

DIRECCIÓN

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0001-8805-3956>

COMITÉ EJECUTIVO

Nancy Calomarde. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1875-7039>

Claudio Díaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1758-6071>

María Florencia Ortiz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-3286-7392>

Roxana Patiño. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-2414-479X>

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0001-8805-3956>

COMITÉ EDITORIAL

Raúl Antelo. Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-9799-6550>

Beatriz Colombi. Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ramón Cornavaca. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-9056-9457>

María Teresa Dalmasso. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1066-9333>

Fernando Degiovanni. City University of New York, Estados Unidos
<https://orcid.org/0000-0003-2121-924X>

Enrique Abel Foffani. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Roberto González Echevarría. Yale University, Estados Unidos

Beatriz González Stephan. Rice University, Estados Unidos

María Elena Legaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Danuta Teresa Mozejko. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1048-243X>

Elvira Narvaja de Arnoux. Universidad de Buenos Aires, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-9454-2008>

Carmen Perilli. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1705-4171>

Julio Ramos. University of California, Estados Unidos
<https://orcid.org/0000-0002-7063-9833>

Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca, España
<https://orcid.org/0000-0002-1972-6579>

Laura Scarano. Universidad Nacional de Mar del Plata. CONICET, Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-1417-3004>

Saúl Sosnowski. University of Maryland, College Park, Estados Unidos

Manuel Ramiro Valderrama. Universidad de Valladolid, España

SECRETARÍA DE REDACCIÓN Y EDICIÓN

Milagros Ferreyra. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Agustina Giuggia. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Constanza Lucía Tanner. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

CONSEJO DE REDACCIÓN

Facundo Gabriel Casas Caro. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Silvia Karina Lanza. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Carla Valeria Pereyra. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Ayelén Salas Moyano. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

RESPONSABLE DE RESEÑAS

Florencia Ortiz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

CORRECCIÓN DE INGLÉS Y PORTUGUÉS

María Paula Álvarez de Miguel. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Sofía Galleguillo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

PRODUCCIÓN TÉCNICA EDITORIAL

Gestora y editora técnica OJS:

Mariana Valdez. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<https://orcid.org/0000-0003-0239-1247>

Editora técnica:

Sofía Galleguillo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

DIFUSIÓN

Carina Belén Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

DISEÑO DE TAPA Y ENCABEZADO

Manuel Coll. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

ENCARGADAS DE DOSSIER EN RECIAL N° 22

Valeria Añón. Universidad de Buenos Aires

Vanina Teglia. Universidad de Buenos Aires

REVISORES DEL DOSSIER

Valeria Añón. Universidad de Buenos Aires

Vanina Teglia. Universidad de Buenos Aires

Alfredo Cordivioviola. Universidad Federal de Pernambuco

REVISORES DE ARTÍCULOS DE TEMA LIBRE

Juan Antonio Ennis. Universidad Nacional de Mar del Plata /Conicet.
María Victoria Alday. Fac. de Lenguas. Universidad Nacional de Córdoba.
Alejandra Mailhe. Universidad Nacional de Mar del Plata /Conicet.
María José Giménez Micó. Dalhousie University, Canadá Dalhousie University.
Alejandra Laera. Universidad de Buenos Aires/ Conicet.
Daniela Alcívar Bellolio. Centro Cultural B.Carrión / Universidad de las Artes, Ecuador
Fabio Esposito. Universidad Nacional de La Plata/ IDHICS-Conicet.
Cristian Vidal Barría. Universidad de Chile.
Fabiana Inés Varela. Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo.
Almendra Aladro. Universidad Nacional de Mar del Plata / Conicet.
Franca Maccioni. Universidad Nacional de Córdoba /IDH-Conicet.
Diego Bentivegna. Universidad Tres de Febrero - Universidad de Buenos Aires /Conicet
Glagys Granata de Egues. Fac. de Filosofía y Letras/ Universidad Nacional de Cuyo.
José Maristany. Universidad Nacional de La Pampa/Universidad Nacional de San Martín.
Loreley El Jaber. Universidad de Buenos Aires – Universidad de las Artes / Conicet.
Sabrina Riva. Universidad Nacional de Mar del Plata.
Francisco Aiello. Universidad Nacional de Mar del Plata/ INHUS-Conicet.
Carla Vanina Andruskevich. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones.
Amelia M. Bogliotti. Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba.
Teresa Basile. Universidad Nacional de La Plata/Conicet.
Lorenzo Piera Martín. Universidad de Salamanca, España.
Cecilia Defagó. Fac. de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
Bernardo Carrizo. Fac. de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.
Edgardo Horacio Berg. Universidad Nacional de Mar del Plata.
Maia Lucía Bradford. Universidad Nacional del Nordeste / Conicet.
Lucía Cantamutto. Universidad Nacional de Río Negro/ Conicet.

ÍNDICE RECIAL N° 22

DOSSIER

La cuestión andina y sus letras coloniales

Homenaje a la dra. Elena Altuna

Introducción: términos críticos de Elena Altuna sobre el discurso colonial

Vanina María Teglia

Crítica y colonialismo en América Latina

Carmen Perilli

La Nueva corónica y buen gobierno de Guaman Poma:

del manuscrito autógrafo del siglo XVII a su reproducción digital del siglo XXI

Rolena Adorno

Intimidación, violencia y muerte en el relato de la primera incursión española en el corazón del Tawantinsuyu (1533-1534)

Lydia Fossa

Para una teoría general de la heterogeneidad cultural.

A partir de los aportes de A. Cornejo Polar

Raúl Bueno

Otra modernidad es posible: Arguedas y la heterogeneidad andina

Carlos García-Bedoya M.

Casi escritos, pensamiento contiguo.

Mapas, napas e inventarios en la obra de Sigüenza y Góngora

Facundo Ruiz

Elena Altuna: lectora de José María Arguedas

Juan Escobar-Albornoz

La Respuesta a sor Filotea de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal

Beatriz Colombi

Reconstrucciones locales en la *Relación de Texcoco* (1582) y en la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* (1584)

Héctor Costilla Martínez

Traduzindo *Ñi Pu Tremen, Mis Antepasados* (2008), Da Companhia Kimvyn Teatro Documental: Um Estudo Sobre a História e a Resistência Mapuche.

Carla Dameane - Bruno Machado

Habitando en las fronteras: insinuaciones pluriversales en la *Nueva corónica y buen gobierno*

Rocío Quispe-Agnoli

“No ha sido mi fortuna favorable”:

Cuauhtemoc en las crónicas mestizas novohispanas

María Inés Aldao

“Ella te aplastará la cabeza”:

Santa María de Guadalupe vence a la serpiente en la fiesta de Potosí (1601)

Beatriz Carolina Peña

De agravios y desagravios

El caso de don Luis de Tejeda en Córdoba del Tucumán

Olga Santiago

Elena Altuna, caminante de la crítica literaria

Aymará de Llano

TEMA LIBRE

Melancolía y espectralidad en *Boca de lobo* de Sergio Chejfec

Juan José Guerra

Una novela hecha a lo grande. El impacto, la extensión y el tiempo de

***El pasado* de Alan Pauls**

Emiliano Rodríguez Montiel

Provincia y novela en los inicios literarios de Elvira Orphée:

***Dos veranos* (1956)**

Soledad Martínez Zuccardi

La reinterpretación del genio romántico en *Nadja* de André Breton

Rafael Mazón Ontiveros

Procesos testimoniales y memoriales: contradicciones y reconstrucciones del testigo en la novela gráfica *Los surcos del azar* de Paco Roca

Malen Biedma Amado

Lenguaje no binario en las aulas: lo disruptivo de la emergencia social frente al poder de la norma

Pamela V. Bórtoli

RESEÑAS

**Palabra de guerra o el arte de la crispación literaria: *Estados alterados* (2013/2021)
de Rodolfo Fogwill**

Alfonsina Lopez

Narrativas del “entre”: desafíos y propuestas

Cecilia Corona Martínez

Claves de una práctica compositiva modélica

Jorge Bracamonte

Memorias improlijas de Carmen Perilli

Domingo Ighina

Viaje, crítica y deconstrucción: *La extranjería argentina*, de Marcos Seifert

Facundo Gómez

DOSSIER

***La cuestión andina y sus letras
coloniales***

Homenaje a la dra. Elena Altuna

Introducción: términos críticos de Elena Altuna sobre el discurso colonial

Vanina María Teglia

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

vaninategla@filo.uba.ar

ORCID: 0000-0003-0804-9784

Recibido 10/11/22. Aceptado 12/11/2022

Este dossier que aquí publicamos en la revista *Recial* de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, responde a una deuda que teníamos con una crítica de Salta, muy creativa, ciertamente, seria en sus planteos y rigurosa en la investigación, además de muy dedicada. Siempre valió la pena escuchar y leer a Elena Altuna, porque aprendíamos y porque lo que proponía y analizaba era interesante y comprometido con las personas, la escritura y la vida. Así también, y a decir verdad, Altuna parecía siempre dialogar con los actores implicados, como si estuviera metida en la escena del documento y a la que lograba hacer presente, lo que no significaba que consintiera con los personajes, con sus actos y sus ideas. Para consolarnos en algo y también hacer presente a Elena —si puedo—, quiero entonces, sin más prólogos, exponer aquí un sumario de algunos de sus aprovechables conceptos e ideas más llamativas sobre los documentos coloniales que abordó o aquellos que más recordamos, por el momento, al menos.¹

A partir de una extensa lectura de memoriales, pero también del archivo colonial extendido, Altuna analizó y describió, en varias ocasiones de su vida académica, una **retórica de “las cosas de Indias”** emergente en los siglos XVII y XVIII. **Los viajeros o caminantes** coloniales conformaron esta retórica y ella finalmente contribuyó con la formación de la conciencia criolla en situación colonial. Es decir, la crítica salteña logró relevar los alcances de un discurso que, por un lado, respondía a los modelos descriptivos incluidos en los interrogatorios de la Corona española destinados a los viajeros o caminantes, pero que, por el otro, genérica, temática y estilísticamente, concluyó desplegando formas propias, aunque dependientes aún de la situación colonial.

La escritura por mandato de los siglos XVII y XVIII responde a un modelo descriptivo que busca conocer la naturaleza, en la que se incluían los intereses geográficos y las costumbres de los habitantes de las provincias para alcanzar el buen gobierno de las posesiones. Los antecedentes de este modelo en el archivo son una Cédula Real del 8 de marzo de 1533, el uso de los cuestionarios a partir de 1569, la “Instrucción y Memoria” de 1577 y, finalmente, la pervivencia de este método continuado. Todos ellos —en gran medida siguiendo los principios de la Historia Natural y Moral del XVI y XVII— imponían un principio organizador-estructural descriptivo que distinguía las materias o discriminaba la información y que se mantuvo de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

manera intermitente hasta principios del siglo XIX. Poco a poco y avanzado el XVI, el poder irá ampliando sus demandas a temas como el tributo, la rentabilidad económica en la producción agrícola y minera, y la defensa de las posesiones, incluso, el interés por la justicia y la demografía. Los asuntos eclesiásticos y de evangelización, por su parte, respondían a cuestionarios particulares. Junto a esto, un tema permanente y generalizado es el de la historia de la colonización.

Sin embargo, más allá de la sistematización, Altuna supo ver las operaciones de traducción y reducción, ejes ideológicos de la colonización: por ejemplo, de una lengua a otra en la nominación que imponían los cuestionarios. Asimismo, observa la jerarquía a la que obligan, ya que conforman —plantea— un circuito de delegación de la palabra, emblematizado en la figura del escribano, quien es el que, por mandato, da la posibilidad de la palabra. Pero emergen otras figuras más en este circuito de comunicación. Este marco de inteligibilidad necesita y, asimismo, crea o posibilita dos cosas por lo menos: la figura del informante nativo —que cristalizará en el papel que cumple el amanuense Concolorcorvo en *El lazarillo de ciegos caminantes*, publicado en 1773— y la traducción de la memoria oral a la escritura, entre otras. A su vez, la lógica de cuestionarios y relaciones supone, necesariamente, la presencia de un “otro”, su invención, en suma. Por su parte, la otra figura en ascenso es la del caminante de las Indias, obligado muchas veces a convivir y a depender de indios y no indios, en cuya escritura Altuna constata que la mirada, más que individual, es de carácter social y, por lo tanto, novedosa, *sui generis*, y que escapa de alguna manera al mandato que imponían los cuestionarios.

Este discurso, por lo tanto y a pesar de su rigidez, se vio forzado —señala la crítica salteña— a una construcción territorial y a elaborar imágenes referidas a los grupos y comunidades de la sociedad colonial. De la primera, surgieron, entre otras, las Relaciones Geográficas de Indias —instancia privilegiada de consolidación de este modelo descriptivo—, que se configuraron estructuralmente como un itinerario al tiempo que también ellas mismas diseñaban un territorio. El espacio desconocido, ni conquistado ni visto por los testigos que hablan y que se asumen como conquistadores, aparece en la escritura generalizando lo particular y difícilmente identificando un referente extraverbal, lo que Altuna llama “en tensión hacia el futuro” (Altuna, 2002, p. 43). Todo ello contribuye con un texto que es una suerte de metáfora espacial, pues construye un espacio utópico y deseado a la vez: instala una frontera para sobrepasarla —conquistar el territorio más allá— y, luego, trasladarla. Los espacios de la desmesura, a los que no pocas veces se les atribuirán poderes infernales, por su parte, podrán ser corregidos por obra de la evangelización.

De la segunda práctica —la elaboración de imágenes referidas a grupos y a las relaciones entre sí—, surgió un entrecruzamiento genérico entre la relación y la epístola, según sostiene Altuna, en donde la descripción de tipo etnográfico y el relato de los hechos conviven con los rasgos autobiográficos. Sobre esto, también nota que el discurso colonialista construyó un territorio indiano en el que predominaron —al menos, para el Perú— las formas andinas de circulación y de reciprocidad entre comunidades en lo que se conoció como el “espacio de la trajinería”,² espacio físico, económico y cultural. Más aún, en términos de Martín Lienhard, los testimonios indígenas generados en el marco de las instituciones jurídico-administrativas coloniales constituyeron una literatura alternativa. Incluso, Altuna observa un principio de resistencia activa en las manifiestas “ignorancias” indígenas, es decir, en sus silencios o secretos y en las declaraciones de su no saber que tienen lugar en los memoriales coloniales. Además, y a medida que pasa el tiempo, ingresan palabras de origen amerindio sin su correspondiente traducción.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Vanina Teglia. Introducción: términos críticos de Elena Altuna sobre el discurso colonial, pp. 8-13.

El marco de este discurso se ve signado por el **colonialismo**, que Altuna definió como el fenómeno y el sistema implantado en América a partir del segundo viaje de Cristóbal Colón (Altuna, 2002). Incluye los cambios políticos, administrativos y sociales producidos a lo largo de tres siglos. De esta manera, la crítica sostiene:

El territorio se coloniza, entonces, por la doble vía de la ocupación efectiva y de la escritura, instancia ésta de confluencia de nociones cosmológicas, geográficas, filosóficas y religiosas en las que se apoya el discurso colonizador para ‘naturalizar’ —con fuertes tintes providencialistas— el *nuevo diseño de tierras*. (Altuna, 2002, pp. 223-224).

En efecto, una situación colonial se sostiene antes bien en la imposición constante, reiterada, de ciertas representaciones cuyo poder radica en constituirse en estereotipos. Por lo tanto, el discurso colonialista sustentó —o ha sustentado—, como una fuerza, el régimen colonial en el plano ideológico.

Ahora bien, para abordar el colonialismo como parte del sistema de imposición, es necesario desplegar un plexo de nociones geográficas, climatológicas, antropológicas y de representaciones de sujetos vertidas en diferentes prácticas textuales. Altuna supo ver cómo este discurso era el que creaba a las Indias como opuestas y complementarias a la noción de Europa. La mirada homogeneizadora del colonialismo, proyectada sobre un fondo heterogéneo de conflictivas relaciones intergrupales, creó estereotipos rígidos y dinámicos a la vez, constitutivos de los discursos colonialistas. Lo latinoamericano —desvelo recurrente en Altuna— se define, por lo tanto, en el diálogo complejo y conflictivo entre este contexto heterogéneo y el colonialismo, es decir, en el diseño de centros, periferias y fronteras, identidades y alteridades. La situación colonial y el aislamiento de las colonias respecto de la metrópolis es, además, productora de la experiencia de la **lejanía**, la que, a su vez, es núcleo productor de discursos del extrañamiento. El sujeto colonial, en esta situación, se ve obligado a insertarse en una rica zona productiva de negociaciones intergrupales, en la medida en que es en ella donde tiene lugar la lucha por el poder de las representaciones. Altuna considera que la percepción de lejanía y sus efectos proclives a la creación de estereotipos permitieron elaborar discursos alternativos, tales como las representaciones y los memoriales, a los que acudieron criollos prominentes, mestizos y señores étnicos para “hacerse oír” (Altuna, 2006). Estos textos se asumieron como espacios de mediación diversa, muchas veces, entre oralidad y escritura. La representación, por su parte, se utilizó para, mostrando una ausencia, constituir una presencia desde la lejanía metropolitana. Luego, en los años previos a las independencias nacionales, el valor degradado sobre lo lejano se invierte y la distancia termina adquiriendo un sentido positivo en tanto factor determinante y profundamente corrosivo de separatismo.

Llegados a este punto, Altuna, en su recorrido por el corpus colonial, se pregunta cuáles son los límites que definen el viaje o el camino y, por lo tanto, cuándo un **viajero** o **caminante** se revela en un texto como tal. A esta pregunta responde con el fenómeno de la heterogeneidad: un viajero, caminante, forastero y, también, un migrante se manifiestan como tal en el espacio del contacto intercultural, es decir, cuando en su discurso emerge una diferencia que torna evidente la alteridad: “esto supone que el sujeto se revela heterogéneo en la medida en que se involucra relacionadamente con otro y es capaz de producir respuestas variadas al desafío que toda relación conlleva” (Altuna, 2004, p. 10). Sin embargo, la situación colonial marca el viaje y al viajero. En principio, el **relato de viaje colonial** se ve constituido por el cumplimiento del mandato de sus superiores como dijimos arriba: a quienes “se les informa acerca del estado de las cuestiones



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Vanina Teglia. Introducción: términos críticos de Elena Altuna sobre el discurso colonial, pp. 8-13.

que demandaban la visita” (Altuna, 2002, p. 227). Es decir, se vuelve evidente que las jerarquías marcan a fuego el discurso colonial del sujeto viajante, quien reproduce estas subordinaciones en su relación con las otredades e, incluso, las produce discursivamente para dar lugar a la subalternización. Antes, incluso, que las teorías de frontera y de que el concepto de *borderland* fuera formulado, Altuna ya reflexionaba acerca de la producción discursiva de alteridades y fronteras como necesidades del poder colonial. Si, por un lado: “las fronteras imperiales [tanto geo-políticas, como raciales y de género] muestran su labilidad, su dinamismo a través de los relatos de quienes las transitaron” (Altuna, 2004, p. 14), por el otro, estos mismos relatos siempre parecen contener la actitud del asombro ante el paisaje y sus gentes (Altuna, 2004, p. 16), lo que —pensamos— constituye una frontera. Los memoriales mismos pueden ser leídos como espacios escriturarios de “negociaciones de lugares y de alianzas lábiles” (Altuna, 2009, p. 93).

Estas líneas de Altuna sintetizan, de este modo, las asociaciones que ella ha podido observar entre retórica del relato de viaje, colonialismo y frontera: “[la del relato de viaje colonial] se trata de una retórica de la expansión colonial que exotiza y deshumaniza al nativo y, en ese pasaje, lo transforma en bien material” (Altuna, 2004, p. 16). Por último, considera que, hacia los siglos XVII y XVIII, además, se espera que estos escritos sean explícitamente útiles y entretenidos, variantes respecto del pragmatismo ético del siglo XVI, que vinculaba lo verdadero con lo útil y esto con lo moral.

Mención aparte merece el registro de las “cosas notables”, que Altuna llamó acertadamente la **memoria de lo notable** (Altuna, 2009, p. 38). En ella, ingresaría cierta carga subjetiva, puesto que es el yo descriptor el que decide acerca de qué es notable o curioso, lo cual supone una mayor amplitud temática. Sin embargo, en su análisis de los cuestionarios, algunos sumamente detallados, Altuna observa una intensa actividad indagatoria en torno a los objetos y fenómenos “dignos de nota” (*Autoridades*), que, por este motivo, figuran con regularidad en los escritos de los siglos XVI y XVII. El “principio organizativo descriptivo conformado a lo largo del siglo XVI” (Altuna, 2009, p. 56) es consecuencia de una política estatal en el marco de la situación colonial y rige una mirada descriptora que registra aquello que consigna como “notable”, ligado siempre al testimonio de vista. Lo notable o anotable, así, para algunos viajeros, es un universo de objetos y fenómenos del mundo cotidiano del acá, por lo que la distancia con el objeto observado se reduce. Conlleva, además, un propósito didáctico, por lo que es común resaltar su utilidad o beneficio. En esta misma línea, los viajeros, por ejemplo, anotan las propiedades medicinales de las yerbas del Nuevo Mundo, “lo que concentra un cariz valorativo respecto de este *aquí*” (Altuna, 2009, p. 66). Del mismo modo, sucede con todo aquello que hace a la supervivencia del colono, pero, sobre todo, la del caminante: el alimento y las fuentes de agua dulce que suele consignar, por ejemplo, fray Reginaldo de Lizárraga (1535-1609). En otros viajeros, como fray Diego de Ocaña (1565-1608), lo notable se reviste de rareza, porque el mundo indiano suele presentarse como el revés del que se ha dejado atrás. En ello, cuenta lo desmesurado, sobre todo, el cuerpo humano desmesurado y, como correlato, las prácticas amorales o nefandas como la sodomía. Por la rareza de lo que presenta, esta escritura se multiplica en analogías que traducen lo desconocido a lo conocido y en esfuerzos por hacer verosímil lo que al propio sujeto le resulta extraordinario. Así, los cuestionarios y el mandato oficial ordenan describir para tener noticia de las Indias, pero los viajeros, finalmente, extienden el registro de lo notable para no ser olvidados, ni ellos mismos ni sus méritos al servicio de la metrópolis ni ese mundo conquistado, a punto de ser transformado y caer: “en palabras de Pedro Mártir de Anglería, hacia ‘el ancho tragadero del olvido’”³ (Altuna, 2009, p. 69).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Vanina Teglia. Introducción: términos críticos de Elena Altuna sobre el discurso colonial, pp. 8-13.

Finalmente, lidiando contra el olvido, la **retórica del desagravio** de los criollos busca dejar memoria por medio de la escritura, lo que, según Altuna, contribuyó con el prestigio de la letra en la ciudad colonial y de los mismos letrados (2009, p. 18), que se sumaron a los prestigios que la escritura y los escritores acarreaban desde antes en el mundo occidental. Se trata de un discurso polémico, intertextual por lo tanto, que, “con resentimiento y sentimiento de reivindicación” (Altuna, 2009, p. 101), lucha contra los estereotipos de otro discurso, del que prevé una réplica, al tiempo que se dirige a conmover al destinatario.⁴ La retórica del desagravio en el memorial “se encamina a mover a su destinatario a otorgar una merced o gracia, para lo cual se expone una situación percibida como agravante” (Altuna, 2009, p. 102). Muchas veces y sobre todo en la situación de *lejanía* del centro imperial, el agravio es el *olvido* o la condena de la persona y de su mérito propio o de su reino⁵, como en el *Memorial de las Historias de Nvevo Mvno. Pirv* de Buenaventura de Salinas y Córdoba (1592-1653) publicado en 1630. Esta retórica del desagravio, además, produce modulaciones de la diferencia entre aliados y detractores del criollo, y entre descendientes de conquistadores y recién llegados a las Indias. Pondera un sentido de territorialidad que expresa la pertenencia a/de la tierra, y permite distinguir a los “hijos propios” de los “advenedizos”. Mediante estereotipos, estos últimos son representados como intrusos, expoliadores de los indios en las minas y obrajes, y “robadores de la honra” que se les debe a quienes ganaron el reino y a sus descendientes. La retórica del desagravio es, también, el diseño de un lugar de enunciación: una identidad criolla desde la que el sujeto polemiza y se defiende de algún tipo de calumnia, como el señalamiento de una carencia de linaje y la falta de méritos en servicio de la Corona.⁶ La defensa se organiza en torno a representaciones adecuadas al modelo del hidalgo ibérico provisto por la corona; así, el rol del letrado y su servicio se plantean como complementarios del rol del soldado y sus armas. Por último, para la autolegitimación, no están ausentes las referencias a las autoridades, patristicas y de autores y filósofos grecolatinos, por ejemplo, que buscan captar la adhesión y la benevolencia del destinatario lejano que, por momentos, transforma al texto “en un comentario o traducción de ellas” (Altuna, 2009, p. 28). Las zonas del texto están ligadas por el itinerario de un sujeto que se desplaza desde la presentación de los méritos propios hacia la representación de un grupo cuya identidad comparte. El criollo, de esta manera, concreta su autofiguración fuerte, en singular y en plural, mediante tres vías: “la restitución de la genealogía familiar, el relato de escenas emblemáticas y la enciclopedia” (Altuna, 2009, p. 29).

En sus últimos años, Elena Altuna se encontraba trabajando la cuestión de la santidad en la colonia. No sabemos cómo estaba abordando el tema y, mucho menos, a qué conclusiones llegaría. Nos consuela saber que aquí nos reunimos algunas y algunos de sus lectores o escuchas, atentas y atentos, para hacerla presente una vez más o para hacerla cada vez más presente.

Referencias bibliográficas

- Altuna, E. (2002). *El discurso colonialista de los caminantes. Siglos XVII-XVIII*. Ann Arbor, Michigan: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- Latinoamericana Editores.
- Altuna, E. (2do semestre de 2004). Introducción: relaciones de viajes y viajeros coloniales por las Américas. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXX(60), 9-23.
- Altuna, E. (mayo de 2006). Colonialismo: interpretaciones y percepciones. *Katatay*, II(3/4), 59-66.
- Altuna, E. (2009). *Retórica del desagravio*. Salta: CEPIHA-Universidad Nacional de Salta.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Vanina Teglia. Introducción: términos críticos de Elena Altuna sobre el discurso colonial, pp. 8-13.

Campuzano, B. (2021). Las apachetas de los viajeros. Los aportes de Elena Altuna a los estudios coloniales andinos e hispanoamericanos contemporáneos. *Escritura y Pensamiento*, 20-24(40-48), 247-266.

De Llano, A. (2022). Elena Altuna, caminante de la crítica literaria. *Recial*, XIII(22).

Escobar-Albornoz, J. (2022). Elena Altuna: lectora de José María Arguedas. *Recial*, XIII(22).

Perilli, C. (2022). Crítica y colonialismo en América Latina. *Recial*, XIII(22).

