se construye en la lucha de la narradora por recuperar y reconstruir el álbum familiar de fotos.

Esta relación entre la foto de ambas hermanas con la que se inicia la novela y la historia del desencuentro y la pérdida del paraíso inicial de la infancia, la ruptura del lazo fraterno quebrado en dos por el silencio de la estrella y la intromisión del telón social de fondo que provoca una brecha en el fotograma, han sido maravillosamente captados por la bella foto de Claude Grill en la carátula del libro.

El texto de Christiane tiene grandes virtudes: se recupera la importancia de la historia, se construyen personajes complejos y se dosifica bien la información del rompecabezas que se va armando. Se parte de la historia privada para construir sobre ella la historia del desencuentro y del trauma social, y se busca llevar al lector a reflexionar sobre la dialéctica entre el olvido y la memoria, la conciencia y

la inconciencia, la ficción y la realidad, el instante y la eternidad, el fragmento y la totalidad.

En el universo tan disímil de los textos aparecidos desde inicios del siglo XXI, existen, sin embargo, algunos elementos comunes en su estructuración. La ritualización o exorcización del pasado, visto como indispensable para la lectura de un presente, es uno de ellos. En la obra de Christiane aparece bajo la forma de un viaje a través de la memoria en búsqueda de las raíces del trauma familiar y social.

Se trata de una novela en la que la narradora-testigo cuenta a los lectores la historia de su propia infancia, la de Brigitte, y, desde su punto de vista y focalización como testigo, la historia de su hermana Marilyn, epítome de un personaje marginal que vive entre los bordes: hija no querida de un engaño; niña disléxica y, por lo tanto, lenta para acceder a la lectura y la escritura; mujer violada a los nueve años... Se trata, pues, de un personaje que pasa del silencio traumático, el distanciamiento y la pérdida de la palabra a convertirse en una radical partidaria de la lucha armada.

El objetivo es que focalicemos nuestra mirada en lo que la niña ve, en lo que le llama la atención desde su perspectiva. La novela comienza con Brigitte mirando la foto e interrogándose sobre este fragmento de su existencia no registrado por su conciencia, pero que, sin embargo, existió. Se trata de una novela circular que comienza con el monólogo interior de la narradora en la que se recuerda un diálogo con Marilyn y se establece la identidad de la protagonista como su hermana, y finaliza con otro monólogo en el que se señala que no es bueno querer demasiado porque duele. Es un trauma múltiple, el de la madre y el de la hija, y el de la hermana que vive las consecuencias del mismo. Se puede leer también como una metáfora del desencuentro social en una sociedad como la nuestra.

En la dicotomía múltiple que se expresa en los pares foto/película, instante/eternidad, fragmento/totalidad, ficción/realidad,

olvido/memoria, indiferencia/compromiso, sociedad/arte, violación/comprensión, ¿qué es, entonces, lo que la niña recuerda? ¿Cómo vive y ve estas experiencias vitales? La identificación con la perspectiva crítica que asoma desde los bordes y de los márgenes en busca de una identidad artística, social y de género es inevitable.

## Las Hijas de Kavillaca y los encantos de la modernidad

*Hijas de Kavillaca, tradición oral de mujeres de Huarochirí*<sup>1</sup>, hermoso libro de Gaby Cevasco, recopila 32 testimonios y 12 canciones, confirmando una vez más la vigencia del género testimonio. El análisis del discurso estético nos plantea como una de sus interrogantes la necesidad de averiguar las formas como se ha visualizado u ocultado la presencia del otro o de la otra (social o de género) en el proceso de producción, intercambio y traducción de significación que se da en el campo de la literatura.

*Hijas de Kavillaca* saca a luz las miradas de un sector de mujeres del campo, tradicionalmente ninguneadas o condenadas a los márgenes y el silencio en el universo crítico o de creación de nuestra literatura, mostrando una vez más que el género testimonio, independientemente del problema de la doble voz narrativa, la letrada comprometida y la informante, sigue siendo el medio a través del cual estas voces pueden acceder al universo de la escritura y al espacio público del circuito literario formal.

---

<sup>1</sup> Todas las citas del presente ensayo corresponden a la edición Cendoc-Mujer y Flora Tristán Ediciones: *Hijas de Kavillaca, tradición oral de mujeres de Huarochirí*, Lima: Centro de la mujer peruana Flora Tristán, 2002.

Estos testimonios acompañan y son expresión del proceso de erosión del discurso monológico del sujeto central europeo, blanco, masculino, heterosexual y letrado que se da en América Latina, particularmente desde mediados del siglo XX. Testimonios que no solo representan una historia otra, sino muy especialmente una historia desde el otro u otra. Noción del otro u otra que presupone una visión de un yo central homogeneizador contra quien ellos y ellas erigen tanto su historia como su discurso.