Santiago, O. (2022). De agravios y desagravios. El caso de don Luis de Tejeda en Córdoba del Tucumán. *Recial*, XIII(22).

Notas

¹ Altuna trabajaba en diálogo colaborativo con sus pares y anteriores críticos de la literatura latinoamericana. Así lo aclara Aymará De Llano en este dossier al introducir la imagen de la apacheta andina y más extensamente, antes, lo había sugerido Betina Campuzano en su artículo biobibliográfico sobre Altuna: “Si continuamos la analogía entre el camino de los viajeros y el de la teoría y la crítica literarias, las apachetas actúan como guías para otros caminantes pues señalan el recorrido y sostienen la tierra. De cierta forma, algo similar sucede con las nociones y categorías que los intelectuales latinoamericanos ofrecen al campo cultural y literario.” (Campuzano, 2021, p. 256).

² Concepto de Luis Miguel Glave (1989) en Elena Altuna (2002, p. 26)

³ O como plantea Juan Escobar-Albornoz en este mismo dossier: “los memoriales como una diatriba contra el olvido, el uso de la memoria como mecanismo de resistencia-adaptación de la situación de lejanía”.

⁴ Como señala De Llano en este dossier, siempre se veía a Altuna “entrenada para captar lo contestatario”.

⁵ Para Olga Santiago, incluso, el desagravio de la propia figura del criollo puede ejecutarse en la caracterización ponderativa de la ciudad natal. Véase su artículo incluido en este dossier.

⁶ Más aún, para Carmen Perilli, la retórica del desagravio “expone la estrategia desarrollada por los criollos letrados para lograr los soñados beneficios que los transformarán en súbditos de primer nivel”. Véase su artículo incluido en este dossier.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Vanina Teglia. Introducción: términos críticos de Elena Altuna sobre el discurso colonial, pp. 8-13.

Crítica y colonialismo en América Latina

Carmen Perilli

Universidad Nacional de Tucumán
Investigadora Principal CONICET. Argentina.

carmenperilli@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1705-4171.

Recibido 26/04/2022. Aceptado 12/06/2022

Resumen

La producción crítica en América Latina se inicia durante la colonia y exhibe marcas que caracterizarán a las literaturas nacionales. Reclama su espacio dentro del discurso occidental al mismo tiempo que se apropia vorazmente del legado europeo. Este artículo se concentra en dos contribuciones a la teoría literaria: el *Discurso en loor de la poesía* de la Anónima peruana y el *Apologético a Don Luis de Góngora* de Juan de Espinosa Medrano. A partir de ellas se propone focalizar en las inflexiones del discurso criollo y en las operaciones que dicho discurso construye desde la lejanía y el permanente “aquí-allá”. Ajenos a la realidad en la que surgen, los textos dibujan una situación subordinada en el espacio y en la jerarquía del imaginario. Se dirigen a un lejano receptor e intentan legitimarse; como si los criollos —que para Elena Altuna despiertan a la conciencia de ser diferentes en la segunda década del siglo XVII— resistieran con todas sus fuerzas al segundo lugar que, comprenden, les está reservado. Es el caso de nuestros primeros “críticos” preocupados por las afiliaciones y atentos a inscribirse dentro de la academia metropolitana.

Palabras clave: *crítica; América Latina; criollos; afiliaciones; Espinosa Medrano; Anónima peruana*

Criticism and colonialism in Latin America

Abstract

Critical production in Latin America begins during the colonial centuries and exhibits signs that will characterize national literatures. It demands its space within western discourse while voraciously appropriating the European legacy. This article focuses on two contributions to Latin American literary theory: *Discurso en loor de la poesía* by Peruvian anonymous and *Apologético a Don Luis de Góngora* by Juan de Espinosa Medrano. The article is focused on the inflections of the creole discourse and the textual operations that this discourse builds from a distance and the permanent “here-there”. The creoles texts draw on paper a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

subordinate situation in space and the hierarchy of the imaginary. They are addressed to a distant recipient and try to legitimize themselves; as if the creoles were resisting with all their might to the second place reserved for them. This is the case of our first "critics" concerned about affiliations and attentive to enroll themselves in the metropolitan academy.

Keywords: *criticism; Latin America; creole; affiliations; Espinosa Medrano; peruvian anonymous*

A la memoria de Elena Altuna¹

El sujeto colonial se produce en la fractura, causada por la confrontación identidad/alteridad en la violenta negación de esta última. Cuando se habla de sujeto colonial se tiene en cuenta la doble flexión: colonizado/colonizador; doble y conflictiva irrupción de espacios sociodiscursivos que da lugar a una semiosis heterogénea (Adorno, 1988)². La génesis de una producción literaria en el Nuevo Mundo supone la aceptación de tensiones entre los posicionamientos de los sujetos. La escritura es en un espacio de lucha en la que se disputan el saber y el poder, atravesada por otras cuestiones como la de la legitimidad. De ahí que la apropiación de los discursos culturales y literarios se hace siempre desde diferentes lugares³.

La crítica literaria es un saber especializado que ha adquirido distintas formas dentro del discurso de Occidente. Se ha puesto en cuestión la existencia de una tradición crítica latinoamericana y, en nuestro continuo edificar en la arena como si fuera de piedra, los estudiosos han emprendido, una y otra vez, las fundaciones. Los reproductores de discursos críticos latinoamericanos trasplantan mecánicamente paradigmas de lectura a los que sustituyen sin profundizar. Ángel Rama (1982) nos advertía que sin la crítica no se puede hablar de un sistema literario. Entre las urgencias de nuestro continente está la reconstrucción del proceso de nuestra historia literaria y también de nuestra historia crítica.

Los conceptos de *crítica* y *literatura* están sometidos a continuas revisiones en este mundo de "conquistas y contraconquistas" en el que vivimos, donde tenemos que arrancarle "palabras al silencio", parafraseando a Carlos Fuentes (1985). Al hacer una historia de la crítica literaria latinoamericana hay que tener en cuenta las difíciles relaciones entre la escritura y la oralidad.

La escritura estuvo siempre vinculada a la cultura hegemónica del conquistador en un continente marcado por la diglosia. La crítica de la cultura propone nuevos conceptos que permitan dar cuenta de interacciones discursivas complejas. Como lo plantea Walter Mignolo (1986), el interés en los estudios literarios es desplazado de "la literatura" hacia "la letra" y "el discurso". Se intenta abrir un ámbito de reflexión de una *semiosis* que tiene que ver con culturas en contacto.

El sujeto colonial —colonizado o colonizador— se constituyó en una situación que marcó sus representaciones y discursos. El canon metropolitano transplantado al Nuevo Mundo sufrió los efectos de los diferentes posicionamientos. La propiedad de la letra supuso también la posibilidad de la resistencia en esa compleja *red de negociaciones* que fue la cultura colonial (Adorno, 1988). Desde su surgimiento, el letrado articula una respuesta en la escritura a su condición periférica. El Poder, a través de la homogeneización cultural, intenta legitimarse simbólicamente, arrasando con las cosmovisiones de comunidades, colonizando



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

también su imaginario. La ciudad es uno de sus instrumentos más eficaces; dentro de ella el grupo letrado tiene un papel central⁴.

La respuesta del colonizador a la peligrosa otredad del Nuevo Mundo fue la reducción de lo diferente por medio de la semejanza. El único modo de estructurar una identidad defensiva que no incluyera al otro en igualdad material y simbólica (O´Gorman, 1992). Con la conquista surge un individuo híbrido: el criollo que se definirá como el americano. Dentro de esta clase criolla el mestizo es lo doblemente nuevo. No solamente nueva construcción cultural sino también inauguración de un cuerpo. Un cuerpo marcado por dos mundos irreconciliables que intenta generar un linaje propio, a partir de la afirmación de una geografía, un sujeto construido en la exclusión de los discursos y del poder (Brading, 1988).

El indiano es reflejo de lo que piensan que piensan de él y esos pensamientos son figuras grotescas pasadas por prismas paranoides espesados por el disloque físico y temporal. (González Echevarría, 1992, p. 228).

La ciudad letrada americana adopta una idea aristocrática de la poesía que la desvincula totalmente del mundo de la voz. El púlpito, el convento y los salones sustituyen a la plaza pública cuyos ecos se escucharán excepcionalmente en obras como la de Juan del Valle Caviedes o en los romances populares. La cultura del virreinato obedece a un diseño ordenado que actúa como muro de contención de la pluralidad de la América indígena y mestiza. La mirada sigue fija en un pasado heroico no cancelado, aunque la hegemonía española esté asegurada. Los agentes del campo cultural están vinculados, en forma estrecha, con el poder virreinal. Oidores y cancilleres son los lectores privilegiados de la práctica escrituraria que se presenta como intercambio entre pares, ficcionalizado en un ritual de corte. La ciudad de los Reyes funciona como espejo de la lejana Madrid.

El deseo de parecer sabio acuciaba al escritor del siglo XVI en una Europa donde no podía caberle duda alguna de formar parte de una tradición y de una patria intelectual, ¿cómo no habrían de intensificarse estos sentimientos cuando se vivía en las Indias, sintiéndose exiliado de la tierra nativa y de los centros culturales de Occidente? (Colombí-Monguió, 1985, p. 111).

La *dialéctica de escena* del barroco americano (Romero, 1986) parece alejar toda amenaza de contradicción. Así como los moldes de la novela de caballerías sirven para proveer de un imaginario que encubre el arrasamiento de pueblos y culturas en la empresa de la conquista, los tranquilizantes mundos de la épica bucólica, sancionada como estética oficial de los virreinos, enmascara de modo acabado la situación de opresión y violencia de la empresa colonizadora. Los letrados producen un *locus amoenus*; sus textos abren un espacio aislado de la historia que anula en la ficción la presencia de cualquier discrepancia. John Beverley (1987) considera que la producción literaria del siglo de oro español genera un imaginario cultural para resolver en la ficción las profundas contradicciones sociales que sostienen la estructura imperial.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La producción crítica se inicia en ese mundo fracturado que es la colonia y exhibe marcas que caracterizarán durante mucho tiempo a las literaturas nacionales. Reclama su espacio dentro del discurso occidental al mismo tiempo que se apropia vorazmente del legado europeo. Ajena a la realidad en la que surge la letra se dirige a un lejano receptor e intenta legitimarse; mirándose a sí misma recoge apenas los ecos de los discursos sociales. Entre las contribuciones a la teoría literaria nos encontramos con el *Compendio apologético en favor de la poesía* (1604) incluido en la *Grandeza Mexicana*, de Bernardo de Balbuena; la *Invectiva apologética* (1652), de Hernando Domínguez Camargo; el *Discurso en loor de la poesía*, de la Anónima peruana; el *Apologético a Don Luis de Góngora*, de Juan de Espinosa Medrano. Cuatro obras, muy diferentes, que inician la tradición crítica latinoamericana. Vamos a referirnos a las dos últimas.

En “Retórica del desagravio”, Elena Altuna (2009) expone la estrategia desarrollada por los criollos letrados para lograr los soñados beneficios que los transformarán en súbditos de primer nivel: se trata de argumentar la legitimación. El discurso del criollo se enuncia en desventaja, puesto que fue perdido ya en el origen, y se despliega frente a otros mejor posicionados. La lejanía y el permanente “aquí—allá”, fuertemente dichos en los memoriales analizados, dibujan una situación subordinada en el espacio y en la jerarquía del imaginario, la que es obstinadamente socavada desde las pruebas presentadas: como si los criollos —que para Altuna despiertan a la conciencia de ser diferentes en la segunda década del siglo XVII— resistieran con todas sus fuerzas el segundo lugar que, comprenden, les está reservado. Es el caso de nuestros primeros “críticos” preocupados por las afiliaciones que intentan inscribirse dentro de la academia metropolitana.

La construcción de un linaje: la Anónima

*Aquí, Ninfas del Sur, venid ligeras;
pues que soy la primera qu' os imploro,
dadme vuestro socorro las primeras.*

Al recorrer la bibliografía sobre la literatura colonial peruana llama la atención la vehemencia con la que los académicos han discutido acerca del sexo del autor/a del *Discurso en loor de la Poesía*, poema limeño de 1608 de anónima pluma⁵. La misteriosa firma de este texto, "discurso" sobre el quehacer poético producido bajo los influjos del petrarquismo, ha motivado curiosos y encendidos debates. Aunque sus modelos literarios son renacentistas, la esquiva autoría dibuja un gesto barroco que remite a la rareza y el enmascaramiento propios del período histórico posterior. Mujer, peruana y anónima son notas de esa silueta que, como un monstruo —*monstruo* viene de *mostrar, ostentar*— exhibe y esconde, en el mismo ademán, su rostro *tapándose* —como las audaces y recatadas limeñas de los tiempos de la colonia— con el manto de la anonimidad.

La tradición fija modelos de comportamiento en nuestra historiografía literaria donde los discursos de las mujeres han ocupado una zona marginal de la literatura y la cultura. Desde sus orígenes *la ciudad letrada* solo pudo tolerar la homogeneidad de un sistema que operara como autorreflejo, reduciendo la otredad a mismidad. La introducción de la *cuestión del otro*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

en los estudios culturales posibilita el acceso a una lectura dinámica de las producciones coloniales.

La Lima colonial —en la que algunos llevan vida de corte y otros, vida de miseria— convirtió a sus salones coloniales en el espacio privilegiado de las intrigas del poder: “una sociedad de gentes cultas, en la cual el afán cosmopolita era tal que la lengua de Petrarca no solamente se escribía sino que se hablaba y hasta se discutía la propiedad de su uso” (Colombí-Monguió, 1985, 122).

Nuestra poetisa se refiere a la *Academia Antártica*, uno de los salones limeños más frecuentados, cuyo mecenas parece haber sido Antonio Falcón. Pocas obras y muchos nombres han quedado de sus integrantes. Entre ellos han trascendido: Diego Mexía de Fernangil, notable traductor de Ovidio; Pedro de Oña, autor de *El Arauco Domado* y *El Vasauo*; Diego de Hojeda, autor de la *Cristiada*; Diego de Avalos y Figueroa, autor de la *Miscelánea Austral* y de la curiosa *Defensa de Damas*; Diego de Aguilar, autor de *El Marañón*⁶. La tarea de reconstrucción es ardua, se conocen más títulos perdidos que documentos valiosos. Cervantes hace desfilar en el libro VI de *La Galatea* un grupo de dieciséis escritores del Nuevo Mundo de los cuales once pertenecen al Perú. Muchos de esos nombres forman parte del grupo mencionado en el poema de la Anónima.

Para Adriana Valdés (1994), se pueden distinguir tres grandes grupos temáticos en los escritos de mujeres de la colonia: el de los vinculados a la conquista, como los de la monja Alférez o Isabel de Guevara; el relato del convento; y el relato del acceso a una palabra más prestigiosa acorde a estrictas convenciones estéticas: la de la época. En este tercer grupo, donde ubica a Sor Juana, sitúa a Amarilis y la Anónima.

El *Discurso en Loor de la Poesía* está incluido en la traducción que hizo Diego Mexía de Fernangil, un español radicado en el Perú, de *Las Heroidas* de Ovidio, con el ambicioso título de *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias. Con las veintiún epístolas de Ovidio y el in Ibn, en tercetos. Dirigidas a don Juan de Villela; oidor en la Chancillería de los Reyes por Diego Mexia, natural de la ciudad de Sevilla y residente en la de los Reyes en los Riquísimos Reinos del Perú*. Siguiendo los dictados de la tradición clásica el poema/prólogo alaba al autor de la traducción al mismo tiempo que delinea una teoría acerca de la actividad poética. Texto dentro de otro texto, nuestra tapada se mueve en un mundo masculino con nombres estruendosos, identidades proclamadas donde la gloria y la riqueza se consiguieron con las armas y ahora se prolongan en la política y en las letras. Siguiendo las palabras de Virgilio, el Lunarejo reclamará que la delicada hiedra se una al victorioso laurel⁷.

Deseosas fueron siempre las letras de que las apadrinaran las armas. No sé qué hechizo se tiene la braveza de éstas, que se arrebató la serenidad de aquéllas, haciéndolas que vinculen el mayor lustre de la escuela en arrimarse a los asombros de la campaña. (Espinosa Medrano, 1982, p. 115).

El *Discurso* es escritura ajena a la de Diego Mexía, corpus independiente de la traducción, aunque su título declare su secundariedad. Las voces que se levantan sobre la autoría se dejan seducir por el mismo hecho: el ocultar y el fingir como gesto. Si el autor es una mujer se escuda detrás de las palabras de Mexía que la describe como “una señora principal deste Reyno, muy versada en la lengua toscana y portuguesa”, la llama “eroica dama”. Su anonimia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

no impide que se destaque su condición de principal y peruana, así como su conocimiento de otros idiomas como el toscano y el portugués.

El traductor justifica el ocultamiento de nombre en el pudor de la dama “por cuyos mandamientos y cuyos respetos, no se escribe su nombre”. Frente al estruendo de títulos de los nombres del texto (todos hombres), la mano del poema borra, con femenina coquetería, cualquier marca de nombre propio. Mexía, traductor de Ovidio, concededor de su *Ars Amandi*, debía compartir con este la idea de que era aconsejable que las mujeres leyeran a los poetas. Si el autor no es una mujer, una firma —externa e interna al texto— construye un personaje/autor con voz femenina. En este caso se barajan dos posibilidades: la autoría de Diego Mexía o la de otro de sus amigos. Molesta sobremanera la probable condición femenina de la autora aceptada por algunos historiógrafos como Menéndez y Pelayo. Pero también engendra malestar el voluntario silencio del nombre⁸.

El texto que encabeza el poema —“una señora principal deste Reyno ... muy versada”— enuncia lo que gran parte de la crítica considera imposibilidades: el sexo y la anonimidad en una ciudad cuyo núcleo ilustrado era relativamente pequeño; la Lima de comienzos del siglo diecisiete donde los vecinos se conocían. Si ser peruano y ser culto en el siglo XVI ya era todo un desafío, mucho más lo era ser peruana, ser mujer y ser culta. Los críticos cuestionan la condición femenina del autor basándose en una determinada concepción del saber que se construye binariamente como par de opuestos: razón/sentimientos; homologada a otro par: masculino/femenino. El tipo de saber del *Discurso*, alejado del ámbito de los sentimientos, corresponde al orden de lo racional-masculino. Es la misma actitud que encontramos en la anatematización de Juana Inés cuando esta, alejándose de la mística, se apodera de la *disputatio*, saber racional reservado al ámbito de los hombres (Franco, 1989).

¿Es posible que en la ciudad de los Reyes una mujer hubiera escrito antes que Sor Juana? Se puede aceptar una santa: Santa Rosa de Lima pero no una poetisa. Lo que ratifica el planteo de Jean Franco (1989) cuando asevera la separación de universos simbólicos en la colonia. La exclusión de la mujer de la autoridad y de la libertad de actuación en el espacio público la empuja a la vida mística donde es controlada por el confesor. En Nueva España nos encontramos con los casos de María Jesús Tomelin y María de San Joseph; en Perú está la Madre Castillo y en el Cono Sur, Úrsula Suárez. Con Sor Juana emerge una voz diferente, un sujeto femenino que reivindica la posibilidad de un sujeto racional neutro, apartado de la ficción.

Aunque no hay elementos que rebatan la firma ni le arranquen un nombre propio, se puede demostrar la existencia de mujeres cultivadas en el virreinato peruano. Hubo, por lo menos, dos colegios femeninos importantes y gran cantidad de escuelas conventuales. Javier Prado (1918), en su estudio, ha constatado la existencia de

conventos de monjas, en donde se cultivaban la rima religiosa y laudatoria, algunas de ellas, como sor Rosa Corvalán, sor Violante de Cisneros, sor Josefa Bravo de Lagunas de la Concepción de Lima; o la capuchina sor María Juana o la trinitaria Juana Fuentes, o la Superiora de las Catalinas, sor Juana de Herrera y Mendoza... los aristocráticos salones de doña Manuela de Orrantía, de la Marquesa de Casa Calderón, y, en fin, de doña Manuela Carrillo de Andrade y Sotomayor. (Prado, 1918, pp. 71-72).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Como aquellos textos que Virginia Woolf (1980) clasifica como escritos por mujeres/sobre mujeres⁹, el *Discurso* se enuncia como un espacio/margen donde, desde la borradura, nace una *escritura de género*¹⁰, incorporándose al conjunto del sistema literario bajo el signo de la polémica en la medida que se historiza, evadiendo la sacralización. Aunque el autor no fuera mujer plantea la cuestión de género al enmascararse en una curiosa ficción: una dama escribiendo poesía pero *tapada*.

El extrañamiento en el *Discurso* es provocado por el contraste entre la firma femenina y una escritura que no obedece a los dictados del discurso lírico amoroso tradicionalmente aceptable para las mujeres. El sujeto poético teoriza sobre su actividad y traza una historia de la poesía peruana. El poema es un ejercicio erudito de preceptiva y teoría literaria que abreva en fuentes clásicas y contemporáneas convirtiéndose en documento de la literatura de su época.

La escritura se concentra en la alabanza de la poesía como hacer excelso, un don divino que encierra ciencias, artes, filosofía; explica la historia y justifica la vida. Sus dos objetivos son el deleite y la enseñanza. Los ochocientos ocho versos despliegan conocimientos sólidos de la tradición clásica y cristiana. Los tercetos, rematados por la cuarteta final, trabajan cuidadosa y racionalmente las imágenes y los motivos míticos en un equilibrio que tiene más de racional intelecto que de veta emotiva.

Los modelos clásicos, especialmente la tradición platónica, autorizan las palabras de la poetisa que elige el terceto recomendado por las poéticas de moda, como la de Sánchez de Lima y García Rengifo, seguidores de los renacentistas italianos. La Poesía está vinculada a la Verdad, el Bien y la Belleza. Es “la célebre armonía milagrosa”, palabra que canta al amor y al valor: “El verso con que Homero eternizava/ lo que del fuerte Aquiles escrevía/ i aquella vena con que lo ditava;/ Quisiera que alcanzaras, Musa mía,/ para qu' en grave, i sublimado verso/ cantaras en loor de la Poesía” (*Discurso*, 1962, p. 219).

El poeta se encuentra lejos del vulgo enemigo, “rústico, perverso”; pertenece a la misma comunidad que los héroes y los dioses. Para Antonio Cornejo Polar (1962), este texto que remite a las preceptivas clásicas, especialmente latinas, Horacio, Quintiliano, Cicerón, no necesariamente revela un manejo directo de fuentes, excepto en el caso de *Pro Archia*. Son contundentes los argumentos del estudioso peruano en cuanto al peso de preceptistas españoles de la época, especialmente el de Iván García Rengifo¹¹. El texto trabaja sobre las ideas de Platón mediadas por la lectura romana y adhiere a un modelo de la poesía vertido en los textos de los padres de la Iglesia y los tratadistas ibéricos. Se puede afirmar que el clasicismo del *Discurso* es un latinismo “no en su forma erótica, ni en la reversión hacia Dios del amor por el insuflado proveniente del neoplatonismo sino en la concepción de la poesía como poder divino que, a veces, visita el alma de los hombres” (Cornejo Polar, 1962, p. 160).

De vez en cuando, de modo abrupto, el sujeto de la escritura alude a su posicionamiento en un doble espacio: el género femenino y las Indias. Lo hace “tapándose” en la inferioridad de su letra frente a la grandeza de la escritura masculina. Su gesto emplea lo que Josefina Ludmer (1984) llama *las tretas del débil*; en el *Discurso* el saber y el decir aparecen enfrentados. La pluma advenediza solicita auxilio recurriendo al tópico de la invocación.

La pluma de nuestra dama traza su genealogía; recurre al exiguo parnaso femenino, se excusa, llena de pudor, de su condición. El sujeto asume el espacio marginal desde el que escribe en cuanto mujer y en cuanto peruana. Doble atrevimiento que las palabras atenúan sometiéndose totalmente a los dictados de la tradición masculina. Cuando se refiere a la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

tradicción femenina, repite el mismo gesto de la firma silenciando los nombres de las poetisas peruanas:

También Apolo se infundió en las nuestras/ y aún yo conozco en el Piru tres damas/ que han dado a la Poesía heroicas muestras;/ Las cuales, mas callemos, que sus famas/ no las fundan en verso: a tus varones/ Oh España vuelvo, pues allá me llamas. (*Discurso*, 1962, p. 238).

Diego Mexía, Apolo del mar austral, ilumina e inflama el centro de un nuevo mundo literario con jerarquías propias. Su condición de maestro, situado en las alturas, de varón dueño del poder de la palabra se refuerza con su condición de español: “Tu en el Piru, tu en el Austrino Polo/eres mi Delio, el Sol, el Febo santo/ se pues mi Febo, Sol, i Delio solo” (*Discurso*, 1962, p. 220).

La relación Anónima/Mexía se diferencia de la relación Amarilis/Belardo. Si el poema a Belardo juega con la relación amorosa, apelando a la seducción, el *Discurso* solamente trasunta admiración intelectual entre discípula y maestro. En la afirmación de superioridad del poeta sevillano está ausente todo rasgo erótico, así como cualquier alusión a una relación hombre-mujer. Esto ha servido para tender muchas de las suspicacias en torno al sexo del autor, aunque las alusiones directas a su sexo son constantes:

Bien sé qu' en intentar
esta hazaña pongo un monte,
mayor qu' Etna el no(m)brado
en ombros de muger que son de araña (*Discurso*, 1962, p. 221).

Mas ¿cómo una muger los peregrinos
metros d'el gran Paulino, y del Hispano
Juvenco alabará siendo divinos? (*Discurso*, 1962, p. 228).

*A una muger que teme ver en la orilla
de un arroyuelo de cristales bellos,
quieres que rompa el mar con su barquilla?* (*Discurso*, 1962, p. 240).

Mas aunque tú la vana gloria huyas
(que por la dar muger será bien vana) (*Discurso*, 1962, p. 243).¹²

A lo largo del texto existen una serie de alusiones indirectas que reafirman la condición femenina¹³. Por ejemplo, la metáfora en la que se nombra “mariposa temerosa del fuego” o la imagen, señalada por Trinidad Barrera (1995) de la “navecilla” que es paralela al metrificar



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

como mar “dulce y sabroso” donde aquella se encuentra a la intemperie, tema horaciano retomado en el siglo de oro. Las imágenes bélicas referidas a la lid poética son características del discurso colonial producido en una sociedad que ha desplazado la lucha del poder de las armas al manejo del Estado con la ayuda de las letras. El poeta es el guerrero de un imperio que coloniza imponiendo su lengua y su cultura. Las contiendas verbales encubren las violentas oposiciones sociales ilusoriamente resueltas por el arte barroco. La anónima construye un sujeto diferente; se presenta a sí misma como una débil mujer —aunque Mexía la califique como “eroica”—, pero su tono cambia al definir de modo contundente y claro a la poesía remontándose a la idea misma de creación.