*Hijas de Kavillaca* nos da la oportunidad de establecer una relación dialógica con las mujeres de Huarochirí, en tanto sujetos múltiples que se perciben a sí mismas, que no están mudas sino conocen, hablan y actúan. Sus testimonios nos plantean el reto de estudiar la dimensión pragmática, cognitiva y pasional de estas mujeres como sujetos históricos y sociales que asumen diversos roles y funciones pero son minusvaloradas o siguen siendo todavía invisibles para muchas disciplinas de las ciencias humanas y sociales, tarea que evidentemente excede una presentación como esta, pero que debe incorporarse a la agenda de los estudios culturales y de género.

Desde el punto de vista textual se trata de un texto compuesto de microtextos o microrelatos que podrían seguir incorporando testimonios *ad infinitum*. No supone una lógica progresiva consecutiva (de A a B) cuyo efecto deriva hacia lo acumulativo, sino que va construyendo un gran macrorelato de la relación conflictiva de las pobladoras de Huarochirí con el yo hegemónico y homogeneizador de la modernidad occidental.

Así, Olga y Bernabé<sup>2</sup> nos relatan los problemas del trabajo en el campo con sus épocas de abundancia y miseria, con una tierra sin agua en la que hasta hace poco se trabajaba todavía con chaquillacta. Por un lado, tierra de labranza pero sin dinero para los insecticidas y abonos y muchas veces impotentes para detener las plagas, por el

---

<sup>2</sup> Bernabé, 67 años, Callahuanca, p. 30; Olga, 63 años, San Andrés de Tupicocha, pp. 68-69.

otro, familias numerosas con una alta tasa de mortalidad infantil y generaciones de pobladoras marginadas de la educación formal.

El amplio espectro de testimonios de mujeres de diversa edad permite, a su vez, seguir el desarrollo histórico de este proceso, en el que los problemas económicos subsisten y se agravan (se mantiene el cultivo para el autoconsumo, el trueque y a veces se abandonan tierras para el cultivo por la falta de recursos, no se puede bautizar a los niños o hacer la ceremonia del cortapelo, no solo porque las costumbres se van perdiendo, sino por falta de dinero), realidad económica a la que se le suma la experiencia de la guerra durante las décadas del ochenta e inicio de los noventa. Como nos dice Angélica “Antes llegaban los terroristas, paraban por Llacsatambo.”<sup>3</sup>

Es en este contexto social que se inserta la problemática de género, universo vinculado a la llegada de la menstruación, a la vida en pareja, al embarazo, el parto, la reproducción y la crianza de los hijos. Doblemente explotada y marginada, la mujer realiza faenas agrícolas y el trabajo de la casa y la crianza de los hijos, lo que impide en muchos casos que pueda seguir estudiando y “progresar” tal como lo plantean varias de las entrevistadas.

No es casual, por esto, que las madres adviertan a sus hijas, tan pronto menstrúan, sobre el peligro de quedar embarazadas si se chocan o tienen contacto con algún hombre e incluso simplemente con el lugar donde este ha orinado. Otros padres aconsejan no tener relaciones antes de tener una profesión para que las hijas también puedan “llegar a ser algo”.

La sexualidad es vista por las mujeres mayores como una amenaza por las consecuencias reproductivas que tiene, pero las jóvenes miran esta realidad de otra manera. En primer lugar, la información sobre la sexualidad les llega a través de los canales formales como la escuela, a través de los medios: la radio, la televisión y los periódicos.

---

<sup>3</sup> Angélica, 14 años, Santiago de Surco, p. 70.

En segundo lugar, la experiencia de su propia sexualidad las lleva a la conclusión, como señala Sadit de 16 años, que ya no hay enamoramientos de la cintura para arriba. Además, el que se embaracen ya no es óbice para que sigan estudiando, como relata Paula, profesora de 24 años, que quedó embarazada, pero siguió estudiando y ahora ejerce su profesión y mantiene a su hijita.

La mirada interior sobre el problema del machismo a nivel comunal, que no le da derecho de voto a las mujeres, sobre las relaciones de violencia doméstica y el maltrato físico en el hogar, sobre la asunción de la responsabilidad del trabajo familiar cuando sus parejas las abandonan o caen presas del alcoholismo, son otras de las constantes de los relatos.

El texto ha respetado la oralidad de las informantes y su versión del castellano. El llamado “efecto de la oralidad”, plantea Hugo Achúgar en su artículo *La historia y la voz del otro*<sup>4</sup>, es central en estos testimonios porque contribuyen al “efecto de realidad” o “efecto documental”. La permanencia de la huella de la oralidad permite generar en el lector la confianza que se trata de un testimonio auténtico y por lo tanto, “verdadero”. Se establece una suerte de contrato tácito en el que el receptor del testimonio acepta lo narrado como una verdad y no como si fuera verdad. *Hijas de Kavillaca* interpela ideológicamente a sus lectores y lectoras a reconocer a estos testimonios como un discurso autorizado.