El *Discurso* no subvierte las categorías masculinas de un mundo jerarquizado. El hombre es el Visodios del cual su creador —Dios/Rey— queda prendado. Las ciencias y las artes le fueron otorgadas por obra del amor divino. Nuestra escritora se inclina por concepciones ya superadas a comienzos del siglo XVII. La poesía no se puede enseñar, es un don de Dios. El poeta no solamente debe manejar el orbe de la poesía sino todas las ciencias y las artes, es un ser elegido de Dios quien le ha otorgado un don excepcional que proviene del "cielo" no del "suelo": “I aquel qu' en todas ciencias no florece,/ i en todas artes no es exercitado,/ el nombre de Poeta no merece./ I por no poder ser que esté cifrado/todo el saber en uno sumamente,/ no puede aver poeta consumado” (*Discurso*, 1962, p. 223).

En un alarde de erudición nuestra poetisa recorre los textos sagrados, tejiendo curiosas relaciones entre la historia del hombre y el nacimiento de la poesía. Siempre que se refiere a la genealogía mítica emplea la figura de la pareja: Juno y Júpiter, Adán y Eva, Jahel y Sísara, Barac y Débora, Judith y Holofernes están delicadamente engarzados en un discurso estructurado conceptualmente que va subrayando el linaje en la poesía sagrada. La palabra lírica es teoría e historia de la poesía. Como bien señala Beatriz González Stephan (1987), la anónima nos entrega una de las primeras piezas de la historiografía literaria latinoamericana. El linaje de la poesía peruana arranca en los tiempos clásicos recogiendo y abrevando en el verbo europeo, especialmente italiano y español.

La poesía funciona como valla entre la civilización y la barbarie; los poetas son los privilegiados formadores de almas. La comunidad entre el poeta y el dios, el poeta y el príncipe se amplía al letrado en general, incluyendo a los filósofos. La idea de la *civitas* de San Agustín se presenta como modelo de un orden perfecto (“éstos mostraron de naturaleza/ los secretos; juntaron a las gentes/ en pueblos, y fundaron la nobleza” *Discurso*, 1962, p. 229). La oposición entre la escritura y la palabra instauro la diferencia entre civilización y barbarie; “salvaje vida” es complementaria de la de nobleza/vulgo; letrado/iletrado; ciudad/campo.

No solo hace referencia al linaje universal de la poesía peruana, sino también al de la poesía femenina. Doble diferencia importantísima para la época en la que tanto ser mujer como ser peruano son dos formas de ser un otro sujetado a un centro. Nuestra anónima se tapa con el manto de la modestia:

Pero , do voi , adó me precipito?/ ¿quiero contar d'el cielo las estrellas?/
quédese; qu' es contar un infinito./ Mas será bien, *pues soi mujer*, que d'ellas/
diga mi Musa, si el benino cielo/ quiso con tanto bien engrandecellas.
(*Discurso*, 1962, p. 236).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Después de una enumeración en la que apela a las figuras mitológicas y a algunos referentes históricos (Pola, Safo, Valeria, las italianas, las peruanas), intenta confundir su mano con la tradición lírica femenina. La conclusión es un reclamo de reconocimiento de la mujer como parte de la tradición literaria. La poesía es útil, brinda provechos a la sociedad, defiende su ortodoxia religiosa y su valor como riqueza simbólica para el mundo indiano. En un gesto que anticipa al de Andrés Bello clama: “O poético espíritu, embiado/ d'el cielo empíreo a nuestra indina tierra,/ gratuitamente a nuestro ingenio dado” (*Discurso*, 1962, p. 249). La Poesía es una dama ilustre y bella sometida a Dios y a la Moral.

Audaz, el Perú recoge la herencia de Occidente. Hay una total ausencia de referencia a las culturas indígenas. Los criollos se reconocen en la cultura occidental como La Cultura. El resto es la no-cultura mantenida en forma compulsiva, en los márgenes de la letra, fortaleza del orden impuesto por la monarquía. Letra no contaminada de voces, significantes que generan un referente otro, que tapa violentamente cualquier intrusión de realidad. El Parnaso antártico se autoriza en los clásicos, tamizados por la religión católica. La búsqueda de una legitimidad es característica de una práctica literaria que se funda en la escritura de servicio y alabanza. Desde dos bordes —el Nuevo Mundo y el género femenino— se legitima una poetisa para cantar a la poesía peruana. Pero para ello elige las antiguas razones consagradas por los dominadores.

La intencionalidad del discurso es la alabanza de la poesía y la afirmación de existencia de una poesía peruana, reflejo y continuidad de la metropolitana. Este gesto surge dentro de un espacio femenino que, si bien proclama la doble heterogeneidad (de geografía y de sexo) lo hace sometiéndola a la cultura hegemónica. La afirmación de la identidad diseminada en todo el texto es ambigua. Si por un lado se la proclama, por el otro se la niega ocultando la identidad del autor. Ese Yo es un territorio mitológico que se construye sobre la ausencia. En esa vacilación se funda un origen: el de una historiografía y una teoría literarias marcadas por la enajenación y la diferencia a la que se intenta reducir y negar. Si peruana, la autora defiende la pertenencia al canon literario de la metrópolis legitimando su territorio simbólico. Si mujer, la dama reclama un lugar en el mundo literario masculino al que rinde tributo ocultándose detrás de la máscara de la anonimia.

En ambos casos, la búsqueda supone un doble movimiento: asimilación al universo de signos del conquistador y apropiación de su producción simbólica. Los silencios del texto son elocuentes. La insistencia con que nuestra poetisa reclama su sitio en el Parnaso evoca con mayor fuerza sus vacilaciones que sus certezas. Escribe al Mundo Austral en versos que arrojan un velo sobre su rostro. La tapada limeña subraya un linaje occidental y masculino para nuestra literatura. Aunque las máscaras que use sean las de la diferencia, desde ellas no hace sino fundar un discurso de la enajenación.

Crítica y colonización: el Lunarejo

... te ahorro el que me aplaudas, porque no quiero, y me excuso el que me lastimes, porque no siento. Tarde parece que salgo a esta empresa: pero vivimos muy lejos los criollos (Espinosa Medrano, 1938, p. 71-72).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Más allá de sus orígenes, Espinosa Medrano fue un conspicuo representante de la clase letrada. Si bien su condición de mestizo fue un condicionamiento indiscutible, no por ello dejó de pertenecer al privilegiado círculo de criollos cuya relación con el poder virreinal fue muy fluida al mismo tiempo que recibió el reconocimiento de sus contemporáneos que lo pintaron de talla semejante a Santo Tomás. Letrado, fraile, culto, poderoso es el señor barroco, que, como dice Lezama Lima (1993), fue el primer señor americano. Cuando recorremos los pre-textos del *Apologético* escuchamos las más prestigiosas voces de la señorial Lima consagrarlo como *la pluma del orbe indiano*¹⁴.

La crítica y la historia de los sistemas literarios nacionales lo han relegado a un olvidado lugar dentro del pasado colonial¹⁵ del que tan rápidamente solían desprenderse nuestras culturas nacionales o amañar según sus necesidades coyunturales sin advertir en el texto las marcas de un proyecto estético criollo moderno junto con el gesto desafiante de su letra. Fue especialmente condenado por algunos indigenistas —José Carlos Mariátegui entre ellos¹⁶— que vieron en él un renegado, alimentando una silueta legendaria del Lunarejo. Sin embargo, no se puede dejar de advertir que toda la obra del Lunarejo encierra una contenida pero vigorosa tensión del criollo, sujetado a dos mundos, defendiendo su derecho a la letra así como su producción. Para ello, evidentemente debe autorizarse apropiadamente, hacer suyas las categorías metropolitanas y emplear las ironías y subterfugios para lograr un nuevo posicionamiento.

Antes de comenzar el discurso crítico se apoya en las plumas limeñas que denuncian la envidia que sufren los hijos del Perú cuando se dedican a las Letras. Dice Fray Fulgencio de Maldonado: “(Criollos los llaman con nombre de incógnita etimología) que donde crió Dios más quilatados y copiosos tesoros de la tierra, depositó también los ingenios del cielo” (Espinosa Medrano, 1938, p. 59). Bravo de Paredes y Quiñones reclama a España que reconozca “a esta escondida América, siendo su ingenio, no el ensaye del oro y la plata que pródigas dan sus brutas peñas; de los grandes talentos sí, que produce el mineraje racional de sus hijos” (Espinosa Medrano, 1938, p. 62).

En la “Dedicatoria” al Duque Conde de Olivares, el mismo Espinosa Medrano construye su lugar de enunciación, reivindicándose indiano, criollo, antártico, austral, y declarando su igualdad con los intelectuales españoles: “A los príncipes grandes suelen presentarse las aves peregrinas, los pájaros que crió región remota; una pluma del orbe indiano se abate a los pies de vuestra excelencia, no de vuelo tan humilde, que por lo menos ha salvado el Antártico mar, y el Gaditano” (Espinosa Medrano, 1938, p. 70). Su posición no es marginal sino solo en cuanto es americano.

En las palabras iniciales del *Apologético*, están las marcas de un discurso que no puede sustraerse a las condiciones de su enunciación, las del colonialismo. Se insta en el espacio de la diferencia: diferencia en el espacio (“vivimos muy lejos”), diferencia en la condición del sujeto que enuncia (“los criollos”) y en la referencia a un Otro que escucha y que juzga, un Otro que puede lastimar o aplaudir, que está en el centro del que el autor se siente distante. Ese Otro masculino, blanco y español será el destinatario del discurso, al mismo tiempo que el objeto. Es el eterno antagonista del escritor que en la *Lógica*¹⁷ lo increpa con palabras similares a las que usa en su crónica Felipe Guamán Poma de Ayala:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Por consiguiente los peruanos no hemos nacido en rincones oscuros y despreciables del mundo y bajo aires más torpes, sino en un lugar aventajado de la tierra, donde sonrío un cielo mejor, por cuanto las partes superiores son preferibles a las inferiores y las diestras a las siniestras. (Espinosa Medrano, 1982, pp. 326-327).

Juan de Espinosa Medrano se introduce en el arduo debate sobre el gongorismo años después de la muerte de Góngora (la primera edición limeña del texto está fechada en 1662 y el poeta español murió en 1627). La época de mayor ardor en los ataques y las loas a Góngora fue el primer tercio del siglo XVII. El *Apologético* llegó a España a terciar en la contienda en 1694. El escritor es plenamente consciente de ello y lo dice en la dedicatoria al Lector: “Tarde salgo a esta empresa”. Y se excusa “pero vivimos muy lejos los criollos” (Espinosa Medrano, 1938, p. 72). La conciencia del espacio como determinante del discurso quiebra ásperamente la tersa superficie de la laudatoria prosa.

El Lunarejo realiza una encendida defensa de Góngora y todo el texto polemiza con el poeta portugués Manuel de Faria que había prologado *Os Lusíadas* de Camoens, llamando al portugués “Príncipe de los Poetas de España”. El intertexto de Faria es el antagonista explícito de una escritura que se construye como polémica. Espinosa se erige en defensor del gongorismo y activo detractor de Faria. Pero sus palabras no se limitan a disputar adjetivaciones, que, por otro lado, no pueden ser contestadas, sino que desarrollan una teoría de la lengua y de la poesía. Cada palabra está autorizada por la tradición occidental. Desde fuera, por la ciudad letrada, y desde dentro, por las citas prestigiosas de estudiosos clásicos y cristianos. Exhibe el apoyo de las instituciones de la cultura virreinal: la literatura, la religión, la política, la cultura. No deja lugar a dudas acerca de su pertenencia al canon, donde ocupa un lugar central. Acentúan su legitimidad los numerosos párrafos iniciales que le otorgan el marco represivo y sirven como demostración de que cada letra ha sido fiscalizada debidamente por las autoridades religiosas y políticas de la Colonia. Se ubica del lado del orden cuyo acatamiento por parte de la ciudad letrada fue un elemento fundamental de la estructura colonial (Rama, 1984).

Desde dentro, el discurso remite al código cultural de la mitología clásica, al humanismo cristiano, a la cultura grecolatina y a la escolástica medieval. Mediante innumerables interpolaciones, muchas de ellas en latín, el autor cubre cualquier desviación y fundamenta sus afirmaciones en la seguridad de la Autoridad. La equivalencia de comunidad lingüística y social entre el letrado y el noble se apoya en la relación semántica entre el poeta y el príncipe. El centro del universo es el Rey, el Poeta es un rey dentro de otro universo: el del esplendor de la cultura. Suscita así la envidia de quienes lo observan adornado con las galas de su arte.

Espinosa separa las funciones del escritor de las del Gramático, incluso las presenta como opuestas. Critica a Faria, en tanto que gramático, a través de la frase de Alciato: “*Allatrant, sed frustra agitur vox irrita ventis / et peragit cursus surda Diana suos*” (Espinosa Medrano, 1938, p. 75). El escritor juega con las asociaciones perro/crítico; ladrar/criticar; gramático/herético. Hay un tono satírico en las inventivas a Faria: “Líbreaos Dios de quien con un poco de latín leyó cuatro poetas, dos Historiadores, un Cosmógrafo y medio Teólogo, que no ha de quedar Autor, que no margene; Poeta, que no muerda; Escritor, que no lastime...” (Espinosa Medrano, 1938, p.75).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La suma del saber que reúne el sabio colonial: Historia, Teología, Cosmografía, Poesía, Latín se compendia para marcar la oposición entre el erudito y el creador, donde aquel está absolutamente subordinado a este último, ocupando el lugar de las sombras al lado de la iluminada aura del poeta. Recordemos que el Lunarejo tradujo a Virgilio al quechua, fue catedrático a muy temprana edad, manejó el latín y el griego y ejerció con virtuosismo el cultivo de la prosa gongorina, así como de la filosofía tomista. Espinosa realiza su apología a Góngora desde una idea jerárquica de la cultura, noción central de la sociedad barroca donde esta se pone al servicio de la monarquía absoluta y de la contrarreforma religiosa. El derecho divino de los reyes tiene su equivalente en el derecho otorgado por el don de la inspiración al poeta; tanto uno como el otro pertenecen a la misma comunidad.

Luna fue esplendísimas el insigne y raro Poeta Cordobés Don Luis de Góngora (si es que el ser Sol se quedó sólo a juicio del Mundo para el mismo Apolo pues heredero de sus luces resplandece en el tenebroso siglo de tanto culto. Planeta Mayorazgo del Sol, que en la plenitud de sus esplendores nunca le advierte cono, sino quien menguante anduviere con la Luna. (Espinosa Medrano, 1938, p.76).

En cuanto al código retórico, coexisten elementos del lenguaje popular, como los refranes, con el lenguaje académico. Distingue el uso popular del lenguaje del culto, entre oralidad y escritura. La lengua escrita y la lengua coloquial se entremezclan, pero el discurso siempre se articula desde el canon, disolviendo cualquier duda con insistencia; trabaja a partir de la cadena de oposiciones herético/ortodoxo que se despliega en: Camoens/Góngora, Faria/Medrano, Portugal/España, y desemboca en un campo dividido entre lo bajo y lo alto, lo oscuro y lo luminoso. Góngora, como la luna, tiene un lugar privilegiado dentro del sistema donde el papel del Sol se reserva para el Rey. El Poeta y el Príncipe se diferencian de los muchos.

El discurso se pliega sobre una doble interpelación: al lector presente y al interlocutor ausente; ambos comparten los códigos del autor. Faria, como interlocutor alejado en el tiempo y en el espacio, es uno de los destinatarios, quizá el menos relevante. Probablemente sordo, totalmente fantasmal, representa el antagonista dentro de la élite intelectual. Espinosa define el trabajo del crítico a través de la parodia de Faria. Al mismo tiempo, podemos avizorar otro destinatario al que el Lunarejo se refiere; intuir la defensa que hace de su tarea como intelectual peruano frente a las autoridades virreinales representantes del Poder del que Góngora es emblema. “Vituperar las Musas de Góngora, no es comentar la *Lusiada* de Camoens, morder para pulir, beneficio es de Lima; morder sólo por roer, hazaña será de perro” (Espinosa Medrano, 1938, p.76).

La crítica es subsidiaria de la creación, se presenta como lo bajo que no puede abandonar el objeto que la motiva y lo irracional que no puede explicarlo. Por eso solamente puede morder o venerar. Así como nadie debe osar cuestionar al príncipe, tampoco lo debe hacer con el poeta. La jerarquía de la sociedad barroca se repite en todos los planos.

A partir de la Sección II del *Apologético*, se inicia la defensa central del hipérbaton y de su utilización por Góngora. Con este motivo, el Lunarejo revisa las relaciones entre religión y escritura; lenguaje sagrado y lenguaje profano. Al atacar la afirmación de Faria de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

necesidad del “misterio”, diferencia los dos códigos: el religioso y el poético. Defiende la concepción de la escritura como arte, sosteniendo una de las posiciones más revolucionarias del gongorismo: la defensa de la especificidad del trabajo del poeta¹⁸:

Debe de querer (Faria) que una Octava Rima tenga los sentidos de la Escritura o que en la corteza de la letra esconda como cláusula canónica otros arcanos recónditos, Sacramentos abstrusos, misterios inefables. Sabido es, que en eso se distingue la Escritura humana y Poesía secular de la revelada y Teológica. (Espinosa Medrano, 1938, p. 80).

Espinosa diferencia Escritura de escritura; Teología de Poesía, marcando claramente dos ámbitos: el de lo sagrado y lo profano relacionados con la revelación divina, y el trabajo humano. La palabra divina está despojada de artificio, pero llena de riqueza; la palabra humana es pobre y necesita ornamentación “en tiestos de vocablos sin adornos (afirma Isidoro) ocultaban las Escrituras sagradas: tenemos el tesoro en frágiles vasos de barro; cuando al contrario toda la majestad de las letras seculares consiste en tener los tiestos en el alma y el oropel de fuera” (Espinosa Medrano, 1938, p. 80).

El texto marca una relación inversa entre verdad y trabajo, relación que se da por referencia a otros ámbitos como la historia (“Requieren los versos gran talento y elocuencia suma, para su belleza y estimación: la Historia de cualquier manera escrita deleita” Espinosa Medrano, 1938, p.174). La escritura es trabajo con el significante, elaboración de la materia del lenguaje. Se trata de establecer una retórica particular para definir el canon. El autor diferencia el “alma poética” del “ardor intelectual”. Opone poeta a profeta. Sitúa a Góngora entre la lírica y la erótica, separando su escritura de la épica. La bucólica gongorina fue la épica de una sociedad donde la nobleza había dejado de desempeñar su papel como ejército y se había dedicado a recuperar sus posiciones materiales como fue España. En América se convirtió en ornamento de la corte. Si bien en el Perú del siglo XVII las tensiones de la sociedad son muy grandes, el férreo orden impuesto por la metrópoli se mantiene.

Ni los bucaneros, ni los indios rebeldes, ni el pueblo amotinado eran contrincantes dignos del acero de un caballero, y los triunfos sobre ellos carecían de encanto. Para el criollo, estas circunstancias poco propicias parecieron cerrar la puerta del renombre marcial, dejando abierta sólo la de la distinción literaria. (Leonard, 1976, p. 192).

La defensa del hipérbaton se inicia con una serie de preguntas retóricas que invocan a un sinnúmero de autoridades, afanándose el discurso por sostener una apariencia de dialógico debate. Inserta transposiciones de los escritores “clásicos”: Garcilaso, Gómez Manrique, Gracián, los peruanos Pedro de Oña, Diego de Hojeda. El uso se fundamenta en la imitación del modelo latino para dotar de mayor prestigio a la lengua castellana. Es notable la argumentación de Espinosa Medrano a favor del español como La Lengua, así como la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ausencia de alusiones a las lenguas indígenas, sobre todo al quechua, idioma al que tradujo los clásicos y en el que escribió teatro.

¿Quién duda que habilitar el Idioma Castellano a entrar en parte a los adornos de la grandeza Latina no es atrevimiento ínclito, proeza ilustre? ¿Por ventura el adornar el patrio dialecto con los atavíos de más excelente lengua no fue siempre heroicidad loable? ¿Por ventura podráse recabar esta facción sin desviar el lenguaje de la plática común, vulgar y rusticana? (Espinosa Medrano, 1938, p.102).

El poeta es el héroe barroco, protagonista de una gesta distinta. Atrevimiento y heroicidad, atributos del héroe caballeresco, son las virtudes de Góngora, conquistador de una nueva geografía: la del lenguaje. La legitimación de las armas se consolida a través de las letras (en la *Panegírica Declamación*¹⁹ señalará, después de que Ulises es derrotado por Ajax: “Deseosas fueron siempre las letras de que las apadrinaran las armas”).

Marca una serie de oposiciones al referirse a Góngora continuando con el juego, muy barroco, de la luz y las sombras que emplea ya con Faria. Góngora es el moderno Cortés que lucha contra Moctezuma, el bárbaro. Así como aquel entregó México a la corona, el poeta cordobés conquistó “frases nuevas, períodos exquisitos, metáforas peregrinas” (Espinosa Medrano, 1938, p. 101). En el juego de antinomias, Cortés (Góngora)/ Moctezuma, podemos leer otra serie silenciada: Pizarro/Atahualpa, español/indio. Acerca de los orígenes de Espinosa Medrano se han hecho muchas conjeturas. Mestizo o indio, el dramatismo que supone su posición dentro de la ciudad letrada es apasionante. Entre la “civilización” de la que es excelso representante (una pintura lo muestra como el “doctor sublime” entre Tomás de Aquino y Francisco Suárez) y la “barbarie” de un mundo que está siendo aniquilado material y culturalmente. El Lunarejo se coloca del lado del orden, con la conciencia de estar ejerciendo una misión dentro de este.

Espinosa Medrano forma parte activa de esa ciudad letrada con plenitud de conciencia acerca de la importancia del manejo de los signos. El más encendido alegato de la retórica gongorina sustenta la construcción del texto del *Apologético* bajo su modelo. La concepción del escritor como artesano excelso de la palabra lo lleva a hacer un cuidadoso examen del hipérbaton al que define como “traspasamiento, en que, o la palabra o la sentencia trueca su orden” (Espinosa Medrano, 1938, p. 93) señalando cinco especies clásicas (Anástrofe, Histeron, Proteron, Paréntesis, Tmesis). La descripción de esta figura se basa en el uso clásico y tiene en cuenta su función: “no quiebran sino desenlazan; no cortan sino reparten” (Espinosa Medrano, 1938, p. 95).

Advertimos que el Lunarejo concibe al lenguaje como un conjunto de signos, despojado de carácter sacral, ya que diferencia la letra sagrada de la profana, reivindica la capacidad de jugar con las palabras, inventando la mayoría de las combinaciones posibles: “Tan lejos está la inversión de las voces, tan distante de viciar los versos que en ellos no es tropos, sino alcurnia; no es afeite, sino faición; no defecto, sino naturaleza” (Espinosa Medrano, 1938, p. 101).

Acude a todo tipo de autoridades: Virgilio (*La Eneida*), Ovidio, Claudiano, Marcial, Propertio, Tíbulo, Lucano, Bautista Mantuano, Prudencio, Juvencio, Sedulio, Apolonio



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Colacio. Entre ellas incluye a Merlín, extraña relación entre letras, ciencia y magia que se da dentro del Barroco español. Se refiere centralmente al hipérbaton como el recurso por excelencia del gongorismo, pero también menciona a la metáfora para marcar la diferencia entre el lenguaje literal y el lenguaje metafórico: “Remota es la metáfora. ¿Quién lo ha negado? Qué más hermosa y poéticamente pudo describirse el maleficio que diciendo de los enjambres que rucas de oro hilaban rayos de sol” (Espinosa Medrano, 1938, p. 124).

En las colonias del Nuevo Mundo, cada letra construye una territorialidad (Mignolo, 1986). Así como en el texto que citamos, el Lunarejo reivindicaba lo alto para el Perú, solo comparable a la altura que alcanza la corona, en un gesto similar al de Guamán Poma y tantos otros escritores indígenas y criollos, en el discurso que nos ocupa lo construye como paisaje bucólico, como naturaleza arcádica, comparándolo con el Jardín de las Hespérides. Finaliza con tono laudatorio y sacral, propio de la escritura de servicio:

Viva pues el culto y floridísimo Góngora, viva a pesar de las envidias. *Rumpantur ilia Cedro*. Viva esta rara Ave, cuya pluma en altísimos vuelos remontada, no nos deja columbrar si es Cisne de la armonía de las Musas o si es Águila de todas las luces de Apolo, o es Fénix de todos los aromas de la erudición. (Espinosa Medrano, 1938, p.184).

El *Apologético* exhibe las marcas de nuestra producción crítica. Por un lado, se trata de un discurso colonizado, donde se observa los procesos transculturadores que permiten la emergencia de un paradigma enajenante y la ausencia total de un referente, que se hace más presencia por eso mismo. Espinosa Medrano construye el discurso desde La Lengua y La Cultura. Desde el corazón mismo del sistema central presidido por la sacralidad de la Letra, que ha arrojado fuera de sí toda diferencia, reivindica para sí, peruano, criollo, el lugar de abogado de Góngora, figura máxima del Parnaso español. Hay una propuesta de un modelo que, por disfuncional que nos parezca, actúa como cohesionador de una sociedad que ha sido dominada no solamente por las armas sino también por las letras. Leemos en *El Quijote*:

Dicen las letras, que sin ellas no se podrían sustentar las armas, porque la guerra también tiene sus leyes y está sujeta a ellas, y que las leyes caen debajo de lo que son letras y letrados. A esto responden las armas, que las leyes no se podrían sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas... (Cervantes Saavedra, 2004, p. 228).

Referencias bibliográficas

- Adorno, R. (1988a). El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28, 55-68.
- Adorno, R. (1988b). Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28, 11-27.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Altuna, E. (2009). Retórica del desagravio. En *Retórica del desagravio. Estudios de historia cultural peruana* (pp. 101-115). Salta: CEPIHA, ILES, Universidad Nacional de Salta.
- Barrera, T. (1995). Una voz femenina en el Perú colonial. En Sonia Mattalía y Milagros Aleza (Eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes* (pp. 133-140). Valencia: Universidad de Valencia.
- Beverley, J. (1987). *Del Lazarillo al Sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Prisma Institute.
- Beverley, J. (1992). Nuevas vacilaciones sobre el barroco. En B. González Stephan y L. H. Costigan (Coord.), *Crítica y Descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana* (pp. 287-301). Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Brading, D. (1988). *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Era.
- Cervantes Saavedra, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha* (Edición del Instituto Cervantes). Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Colombí-Monguió, A. (1985). *Petrarquismo Peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*. London: Thamesis Book.
- Cornejo Polar, A. (1962). Discurso en loor de la poesía. *Letras (Lima)*, 28(68-69), 81-251.
- Cornejo Polar, A. (1986). Las literaturas marginales y la crítica: una propuesta. En S. Sosnowski (Comp.), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana* (pp. 91-98). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- de Lauretis, T. (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- Discurso en Loor de la Poesía. (1938). En Ventura García Calderón (Comp.), *El Apogeo de la literatura colonial. Las poetisas anónimas - El Lunarejo - Caviedes* (pp. 13-39). París: Biblioteca de Cultura Peruana, Desclée de Brower.
- Discurso en Loor de la Poesía. (1962). Transcripción de la edición príncipe de 1608. Correcciones de Rodolfo González Wang y notas de Antonio Cornejo Polar. *Letras (Lima)*, 28(68-69), 217-251.
- Espinosa Medrano, J. (1938). Apologético en favor de Don Luis de Góngora. En Ventura García Calderón (Comp.), *El Apogeo de la literatura colonial. Las poetisas anónimas - El Lunarejo - Caviedes* (pp. 57-202). París: Biblioteca de Cultura Peruana, Desclée de Brower.
- Espinosa Medrano, J. (1982a). Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios. En *Apologético* (pp. 113-126). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Espinosa Medrano, J. (1982b). Prefacio al lecto de la Lógica. En *Apologético* (pp. 325-329). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Franco, J. (1989). *Plotting Women; gender and representation in Mexico*. New York: Columbia University Press.
- Fuentes, C. (1985). La literatura es revolucionaria y política en un sentido profundo. *Cuadernos Americanos*, 2, 12-16.
- González Echevarría, R. (1992). Poética y Modernidad en Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo. *Revista de Estudios Hispánicos*, 19, 221-238.
- González Stephan, B. (1987). *Hacia una historia de la historiografía literaria latinoamericana del Siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas.
- Irving, L. (1976). *La época barroca en el México colonial*. México: Fondo de Cultura Económica.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Lezama Lima, J. (1993). La curiosidad barroca. En *La expresión americana* (pp. 79-106). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ludmer, J. (1984). Las tretas del débil. En P. E. González y E. Ortega (Comps.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Puerto Rico: Huracán.
- Mariátegui, J. C. (1979). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Era.
- Mignolo, W. (1986). La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales). *Dispositio*, 28-29(11), 137-160.
- O 'Gorman, E. (1992). *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme.
- Perilli, C. (1994). La *Panegírica Declamación* de Espinosa Medrano: una nueva versión del discurso de las armas y las letras. En *Estudios Coloniales* (Vol. 6, pp. 28-36). San Miguel de Tucumán: Cuadernos del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Tucumán.
- Perilli, C. (1995). Conciencia criolla y ciudad letrada: La escritura del Lunarejo. En Autor (Comp.), *Las Colonias del Nuevo Mundo. Cultura Sociedad* (pp. 120-131). San Miguel de Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Tucumán.
- Perilli, C. (1998). Los enigmas de una dama: El *Discurso en Loo de la Poesía* de la Anónima Peruana. En N. Domínguez y C. Perrilli, *Fábulas del género. Sexos y Escritura en América Latina* (pp. 59-78). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Perilli, C. (2012). El Doctor Lunarejo y la Rosa indiana. *Cuadernos del CILHA*, 12(15), 15-23. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Prado, J. (1918). El genio de la Lengua y de la Literatura Castellana. Discurso del señor don Javier Prado. En *Boletín de la Academia Peruana correspondiente de la Real Academia Española* (Tomo I, Cuaderno I, pp. 13-191). Lima: Imprenta del Estado.
- Rama, A. (1982). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Romero, J. L. (1986). *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Said, E. (1987). Crítica secular. *Punto de vista. Revista de cultura*, 31, I-XXVI.
- Sánchez, L. A. (1950). *La Literatura Peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú* (Tomo III). Buenos Aires: Guaranía.
- Scott, J. (1993). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. C. Cangiano y L. DuBois (Comps.), *De mujer a género. Teoría, interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales* (pp. 17-50). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Tauro, A. (1948). *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*. Lima: Huascarán.
- Valdés, A. (1994). El espacio literario de la mujer en la colonia. En Ana Pizarro (Org.) *América Latina: Palabra, literatura y cultura* (pp. 467-485). Brasil: Memorial/Unicamp.
- Woolf, V. (1980). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: Sur.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Notas

¹ La descolonización de la crítica colonial es un proceso constatable en el salto producido en las lecturas de los años ochenta y noventa. Rolena Adorno (1988) y Antonio Cornejo Polar (1986) se acercan a la producción discursiva del período, a la luz de conceptos como *red de negociaciones discursivas* y *totalidad contradictoria*, buscando resolver conflictos como los de la estructura y el proceso, vitales en el camino de construcción de una historia. Compartí con Elena Altuna el estimulante itinerario de la investigación y la docencia en un momento de efervescencia de los estudios coloniales. Establecimos un estimulante intercambio que abarcaba las preocupaciones por la docencia y la investigación. En particular se trataba de iluminar objetos desde otro lugar. Nunca más el área sería el dominio empolvado de miradas reaccionarias. Se trataba de cambiar los ángulos desde los cuales revivificar discursos a los que era necesario interrogar para comprender el proceso de la literatura y la cultura latinoamericanas. Elena se convirtió en una de los guías de esos viajes por la crítica y por la historia continental, en especial, andina. Tuve el gusto de acompañarla en algunos tramos de su recorrido.

² “Este sujeto colonial no se define según quién es sino cómo ve; se trata de la visión que se presenta. No importa si el que habla es europeo o no; el criterio definitorio de este sujeto es la presentación de una visión europeizante, esto es, una visión que concuerda con los valores de la Europa imperial. A lo largo de esta discusión, “el sujeto colonial colonizador” y “el europeo” servirán como un tipo de “shorthand” para referirse no a algún *yo* particular, sino a cualquier *visión* colonizadora” (Adorno, 1988, p. 56).

³ Ver Edward Said (1987).

⁴ “La ciudad bastión, la ciudad puerto, la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras, pero sobre todo la ciudad sede administrativa que fue la que fijó la norma de la ciudad barroca, constituyeron la parte material, visible y sensible del orden colonizador, dentro de las cuales se encuadraba la vida de la comunidad. Pero dentro de ellas siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada ni menos sino más agresiva y redentorista, que la rigió y la condujo. Es la que creo que debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias” (Rama, 1984, pp. 24-25).

⁵ Para este artículo manejamos, en un comienzo, la edición del *Discurso* de la Biblioteca de Cultura Peruana incluida en el tomo *El apogeo de la literatura colonial*, a cargo de Ventura García Calderón, París, 1938. Luego nos encontramos con la edición príncipe de 1608. Las correcciones son de Rodolfo González Wang; las notas, de Antonio Cornejo Polar. El texto se encuentra en la Revista *Letras (Lima)*, de la Universidad de San Marcos.

⁶ Ver Sánchez (1950) y Tauro (1948).

⁷ Ver Perilli (1994).

⁸ Alberto Tauro (1948) ha hecho una síntesis de las diversas tesis sobre la identidad de la autora del anónimo: a) Ricardo Palma afirma que es una superchería para halagar a Mexía; b) V. García Calderón y Luis S. Sánchez, superchería de Diego Mexía o tal vez de Avalos y Figueroa; c) C. Wiesse, C. Prince y Philip Ainsworth: Clarinda; d) Javier Prado: Clarisa; e) Augusto Tamayo Vargas: Sor Leonor de la Trinidad, persona verdadera y autora de la *Epístola a Belardo* bajo el seudónimo de Amarilis; f) Menéndez y Pelayo, Riva Agüero, García Calderón, Luis A. Sánchez, Alberto Tauro y Antonio Cornejo Polar afirman que no es posible afirmar nada acerca de la identidad de la anónima.

⁹ Nos referimos a *Un cuarto propio*.

¹⁰ “En cambio, el género se transforma en una manera de señalar las construcciones culturales, la entera creación social de ideas sobre los roles apropiados de la mujer y la mujer. El género es, en esta definición, una categoría social que se impone sobre un cuerpo sexuado” (Scott, 1993, p. 18).

¹¹ Circulaban en Lima las preceptivas de Iván Díaz Rengifo, Miguel Sánchez de Lima, Luis Alfonso de Carballo, Juan de la Cueva, Lus Carrillo y Sotomayor, escritas entre 1580 y 1606. Ver Antonio Cornejo Polar (1962).

¹² En todos los casos, las bastardillas son mías.

¹³ En todo espacio textual tiene lugar una representación de los espacios sociales, en este caso, el discurso articula una determinada imagen de la enigmática autora. Para Teresa de Lauretis (1984), el ser social “se construye día a día como punto de articulación de las formaciones ideológicas, encuentro siempre



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

provisional del sujeto y los códigos en la intersección histórica (y por ello, en continuo cambio) de las formaciones sociales y su historia personal” (1984, p. 29).

¹⁴ Manejamos la edición del *Apologético* de 1938 incluida en *El Apogeo de la literatura colonial*. Biblioteca de Cultura Peruana, París: Desclée de Brower.

¹⁵ Antonio Cornejo Polar (1964) señala la necesidad de iniciar una reevaluación del gongorismo en el Perú, especialmente de la obra de Espinosa. También González Echevarría (1992) señala: “La reevaluación del Barroco, que ya cuenta con una historia de más de cincuenta años, apenas ha rozado la figura del Lunarejo” (1992, p. 221). Cuando comencé a trabajar sobre este autor en el año 1989, advertí la falta de estudios sobre su obra.

¹⁶ José Carlos Mariátegui (1979) en *Siete Ensayos de Interpretación de la realidad peruana* nos dice: “El repertorio colonial se compone casi exclusivamente de títulos que a leguas acusan el eruditismo, el escolasticismo, el clasicismo trasnochado de los autores. Es un repertorio de rapsodias y ecos, si no de plagios. El Lunarejo, *no obstante su sangre indígena*, sobresalió como gongorista, esto es, en una actitud característica de una literatura vieja que, agotado ya el renacimiento, llegó al barroquismo y al culteranismo. El *Apologético en favor de Góngora* desde este punto de vista está dentro de la literatura española” (1979, pp. 212-213).

¹⁷ Prefacio al lector de la *Lógica* en *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano; edición de Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1982.

¹⁸ Ver John Beverley (1992).

¹⁹ *Panegfírica declamación por la protección de las ciencias y estudios*. Consultado en la edición de la Biblioteca Ayacucho de 1982.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39343>

La Nueva corónica y buen gobierno de Guaman Poma: del manuscrito autógrafo del siglo XVII a su reproducción digital del siglo XXI

Rolena Adorno

Catedrática Sterling Emérita de Español, Departamento de Español y Portugués
Yale University, New Haven, Connecticut, EEUU.

rolena.adorno@yale.edu

Recibido 12/09/2022. Aceptado 03/10/2022

Resumen

Hoy vivimos en la comunidad global virtual del Internet y todos somos usuarios. Por eso es tan útil el sitio de Guaman Poma de la Biblioteca Real de Copenhague (The Guaman Poma Website -Det Kongelige Bibliotek:

<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>).

En el momento de su creación, hace dos décadas, fue un proyecto pionero en los campos de estudios latinoamericanistas. Hoy en día, sin embargo, respecto a Guaman Poma, hay muchos sitios y páginas anónimas y no confiables. En cambio, la confección del sitio danés de Guaman Poma no fue anónima, sino el resultado de una colaboración internacional de individuos e instituciones. Recordaremos aquí esa historia, y también la de Guaman Poma y su *Nueva corónica y buen gobierno*; aclararemos la historia del manuscrito autógrafo, escrito y dibujado por el mismo autor, y la ruta que habría tomado desde Santiago de Chipao a Madrid y de Madrid a Copenhague. Para que el presente ensayo sea útil a un máximo número de autores, cuando sea posible citaremos fuentes y estudios disponibles en el propio sitio de Guaman Poma. Aunque solemos reproducir imágenes de sus dibujos, no reproduciremos aquí ninguno, de nuevo para animar al lector a acceder al sitio de la Biblioteca Real.

Palabras clave: *Guaman Poma*; Nueva corónica y buen gobierno; *Biblioteca Real de Dinamarca*; *manuscrito autógrafo digitalizado*; *Martín de Murúa*

The Nueva corónica y buen gobierno of Guaman Poma: From the seventeenth-century autograph manuscript to its 21st century digital reproduction

Abstract



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Today we live in the virtual global community of the Internet and we are all its users. For this reason, the Guaman Poma website of the Royal Library of Copenhagen (The Guaman Poma Website -Det Kongelige Bibliotek:

<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>) is extremely useful. At the time of its creation, two decades ago, it was a pioneering project in the fields of Latin American studies. Today, however, there are many anonymous and unreliable websites and pages regarding the author and his work. In contrast, the construction of the Guaman Poma website was the result of an international collaboration of institutions and individuals. I recall here that history, that of Guaman Poma and his *Nueva corónica y buen gobierno*, the history of the autograph manuscript written and drawn by his own hand as well as the route that it took from Santiago de Chipao to Madrid and then on to Copenhagen. Where possible I will cite sources and studies that are available on the Guaman Poma website. Although I customarily reproduce Guaman Poma's drawings where pertinent, I will not do so here, again to encourage the reader to make use of the Royal Library's website.

Keywords: *Guaman Poma*; *Nueva corónica y buen gobierno*; *Royal Library of Denmark*; *digitized autograph manuscript*; *Martín de Murúa*

Introducción

La *Nueva corónica y buen gobierno* (1615-16) de Felipe Guaman Poma de Ayala (ca. 1535-50 – ca. 1616), incluida en el Registro de la Memoria del Mundo de la UNESCO desde 2007, ha sido conservada en la Biblioteca Real de Dinamarca desde la década de 1660. En 1936 fue publicada por primera vez en París por el Institut d'Ethnologie de la Université de Paris en una edición facsímil fotográfica (Guaman Poma, 1615/1936). En 2001 el manuscrito autógrafo fue digitalizado por la Biblioteca Real de Dinamarca y publicado en Internet con acceso gratis y global (Guaman Poma, 1615/2001)¹. En cuanto a su autor, la historia de Guaman Poma es la de un sujeto colonial alfabetizado e intelectualmente excepcional que escribió una deslumbrante crónica sobre la historia andina (*Nueva corónica*) seguida de un audaz y abarcador tratado sobre la corrupción de la sociedad colonial y la necesidad de su reforma (*buen gobierno*).

Guaman Poma se ganaba la vida de maneras que eran comunes entre indígenas andinos de su época que habían aprendido español. Repasar los eventos documentados de su vida nos permite vislumbrar cómo creó para sí un espacio en la sociedad pluricultural colonial en el período de la consolidación del régimen español². Nuestro autor comenta su experiencia en la *Nueva corónica y buen gobierno*, y encontramos sus huellas en la documentación de archivos de la época; esta incluye una carta que escribió al rey Felipe III para informarle que le enviaría su recién terminado libro, si el monarca se lo pidiese.

Hallazgos documentales desde la década de 1930 hasta la actualidad

La publicación facsimilar parisina del manuscrito autógrafo en 1936 animó la búsqueda de documentos que verificaran la existencia y experiencia de su autor³. El primero de estos hallazgos fue un documento, publicado por Rodolfo Salazar en 1938, que formaba parte de un expediente antiguo en el que los títulos de tierras de los herederos del *curaca* de Lurinsaya, Don Pedro Suyro, eran confirmados en la jurisdicción de Huamanga (hoy Ayacucho) en noviembre de 1595. Como asistente del protector de naturales Amador de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Valdepeña, Guaman Poma sirvió como intérprete y testigo de la transacción. Firmó el documento, fechado el 20 de noviembre de 1595, identificándose como “Don Phelipe Guaman Poma” (Salazar en Varallanos, pp. 210-211), atestiguando la calidad de cacique o principal que el propio Guaman Poma se había asignado. El siguiente evento significativo fue la publicación por Guillermo Lohmann Villena en 1945 de la ya mencionada carta de Guaman Poma al rey Felipe III, fechada el 14 de febrero de 1615 y firmada por nuestro autor en Santiago de Chipao en la provincia de Lucanas (en el departamento de Ayacucho del Perú actual); Lohmann (1945, pp. 325-327) había ubicado la carta en el Archivo General de las Indias de Sevilla⁴.

En la década de los cincuenta el reverendo Elías Prado Tello hizo publicar una petición de Guaman Poma y tres dibujos, obviamente copias de originales creados por su mano, contenidos en el expediente de la disputa de las tierras de Chiara en el área de Chupas (Prado Tello 1952, Prado Tello 1953, en Varallanos, pp. 211-212, p. 218). La sentencia criminal pronunciada contra Guaman Poma en el año 1600 fue publicada por fray Pedro Mañaricúa (1955, en Varallanos, pp. 213-214, p. 218). Al estudiar en conjunto estos documentos, Edmundo Guillén Guillén (1969, pp. 89-92) reconoció su valor para el conocimiento de la vida y actividades de nuestro autor.

La documentación continuó acumulándose en la década de los setenta, cuando la participación de Guaman Poma en las transacciones de confirmación de títulos de tierras reveló, como Salazar lo había descubierto en 1938, que Guaman Poma servía como testigo e intérprete y que se identificaba de nuevo con el honorífico “don”. Uno de tales documentos, fechado el 17 de septiembre de 1594, fue encontrado y estudiado sucesivamente por Juan C. Zorrilla (1977, pp. 49-64) y Steve J. Stern (1978, pp. 225-228)⁵. Otro, también fechado en septiembre de 1594, fue descubierto y transcrito por Nelson Pereyra Chávez (1997, pp. 261-270)⁶. Otro más, del valle de Jauja de 1594, fue publicado por José Carlos de la Puente Luna y Víctor Solier Ochoa (2006, pp. 7-39)⁷. Una contribución de gran alcance fue la publicación que hiciera Zorrilla en 1977 de la Compulsa Ayacucho. Esta, en treinta y dos folios, reveló la historia de las conflictivas pretensiones entre el grupo étnico de los Chachapoyas, por un lado, y Guaman Poma y su parentela, por otro, sobre las tierras de Chiara en el valle huamanguino de Chupas en la década de 1590. Todo llegó a su fin en 1600 cuando Guaman Poma fue condenado al exilio de la jurisdicción huamanguina, como el padre Mañaricúa nos había anteriormente informado en 1955.

La década de 1990 fue particularmente fructífera para arrojar luz sobre Guaman Poma y sus actividades. La publicación del Monseñor Prado Tello y Alfredo Prado Prado (1991) del expediente de la serie de litigios concernientes a las tierras de Chiara da una imagen mucho más completa y detallada de las pugnas entre la parentela de Guaman Poma y los Chachapoyas⁸. El Expediente Prado Tello (así lo llamo yo), del cual fueron tomados los dibujos y el mapa publicados por el Monseñor Prado Tello en 1952, es el complemento de la Compulsa Ayacucho publicada por Zorrilla en 1977. Otro gran avance—en efecto, grandísimo—de los años noventa fue la ubicación que nuestro colega Juan M. Ossio (1998, pp. 271-278) hizo de la primera versión de la historia de los incas de fray Martín de Murúa, conocida hasta aquella fecha, solo por una copia manuscrita, hecha en 1890 y albergada en la casa jesuita en Loyola Guipúzcoa, España⁹.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En 2004 el ya mencionado manuscrito de Murúa de su historia de los Incas fue publicado por Testimonio Compañía Editorial de Madrid en un magnífico facsímil (Murúa, 1590/2004). Se lo conoce como el Manuscrito Galvin para honrar a su actual dueño, el señor Sean Galvin, y a su padre, el coleccionista de libros el señor John Galvin. El facsímil revela en concreto la relación artística entre Guaman Poma y el fraile mercedario: Guaman Poma creó unos cien dibujos para Murúa en las páginas que el mercedario había dejado disponibles para tal propósito. Según las evidencias internas del manuscrito, Guaman Poma habrá realizado la tarea desde no antes de 1596 hasta después de 1600 (Adorno y Boserup, 2005, pp. 234-235; Adorno y Boserup, 2008, pp. 20-23). En conjunto, la publicación del Expediente Prado Tello y la del Manuscrito Galvin han arrojado mucha luz sobre la vida de Guaman Poma durante la última década del siglo XVI: su porfía como litigante al defender sus reclamos a tierras ancestrales y su talentoso servicio como artista aprendiz al iluminar la primera historia de los incas de Murúa.

Legado ancestral y consecuencias coloniales

Guaman Poma era descendiente de *mitmaqkuna*. Durante el incario, estos eran miembros de comunidades étnicas que eran enviados con privilegios especiales por el Inca a ocupar áreas que los incas acababan de conquistar, ya sea para aumentar las guarniciones militares a lo largo de las fronteras al este del reino, o para poblar y cultivar tierras potencialmente productivas. Su labor consistía en facilitar la asimilación de las comunidades locales al imperio incaico imponiendo, principalmente, la religión solar y la lengua quechua. Los ancestros *mitmaq* de Guaman Poma provenían de Huánuco; según él, eran miembros y herederos de la dinastía Yarovilca, que precedió a la de los incas, y fueron enviados a instalarse en Huamanga cuando el Inca conquistó o reconquistó esa área en el siglo XV (Macera, 1991, en Prado Tello y Prado Prado (Comps.), pp. 28-30). El régimen español aniquiló el estatus y prestigio de los *mitmaqkuna*: los embajadores, que en tiempos anteriores habían representado el poder del Inca y su prestigio y que habían llevado a cabo su empresa imperial, pasaron a ser vistos en el virreinato como migrantes y “forasteros”.

Esta era una situación precaria para familias como la de Guaman Poma, pues el régimen colonial español inventó distinciones para diferenciar a los grupos migrantes. A partir de la década de 1550, los gobernantes indígenas sirvieron como subordinados a los administradores españoles (la experiencia documentada de Guaman Poma es un ejemplo), y continuaron compitiendo por posiciones en la burocracia colonial luego de la reorganización de la sociedad indígena. Esto ocurrió en la década de 1570, cuando la administración (1569-1581) del virrey del Perú Francisco de Toledo dividió las poblaciones indígenas en dos categorías: (1) *originarios*: miembros nativos de las unidades de parentesco (*ayllu*) de la sociedad nativa andina; estas unidades tenían título sobre tierras, organizaban equipos de trabajo cooperativo y desempeñaban otras funciones colectivas, y (2) *forasteros*: migrantes, extranjeros. En relación con estos últimos, el término quechua *yana* (plural: *yanakuna*), que se transformó en español en “yanacona”, se empleó para referirse a los sujetos andinos que se habían alejado de su *ayllu* de origen y vivían sirviendo a los colonizadores españoles, frecuentemente en ciudades. Cualquier persona etiquetada como yanacona era vista por el colonizador como desconectada de su identidad y origen étnico. Poco después, los oficiales coloniales intentaron establecer todavía más distinciones (Wightman, 1990, pp. 52-54). El



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

resultado fue caótico; las identidades étnicas fueron alteradas, y los naturales andinos frecuentemente tuvieron que improvisar formas de autoidentificación para encajar en las categorías que las autoridades coloniales les habían asignado. El manuscrito autógrafo de la *Nueva corónica y buen gobierno* revela las improvisaciones de Guaman Poma en esta línea.

Por ejemplo, cuando Guaman Poma se dispuso a defender sus derechos sobre las tierras ancestrales que reclamaba cerca de la ciudad de Huamanga, se identificó en sus peticiones como miembro de la élite indígena local (*cacique principal*) y como un funcionario designado por el gobierno colonial (*gobernador de los indios y administrador de la provincia de los Lucanas*) (Prado Tello, Prado Prado (Comps.), 1991, pp. 338, 339). Después, en la *Nueva corónica y buen gobierno*, se llamó “gobernador mayor de los indios y demás caciques y principales y señor de ellos y administrador de todas las dichas comonidades y *sapci* y tiniente general del corregidor de la dicha buestra prouincia de los Lucanas, rreynos del Pirú” (Guaman Poma, 1615/2001, [pp. 5-6])¹⁰. También se identificó como *cacique principal*, título que elevó luego al de príncipe: “*capac ques prencipe*”. Ensalzó también las galas de sus antepasados masculinos de *cacique principal* a *capac ques príncipe*, y a su madre, “Juana Aua, *coya*, nieta”, la convirtió en “Juana Curi Ocllo, *coya*, hija”. Es decir, la cambió de nieta en hija de nadie menos que el décimo Inca, Túpac Inca Yupanqui, para que este se convirtiera en el propio abuelo materno de nuestro autor¹¹. De este modo, engrandeció su ascendencia paterna yarovilca y reclamó, a la vez, la ascendencia inca por el lado de su madre. Nuestro cronista habrá glorificado su ascendencia para convencer al rey Felipe III de un abolengo noble que le permitiera dirigirse al monarca, cara a cara. La portada de su obra manuscrita lo proclama contundentemente: se pinta de rodillas al lado del rey español, también de rodillas, ante el pontífice de la Iglesia romana, sentado en su trono.

Intérprete y litigante

En general, las afirmaciones de Guaman Poma reflejan las actitudes y acciones de la élite provincial andina de mediados del siglo XVI en adelante. Como muchos otros jóvenes andinos en su situación, Guaman Poma—como hemos visto, gracias a la documentación de archivos—participó en las negociaciones oficiales de las administraciones civil y eclesiástica. Las noticias de sus actividades más tempranas se remontan al período que se extiende de la década de 1560 a inicios de la de 1580. Cuenta haber servido al inspector eclesiástico (*visitador*) Cristóbal de Albornoz, a quien generalmente se le ha atribuido la supresión del movimiento radical nativista Taki Onqoy, que predicaba el retorno de los dioses andinos y el rechazo de lo europeo (Guaman Poma, (1615/2001, [pp. 282, 285, 690])¹². Como otros jóvenes andinos, Guaman Poma fue reclutado por funcionarios eclesiásticos que le enseñaron español para facilitar la comunicación entre las autoridades españolas y las comunidades nativas e identificar prácticas indígenas que los misioneros consideraban idolátricas¹³. La campaña de Albornoz de 1568-1570 en las provincias de Soras, Lucanas Laramati y Lucanas Andamarca habría representado el primer contacto significativo de Guaman Poma con la política y las prácticas de la Iglesia misionera.

Durante el período de seis años entre 1594 y 1600, Guaman Poma se desempeñó como intérprete y testigo en procesos judiciales para confirmar títulos de tierra e implementar políticas que resultaron en el reasentamiento forzado de comunidades nativas, práctica que se originó en las “reducciones” instituidas por el virrey Toledo. Por estas actividades Guaman



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Poma comprendió que la palabra escrita era el medio esencial no solo para otorgar tierras andinas a los colonizadores y castigar a “idólatras” nativos sino también que sería la única forma en que los indígenas podrían denunciar abusos y exigir justicia. En el *Buen gobierno* insistió repetidamente en que las élites andinas debieran aprender a leer y escribir español para poder participar en el sistema jurídico colonial como defensor de los suyos¹⁴.