Pese a que dichos testimonios no están narrados en quechua existe, evidentemente, una relación intertextual con *Dioses y Hombreres de Huarochirí y Ritos y tradiciones de Huarochirí* del siglo XVII, versiones de José María Arguedas y de Gerald Taylor, respectivamente, del manuscrito quechua de Huarochirí. No es por cierto nada ca-

---

<sup>4</sup> ACHUGAR, Hugo “Historias paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro”. En Beverley, John y Hugo Achugar (eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, 2.<sup>a</sup> edición. Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002, pp. 61-84.



sual que gran parte de los relatos se centre en muchos de los mitos y creencias presentados en dicho manuscrito, particularmente la historia de Kavillaca, la huaca doncella perseguida por el dios Cuniraya que se transformó con su hijo en un islote frente al santuario de Pachacámac.

¿Qué representa Kavillaca? Esta diosa es presentada como una doncella que no ha tenido contacto previo con hombre alguno, ya que, pese a todos los intentos de los huacas y los huillcas de acostarse con ella, ella siempre los rechazó. Es Cuniraya Huiracocha quien logra, con argucias, preñarla. Kavillaca intenta averiguar quién es el padre de su hijo y es nuevamente engañada por la apariencia paupérrima de Cuniraya; humillada por este hecho, huye hacia el mar con su hijo y no voltea nunca la cara, lo que le impide ver el verdadero rostro de Cuniraya, su vestido de sol, y apreciar su resplandor y poder. Muy por el contrario, su carrera termina en el mar, en donde se transforma en islote frente al santuario de Pachacámac.

En un texto presentado conjuntamente con Diana Miloslavich al congreso “Mujeres y género en la Historia del Perú” realizado en 1996, señalábamos una interpretación de este mito como la relación entre los conquistadores (incas) y el pueblo conquistado. “Cahuillaca era doncella, nadie la había conquistado, solo los incas lograron dominar con argucias a este pueblo que tejía bajo un lúcumo. Cahuillaca convoca a los huacas y huillcas locales para ver quién era el padre del niño que había surgido de esta fecundación, y todos ellos vienen, como corresponde a un pueblo de fina textilería, ataviados con sus mejores vestidos. Cuando Cahuillaca descubre quién es el padre, de quien solo puede reconocer su apariencia andrajosa, huye hacia el mar. Al ser rechazado Cuniraya se transforma, se revela como el sol, o heredero del sol, vestido en tejidos maravillosos y en su afán de llegar a recuperar a Cahuillaca va repartiendo dones y desgracias; dones a los animales vinculados al culto solar (cóndor, halcón, puma) y desgracias a los animales vinculados a la noche (zorro, zorrino, etc.). Cahuillaca (el pueblo conquistado) nunca vuelve el rostro y se con-

vierte en piedra junto a su hijo, frente al santuario de Pachacámac. Es decir, Cahuillaca se reafirma en su culto a este dios de la costa, dios que representa a la noche y es también el dios ctónico de los terremotos a quien los pobladores de esa zona rendían culto desde siempre”<sup>5</sup>.

Las hijas de Kavillaca representan al pueblo conquistado, preñado con disimulo por el dios de la modernidad, modernidad deformada, periférica, que preserva un desarrollo desigual tanto social como de género, modernidad que muestra su apariencia andrajosa a las pobladoras de Huarochirí y no deja ver su rostro de sol y resplandor más que a algunos privilegiados.

Las hijas de Kavillaca nos hablan de los encantos y las lagunas, de las almas y los condenados, de los puquios y los pishtacos, de los muquis y los gentiles. Se trata de un diálogo con los antepasados, los antiguos, y de una apropiación de este pasado cultural. Solo los pobladores de los pueblos saben cómo relacionarse con ellos y descifrar sus códigos. Los gentiles dañan cuando se los ignora, cuando no se les rinde culto y tributo, cuando se rompe con ellos las relaciones de reciprocidad. Se contraponen el saber occidental, incluso el de la educación formal y superior con todo el prestigio que la ciudad letrada tiene como vehículo de reconocimiento por el otro, al saber de la tradición cultural de los gentiles, al saber de los curiosos, al de las hierbas y la medicina popular como única forma de curar el daño de la ruptura con este pasado ancestral. ¿Pero cómo pueden protegerse y curarse del daño de la modernidad?

Hay una oposición entre la comunidad, el pueblo, la chacra y el espacio de la urbe. Simbólicamente, Lima es el allá, el espacio ajeno, el del yo hegemónico y hegemónizador de los trámites documentarios, el del cuartel, el del estudio superior o de la sobreexplotación del trabajo, espacio donde sacan toda la sangre y mutilan a los muertos.