Durante esa década final del siglo XVI, Guaman Poma también se dedicó a defender ante la Audiencia Real de Lima sus derechos y los de su parentela a tierras en el valle de Chupas, a pocas leguas de la ciudad de Huamanga. Dibujó un mapa para acompañar sus peticiones y apoyar sus reclamos. Desafortunadamente para Guaman Poma, su abogado se refirió a uno de sus parientes como “yanacona”, apelativo estigmatizante -como hemos visto- que convirtió a dicho pariente en extranjero. Así se sembró la sospecha de que Guaman Poma y los suyos fueran inmigrantes recientes, es decir, en el léxico toledano, “forasteros” en la zona de Huamanga. Si no eran naturales del área, a Guaman Poma y a su parentela se les podía negar sus peticiones sobre el derecho a tierras ancestrales y, si hacían reclamos a tierras que los oficiales de la corte juzgaran ser falsos, podían ser calificados de impostores y castigados.

Eso fue exactamente lo que sucedió (Adorno, 1995, pp. 9-45)¹⁵. Las disputas legales culminaron en 1600 con su expulsión por dos años de la ciudad Huamanga, tras la cual se fue al área de Lucanas, donde había trabajado antes en la campaña de extirpación de idolatrías dirigida por Albornoz (y que posiblemente era la tierra de origen de nuestro autor). El caso de Guaman Poma muestra las consecuencias de ser tildados de “forastero” e ilustra el principio, como lo ha demostrado Wightman (1990, p. 135), que “los casos de posesión de tierras eran los que se peleaban con mayor ardor en el sistema judicial colonial, y el creciente valor de la tierra y los reducidos bienes de las comunidades indígenas provocaron disputas amargas”.

De aprendiz dibujante a artista y autor

Como hemos visto, Guaman Poma hizo unos cien dibujos para la primera historia de los incas de Murúa (el Manuscrito Galvin); esto habrá ocurrido desde no antes de 1596 hasta unos años después de 1600 (Adorno y Boserup 2005, pp. 234-235). El fraile mercedario servía de sacerdote (“padre doctrinante”) en la provincia de Aymaraes, que está ubicada en el actual departamento de Apurímac, en los años 1604-1606 (Ossio, 2004, en Murúa, *Códice Murúa* [Vol. 2; pp. 50-51, 56, 191n175]). La detallada narración de Guaman Poma sobre los conflictos de Murúa con la comunidad indígena local, su discusión sobre el gobierno andino en Yanaca (el asentamiento indígena donde vivía Murúa) y su mención de costumbres tradicionales (prohibidas por la Iglesia) allí practicadas, revelan su conocimiento de esa comunidad y las acciones de Murúa en ella¹⁶.

Guaman Poma dibujó y escribió su *Nueva corónica y buen gobierno* durante este período posterior a 1600. Al terminarla, Guaman Poma escribió al rey español la ya mencionada carta, fechada el 14 de febrero de 1615 desde el pueblo de Santiago de Chipao en Lucanas¹⁷ y atravesó los Andes para llegar a Lima y entregar su libro manuscrito para que fuera enviado a la corte real en Madrid. Camino a Lima, Guaman Poma descubrió las atrocidades cometidas contra los indígenas con motivo de las campañas del doctor Francisco de Ávila para “extirpar idolatrías”. Al llegar a la capital presencié la conducta corrupta y desenfrenada de los andinos separados de sus comunidades nativas. Estas dos experiencias lo impulsaron a escribir y añadir un capítulo más al manuscrito ya acabado. Se llama “Camina el autor”¹⁸.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La Nueva corónica y buen gobierno

En conjunto, las actividades de Guaman Poma al servicio de la administración colonial, sus disputas legales fallidas sobre la recuperación de tierras ancestrales, y la devastación que ve a su alrededor al dejar la pluma, sugieren que, al final, emprendió el proyecto de escribir su libro como la única vía posible de intervención social cuando se le habían cerrado todas las otras. ¿Creyó Guaman Poma, hasta el final, que el escribir su denuncia al rey español ayudaría a obtener justicia y repararía los daños hechos a los pueblos andinos? Aunque una de sus últimas frases en “Camina el autor” sugiere que no— “Es señal que no ay Dios y no ay rrey. Está en Roma y Castilla” (Guaman Poma, 1615/2001, [p. 1136])—lo dejaremos al juicio del lector. Porque, de todos modos, hizo lo posible para que su libro manuscrito llegara a la corte real en la lejana España. ¿Recibió personalmente y leyó Felipe III el libro manuscrito de Guaman Poma? Probablemente no, aunque sin duda llegó a la corte real española, donde fue adquirido por un diplomático danés que coleccionaba libros españoles cuando era embajador en la corte madrileña de Felipe IV (r. 1621-1665).

El manuscrito autógrafo: De Madrid a Copenhague

El manuscrito autógrafo de Guaman Poma ha formado parte de las colecciones de la biblioteca de los reyes daneses desde la década de 1660¹⁹. Esta puede ser una revelación sorprendente, pero no hubiera asombrado a Pietschmann. Pietschmann era un egiptólogo con intereses hispanistas, que en 1906 había publicado la historia de los incas de Pedro Sarmiento de Gamboa compuesta en 1572. En 1908, en la Biblioteca Real, buscaba específicamente materiales en español, consciente de que “desde la segunda mitad del siglo XVII se coleccionaron en Dinamarca muchos documentos e información en manuscritos relacionados con España y sus dominios” (Pietschmann, en J. C. Tello, p. 93). Efectivamente, en su visita de 1908 el mismo Pietschmann encontró la referencia bibliográfica de la obra de Guaman Poma en un catálogo manuscrito de la Biblioteca Real confeccionado en los años 1784-86.

El descubrimiento de la presencia todavía más temprana del manuscrito en las colecciones reales de Dinamarca fue hecho en los años de 1990 cuando el bibliotecario investigador danés Harald Ilsøe descubrió que la *Nueva corónica y buen gobierno* había ya aparecido en un catálogo de las colecciones de la Biblioteca Real fechado en 1729; evidencias adicionales internas a la Biblioteca Real indican que el libro manuscrito había sido depositado allí durante el reinado de Frederick III (r. 1648-1670). Esta idea no era nueva; el infatigable historiador peruano Raúl Porras Barrenechea (1948, p. 79) había especulado que el diplomático y coleccionista danés Cornelius Pedersen Lerche (1615-1681) había sido el donador.

Durante su estancia en España, Lerche había adquirido muchos libros de la biblioteca del estadista y ministro principal de Felipe IV, don Gaspar de Guzmán (1587-1645), Conde-Duque de Olivares. Estas adquisiciones hicieron de la colección española de Lerche una biblioteca hispánica inigualable en la Dinamarca de su tiempo. Al haber sido nombrado caballero en 1660 por el rey Frederick III, Lerche tenía buenos motivos para rendir homenaje a su soberano cuando regresó de España a fines de 1662, y el manuscrito de Guaman Poma habría sido un regalo ideal para expresar su gratitud. (Cabe preguntarse si Lerche consideró que el manuscrito pudiera ser de interés para su rey por su celebración de la pompa y gloria



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

incaicas, y/o su testimonio sobre los excesos del colonialismo español, que ofrecieron más argumentos para avivar la guerra ideológica entre los países protestantes del norte y los países católicos del sur, y/o la novedad de sus cuatrocientos dibujos.)

El próximo paso en la historia danesa del manuscrito ocurrió 100 años antes de Pietschmann²⁰. En 1809, Daniel Gotthilf Moldenhawer (1753-1823), el Director General de la Biblioteca Real entre 1788 y 1823, esperaba publicar selecciones de la *Nueva corónica* en un “museo” de los tesoros manuscritos más notables de la Biblioteca; el códice pertinente contenía “la historia de los incas y la conquista de este reino, con una descripción de sus asuntos públicos, ilustrada con dibujos”²¹. Si el proyecto de Moldenhawer se hubiera llevado a cabo, el manuscrito de Guaman Poma habría sido conocido un siglo antes del anuncio de Pietschmann, que fue publicado en el boletín de la Sociedad Real de Göttingen en 1908²².

El siguiente hito en la historia del manuscrito se dio en 1936 cuando, a base de fotografías enviadas de la Biblioteca Real en Copenhague, L’Institut d’Ethnologie de la Universidad de París publicó la primera edición del manuscrito, un facsímil fotográfico de la obra entera. Lamentablemente, esta edición era defectuosa, pues sus editores en París, al trabajar con las imágenes fotográficas—sin recurso al original que permanecía en Copenhague— habían intentado corregir palabras y pasajes ilegibles, reescribiéndolos y rediseñando algunos elementos poco claros de los dibujos²³. Felizmente, la edición de París fue definitivamente reemplazada en 2001 por la inauguración del facsímil digital del manuscrito producido por la Biblioteca Real. El sitio de Guaman Poma se inauguró el 15 de mayo de 2001, y no hay mejor fuente disponible para el estudio de la obra que esta: www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm [El sitio de Guaman Poma].

El sitio de Guaman Poma: una colaboración internacional

En 2000 el Director General de la Biblioteca Real, Erland Kolding Nielsen, autorizó la digitalización de GkS 2232 4^o, e Iván Boserup, Jefe del Departamento de Manuscritos y Libros Raros, dirigió el proyecto. Para reconocer a los técnicos especialistas, que no deben quedarse en el anonimato del Internet, los menciono por nombre porque mucho lo merecen: la digitalización, diseño e implementación de la edición en Internet, que supervisó Boserup, fueron llevados a cabo por Bruno Svindborg, jefe del Atelier Fotográfico y bibliotecario investigador en el Departamento de Manuscritos y Libros Raros; Jørgen Byberg Hansen, asistente del Departamento de Digitalización y Publicación Web, se ocupó de la edición, calidad, perfeccionamiento y preservación de las imágenes; Peter Nyboe Rasmussen, consultor de informática en el mismo departamento, fue responsable de otros perfeccionamientos.

El sitio de Guaman Poma es a la vez el resultado de una colaboración internacional. La Biblioteca Real pidió mi colaboración como consultora académica del proyecto. Así, encabecé desde Estados Unidos un equipo integrado por John Charles y Fernanda Macchi, hoy profesores, respectivamente, en la Universidad de Tulane, Nueva Orleans, Luisiana, y en la de McGill en Montreal, Canadá. Creamos recursos de ayuda para la navegación del manuscrito. En concreto, preparamos, en español e inglés, una Tabla de Contenidos, capítulo por capítulo, del manuscrito. También creamos una Tabla de Dibujos, organizándola según los capítulos del manuscrito para que los dibujos mantuvieran la misma integración con el texto en prosa que Guaman Poma los había dado. (Con demasiada frecuencia, ediciones



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

impresas separan los dibujos de las páginas en prosa, como si no hubiera relación alguna entre las dos dimensiones de la obra que fueron concebidas e creadas en conjunto por el artista-autor.)

En Ciudad de México en 2004, la Administradora General de Siglo Veintiuno Editores, la Lic. Guadalupe Ortiz Elguea, autorizó la incorporación al sitio de Guaman Poma, con la aprobación entusiasta de Murra, Urioste y mía, nuestra transcripción completa del texto en prosa. Boserup y yo luego corregimos errores en la transcripción tras nuevas consultas del autógrafo. Para nuestras ediciones impresas (México, 1980; Madrid, 1987), Murra, Urioste y yo habíamos preparado anotaciones sobre los contenidos etnológicos, lingüísticos, históricos y literarios de la obra²⁴; para la edición digital de 2001 Boserup y yo agregamos en 2004 comentarios sobre los elementos gráficos y de composición del manuscrito. En el sitio web, todas estas anotaciones aparecen en la misma página con el texto transcrito, que a su vez aparece al lado del facsímil digital de la página manuscrita.

En suma, la reproducción digital del manuscrito autógrafo en alta resolución es su logro más significativo. La delicadeza del texto en prosa y la finura de los dibujos, que no fueron reproducibles con la tecnología fotográfica disponible al momento de preparar la edición impresa parisina de 1936, asequible a un lectorado selecto, está hoy a la disposición del público lector global que tenga acceso al Internet.

El sitio de Guaman Poma: un recurso para investigadores y estudiantes

El sitio de Guaman Poma es un recurso excepcional para estudiar la historia, literatura, arte y cultura andinas y latinoamericanas. Además, es fácilmente accesible en el aula. Los dibujos ofrecen un archivo extraordinariamente rico de materiales sobre una gran variedad de temas: de los caminos y puentes imperiales incaicos a los rituales locales andinos, de las instituciones de la sociedad andina precolombina y la colonial a la representación de la propia vida de Guaman Poma; en efecto, invitan tanto al lector casual como al estudioso a transitar por los caminos de aquel mundo multiétnico—andino, africano, español y criollo. Sobre la base de los dibujos, profesores y estudiantes pueden indagar sobre la civilización incaica y el colonialismo español. Sin embargo, para entender plenamente la obra, es esencial examinar el material visual en conjunto con el texto escrito. Porque en algunos casos, Guaman Poma combina una imagen idealizada con una narración sumamente negativa; estos contrastes pueden provocar comentarios y discusión fructíferos en el salón de clase.

Para que fuera persuasivo su programa de reformas, Guaman Poma analizó la organización política, económica, social y ritual de la sociedad andina: sus instituciones civiles y eclesiásticas, su economía agrícola y sus artes matemáticas y mecánicas. Resultó ser un panorama detallado de las instituciones de la sociedad andina prehispánica, y lo completó con una narración extensa—y profundamente crítica—de la sociedad colonial española de su tiempo. La amplitud de su análisis es única, no solo para el mundo andino, sino para la experiencia—tomando en cuenta sus diferencias de tiempo, lugar y cultura—de los pueblos amerindios que vivieron—o viven—en situaciones coloniales o las de sus consecuencias. Da ahí la actualidad de la *Nueva corónica y buen gobierno*.

Se pueden comprender mejor sus logros si se los comparan con las obras de Murúa. Aunque Guaman Poma tomó la obra del mercedario como modelo parcial para la suya, el proyecto de nuestro autor iba mucho más allá del de su antiguo mentor. Como Murúa,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Guaman Poma rogó al rey que publicara su libro, pero no apeló al soberano por medio del atractivo pintoresco de la historia de los incas, sino a través de sus perturbadoras ilustraciones que manifestaban la necesidad—urgente—de un programa reformador para la gobernación de los pueblos indígenas. El *buen gobierno*, que constituye dos tercios del libro manuscrito de Guaman Poma, muestra cómo se estaban desarticulando las jerarquías sociales y administrativas andinas tradicionales, cómo el trabajo y el reasentamiento forzado de las comunidades nativas estaban destruyendo el orden andino tradicional, y cómo la libertad de la creciente población mestiza de pagar tributo a los dueños españoles se convirtió en una carga adicional económica para las comunidades nativas. Como resultado de todas estas obligaciones, las comunidades andinas se encontraban en un agudo declive. De ahí el refrán frecuentemente repetido por Guaman Poma: “y no ay rremedio”.

Más allá de estas consideraciones, la *Nueva crónica y buen gobierno* trasciende el momento de su creación para postular uno de los temas más incandescentes y controversiales de nuestros propios tiempos: la heterogeneidad cultural. Dos de sus frases revelan el fenómeno: “indio ladino” y “hechicero falso”. Ambas expresiones captan los conflictos y contradicciones internos surgidos para el individuo cuya ascendencia y experiencia participaba de la heterogeneidad cultural. El término *indio ladino* fue acuñado por los colonizadores para denotar al indígena parcialmente asimilado a la lengua y costumbres españolas, pero su connotación podía ser positiva o negativa; es decir, el astuto “indio ladino” podía ser visto como un cristiano ejemplar o como un “uellaço ladinejo” (Guaman Poma, 1615/2001, [pp. 733, 738, 796, 838]). (No sorprende que Guaman Poma no usó nunca ese término para describirse a sí mismo.) “Hechicero falso” es todavía más llamativo. Guaman Poma utilizó dicha frase para describir al indígena andino que, con fines corruptos, se presentaba en el disfraz de un saludador tradicional—y así confiable por la comunidad nativa “no cristianizada”—cuando en realidad tal oportunista intentaba defraudar a los indígenas inocentes (Guaman Poma, 1615/2001, [pp. 281, 282])²⁵.

Quiero cerrar este ensayo citando estudios recientes que abren pistas específicamente postcolonialistas sobre la obra de Guaman Poma²⁶. En esta línea merece un reconocimiento especial la genial *Nueva crónica del Perú siglo XX* de Pablo Macera y Santiago Forns, ilustrada por Miguel Vidal: su intento fue “seguir el ejemplo de Huamán Poma al filo del siglo XXI” para ofrecer, en palabras de la entonces Presidenta del Congreso del Perú Martha Hildebrandt, “el mayor y más completo compendio etnográfico de la vida peruana contemporánea” (Macera, Forns, Det, Hildebrandt, 2000, pp. 21, 23-24). Con la seriedad y el humor propios de un Miguel de Cervantes, el equipo logró completar su proyecto de tres años al producir noventa y un “*quillcas*” que unieron, en el siglo XXI, imagen y palabra al estilo de Guaman Poma, expresando la esperanza de que la “Nueva Crónica” de este nuevo milenio tuviera “mejor suerte que la *Nueva Crónica* del siglo XVI” (Macera, Forns, Det, Hildebrandt, 2000, p. 25) Vale.

Referencias bibliográficas

Adorno, R. (1978). Las otras fuentes de Guamán Poma: sus lecturas castellanas. *Histórica* 2(2), 137-158. Recuperado de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7828>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Adorno, R. (1992). El *indio ladino* en el Perú colonial. En M. León-Portilla, M. Gutiérrez Estévez, G.H. Gossen, J.J. Klor de Alva, J.J. (Comps.), *De palabra y obra en el Nuevo Mundo, I: Imágenes interétnicas* (Vol. I; pp. 369-395). Madrid: Siglo XXI.
- Adorno, R. (1995). La génesis de la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala. *Taller de letras* 23, 9-45; Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/docs/adorno/1995/index.htm>
- Adorno, R. (2001). *Guaman Poma y su crónica ilustrada del Perú colonial: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura* en su publicación impresa. Copenhague: Museum Tusulanum Press. Recuperado de <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104655/http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/presentation/index.htm>
- Adorno, R. (2002). Un testigo de sí mismo. La integridad del manuscrito autógrafo de *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615/1616). Recuperado de <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104654/http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/adorno/2002/index-esp.htm>
- Adorno, R. (2014). El fin de la historia en la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala. *Letras* 85(121), 13-30. Recuperado de <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/249/247>
- Adorno, R. (2020). Del bautizo del Inca al *mapamundi* de Guaman Poma. En R. Mujica Pinilla (Comp.), *Arte Imperial Inca: orígenes y transformaciones. De la Conquista a la Independencia*” (pp. 38-69). Lima: Banco de Crédito del Perú, Recuperado de <https://www.fondoeditorialbcp.com/publicaciones/arte-imperial-inca/>
- Adorno, R., Boserup, I. (2005). Guaman Poma and the Manuscripts of Fray Martín de Murúa: Prolegomena to a Critical Edition of the *Historia del Perú*. [Guaman Poma y los manuscritos de Fray Martín de Murúa: Prolegómenos para una edición crítica de la *Historia del Perú*]. *Fund og Forskning* 44, 107-258.
- Adorno, R., Boserup, I. (2008). The Making of Fray Martín de Murúa’s *Historia general del Perú*. [La creación de la *Historia general del Perú* de fray Martín de Murúa]. En T.B.F. Cummins y B. Anderson (Comps.), *The Getty Murúa: Essays on the Making of the “Historia general del Perú”: The J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16*. [El *Murúa del Museo Getty: Ensayos sobre la creación de la Historia general del Perú: Manuscrito Ludwig XIII 16 del Museo J. Paul Getty*]. Los Ángeles: Getty Research Institute.
- Guaman Poma de Ayala, F. (1615/1936). *Nueva corónica y buen gobierno, Codex péruvien illustré*. Paris: Institut d’Ethnologie, Université de Paris.
- Guaman Poma de Ayala, F. (1615/1980). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. John V. Murra y Rolena Adorno (Eds.). Traducciones y análisis textual del quechua por Jorge L. Urioste. 3 vols. México: Siglo XXI Editores.
- Guaman Poma de Ayala, F. (1615/1987). *Nueva corónica y buen gobierno*. John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste (Eds.) 3 vols. Madrid: Historia 16.
- Guaman Poma de Ayala, F. (1615/2001). GKS 2232, 4°. The Guaman Poma Website – Det Kongelige Bibliotek. Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Guillén Guillén, E. (1969). El cronista don Felipe Guaman Poma y los manuscritos hallados en el pueblo de Chiara. *Amaru, revista de artes y ciencias* 10, 89-92.
- Lamana, G. (2014). Conocimiento de Dios, razón natural e historia local y universal en la *Nueva corónica y buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40 (80), 103-116. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/43855153#metadata_info_tab_contents
- Lohmann Villena, G. (1945). Una carta inédita de Huamán Poma de Ayala. *Revista de Indias* 6 (20), 325-327. Reproducción del facsímil de la carta. Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/docs/carta1615/index.htm>
- Macera, P. (1991). Introducción. En E. Prado Tello y A. Prado Prado. (Comps.), *Y no ay rremedio - Phelipe Guaman Poma de Aiala* (pp. 25-80). Lima: Centro de Investigación y Promoción Amazónica.
- Macera, P., Forns, S., Det, M., Hildebrandt, M. (2000). *Nueva Crónica del Perú. Siglo XX*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Mañaricúa, Pedro (seudónimo "Mínimus"). (1955). Documentos importantes sobre la vida y andanzas del famoso don Felipe Huaman Poma. *Revista Huamanga, año 20(85)*, 5-6. En J. Varallanos, *Guaman Poma de Ayala: cronista precursor y libertario* (pp. 213-214, 218). Lima: G. Herrera.
- Markham, C. (1910). *The Incas of Peru* [Los Incas del Perú]. New York: E.P. Dutton. En J. C. Tello, *Las primeras edades del Perú por Guaman Poma. Ensayo de interpretación por Julio C. Tello*. (103-104). Lima: Museo de Antropología.
- Murúa, M. de. (1590/2004). *Códice Murúa. Historia y genealogía de los reyes Incas del Perú. Códice Galvin. Estudio de Juan M. Ossio A.*, 2 vols. Madrid: Testimonio Compañía Editorial.
- Ossio A., J. M. (1998). El original del manuscrito Loyola de Fray Martín de Murúa. *Colonial Latin American Review* 7(2), 271-278. Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/docs/ossio/1998/index.htm>
- Ossio A., J. M. (2004). *Estudio de Juan M. Ossio A.* En M. de Murúa, *Códice Murúa. Historia y genealogía de los reyes Incas del Perú. Códice Galvin*. (Vol. 2). Madrid: Testimonio Compañía Editorial.
- Pereyra Chávez, N. (1997). Un documento sobre Guaman Poma de Ayala existente en el Archivo Departamental de Ayacucho. *Histórica* 31(2), 261-270. Recuperado de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/8504/>
- Pietschmann, R. (1908). *Nueva corónica y buen gobierno* de Don Felipe Guaman Poma de Ayala, Códice peruano ilustrado. En J. C. Tello, *Las primeras edades del Perú por Guaman Poma. Ensayo de interpretación por Julio C. Tello*. Romero, E. (Trad.). (79-91). Lima: Museo de Antropología.
- Pietschmann, R. (1913). Some Account of the Illustrated Chronicle by the Peruvian Indian, D. Felipe Huaman Poma de Ayala [Un informe sobre la crónica ilustrada del indio peruano, D. Felipe Huaman Poma de Ayala]. *Proceedings of the XVIII Session of the International Congress of Americanists* [Actas de la decimoctava sesión del Congreso Internacional de Americanistas] (510-521). Londres: Harrison and Sons. En J. C. Tello, *Las primeras edades del Perú por Guaman Poma. Ensayo de interpretación por Julio C. Tello*. Romero, E. (Trad.). (93-101). Lima: Museo de Antropología.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Porras Barrenechea, R. (1948). *El cronista indio Felipe Huamán de Ayala*. Lima: Editorial Lumen.
- Prado Tello, E. (1952, 1953). Retrasos de la historia de Huamanga: Episodios de la vida de D. Felipe Guaman Poma de Ayala, célebre cronista ayacuchano. *El Estandarte Católico*, año 51, no. 1295 y *El Estandarte Católico*, año 52, no. 1308. En J. Varallanos, *Guaman Poma de Ayala: cronista precursor y libertario* (pp. 211-212, 218). Lima: G. Herrera.
- Prado Tello, E., Prado Prado, A. (Comps.). (1991). *Y no ay rremedio - Phelipe Guaman Poma de Aiala* Lima: Centro de Investigación y Promoción Amazónica. Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/manus/21/eng/>
- Puente Luna, J. C. de la, Solier Ochoa, V. (2006). La huella del intérprete: Felipe Guaman Poma de Ayala y la primera composición general de tierras en el valle de Jauja. *Histórica* 30(2), 7-39. Recuperado de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/349>
- Quispe-Agnoli, R. (2006). *La fe andina en la escritura: resistencia e identidad en la obra de Guamán Poma de Ayala*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Salazar, R. (1938/1979). Pieza de un expediente de la comunidad de indígenas de Quinua. En J. Varallanos, *Guaman Poma de Ayala: cronista precursor y libertario* (pp. 210-211, 219). Lima: G. Herrera.
- Stern, S.J. (1978). Algunas consideraciones sobre la personalidad histórica de Don Felipe Guaman Poma de Ayala. *Histórica* 2(2), 225-228. Recuperado de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7832>
- Tello, J. C. (1939). *Las primeras edades del Perú por Guaman Poma. Ensayo de interpretación por Julio C. Tello*. Lima: Museo de Antropología.
- Varallanos, José. (1979). *Guaman Poma de Ayala: cronista precursor y libertario*. Lima: G. Herrera.
- Wightman, A. (1990) *Indigenous Migration and Social Change: The Forasteros of Cuzco, 1570–1720* [Migraciones indígenas y cambios sociales: los forasteros del Cuzco, 1570-1720]. Durham: Duke University Press.
- Zorrilla A., J. C. (1977). La posesión de Chiara por los indios chachapoyas. *Wari* 1, 49-64.

Notas

¹ Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>

² Nacido en algún momento entre los fines de la década de 1530 y mediados de la de 1550, Guaman Poma murió no antes de finales de 1615, después de haber escrito en Lima su último capítulo, “Camina el autor” Ver el apartado 4.2 de Adorno (2002). Recuperado en <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104654/http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/adorno/2002/index-esp.htm>

³ Ver el apartado 3.1 de Adorno (2002). Recuperado de <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104655/http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/presentation/index.htm>

⁴ Ver Adorno (2001, pp. 79-84) para la transcripción y el facsímil de la carta. El facsímil está disponible en línea: Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/docs/carta1615/index.htm>

⁵ Recuperado de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7832>

⁶ Recuperado de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/8504/>

⁷ Recuperado de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/349>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

⁸ Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/manus/21/eng/> Ver el mapa de dos folios de la zona de Huamanga que Guaman Poma creó para defender dichas tierras. Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/manus/21/eng/53+recto/?var=>
<http://www5.kb.dk/permalink/2006/manus/21/eng/52+verso/>

⁹ Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/docs/ossio/1998/index.htm>

¹⁰ Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/5/en/text/?open=idm46287306380480>

<http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/6/en/text/?open=idm46287306380480>

Como esta, todas las referencias al texto muestran las páginas consecutivas del manuscrito autógrafo (Guaman Poma 1615/2001) y aparecen entre corchetes para diferenciarlas de la paginación defectuosa de Guaman Poma.