---

<sup>5</sup> WESTPHALEN, Yolanda y MILOSLAVICH TUPAC, Diana: *Diosas en el Manuscrito quechua de Huarochiri*.

El pueblo es por oposición el espacio de la fiesta comunal o patronal, las fiestas expresan el gusto por una suerte de desorden generalizado, ruptura de las normas y de las prohibiciones (fundamentalmente sexuales), excesos (comilonas y borracheras), inversión de los papeles y los atributos (en materia de poder y vestimenta), anulación y parodia de la autoridad y derroche de todo tipo.

Se trata de la concepción del carnaval, planteada por Bajtin<sup>6</sup>, periodo de margen o liminalidad, situación interestructural en el que se invierte el orden tradicional y se trata de sacralizar un lugar privilegiado (las acequias, cerros) o periodos y etapas de la naturaleza (la cosecha); rituales que buscan acceder a potencias que se nos escapan (divinidades, espíritus benéficos o maléficos) mediante operaciones simbólicas y que cumplen, finalmente, una función de comunicación y regulación mediante el testimonio y refuerzo de los lazos comunales, comunicación establecida en gran medida por el rol de las canciones y el baile. De ahí la importancia, a su vez, de la inclusión del cancionero al final del libro.

Todos los miembros de la comunidad participan de un sentimiento de identidad colectiva y afianzan las creencias y sentimientos que fundan esta unidad, generalmente construida sobre la base de lazos premodernos ya sean familiares, de vecindad o de compadrazgo (el rol de los padrinos es clave a este respecto).

Las hijas de Kavillaca dialogan indistintamente con el presente y con el pasado mítico, transitan entre el uno y el otro. Nos hablan de sus problemas sociales y de género, nos presentan la mirada del campo y de la mujer campesina frente a la urbe, pero también su capacidad de relacionarse con los gentiles y de interpretar sus códigos.

Se resisten a aceptar al dios andrajoso que las preñó con engaños y guarda en secreto (quizás para compartirlos con los de su propia clase y cultura) sus atavíos de sol y resplandor, huyen con sus

---

<sup>6</sup> BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, Barral, 1974; Alianza, Madrid, 1987.

hijos, sin querer voltear ni dar la cara al nuevo héroe civilizador, son todavía islotes que se reafirman en sus valores y cultura tradicional, pero están definitivamente preñadas y ya cuentan con hijas producto de esta unión, nuevas generaciones que no solo bailan al son de las bandas y orquestas sino reactualizan sus ritos y reestablecen sus lazos de identidad al son de la música chicha.

*Hijas de Kavillaca, testimonio oral de las mujeres de Huarochiri* es un importante aporte en la ampliación del corpus de la literatura escrita por mujeres en el Perú.

APUNTES EN VOZ ALTA, de  
Yolanda Westphalen Rodríguez, se terminó de  
imprimir en el mes de octubre de 2014,  
en los talleres gráficos de la Asociación  
Fondo de Investigadores y Editores (AFINED),  
Calle Las Herramientas 1873, Cercado de Lima.  
Lima - Perú.

*Apuntes en voz alta* es un conjunto de ensayos escritos por Yolanda Westphalen, la mayoría de los cuales fueron leídos en distintos coloquios y presentaciones de libros. El título reivindica esa fuente de oralidad, así como el carácter de borrador permanente de la lectura crítica, pero sobre todo, muestra que se trata de una voz que enuncia con firmeza su discurso, consciente de que se trata de un punto de vista emitido desde un lugar de enunciación específico. El *Ulises* de Joyce es un espléndido ensayo elaborado por la autora a partir de una relectura de la novela con la intención de suprimir los considerandos previos de otras lecturas y plasmar su propia mirada. Lo presenta con tres títulos: *El Ulises o la vida en borrador / El Ulises o la épica del hombre promedio / La modernidad del texto fragmentario en el Ulises de James Joyce* /, señalando que “un solo título no basta para sintetizar las múltiples aristas del texto”. En *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar estudia cómo esta escritora, que figura entre las más importantes del siglo XX, logra descentrar los parámetros de la novela histórica y de la novela realista, haciendo que el gran fresco social y la reconstrucción épica de los acontecimientos sean reemplazados por la fusión de la vida pública y privada, mediante el diálogo con la historia en una relación intertextual. Y así como estos ensayos, los textos siguientes –con predilección por el tema de la mujer–, tienen objetivos de análisis distintos y recursos teóricos que por su amplitud logran responder a los retos planteados por cada obra, donde se interrelacionan varias disciplinas y se apela a los actuales problemas de teoría textual. Sin duda alguna, el más valioso aporte de la autora en este libro es la lectura histórica del universo estudiado al mismo tiempo que centra su atención en la especificidad literaria, concepto o mirada que no es muy frecuente encontrar en el Perú de los últimos años.



9 786124 110929 4