¹¹ Estas enmiendas están visibles en Guaman Poma (1615/2001, [pp. 5-6, 11, 15, 17, 20, 111, 168, 823, 1106]).

Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/en/text/>

Sobre el papel que Guaman Poma le asigna a Túpac Inca Yupanqui en su obra, ver Adorno (2014, pp. 17, 22-27). Recuperado de <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/249/247>

Ver también Adorno (2020, pp. 62-63). Recuperado de <https://www.fondoeditorialbcp.com/publicaciones/arte-imperial-inca/>

¹² Ver Adorno (1978, pp. 137-139, 151-154). Recuperado de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7828>; Ver también Adorno (1992, t. 1, pp. 374-379).

¹³ En el dibujo (Guaman Poma (1615/2001, [p. 689]), Guaman Poma muestra a Albornoz supervisando el castigo de un hombre andino, que lleva una sogá al cuello y una gorra de humillación en la cabeza. La ejecuta “don Juan Cocha Quispe, fiscal, yndio bajo quichua” del equipo de inspección. La víctima llora y podemos suponer que sus lágrimas resultan no solo de la humillación del castigo público, sino además por la tortura que habría sufrido—azotes en su espalda desnuda—para que confesara su “idolatría”. Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/689/en/text/>

¹⁴ Nuestro autor expresa este deseo en un dibujo idealizado: un campesino andino enumera sus quejas con los dedos de una mano mientras un *curaca*, en traje europeo y sentado en un escritorio, escribe una denuncia para remitirla luego a las autoridades coloniales (Guaman Poma 1615/2001, [p. 784]). Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/784/en/text/> En su texto en prosa Guaman Poma reitera esta misma recomendación unas 20 veces.

¹⁵ Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/docs/adorno/1995/index.htm>

¹⁶ Todos los comentarios de Guaman Poma sobre Murúa son negativos: es retratado como un hombre cruel, explotador corrupto de los miembros indígenas de su parroquia, abusador sexual de mujeres indígenas y, aunque “gran letrado”, un historiador poco hábil (Guaman Poma 1615/2001, [pp. 521, 625, 661-663, 920, 1090]). En un dibujo lo pinta maltratando a una señora tejedora. Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/661/es/text/>

¹⁷ Ver la nota 4.

¹⁸ Sobre “Camina el autor”, ver el apartado 4.2 de Adorno (2002). Recuperado de <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104654/http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/adorno/2002/index-esp.htm>

¹⁹ Sobre la historia del manuscrito en Dinamarca, ver el apartado 2 de Adorno (2002). Recuperado de <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104654/http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/adorno/2002/index-esp.htm>

²⁰ Sobre el conocimiento del manuscrito unos siglos antes de Pietschmann, ver el apartado 2.2 de Adorno (2002). Recuperado de <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104654/http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/adorno/2002/index-esp.htm>

²¹ Así Erich Christian Werlauff recordó el proyecto de su predecesor Moldenhawer. Ver el apartado 2.2 de Adorno (2002). Recuperado de <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104654/http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/adorno/2002/index-esp.htm>

²² Para animar el interés del mundo académico en la *Nueva corónica*, Pietschmann volvió a anunciar su hallazgo en el Congreso Internacional de Americanistas de 1912; ese informe fue publicado en 1913 en las actas de dicho congreso. Los dos informes de Pietschmann están traducidos al español en Tello (1939, pp. 79-91, 93-101). Sir Clements Markham fue uno de los pocos estudiosos que inmediatamente prestó atención al anuncio de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Pietschmann de 1908; en su fundamental estudio del Perú incaico de 1910 Markham dedicó unas páginas a la *Nueva corónica y buen gobierno* y la alabó como “la producción más interesante de autoría indígena que ha llegado a nuestros tiempos” (Markham en Tello 1939, pp. 103-104).

²³ Ver los apartados 2.5 y 2.5.1 de Adorno (2002). Recuperado de <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104654/http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/adorno/2002/index-esp.htm>

²⁴ Habíamos preparado dos ediciones para dos públicos distintos: la mexicana para los especialistas latinoamericanistas; la madrileña para un lectorado general.

²⁵ Ver la nota 12.

²⁶ Ver, por ejemplo, Quispe-Agnoli. (2006) y Lamana. (2014). Este se recuperó en https://www.jstor.org/stable/43855153#metadata_info_tab_contents



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39346>

Intimidación, violencia y muerte en el relato de la primera incursión española en el corazón del Tawantinsuyu (1533-1534)

Lydia Fossa

Universidad de Michigan. Estados Unidos.
Universidad de Ingeniería y Tecnología, Lima, Perú.

lydiafos@yahoo.com

ORCID: **0000-0002-5732-5856**.

Scopus Author ID: 26038107400.

Recibido 22/05/2022 Aceptado 02/08/2022

Resumen

La mayoría de estudiosos de los textos de los primeros años de la invasión y conquista españolas identifican a los autores que presentamos más abajo como “cronistas de la conquista” o como “cronistas soldados” y a sus textos como “discursos de la conquista” rebosantes del “tono triunfalista” (Altuna, 2004, p. 11). Propongo, más bien, casi 20 años después y con una mirada poscolonial, llamarlos “cronistas de la invasión” o “cronistas de guerra”. Esta nueva terminología, más descriptiva y menos eufemística, o desde la perspectiva del colonizado y menos de la del colonizador, desnuda los textos tempranos de sus ropajes heroicos al tratar a los españoles como invasores, con la carga negativa que conlleva, y no como conquistadores y el heroísmo y la entrega, connotaciones positivas que entraña el término.

Palabras clave: *cronistas de la invasión, Francisco Pizarro, eufemismos, siglo XVI, Tawantinsuyu*

Intimidation, violence, and death in the account of the first Spanish incursion into the heart of Tawantinsuyu (1533-1534)

Abstract

Most scholars who study the texts of the first years of the Spanish invasion and conquest identify the authors presented below as "chroniclers of the conquest" or as "soldier chroniclers"



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X Lydia Fossa, Intimidación, violencia y muerte en el relato de la primera incursión española en el corazón del Tawantinsuyu (1533-1534), pp. 48-68.

and their texts as "conquest discourses" brimming with a "triumphalistic tone" (Altunas, 2004, p. 11). Rather, I propose, almost 20 years later and from a post-colonial perspective, to call them "chroniclers of the invasion" or "chroniclers of war". This new terminology, more descriptive and less euphemistic, or more from the perspective of the colonized and less from that of the colonizer, strips the early texts of their heroic garb by treating the Spanish as invaders, with the negative charge that goes with it, and not as conquerors, a term that entails the positive connotations of heroism and dedication.

Keywords: *chroniclers of the invasion, Francisco Pizarro, euphemisms, sixteenth century, Tawantinsuyu*

Presentación

Si pudieras por cierto contemplar el espíritu de la muerte, abre amplio tu corazón al cuerpo de la vida. Porque la vida y la muerte son una, así como el río y el mar son uno.

–K. Gibran

En el año 2003, Elena Altuna me convocó para participar en un *Dossier* sobre viajes y viajeros coloniales, uno de nuestros temas favoritos. En esa oportunidad le presenté el artículo "Los primeros encuentros entre las huestes de Pizarro y los indígenas: apuntes para una tipología", que saldría publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (RCLC)* al año siguiente. De este documento "semilla", surgió la ponencia "Francisco Pizarro: De diplomático a invasor", que presenté en Sevilla en junio del 2004 en el II Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero y después en Lima, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ante el VII Coloquio Cronistas del Perú, también en agosto del mismo año. Esta investigación siguió prolongándose, y en el 2006 presenté, primero como ponencia en el XXVI Congreso Latinoamericano de Psicoanálisis, y luego, como el artículo "La gestación del odio indígena hacia el conquistador, siglo XVI" seleccionado para el libro *El odio y el perdón en el Perú. Siglos XVI al XXI* (2009).

Hoy, ante la convocatoria de quienes, con todo el corazón del mundo, quieren homenajear a la profesora Elena Altuna, ofrezco el siguiente trabajo, continuando con ese documento "semilla" que preparara para Elena en el 2003, casi veinte años atrás. Este artículo aparecerá en un nuevo *Dossier*, esta vez cobijado en la Revista del Centro de Investigaciones Área Letras (RECIAL) de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

A este nuevo "brote" de la semilla, lo he denominado: *Intimidación, violencia y muerte en el relato de la primera incursión española en el corazón del Tawantinsuyu (1533-1534)*.

Quienes escribieron la *Relación verdadera* que analizaremos no eran personas que se dedicaban exclusivamente al ataque y la defensa, sino que lo hacían solo en ocasiones especiales, como la de la invasión del Perú. Los que analizaremos ahora eran, más bien, notarios o escribanos. Esto los hacía indispensables en las huestes, porque eran prácticamente los únicos que podían registrar por escrito lo que sucedía en su entorno. Estaban abocados a ello por mandato del jefe de la hueste, Francisco Pizarro o su hermano Hernando. Describían lo que veían y escribían lo que le convenía a los Pizarro que quedara registrado, puesto que Relaciones "verdaderas" como la suya estaban dirigidas al rey y establecían la versión oficial de su incursión en la zona andina. Asimismo, estos textos, muchas veces, fueron la fuente de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X Lydia Fossa, Intimidación, violencia y muerte en el relato de la primera incursión española en el corazón del Tawantinsuyu (1533-1534), pp. 48-68.

las relaciones de méritos que los españoles hacían escribir para solicitar premios y retribuciones de la Corona, tanto para sí mismos como para los escribientes. Estos textos debían dibujarlos bajo una luz benefactora, como heroicos soldados del rey católico que se habían enfrentado a múltiples y multitudinarios grupos armados de idólatras, los habían vencido y le ofrecían al rey los tesoros saqueados.

Procederé ahora a demostrar por qué los primeros españoles que escriben sobre sus incursiones en la zona andina merecen el apelativo de “cronistas de la invasión”, utilizando ejemplos de su propia obra. De la lectura va surgiendo un patrón estratégico de avance y destrucción que hasta ahora se había pasado por alto. Este patrón emerge a pesar de ser la *Verdadera Relación* una obra paradigmática en el uso eufemístico del idioma. Sus autores, Miguel de Estete y Francisco de Jerez, ambos participaron en la redacción de la “*Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco llamada la Nueva Castilla...*”, como secretarios de Francisco Pizarro¹. Se fueron turnando en la descripción de los hechos a medida que, por diversos motivos, se veían obligados a dejar la función de cronista de guerra que, por sus capacidades escriturarias, les había encargado Pizarro. Para este estudio utilizaré con mayor frecuencia las citas de Francisco de Jerez, pues él se ocupa de la primera parte de esta incursión, desde la entrada de Francisco Pizarro a La Puná hasta llegar a las proximidades de Cajamarca. La *Verdadera Relación* fue redactada y editada entre 1533 y 1534 y forma parte de “las primeras relaciones escritas en español” (Altuna 2004: 10) para el área andina. Le fueron después leídas al iletrado Francisco Pizarro, quien las aprobó y, en algunos casos, firmó². Se debe tener en consideración que no estamos ante “sujetos coloniales” como mencionan Elena Altuna (2004, p. 9), Adorno (1988) y más recientemente Rocío Quispe-Agnoli³ (2021), sino ante “sujetos conquistadores”, que se desplazan con objetivos de invasión y sujeción. Es decir, se trata del análisis de un “discurso de la conquista” (Altuna, 2004, p. 11) que muestra aquí no solo el tono triunfalista, sino que transmite la evidente urgencia de aterrorizar a los principales indígenas para avasallar y aniquilar a las poblaciones en general. Los mueve, también, el deseo de “ponerse a la cabeza de una nueva jerarquía social” (Altuna, 2004, p. 11), al asumir la posición de señor feudal a la cabeza de encomiendas o depósitos de tierras y personas, un ascenso imposible en la península, alimentado por la disponibilidad, nunca antes vista, del oro en metálico, a cualquier costo.

Jerez o Xerez indica, al final de su “Prólogo”: “No escribiré⁴ al presente mas de lo sucedido en la conquista de la Nueva Castilla” (1917 [1533-1534], p. 5); dice, con esta aclaración, que no exagerará en su versión de los hechos, que se ajustará a lo sucedido. Aclara después: “Deje de decir muchas cosas que les sucedieron por evitar prolijidad; solamente dire las cosas notables que mas hacen al caso” (1917 ([1533-1534], p. 8)⁵, lo que ya implica una selección de hechos a contar. Llama “Cesar” a Carlos V y expresa que los españoles son “vasallos del invictísimo Carlos, emperador del romano imperio, nuestro natural rey y señor” (1917 [1533-1534], p. 3). Se expresa en estos términos para resumir el relato que seguirá:

Los cristianos han hecho temor a los infieles y admiracion a todos los humanos porque... nuestros españoles, siendo pocos en numero... y los que... de su propia voluntad y a su costa han ido y asi han conquistado en nuestros tiempos mas tierra que la de antes se sabia que todos los príncipes fieles y infieles poseían... han conquistado lo que ya todo el mundo sabe” (1917 [1533-1534], pp. 4-5).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Erige, así, a los invasores como “humanos admirables” y como “conquistadores” de más tierra que cualquier otro, superando a los cruzados europeos y a los reconquistadores peninsulares. La idea de “hacer temor a los infieles”, de atemorizar a los indígenas para neutralizarlos, está en el germen de la conquista, estrategia comprobada en las experiencias caribeñas y centro americanas a las que alude Jerez en una sucinta biografía de Francisco Pizarro en el primer párrafo de su “Relación”:

Siendo descubierta la mar del Sur y conquistados y pacificados los moradores de Tierra Firme, habiendo poblado el gobernador Pedrarias de Avila la ciudad de Panama y la ciudad de Nata y la villa del Nombre de Dios, viviendo en la ciudad de Panama el capitán Francisco Pizarro, hijo del capitán Gonzalo Pizarro, caballero de la ciudad de Trujillo, teniendo su casa y hacienda y repartimiento de indios como uno de los principales de la tierra, porque siempre lo fue y se señalo en la conquista y poblacion en las cosas del servicio de su majestad. (1917 ([1533-1534], p. 7).

Destaca, asimismo, que, luego de solicitarle licencia al gobernador Pedrarias y “gastar mucha parte de su hacienda en un navío grande que hizo y en otras cosas necesarias para su viaje... partio de la ciudad de Panama a 22 días del mes de noviembre de 1524” (1917 [1533-1534], p. 7)⁶. Para fines de enero, aproximadamente dos meses después, Pizarro y su gente están solicitando “mantenimientos”⁷ desde la Isla de las Perlas, en la circunscripción de Panamá, isla que ya estaba despoblada. La nave de socorro, al mando de Diego de Almagro, regresó al cabo de cuarenta días, alrededor del 10 de marzo de 1525, durante los cuales “murieron mas de veinte hombres” (1917 [1533-1534], p. 8). Después de haber recibido alimentos (maíz y puercos) del contingente de socorro, se embarcaron para seguir el viaje exploratorio, a pesar de las muertes y otros desastres. Al parecer, ya habían decidido, al menos Pizarro, que este era un viaje sin retorno. Llegaron “a un pueblo situado sobre la mar que esta en una fuerza alta, cercado el pueblo de palenque⁸... allí fallaron [sic por hallaron] harto mantenimiento y el pueblo desamparado de los naturales” (1917 [1533-1534], p. 9). Los indígenas se habían replegado y atacaron: “Eran belicosos y bien armados y los cristianos estaban flacos y de el hambre y trabajos pasados, fueron desbaratados”. En este momento, Pizarro decide retirarse porque hasta el “navío” estaba pronto a irse a pique. Desembarcaron en Cuchama, donde los encontró Diego de Almagro,

con otro navío y con setenta hombres y navego hasta llegar al pueblo donde el capitán Pizarro fue desbaratado y el capitán Almagro hubo otro recuento con los indios de aquel pueblo y también fue desbaratado y le quebraron un ojo. (1917 [1533-1534], p. 9).

A pesar de esta derrota, “hicieron [sic por hicieron] a los indios desamparar el pueblo y lo quemaron.” (1917 [1533-1534], p. 9). ¿Cuáles fueron los motivos para quemarlo? Ya estaba desierto, pero quisieron demostrar que quienes se les enfrentaban caerían bajo la lógica de la destrucción total.

Almagro navegaba “costeando”, y se detuvo al encontrar un gran río, al que llamaron San Juan, “donde hallaron⁹ mucha muestra de oro” (1917 [1533-1534], p. 10). Con estas noticias, de por fin haber “encontrado” oro, volvieron a Cuchama, donde estaba Francisco Pizarro. Siempre según Jerez, Almagro regresa a Panamá a buscar pertrechos, a costa de aumentar sus



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

deudas que ya ascendían a 10 000 castellanos, para poder continuar con el viaje hacia el sur. Debemos tomar nota que tanto Almagro como Pizarro necesitan de dinero (oro o plata) para adquirir “mantenimientos” en las localidades españolas, como Panamá, mientras que los “mantenimientos” que obtienen de los indios son completamente gratuitos: los exigen, los toman o los arrebatan.

El gobernador de Panamá, Pedrarias, no quería dar su consentimiento a la continuación de la empresa por los pocos éxitos que había obtenido, pero la insistencia de Almagro lo convenció y “Pedrarias fue forzado consentir que hiciese gente. Con ciento diez hombres salio de Panama y fue donde estaba el capitan Pizarro con otros cincuenta [que quedaban de los primeros reclutamientos]” (1917 ([1533-1534], p. 10). Así las cosas,

los dos capitanes partieron en sus dos navios con ciento y setenta hombres e iban costeando la tierra y donde pensaban que había poblado saltaban en tierra con tres canoas que llevaban, en las cuales remaban sesenta hombres y así iban a buscar mantenimiento. Desta manera anduvieron tres años pasando grandes trabajos, hambres y frios y murio de hambre la mayor parte dellos que no quedaron vivos cincuenta sin descubrir hasta en fin de los tres años buena tierra que todo era cienagas y anegadizos inhabitables. (Jerez, 1917 [1533-1534], p, 10).

Al cabo de estos tres años, los dos capitanes se vuelven a separar: Almagro vuelve a Panamá y Pizarro se queda en San Juan. Pizarro y su gente habían continuado la exploración y llegado a Cancebí

y antes de este pueblo habían visto los que en el navío iban, otras poblaciones muy ricas de oro y plata y la gente de mas razon que toda la que antes habían visto de indios y trujeron¹⁰ seis personas para que reprendiesen la lengua de los españoles y trujeron oro, plata y ropa.¹¹ (1917 [1533-1534], p. 11).

Pizarro no había estado en el navío de reconocimiento que hizo estos hallazgos y cuando supo la noticia, él y su hueste “recibieron tanta alegría que olvidaron todo el trabajo pasado y los gastos que habían hecho” (1917 [1533-1534], p. 11). Añade Jerez: “Y los navíos por la mar llegaron a la bahía de San Mateo y a unos pueblos que los españoles les pusieron por nombre de Santiago y a los pueblos de Tacamez” (1917 ([1533-1534], p. 12). Allí, desembarcan y a pie, se acercan al poblado en busca de comida, como han hecho antes, en otras localidades. Jerez describe así la situación:

Llegando noventa españoles a una legua del pueblo, los salieron a recibir mas de diez mil indios de guerra y viendo que no les querian hacer mal los cristianos ni tomarles¹² de sus bienes, antes con mucho amor tratandoles la paz, los indios dejaron de les hacer guerra. (1917 ([1533-1534], p. 12).

En esta cita lo más importante es observar a qué le temen los indígenas: a los perros carniceros, a los cascots de los caballos, a las espadas y los arcabuces; al asesinato, al robo de alimentos, piezas de metales preciosos, ropa; al ultraje de mujeres (hijas y esposas), a la profanación de lugares de culto, vejaciones que ya habían experimentado los grupos indígenas que aparecían ante la mirada, la lanza y la espada hispanas.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X Lydia Fossa, Intimidación, violencia y muerte en el relato de la primera incursión española en el corazón del Tawantinsuyu (1533-1534), pp. 48-68.

Solo Pizarro y parte de su gente continúan el viaje, “y hallaron muchas poblaciones y mucha riqueza, y trujeron mas muestra de oro y plata y ropa de lo que antes habían traído, que los indios de su voluntad les daban” (1917 ([1533-1534], p. 13). La aclaración final, “que los indios de su voluntad les daban” no solo suena falsa sino previsor de denuncias ante las autoridades reales no solo por los abusos y robos, sino por no haber cumplido con enviar el quinto¹³ de todo lo obtenido destinado a la Corona. Se observa, a lo largo de todo el texto, el deseo del autor por transmutar la invasión en ocupación pacífica, cristianizadora.

En 1526, después de estos viajes de “descubrimiento”, Francisco Pizarro viaja a la península

y hizo relación a su majestad de los grandes y señalados servicios que en servicio de su majestad había hecho, en gratificación de los cuales le hizo merced de la gobernación y adelantamiento de aquella tierra y del habito de Santiago y de ciertas alcaldías y del alguacilazgo mayor y otras mercedes y ayuda de costa. (Jerez 1917 [1533-1534], p. 13-14).

Pizarro logra así, gran parte de lo que anhelaba: convertirse en un gran señor de la nueva aristocracia española en Indias. Hace el viaje de regreso de Sanlúcar a Nombre de Dios

y de allí se fue con su gente a la ciudad de Panama... en trece días llegó a la bahía de San Mateo¹⁴... y allí desembarco la gente y los caballos y fueron por la costa de la mar. (1917 [1533-1534], p. 14).

Dice Jerez que “en todas las poblaciones della hallan la gente alzada” (1917 [1533-1534], p. 14), sin explicar las causas que los indujeron a ello. Esta omisión indica la necesidad, real o ficticia, de presentar a los invasores como heroicos soldados cristianos enfrentados a hordas de infieles desenfrenados. Añade que “caminaron hasta llegar a un gran pueblo que se dice Coaque¹⁵, al cual saltaron¹⁶ porque no se alzase¹⁷ como los otros pueblos” (1917 [1533-1534], p. 14). Obsérvese la premeditación: “Saltaron porque no se alzarán”, es decir, atacan primero para evitar reacciones a sus intentos de ocupación. “Alzarse” significa rechazar las demandas de los españoles expresadas de hecho o a través del Requerimiento: “Allí [en Coaque] tomaron quince mil pesos de oro y mil quinientos marcos de plata y muchas piedras de esmeraldas” (1917 [1533-1534], p. 14). Como parte del asalto, “prendieron al cacique señor dél [de Coaque] con alguna gente suya” (1917 ([1533-1534], p. 15). Es probable que el orden cronológico de estos hechos fuera inverso: primero apresaron al cacique y principales a quienes pidieron oro como rescate y luego, a pesar de recibir el oro, la plata y las esmeraldas como compensación por la libertad de sus principales, faltando a su palabra, los españoles los mantuvieron como rehenes. No contentos con eso y, por la urgencia del hambre, exigen que se les den de los “muchos mantenimientos en que había para mantenerse los españoles tres o cuatro años” (1917 ([1533-1534], p. 15). Las reservas de alimentos indígenas calculadas para tres o cuatro años desaparecieron ante la ofensiva española.

Pizarro necesitaba más españoles para asentarse en la tierra y concretar la gobernación ofrecida por el rey. Para ello, “de este pueblo de Coaque¹⁸ despacho el gobernador los tres navíos para la ciudad de Panama y para Nicaragua para que en ellos viniesen mas gente y caballos¹⁹ para poder efectuar la conquista y poblacion de la tierra” (1917 [1533-1534], p. 15). Una vez que regresaron dos de los navíos con gente y caballos, Pizarro se sintió mas seguro y “partio... de allí con toda la gente de pie y de caballo y anduvieron la costa adelante (la cual es muy poblada) poniendo los pueblos debajo el señorío de su majestad” (1917 [1533-1534], p. 15).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recordemos que Pizarro tiene preso al jefe indígena de Coaque y “alguna gente suya” y con ellos avanza por el camino de la costa, utilizándolos no solo como escudos, sino como advertencias de lo que puede suceder si no los alimentan y satisfacen sus exigencias. Jerez, como resultado de esta estrategia de guerra, nos refiere lo que consigue Pizarro y su gente:

Los señores destos pueblos, de una voluntad, salían a los caminos a recibir al gobernador sin ponerse en defensa y el gobernador, sin les hacer mal ni enojo alguno, los recibia a todos amorosamente, haciendoles entender algunas cosas para los atraer en conocimiento de nuestra santa fe católica. (1917 [1533-1534], p. 15).

“Algunas cosas” se refieren explícitamente a los contenidos del Requerimiento, que indican claramente que se trata de recibir la religión católica o sucumbir y a aceptar el vasallaje al rey de España que, en la práctica, significaba la esclavitud a los encomenderos en particular y a los españoles en general. En su avance, llega Pizarro con su gente a

una isla que se decía la Pugna... dos leguas de la tierra firme, y por ser esta isla bien poblada²⁰ y rica y abundosa de mantenimientos²¹ paso el gobernador a ella en los dos navíos y en balsas de maderos que los indios tienen, en las cuales pasaron los caballos. (1917 [1533-1534], p. 15-16).

En vista de que “el gobernador fue recibido en esta isla por el cacique²² señor della con mucha alegría y buen recibimiento” (1917 [1533-1534], p. 16), los españoles decidieron quedarse allí hasta que pasara el invierno, es decir, la temporada de lluvias, no sin antes que el señor de todos los caciques diera “de su voluntad al gobernador alguna cantidad de oro y plata.” (1917 [1533-1534], p. 16). Con la obtención, forzada o no, como pago de rescate o “donación”, Pizarro y sus hombres y seis caballos, se instalan en la isla.

Aquí se reinicia el patrón que ya se ha visto en Centroamérica: surge la sombra de la sospecha de sublevación indígena, fingida o real que, una vez más, se deriva de información de los lenguas o intérpretes. Es una extensión de que “en un hecho de conquista, el diálogo no existe” (Altuna, 2004, p. 17). Esta suposición de sublevación, sin confirmación, genera una reacción violenta y mortífera, que queda así justificada:

Como la inclinacion de los indios es de no obedecer y servir a otra generacion si por fuerza no son atraidos a ello, estando este cacique con el gobernador pacificamente, habiendose ya dado por vasallo de su majestad, supose por las lenguas que el gobernador tenia consigo que el cacique tenia hecha junta de toda su gente de guerra y que habia muchos días que no entendia en otra cosa sino en hacer armas, demas de las que los indios tenian, lo cual por vista de ojos se vio. (1917 [1533-1534], p. 16).

Aunque contaran con “lenguas”, estos serían jóvenes inexpertos y, seguramente desconocedores de la lengua que se hablaría en esa localidad específica²³. Sabemos que en el Tawantinsuyu era un subcontinente multilingüe. Continúa Jerez con la versión de la declaración de los intérpretes, siempre dudosa y pasible de ser entendida *ad libitum*, que, bajo el manto del secretismo, contribuye a la heroicidad de quien ataca con violencia desmedida:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Sabida la verdad y habida información secretamente sobre ello, luego mando el gobernador prender al cacique y a tres hijos suyos y a otros dos principales que pudieron ser presos y tomados a vida y en la otra gente dieron todos los españoles de sobresalto²⁴ y aquella tarde mataron alguna gente y los demás todos huyeron y desampararon el pueblo y la casa del cacique y otras; algunas fueron metidas a saco²⁵ y en ellas se hallo algún oro y plata y mucha ropa. (1917 [1533-1534], pp. 16-17).

Al día siguiente, los indígenas regresaron en pie de guerra y cercaron a los españoles. Estos los rechazaron y “los indios fueron desbaratados y volvieron las espaldas y los de caballo siguieron el alcance hiriendo y matando en ellos” 1917 ([1533-1534], p. 17). Al día siguiente, “envio el gobernador la gente dividida en cuadrillas a buscar a los contrarios por la isla y a hacerles guerra, la cual se les hizo en termino de veinte días, de manera que ellos quedaron bien castigados” (1917 [1533-1534], p. 17). Ya nos habían advertido que habían capturado al cacique y a algunos principales; ahora nos dan más detalles:

Diez principales fueron presos con el cacique porque él confeso que le habian aconsejado que ordenase la traición que tenia urdida y que el no quería venir en ello y no lo pudo estorbar a los principales. Destos hizo justicia el gobernador, quemando a algunos y a otros cortando las cabezas. (1917 [1533-1534], pp. 17-18).

Al parecer, “hacer justicia” es equivalente a asesinar si hay sospecha de posible respuesta armada de los bandos indígenas ante los ataques españoles o ante su sola presencia, precedida por su fama de violentistas, sería en legítima defensa ante sus ataques. El decir de los intérpretes o el comprender interesado de los invasores puede ser una coartada para atacar y no necesariamente la descripción de la realidad. Así resulta fácil trastocar los hechos y acomodar la historia a las necesidades del atacante que es, a la vez, escribiente. Continúa Jerez: “Por el alzamiento y traición que el cacique y indios de la isla de Santiago [Pugna] tenían ordenado se les hizo guerra hasta que apremiados della desampararon la isla” (1917 [1533-1534], p. 18). La defensa indígena se cataloga como rebelión y traición, catalogación que admite y justifica la mortífera reacción española. Al quedar la isla desierta, que describieron al llegar como “bien poblada y rica y abundosa de mantenimientos”, Pizarro cae en cuenta que él y su gente ya no tienen alimentos, agricultura, servicio y procede a enmendar la situación:

Acordó el gobernador de poner en libertad al cacique porque recogiese la gente que andaba derramada y la isla se tornase a poblar. El cacique fue contento, con voluntad de servir a su majestad de allí en adelante por la honra que en su prisión se le había hecho. (1917 [1533-1534], p. 18).

Es de notar que el cacique había tenido una “prisión con honra”, tal como nos informa Jerez. Esto no es verosímil, a menos que entendamos que lo que escribe el secretario de Pizarro es lo que va a leer el rey, quien le dará o no más mercedes al gobernador, o le retirará las ya otorgadas. En vista de que ya había sido todo robado y destruido en la isla y, en consecuencia, “porque en aquella isla no se podía hacer fruto”, en palabras de Jerez, “el gobernador se partio con algunos españoles y caballos que en tres navíos... cupieron, para el pueblo de Tumbez que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

a la sazón estaba de paces” (1917 [1533-1534], p. 18). Para ello, “tres cristianos” fueron como avanzada.

No indica Jerez como sabía Pizarro que Tumbes “estaba de paces”, pero los hechos sorprenden a Pizarro: “Halló la gente de los pueblos alzada”. Ante lo inesperado de la reacción indígena, no dudan en repetir lo que vienen haciendo: “Supose de algunos indios que fueron presos que se habían alzado [en reacción a] los cristianos y ropa que traían en las balsas” (1917 [1533-1534], p. 18). Esos “cristianos” eran los miembros del grupo de avanzada que había enviado Pizarro. No está de más recordar que la manera de obtener información de prisioneros era la tortura: “Supose de algunos indios que fueron presos” significa que fueron apresados y torturados para que “confesaran” en respuesta a las preguntas que los intérpretes les traducían del castellano; “confesiones” que luego traducían para los invasores. ¿Qué lenguas conocían ambas partes? Según la información arqueológica proporcionada por Vilchez y Mackie, se ha descartado la anexión de Tumbes al reino Chimú y sí al Tawantinsuyu inka. En ese caso, los interrogados podrían hablar tanto su lengua particular huancavilca (véase Torero 1984, pp. 376-377) como la lengua inka: el quechua o el puquina. ¿Era posible la comunicación? ¿Cuánto y qué se entendía? Nunca lo sabremos. Debe haber sido bien poco. El hecho de que Jerez no nos proporcione información lingüística sobre la interpretación es un indicador de la poca importancia que le daban a este factor y del poco conocimiento y conciencia que tenían los españoles del pluralismo lingüístico en el Tawantinsuyu.

Pizarro envía a su gente a “que corriesen²⁶ la tierra” a la vez que buscaban a los tres cristianos, sin éxito. Jerez describe esta acción:

Se prendieron algunos indios de los cuales envío el gobernador mensajeros al cacique y algunos principales requiriéndoles de parte de su majestad que viniesen de paz y trujesen los tres cristianos vivos... que él los recibiría por vasallos... aunque habían sido transgresores; donde no, que les haría guerra a fuego y a sangre hasta destruirlos. (1917 [1533-1534], p. 19).

En palabras de Jerez (1917 [1533-1534]), Pizarro cumplió con declararles el Requerimiento antes de atacarlos en respuesta a la supuesta agresión contra los tres cristianos. ¿El envío de este contingente de avanzada, no sería una provocación premeditada? Como se sabe, el Requerimiento debía leerse o pregonarse en lenguas indígenas, pero la mayoría de veces esto no era posible o no se consideraba necesario. Las acciones decían más que las palabras. Quizás esta declaración apareció solo en el papel, pues Jerez indica que Pizarro envió mensajeros del grupo de principales que había “prendido” para que declararan el Requerimiento, cosa bastante improbable por la complejidad del contenido del documento, la precariedad de los intérpretes y la tensa situación en la que se encontraban. Podrían haber transmitido la violencia que habían sufrido y el temor que esto les causaba, pero los principios católicos que implica el Requerimiento, no.

Continúa la *Verdadera Relación* indicando que la parte de la hueste que había quedado en la isla, ante la llamada de Pizarro, se reunió con él y el resto de su gente a una orilla del río²⁷, mientras los indígenas quedaban en la ribera opuesta. Los españoles logran cruzar el río: “Un capitán con cuarenta de a caballo y ochenta de pie... y mando [Pizarro] a este capitán que les hiciese guerra pues eran rebeldes y habían muerto a los cristianos” (1917 [1533-1534], p. 19). Pero, para cumplir con todo el proceso de conquista de manera reglamentaria, Pizarro (y Jerez) advierten: “Que si después de haber castigado conforme al delicto que habían cometido viniesen de paz, que los recibiese, conforme a los mandamientos de su majestad” (1917 [1533-



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

1534], p. 19). Nótese que siempre queda establecido en el texto que los indígenas son “transgresores”, “rebeldes”, “delincuentes”, “asesinos”, clasificaciones que justifican la violencia española ante los lectores españoles y la Historia. El ataque español fue exitoso pues estuvieron todo un día

hiriendo y matando en ellos y prendio a los que a vida se pudieron tomar... y otro dia por la mañana salió gente por sus cuadrillas en busca de los contrarios y asi fueron castigados y visto por el capitán que bastaba el daño que se les habia hecho, envio mensajeros a llamar de paz al cacique de aquella provincia que ha por nombre Quilimasa. (1917 [1533-1534], p. 20).

Lo que Jerez describe, utilizando términos eufemísticos, se entiende como una matanza. Los españoles lograron su objetivo de aterrorizar al cacique, pues temía por su vida y no quería acercarse a ellos. “El capitán²⁸ respondió al mensajero que no recibiría mal ni daño, que viniese sin temor que el gobernador lo recibiría de paz por vasallo de su majestad y le perdonaría el delito que habia hecho” (1917 [1533-1534], p. 20). El delito, por lo que se deduce, había sido evitar que ocurriera en Tumbes lo que ya había ocurrido en Pugna, conocida después como La Puná o la isla de Santiago. El capitán, “después que mando llevar de la otra parte del rio el mantenimiento que hallo... se fue con los españoles a donde había quedado el gobernador, llevando consigo al cacique y a los principales indios” (1917 [1533-1534], p. 20); es decir, los han apresado y los llevan cautivos. Así, los españoles obtuvieron alimentos, personal de servicio y principales, cuya captura les garantizaba esos servicios y la protección en sus avances.

El gobernador le reclama al cacique, sorprendido, el motivo de su levantamiento

habiendo sido tan bien tratado dél y habiendole restituido mucha parte de su gente que el cacique de la isla le habia tomado y habiendole dado los capitanes [a quienes] le habian quemado su pueblo para que él hiciese justicia dellos, creyendo que fuera fiel y agradeciera estos beneficios. (1917 [1533-1534], p. 20).

Entendemos que Pizarro está indicando que el cacique de Quilimasa estaba enfrentado al cacique de La Puná y, que al destruir los españoles a los habitantes de La Puná, los de Quilimasa deberían estarle agradecidos. Pero es plausible que ese enfrentamiento haya sido o inventado o mal comprendido por los españoles, pues la respuesta del cacique de Quilimasa se sigue ciñendo a lo sucedido con los tres cristianos. Según Jerez: “Dicen los naturales que a causa de una gran pestilencia que en ellos dio y de la guerra que ha habido del cacique de la isla, estan asolados” (1917 [1533-1534], p. 21). No se menciona la amenaza española, sino más bien la de terceros. Jerez añade:

Después que el gobernador hubo estado allí algunos días, viendo... que el pueblo de Tumbes esta destruido, aunque parecia ser gran cosa por algunos edificios que tenia y dos casas cercadas, la una con dos cercas de tierra ciega y sus patios y aposentos y puertas con defensas que para entre indios es buena fortaleza... y por no haber en esta comarca mas indios de los que estan sujetos a este cadique determino el gobernador de partirse con alguna gente de pie y de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

caballo en busca de otra provincia mas poblada de naturales para asentar en ella pueblo. (1917 [1533-1534], p. 21).

Tumbes quedó, entonces, destruida y sin futuro pueblo español ya que “[Pizarro] se partio dejando en ella su tiniente con los cristianos que quedaron en guarda del fardaje y el cacique quedo de paz, recogiendo su gente a los pueblos” (1917 [1533-1534], pp. 21-22).

Llama la atención que los españoles siempre encontraran, en sus avances por el Qhapaq Ñan, pueblos y grupos étnicos enfrentados, cuando no se tiene confirmación arqueológica de ello. Más bien, puede ser una forma de justificar los ataques y destrucción de pueblos indígenas por los que pasan los españoles, arrasando.

Asimismo, el hecho de que “se aposentaron en el pueblo del cacique en dos casas fuertes, la una a manera de fortaleza”²⁹ (1917 [1533-1534], pp. 18-19), indica que estuvieron ocupando templos o lugares sagrados; es decir, no “fortalezas”, sino recintos reservados para los iniciados. Esto ocasionaría el escándalo y el rechazo de la población nativa. Si los tesoros que los españoles “encontraban” provenían de los templos, esta sería una causa adicional para el rechazo hacia ellos. Unas páginas después, Jerez las describe con más detalle: “[Tumbes] parecía ser gran cosa por algunos edificios que tenia y dos casas cercadas, la una con dos cercas de tierra ciega y sus patios y aposentos y puertas con defensas, que por entre indios es buena fortaleza”³⁰ (1917 [1533-1534], p. 21). Como queda claro, Jerez utiliza el imperfecto “tenía”; es decir, “ya no tienen” porque los españoles los han destruido: los invasores dejan atrás solo sitios asolados.

En vista de

que el pueblo de Tumbes esta destruido... y por no haber en esta comarca mas indios de los que están sujetos a este cacique, determino el gobernador de partirse con alguna gente de pie y de caballo en busca de otra provincia mas poblada de naturales para asentar en ella pueblo. (1917 [1533-1534], p. 21).

Pizarro partió de Tumbes el 16 de mayo de 1532. A los pocos días llega a Poechios o Poechos³¹, junto a un río llamado Turicarami, zona que Jerez describe como de “bien poblada y bastecida de muchos mantenimientos de la tierra y ganado de ovejas; el camino esta todo hecho a mano, ancho y bien labrado y en algunos pasos malos hechas sus calzadas” (1917 [1533-1534], p. 22)³². Esta descripción, como las de Tumbes y La Puná, no es la de una zona de guerra ni de desolación, más bien de abundancia. Allí Pizarro

asento su real... y todos los mas caciques que habia rio abajo vinieron de paz al gobernador y los deste pueblo le salieron a recibir al camino. El gobernador los recibio a todos con mucho amor y les notifico el requerimiento que su majestad manda... y entendiendolo ellos por sus lenguas, dijeron que querian ser sus vasallos y por tales los recibio el gobernador... y dieron servicio y mantenimientos. (1917 [1533-1534], p. 22).

Una vez más, los españoles se alojan en edificios destacados: “Antes de llegar a este pueblo, un tiro de ballesta, hay una gran plaza con una fortaleza cercada y dentro muchos aposentos, donde los cristianos se aposentaron porque los naturales no recibiesen enojo” (1917 [1533-1534], p. 22)³³. Lo más probable es que los españoles estén mancillando territorio y local



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X Lydia Fossa, Intimidación, violencia y muerte en el relato de la primera incursión española en el corazón del Tawantinsuyu (1533-1534), pp. 48-68.

sagrado, reservado para pocos, ya que consideran que están deshabitados y que así no ocupan las casas de los habitantes del lugar.

En parte para cumplir con las directivas reales y en parte para que se observe su correcta actuación en la *Relación*, dice Jerez de Pizarro:

Mando el gobernador pregonar, so graves penas, que ningun daño les fuese hecho en persona ni en bienes ni les tomasen los mantenimientos mas de los que ellos quisiesen dar para el sostenimiento de los cristianos, castigando y ejecutando las penas en los que lo contrario hacían. (1917 [1533-1534], pp. 22-23).

Estas medidas se toman porque “los naturales traian cada dia cuanto mantenimiento era necesario y yerba para los caballos y servian en todo lo que les era mandado” (1917 [1533-1534], p. 23).

Al parecer, las condiciones geográficas, climáticas y sociales de Poechos no solo fueron realizadas, sino que los españoles decidieron establecerse allí. Jerez las describe así:

Como el gobernador viese la ribera de aquel rio ser abundosa y muy poblada, mando que se viese la comarca della y si habia puerto en buen paraje y fue hallado muy buen puerto a la costa de la mar cerca desta ribera y caciques señores de mucha gente en parte donde podian venir a servir este rio. El gobernador fue a visitar todos estos pueblos y vistos, dijo que le parecia ser buena esta comarca para ser poblada de españoles y porque se cumpla lo que su majestad manda y los naturales vengan a la conversion y conocimiento de nuestra santa fe católica. (1917 [1533-1534], p. 23).

Pero no todos los caciques que estaban bordeando el río aceptaron llegar hasta Poechos, a donde Pizarro. En vista de esta situación y esta negativa, Pizarro

envio un capitán con veinte y cinco de a caballo y gente de pie para traerlos al servicio de su majestad... [los caciques] vinieron de guerra... y en breve tiempo firiendo [sic por hiriendo] y matando, fueron desbaratados los indios y el capitán los torno a requerir que viniesen de paz, donde no, que les haria guerra hasta destruirlos y asi vinieron de paz” (1917 [1533-1534], pp. 23-24).

El capitán “se volvió donde el gobernador estaba y trujo los caciques y el gobernador los recibió con mucho amor y mandolos volver a sus pueblos y recoger su gente” (1917 [1533-1534], p. 24). No solo eso, el capitán le dio muy buenas noticias a Pizarro: “Había hallado en los pueblos destes caciques de la sierra [de Piura] minas de oro fino y que los vecinos lo cogen y trujo muestra dello y que las minas están veinte leguas de este pueblo” (Jerez, 1917 [1533-1534], p. 24). No se nos indica cómo obtuvieron la información de las minas de oro, pero siguiendo el patrón de obtención de información y de alimentos, puede decirse que fue bajo presión: tortura o violencia.

Pizarro se retira de Poechos y va río abajo hacia la costa:

Llegado donde estaba un cacique llamado Lachira, hallo ciertos cristianos que habían desembarcado, los cuales se quejaban al gobernador que el cacique les



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

había hecho mal tratamiento y la noche antes no habían dormido de temor porque vieron andar alterados a los indios y acaudillados.³⁴ (Jerez, 1917 [1533-1534], p. 24).

Una vez más, es palpable la existencia de grupos de avanzada que van allanando el campo para Pizarro y su hueste. Como se observa, el temor se ubica en ambos bandos, el agredido y el agresor. Para aclarar las cosas, “el gobernador hizo informacion de los indios naturales y hallo que el cacique de Lachira con sus principales y otro llamado Almotaje tenían concertado de matar a los cristianos” (Jerez 1917 [1533-1534], p. 24). ¿Cómo obtuvo la información? Seguramente bajo tormento, a través de intérpretes y deduciendo o adaptando lo que requería para tener excusa de atacarlos o apresarlos. Se observa ya un patrón de comportamiento español. Continúa Jerez: “Vista la informacion, el gobernador envio secretamente a prender al cacique de Almotaje y los principales indios y él prendio tambien al de Lachira y algunos de sus principales, los cuales confesaron el delicto” (Jerez, 1917 [1533-1534], p. 25). Es importante destacar el “secreto” de la misión y el concepto de “delito” que maneja Pizarro. No concibe la defensa indígena, sino que cualquier intento de resistencia es castigado como delito de traición, en términos españoles, traición al rey y al gobernador que lo representa. De inmediato, sin mediar ni una palabra en el texto, Jerez informa: “Luego mando hacer justicia quemando al cacique de Almotaje y a sus principales e algunos indios y a todos los principales de Lachira³⁵” (Jerez 1917 [1533-1534], p. 25).

Los españoles consiguen lo que querían pues, tal como declara Jerez,

este castigo puso mucho temor en toda la comarca³⁶ de manera que una junta que se dijo que tenían urdida todos los comarcanos para venir a dar sobre el gobernador y españoles se deshizo y de allí adelante todos sirvieron mejor con mas temor que antes. (Jerez, 1917 [1533-1534], p. 25).

El “se dijo” de Jerez puede significar cualquier cosa, no necesariamente la verdad sino también proporcionar la excusa para redimir al ejecutor de los castigos o, mejor dicho, de los asesinatos de los líderes indígenas. Llama la atención que entre estos españoles, muy cercano a Pizarro y a sus decisiones, se encuentra fray Vicente de Valverde³⁷, sacerdote dominico, quien avaló la violencia ejercida por Pizarro y su hueste.

En este contexto, surge la necesidad de fundir oro. Dice Jerez, sin olvidar la alusión requerida a Su Majestad y al Quinto Real: “El gobernador, con acuerdo de los oficiales de sus majestades mando fundir cierto oro que estos caciques y el de Tumbez habian dado de presente³⁸” (1917 [1533-1534], p. 26). Después de detenernos en las situaciones descritas y considerando el contexto de la invasión, es altamente dudoso que algún cacique o principal le entregara regalos a Pizarro o a algún miembro de su hueste. Pero debe darse cuenta de este oro al rey, ya que son sus oficiales los que están vigilando la fundición. Es obligación de estos oficiales separar el quinto de la cantidad total de metal que se está fundiendo para cumplir con la tasa debida al rey. Por eso la aclaración de que se trata de “presentes” y no de robos.

Era de gran importancia que Pizarro fundara ciudades a la española para defender lo que ya había invadido de otros españoles que aguardaban cualquier oportunidad para apropiarse de sus territorios, aún sin demarcar. Por ello, y con cierta urgencia y apuro,

el gobernador... repartio entre las personas que se avecindaron en este pueblo [Tangarara o San Miguel] las tierras y solares porque los vecinos sin ayuda ni



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

servicio de los naturales no se podían sostener ni poblarse el pueblo y sirviendo sin estar repartidos los caciques en personas que los administrasen, los naturales recibirían mucho daño, porque como los españoles tengan conocidos a los indios que tienen en administración, son bien tratados y conservados. (Jerez, 1917 [1533-1534], p. 26).

Resulta, por lo menos irónico, que indígenas que han vivido durante milenios bajo su propio sistema en armonía y abundancia, ante la llegada de los españoles no sepan cómo sobrevivir y necesiten de tutoría o “administración”. Añade Jerez:

Con acuerdo del religioso [Vicente de Valverde] y de los oficiales que les pareció convenir así al servicio de Dios y bien de los naturales, el gobernador depositó los caciques y indios en los vecinos deste pueblo porque los ayudasen a sostener y los cristianos los doctrinasen en nuestra santa fe conforme a los mandamientos de su majestad. (1917 [1533-1534], p. 26).

Los españoles truecan servicio por adoctrinamiento; en realidad, están, pues ese servicio indígena no recibe contraparte, según informaciones posteriores. Es por ello que, más que de siervos, con más propiedad, se puede hablar de esclavos.

Un tiempo después, “salió el gobernador de la ciudad de San Miguel en demanda de Atabalipa, a 24 días de septiembre año de 1532... porque, éste conquistado, lo restante ligeramente [sic por rápidamente] sería pacificado” (Jerez 1917 [1533-1534], p. 27). Esta apreciación confirma la estrategia de descabezamiento que venían practicando desde las islas del Caribe.

Como ya es costumbre, Pizarro envía gente de avanzada para preparar la invasión, aterrizando a los líderes indígenas:

En tres días siguientes llegó [Pizarro] al valle de Piura³⁹ a una fortaleza de un cacique, adonde halló un capitán con ciertos españoles al cual él había enviado para pacificar aquel cacique y porque no pusiesen en necesidad⁴⁰ al cacique de San Miguel.⁴¹ (Jerez, 1917 [1533-1534], p. 27).

Vemos confirmada la suposición de que las cuadrillas de avanzada son, en realidad, cuadrillas de ataques selectivos cuyo propósito era el amedrentamiento. Jerez informa que estos hombres de avanzada tenían como objetivo eliminar las amenazas, reales o fingidas, al principal de San Miguel. Una afirmación más del supuesto enfrentamiento generalizado entre pueblos indígenas, quizás remedando lo que sucedía en los reinos peninsulares europeos.

En la página 28 inicia Jerez su discurso de justificación del ataque a Atahualpa, afirmando que su padre, el Cuzco viejo, ha asolado los pueblos de Piura:

Supose que este cacique [Pabor] era gran señor el cual al presente estaba destruido; que el Cuzco viejo, padre de Atabalipa, le había destruido veinte pueblos y muerto la gente dellos. Con todo este daño tenía mucha gente y junto con él está otro su hermano, tan grande señor como él. Estos eran de paz, depositados⁴² en la ciudad de San Miguel. (Jerez, 1917 [1533-1534], p. 28).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Según Jerez, los dos principales, hermanos, Pabor y otro que no identifican por su nombre, están “depositados”, encomendados, guardados, ¿presos?, en San Miguel. Habrían tomado esta acción por proteger a estos principales de las fuerzas de Atahualpa. Un enfrentamiento interno más, sea este imaginado o verídico, que favorece las medidas de fuerza tomadas y por tomar. Además, se “confirma”, a través de informantes e intérpretes, de las actividades de resistencia organizadas por Atahualpa, que ya se convierte en enemigo de Pabor y de los españoles. No solo eso: Atahualpa está en pie de guerra:

El gobernador se informo allí de los pueblos y caciques comarcanos y del camino de Caxamalca y informaronle que dos jornadas de allí había un pueblo grande que se dice Caxas⁴³, en el cual había guarnición de Atabalipa esperando a los cristianos si fuesen por allí. (Jerez 1917 [1533-1534], p. 28).

Para obtener más información sobre lo que no conocía,

el gobernador mando secretamente a un capitán con gente de pie y de a caballo para que fuese al pueblo de Caxas⁴⁴ porque si allí hubiese gente de Atabalipa no tomasen soberbia⁴⁵ yendo a ellos y mando que buenamente procurasen de los pacificar y traerlos al servicio de su majestad, requiriéndoles por sus mandamientos. (Jerez 1917 [1533-1534], p. 29).

Es interesante el uso del sustantivo “soberbia”, en varias oportunidades, refiriéndose a que no se les debe permitir a los indígenas experimentarla. Este punto merece más estudio, inclusive psicológico, pues parece ser un factor importante en la relación indígenas-españoles de la primera mitad del siglo XVI. Una primera aproximación al término, en contexto, nos acerca a la idea de hegemonía; quien ejerce la hegemonía la ejerce con soberbia pues es superior; la falta de soberbia, de fortaleza u orgullo se sitúa en el lado de la subalternidad. En términos de Altuna, al indígena “se lo degrada para hacerlo presa de la dominación colonial” (2004, p. 17).

Conclusiones

A partir del análisis realizado, presentamos la caracterización de las estrategias de ocupación española identificadas en la *Verdadera relación de la conquista del Perú...* de Miguel de Estete y Francisco de Jerez, “cronistas de la invasión” desde la perspectiva poscolonial.

Ante esta “realidad”, la opción española es la defensa de unos y el ataque a otros para instalarse como defensores y aliados de los primeros y vencedores de los segundos. A partir de este hecho, los españoles esperan el reconocimiento de la “ayuda” y la consiguiente alianza. El estar “aliados” les permite la lectura del Requerimiento y la sujeción de los indígenas “aliados”, quienes quedan bajo su férula para satisfacer sus exigencias de sustento, servicio y metales preciosos, instalándose una relación, no de vasallaje sino de servidumbre o esclavitud: del amo al siervo, del conquistador al conquistado, del opresor al oprimido. De los “enemigos” vencidos queda poco, pues la mayoría han sido aniquilados con gran violencia y saña. Esta extrema violencia tiene una función, además de la de liquidar al enemigo, de sentar precedentes ante los grupos que no se sometan al accionar español. Se puede constatar que esta violencia se presenta como parte de campañas de terror que se caracterizan por los asesinatos de líderes y principales y quemados de pueblos, casas, caciques y principales. Si alguna población es renuente



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

o se niega a aceptar la invasión, los españoles proceden con el arrasamiento de pueblos y los grupos étnicos que los componen, exacerbando su proceder violento.

Con el ánimo de continuar su avance, las huestes españolas realizan tomas de prisioneros entre los que identifican como líderes o “principales” y los utilizan como escudos para evitar represalias o ataques sorpresa de los indígenas. Estos prisioneros también funcionan como rehenes, ya que el cobro de rescates por caciques y principales quienes no siempre quedan libres después del pago es una estrategia de recepción de bienes preciosos, a los que no se les denomina “robos” sino que pasan por “donaciones” o “regalos”, para cumplir con las ordenanzas reales. Al contar con estas ventajas, las huestes españolas proceden a realizar ataques preventivos, atacando antes que, real o imaginariamente, lo hagan los “enemigos”. Forman cuadrillas de avanzada para facilitar el ingreso posterior de tropas más numerosas, una vez que los líderes o principales han sufrido el tratamiento de choque inicial para ablandarlos a través del terror. Los españoles cuentan también con una red de espías, que proceden protegidos por los escudos humanos que son los mismos jefes indígenas tomados prisioneros y obligados a ir con ellos en las incursiones, como cabezas de lanza.

Lo que más destaca en el análisis es el recurso repetido de describir la percepción, real o figurada, de enfrentamiento entre pueblos y localidades indígenas. Pero la descripción de la situación de guerras internas no se condice con los hallazgos realizados por la arqueología, que no los ha corroborado. Lo que nos permite afirmar esto es, por un lado, la discursivización de la abundancia de recursos de los diferentes pueblos realizada por los autores que definen claramente un antes de abundancia y un después de miseria, siendo el factor de modificación su propia presencia y accionar en el sitio.

La propuesta que presentamos es que este fue un patrón repetitivo desde que los españoles se encontraron con lo que después sería América, tanto en las islas como en Nueva España, Tierra Firme y Nueva Castilla.

Referencias bibliográficas

- Adorno, R. (1988). Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14(28), 11-27.
- Altuna, E. (2004). Introducción: Relaciones de viajes y viajeros coloniales por las Américas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 30(60), 9-23.
- Alvarado Herrera, K. (2015). Proyecto de sensibilización de la población de Piura La vieja para la revalorización de su yacimiento arqueológico. Proyecto cultural de pregrado en Historia y Gestión Cultural (Tesis de licenciatura). Facultad de Humanidades. Universidad de Piura, Perú.
- Busto, J. A. del (2001). *Pizarro* (Vols. 1 y 2). Lima: Copé.
- Chancay Vásquez, J. V. (2017). Sitios arqueológicos identificados en la Isla Puná: relación entre asentamientos humanos y ecología (Tesis de magister). Escuela Superior Técnica del Litoral, Facultad de Ingeniería en Ciencias de la Tierra, Guayaquil, Ecuador.
- Covarrubias, S. (1995 [1611]). *Tesoro de la lengua castellana y española*. Madrid: Castalia. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Recuperado de: <https://www.rae.es/>
- Espinoza Soriano, W. (2004). La etnia guayacundo en la sierra piurana. *Boletín de Arqueología. PUCP*, (8), 133-150.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Estete, M. de (1968 [ca. 1534]). La relación del viaje que hizo el señor capitán Hernando Pizarro. En F. de Xerez (Ed.), *Verdadera relación de la conquista del Perú* (Vol. 1, pp. 77-102). Lima: Editores Técnicos Asociados.
- Fossa, L. (2004a). Francisco Pizarro: De diplomático a invasor. Ponencia presentada en el *VII Coloquio Cronistas del Perú*, Universidad Nacional de San Marcos, Lima, Perú.
- Fossa, L. (2004b). Los primeros encuentros entre las huestes de Pizarro y los indígenas: apuntes para una tipología. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 30(60) 71-98.
- Fossa, L. (2009). La gestación del odio indígena hacia el conquistador en el siglo XVI, en C. Rosas Lauro (Ed.), *El odio y el perdón en el Perú. Siglos XVI al XXI* (73-94). Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gómez Martínez, A. (2009). La veterinaria en la selección del caballo español del siglo XVI. *Información veterinaria*, 22-25. Recuperado de https://www.historiaveterinaria.org/update/historia_junio-2009-1457535818.pdf
- Lemoine Quintero, F. A. (2021). Caracterización e identificación de los atractivos arqueológicos: Caso San Isidro. *El Periplo Sustentable*, (41), 504-523. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8203459.pdf>
- Lockhart, J. (2012). *The Men of Cajamarca. A Social and Biographical Study of the First Conquerors of Perú*. Austin: Texas University Press.
- Quispe-Agnoli, R. (2021). Sujeto colonial. En B. Colombi (Coord.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (pp. 435-448). Buenos Aires: CLACSO.
- Real Academia Española. (2014a). Correría [Definición]. En Autor, *Diccionario esencial de la lengua española* (23.^{ra} ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/correr%C3%ADa?m=form>
- Real Academia Española. (2014b). Presente [Definición]. En Autor, *Diccionario esencial de la lengua española* (23.^{ra} ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/presente?m=form>
- Real Academia Española. (2014c). Saquear [Definición]. En Autor, *Diccionario esencial de la lengua española* (23.^{ra} ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/saquear?m=form>
- Real Academia Española. (2014d). Sobresaltar [Definición]. En Autor, *Diccionario esencial de la lengua española* (23.^{ra} ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/sobresaltar?m=form>
- Real Academia Española. (2014e). Tomar [Definición]. En Autor, *Diccionario esencial de la lengua española* (23.^{ra} ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/tomar>
- Torero, A. (1984). El comercio lejano y la difusión del quechua. El caso de Ecuador. *Revista Andina*, 2(2), 367-402.
- Torero, A. (1986). Deslindes lingüísticos en la costa norte peruana. *Revista Andina*, 4(2), 523-548.
- Vílchez Carrasco, C. (2015). *El camino costero en la planicie litoral de Tumbes. Sub tramo 3 del Tramo Tumbes*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú. Recuperado de <https://repositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/279/2015.03.23%20Camino%20Costero%20en%20la%20Planicie%20Litoral%20de%20Tumbes.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Vílchez Carrasco, C. y Mackie Soriano, F. (2013). *Cabeza de Vaca. Investigaciones arqueológicas*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú. Recuperado de <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/1198>
- Xerez, F. de (1917 [1533-1534]). Verdadera relación de la conquista del Perú. En *Las relaciones de la conquista del Perú* (Vol. 5, 103-121).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Notas

¹ Pedro Sancho escribió una parte del texto, pero no será parte de esta investigación.

² “Mientras que la falta de letras de Pizarro lo hacía muy dependiente de sus secretarios y asistentes, también lo volvía muy desconfiado de ellos” (Lockhart, 2012, p. 277). Mi traducción de “While Francisco Pizarro’s illiteracy made him very dependent on his secretaries and retainers, it also made him very suspicious of them” (Lockhart, 2012, p. 277).

³ “El sujeto colonial, en tanto principio activo de la enunciación, agente textual y discursivo, eje fundamental en las construcciones de identidad y otredad, naturaleza ambivalente, híbrida y en constante transformación, y punto central en el despliegue y ejecución de poder, nos lleva a considerar [críticamente] el proceso de identificación” (Quispe-Agnoli, 2021, p. 445).

⁴ No se utilizará acentos en los textos citados, a menos que sea necesario por la claridad del contenido.

⁵ Aquí nos recuerda los conceptos de “selección” y “recreación” que tanto se han estudiado para la literatura colonial temprana de las Américas.

⁶ Pizarro “llevaba en su compañía ciento y doce españoles, los cuales llevaban algunos indios para su servicio... Setenta días después... saltaron en tierra en un puerto que después se nombro de el Hambre; en muchos de los puertos que antes hallaron habían tomado tierra y por no hallar poblaciones los dejaban y en este puerto se quedo el capitán con ochenta hombres (que los demás eran ya muertos)” (1917 ([1533-1534], pp. 7-8).

⁷ “Mantener. Vale sustentar... 2. Mantenimiento, el sustento” (Covarrubias, 1995 [1611], p. 735).

⁸ “Palenque. La estacada que se pone para cercar el campo donde ha de haber alguna lid o torneo. Díjose así porque se hace de estacas y palos hincados en tierra” (Covarrubias, 1995 [1611], p. 797).

⁹ Considérese “hallaron” como un eufemismo por “se apropiaron”, “robaron”, “confiscaron”, etc., esforzándose el autor por no menoscabar su discurso del conquistador español: cristiano, honesto y esforzado.

¹⁰ “Trujeron”: eufemismo por robaron, secuestraron, confiscaron.

¹¹ Esta narración corresponde a una síntesis de lo que se conoce como “el encuentro con los tumbesinos”; es decir, un acto de piratería española en alta mar, en la que el navío español aborda la balsa de tumbesinos que llevaban diversos productos para intercambiar con otros pueblos. Apresaron a su tripulación y varios de ellos, los más jóvenes, fueron transportados a España para que se convirtieran en “lenguas”.

¹² “Tomar. tr. Coger o asir con la mano algo. 5. Ocupar o adquirir por expugnación, trato o asalto una fortaleza o ciudad” (Real Academia Española, 2014e, <https://dle.rae.es/tomar>).

¹³ “Quintar. Sacar de cinco, uno.” (Covarrubias, 1995 [1611], p. 846). En este caso, el impuesto del quinto real: una quinta parte de lo obtenido en saqueos u otros le correspondía al rey de España.

¹⁴ Deben haber llegado alrededor de la primera semana de febrero de 1532. Véase Del Busto, 2001, p. 277 y ss.

¹⁵ Coaque es “una planicie de 40 hectáreas, en cuyo centro se levanta majestuoso el Centro Ceremonial Jama Coaque, hoy con 17 m de altura, 100 m de diámetro y 88.458 m³ de tierra” (Lemoine, 2021, p. 509).

¹⁶ “Saltear. Es robar en el campo, delito atrozísimo, especialmente si junto con quitar al caminante la hazienda le quitan la vida. 2. Este género de ladrones, dichos salteadores, suelen tener por guarida los bosques espesos en las montañas” (Covarrubias, 1995 [1611], p. 880).

¹⁷ “6. Alzarse un reino, provincia, ciudad o castillo, es rebelarse contra su señor.” (Covarrubias, 1995 [1611], p. 81).

¹⁸ “[Uno de los] asentamientos humanos de tipo tradicional y rústico, como podían ser las aldeas de agricultores prehispánicos” (Bouchard et al, 2006, 248). Se entiende que el sector habitacional estaba formado por cabañas de estructura de madera, cubiertas con hojas de palma u otras apropiadas para techar. Viven de los recursos hidrobiológicos y del sembrío de yuca, maní y maíz (Bouchard et al, 2006).

¹⁹ En zona de manglares, los caballos no pueden avanzar, como sí lo hacen en zonas desérticas y de suelos sólidos.

²⁰ “La Puná registra habitación humana desde ‘la etapa formativa (2455 a. C.) de la Cultura Valdivia... [Después de varias ocupaciones], surge ‘la Cultura Guancavilca [que] ocupa todo el territorio insular entre los 900 d. C.-1532 d. C.’” (Chancay, 2017, pp. 16-17). En el 2012 se habían registrado 77 sitios arqueológicos en los 920 kilómetros cuadrados de La Puná (Chancay, 2017).

²¹ Los isleños cuentan con “las costas, el manglar, las planicies y las elevaciones medias” (Chancay, 2017, p. 6). Posteriormente “se produce una explotación de las áreas interiores donde debió producirse una alteración del bosque primario a fin de procurar terrenos para cultivos desde el periodo de Desarrollo Regional y que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

probablemente en Integración se volverían intensivos para poder soportar la densidad poblacional que debió experimentar la isla” (Chancay, 2017, p. 17).

²² “Los recursos naturales de la isla originaron que de una sociedad igualitaria como lo fue Valdivia se constituya en un periodo de tres milenios en una sociedad jerarquizada que alcanzó un nivel de jefatura altamente organizada que le había permitido tener un amplio control de las redes comerciales entre la costa central y sur del actual territorio ecuatoriano” (Chancay, 2017, p. 17).

²³ “Garcilaso de la Vega... asevera que los huancabambas, caxas, ayauacas y caluas manejaban diferentes lenguas. Con ello pretende advertir que eran etnias distintas” (Espinoza Soriano, 2004, p. 136). Según Torero (1986), las lenguas norteñas del Perú, que podrían extenderse a la costa ecuatoriana actual, serían: sechura, colán, catacaos, cullí hivito y cholón.

²⁴ “Sobre. Es preposición... dél se forman muchos nombres, compuestos de aquellas cosas que las consideramos, en cuanto están sobre otras” (Covarrubias, 1995 [1611], p. 898). “Sobresaltar. 1. tr. Saltar, venir y acometer de repente. 2. tr. Asustar, acongojar, alterar a alguien repentinamente.” (Real Academia Española, 2014d, <https://dle.rae.es/sobresaltar?m=form>).

²⁵ “2. Dar sacomano. Robar” (Covarrubias, 1995 [1611], p. 875). “Saquear: De *saco* y *-ear*. 1. tr. Dicho de los soldados: Apoderarse violentamente de lo que hallan en un lugar. 2. tr. Entrar en una plaza o lugar robando cuanto se halla. 3. tr. Apoderarse de todo o la mayor parte de aquello que hay o se guarda en algún sitio” (Real Academia Española, 2014c, <https://dle.rae.es/saquear?m=form>)

²⁶ “Correrías. Las salidas que la gente guerrera hace en la tierra del enemigo cuando se la corre, robando y talando” (Covarrubias, 1995 [1611], p. 359). “Correría. 1. f. Incursión en un territorio de gente armada que se dedicaba a la destrucción y el saqueo” (Real Academia Española, 2014a, <https://dle.rae.es/correr%C3%ADa?m=form>).

²⁷ Hoy Río Corrales (Vílchez y Mackie, 2013, p. 13).

²⁸ Podría tratarse de Hernando Pizarro, capitán general de Francisco Pizarro (Jerez, 1917 [1533-1534]).

²⁹ “Ruiz de Arce describe: ‘Este pueblo tendrá mil casas (...). En este pueblo estaba una casa fuerte hecha por el más lindo arte que nunca se vio. Tenía cinco puertas antes que llegasen a los aposentos. De puerta a puerta había más de 100 pasos. Tenía muchos aposentos, de muchas pinturas. En el medio estaba una plaza de buen tamaño; más adelante estaban otros aposentos, los cuales tenían un patio. En medio de este patio estaba un jardín y junto al jardín estaba una fuente. Decían los indios que el que hizo aquella casa se decía Huaynacápac y decían que era señor de toda aquella tierra y él mandó hacer aquella casa y estando el allí, que sería un año, hizo subir a aquella fuente por sus ingenios, agua. Parecía ser cosa imposible subir allí agua. Afirmaban los indios que era así’ (1968 [1545], p. 419)”. (Vílchez y Mackie, 2013, pp. 12-13).

³⁰ “Zona Arqueológica Monumental. Cabeza de Vaca se localiza en el departamento y provincia de Tumbes, distrito de Corrales o San Pedro de los Incas, caserío de Cabeza de Vaca... a 6 km hacia el suroeste de la [actual] ciudad de Tumbes. Cabeza de Vaca fue el centro administrativo de mayor jerarquía instaurado por los incas en Tumbes. Constituyó uno de los sitios importantes en el Qhapaq Ñan, pues fue el destino final del Camino Inca de la Costa y el puerto principal para el ingreso del Spondylus proveniente del Golfo de Guayaquil” (Vílchez y Mackie, 2013, p. 9).

³¹ “En Poechos, ubicado en el valle del Chira, de la circunscripción tallán, los incas mandaron edificar una *llacta* (Jerez 1947 [1534], p. 324; Cieza de León 1947 [1553], p. 412)” (Espinoza Soriano, 2004, p. 142).

³² “En este sub tramo, aunque el camino inca de la costa, ha desaparecido en su mayor longitud, se conservan, casi imperceptibles entre los cultivos de arroz que actualmente cubren por completo esta planicie, pequeños segmentos discontinuos del camino inca, que en total hacen un aproximado de 394 metros. Una vez definido el trazo, los constructores incas hicieron el pavimento, nivelando el terreno y luego empedrándolo con cantos rodados en toda su extensión” (Vílchez, 2015, p. 7).

³³ “El sub tramo 3 del camino costero en Tumbes, parte de la plaza ceremonial ubicada hacia el lado este del templo del sol (Huaca del Sol) de Cabeza de Vaca, con dirección de sureste a noroeste; recorre una longitud de 8 kilómetros, desplazándose por la planicie litoral bordeando el antiguo curso del río Tumbes y los esteros, en su límite sur; hasta alcanzar el litoral a la altura de Playa Hermosa.” (Vílchez 2015, p. 6).

³⁴ “Acaudillar. Capitanear gente de guerra” (Corominas, 1995 [1611], p. 287).

³⁵ “Desde 1532, las tres fueron puestas dentro de la jurisdicción territorial de la ciudad de San Miguel de Tangarará, localizada en la desembocadura del río Chira, la misma que, al ser mudada hacia el interior, fue designada San Miguel de Piura” (Espinoza Soriano, 2004, p. 146).

³⁶ “Vista aquella comarca [Lachira] y ribera por el reverendo padre Vicente de Valverde... y por los oficiales de su majestad, el gobernador, con acuerdo destas personas, como sus majestades mandan (porque en esta comarca y ribera concurren las causas y cualidades que deben haber en tierra que ha de ser poblada de españoles y los naturales della podran servir sin padecer fatiga demasiada, teniendo principalmente respecto a su conservación,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

como es la voluntad de su majestad que se tenga), asiento y fundo pueblo en nombre de su majestad.” (Jerez, 1917 [1533-1534], p. 25).

³⁷ Valverde fue mencionado en varias ocasiones por Jerez: en la página 15, en la 25 y otras.

³⁸ “Presente. El donativo que se da de una persona a otra, en señal o de reconocimiento o de amor.” (Covarrubias, 1995 [1611], p. 833). “Presente. 3. m. Obsequio, regalo que alguien da a otra persona en señal de reconocimiento o de afecto.” (Real Academia Española, 2014b, <https://dle.rae.es/presente?m=form>).

³⁹ “Los ríos de la región Piura se forman en los contrafuertes de la cordillera desplazándose por la pendiente para perderse en las calcinadas arenas del desierto. El río Piura y el Chira son los dos ríos más importantes del norte del país; el primero es uno de los más caudalosos de la costa, siendo vital para la agricultura de la región y el segundo, en cuya cuenca se encuentra la zona estudiada, desarrolla en sus orillas una vegetación subtropical muy frondosa siendo posible el cultivo de algodón, caña de azúcar y numerosas especies de frutales”. (Alvarado, 2015, p. 7).

⁴⁰ “Necesidad... lo que es fuerza. 2... la falta de lo que hemos menester. 3. y necesario, lo que es menester y es forzoso. 5. Necesitar es poner a otro en obligación de que haga alguna cosa, aunque sea contra su voluntad.” (Covarrubias, 1995 [1611], p. 774).

⁴¹ “El distrito de La Matanza (Morropón, Piura La Vieja) posee importantes vestigios arqueológicos... El sitio Arqueológico de Piura La Vieja; Los cementerios de la cultura Vicús... La Fortaleza de Pabur Viejo; La ciudadela de Chanchape; El canal de piedra que une Tongo y Chanchape; El Cerro Tongo; Las pirámides de adobe de Laynas” (Alvarado, 2015, pp. 14-15).

⁴² “Depositar. 1. tr. Poner bienes u objetos de valor bajo la custodia o guarda de persona física o jurídica que quede en la obligación de responder de ellos cuando se le pidan. 2. tr. Entregar, confiar a alguien algo amigablemente y sobre su palabra. 3. tr. Encomendar, confiar a alguien algo, como la fama, la opinión, etc. 4. tr. Poner a alguien en lugar donde libremente pueda manifestar su voluntad, habiéndolo sacado el juez competente de la parte donde se teme que le hagan violencia. 5. tr. Encerrar, contener.” (DRAE).

⁴³ “En lo que respecta a la «provincia de Caxas» (la antigua Coyayca)... estaba poblada por cinco parcialidades (huarangas)” (Espinoza Soriano, 2004, p. 138).

“Carguatoto y los demás caciques pusieron de manifiesto que sus habitantes moraban en las alturas de la serranía. Que en sus comarcas poseían arboledas para obtener buena madera y que la integridad de sus tierras también era excelente para cultivar y cosechar maíz, papas, frijoles, ocas y zapallos” (Espinoza Soriano, 2004, p. 138).

⁴⁴ En uno de los parajes de esta última, en el llamado Caxas, los planificadores del Tahuantinsuyu hicieron edificar una *llacta* o asentamiento urbano de modelo incaico... Las respectivas *llactas* tenían un templo solar, un *acllahuasi*, almacenes y edificios con muros, ya de piedra o ya de pirca, y hasta de adobes y tapiales, necesarios para desempeñar funciones específicas... El *acllahuasi*, que se componía de tres casas confortables en cuyo interior [se encontraba] un promedio de 500 mujeres que tejían... con la producción de vestimenta también preparaban comidas y bebidas para el Estado... Los almacenes de Caxas permanecían repletos de calzado, panes o pequeños bloques de sal, carne seca, maíz, fibras (lanas), trajes finos de *cumpi* e, incluso, de figuras de oro martillado y de bebidas”. (Espinoza Soriano, 2004, p. 141-146).

⁴⁵ “Ensoberbecerse. Engrandecerse y levantarse, con arrogancia.” (Covarrubias, 1995 [1611], p. 898).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39347>

Para una teoría general de la heterogeneidad cultural. A partir de los aportes de A. Cornejo Polar

Raúl Bueno

Prof. Emérito, Univ. Dartmouth, Estados Unidos
San Agustín, San Marcos, Perú
raul.bueno@dartmouth.edu

Recibido 22/10/2022. Aceptado 15/11/2022

Resumen

Este ensayo indaga la posibilidad de constitución de una teoría unificada de la heterogeneidad cultural que incluya todas las situaciones del campo heterogéneo y de la diferencia cultural, desde el choque de culturas hasta el mestizaje, pasando por migraciones, traducciones, transculturaciones, etc., así como por los sujetos operadores y los motivos de tales situaciones y dinámicas. Observa lo que, en esta tarea, fue avanzado por Antonio Cornejo Polar, lo que de algún modo ha sido desarrollado después de su fallecimiento en 1996 y las tareas que consideramos aún pendientes.

Palabras clave

heterogeneidad cultural; campo heterogéneo; sujeto migrante; traducción cultural

For a general theory of cultural heterogeneity.

Based on the contributions of A. Cornejo Polar

Abstract

This essay investigates the possibility of developing a unified theory of cultural heterogeneity. One that includes all situations of the heterogeneous field and the cultural differences, from cultural clash to *mestizaje* (miscegenation); as well as migrations, translations, transculturations and other notions in between. Also, the operating subjects and motifs of such situations and dynamics. In this endeavor, it observes what was advanced by Antonio Cornejo Polar, what has been somehow developed after his death in 1966, and what we consider still pending tasks.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. Nº 22 (Julio-Diciembre, 2022) ISSN 2718-658X. Raúl Bueno, Para una teoría general de la heterogeneidad cultural. A partir de los aportes de A. Cornejo Polar, pp. 69-79.

Keywords

cultural heterogeneity; heterogeneous field; migrant subject; cultural translation

A la memoria de **Elena Altuna**, por estas y otras deliberaciones.

Inicio esta intervención con una metáfora —teoría unificada— que habría alarmado a nuestro autor tanto por su conocida prevención al uso de categorías prestadas de otras disciplinas —su laxo rendimiento conceptual—, cuanto por la imponente significación que esa noción tiene para la física moderna. Yo le habría asegurado lo que ya he dicho en otras ocasiones: que las metáforas epistemológicas tienen el mérito de vislumbrar el sentido básico y las proyecciones de objetos de análisis complejos; y que, en este caso, la metáfora escogida añade el mérito de ahondar en la amplitud y variedad del campo de estudios que él inauguró cuando introdujo en el debate cultural que nos compete la noción de heterogeneidad. En lo que sigue, entonces, vamos a postular la posibilidad de una teoría unificada del campo heterogéneo, o *teoría general de la heterogeneidad*, y a considerar el modo cómo Antonio Cornejo Polar se acercó a ella y comenzó a desbrozarla.

La teoría general de la heterogeneidad comprende cuestiones cabal o parcialmente desarrolladas por el propio Cornejo Polar, tales como heterogeneidad discursiva, heterogeneidad cultural, conflicto oralidad/escritura, sujeto heterogéneo, sujeto migrante, pluralidad conflictiva y totalidad contradictoria, entre otros. Y cuestiones desarrolladas por otros autores, o aún en proceso de desarrollo, tales como contacto cultural, conflicto en la zona de contacto, dominación, exclusión, dependencia, colonialidad, por un lado, y transculturación, hibridación, criollización, mestizaje, multiculturalidad, traducción y traducción cultural, por otro. No digo que estas nociones y sus referentes *convivan* con —es decir, estén meramente al lado de— la heterogeneidad. Estoy diciendo que todas ellas son *parte* integrante y funcional del campo general de lo heterogéneo, y sus teorías añaden a la teoría general de la heterogeneidad. Por consiguiente, deben ser pensadas o repensadas en función de una conceptualización de más alcance que las sitúe en sus efectivos lugares, funciones e interacciones dentro del amplio campo de lo heterogéneo. A favor de esta noción integral del campo está la evidente y simple constatación de que hay siempre *otro*, una alteridad en cualquier extensión o nivel de lo real, es decir, una base heterogénea, que de algún modo desata y apura *todas* las reflexiones y teorías contenidas o promovidas por las categorías arriba enumeradas.

Para facilitar mi trabajo, voy a presentar primeramente esta teoría en los términos de una metáfora narrativa: la actuación de dos personajes frente a la heterogeneidad de mundo. El primero está en situación de control, pues pertenece a lo que llamamos cultura dominante: la cultura letrada, por ejemplo. El segundo, en cambio, pertenece a la cultura dominada, y su marca es, en general,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre, 2022) ISSN 2718-658X. Raúl Bueno, Para una teoría general de la heterogeneidad cultural. A partir de los aportes de A. Cornejo Polar, pp. 69-79.

la oralidad. Ambas culturas están en situación de contigüidad, infiltración o traslapo. Es decir, están en situación de heterogeneidad. Para vivir o sobrevivir en esa situación ambos personajes se pronuncian sobre el otro cultural, en diferentes grados de aceptación o rechazo, de objetividad o pasión, de altruismo o condenación. Si el primer personaje es un narrador, artista, estudioso o científico social, arma, para su propio consumo, un discurso comprensivo del otro, es decir, cuyo referente no es uno ni lo de uno sino el otro y lo suyo, pero cuyos destinatarios, circulación y consumo ocurren en los predios de la cultura dominante.

La investigación de este tipo de representación constituye el primer momento de la teoría de la heterogeneidad de Antonio Cornejo Polar. A él se deben los trabajos publicados como libros o volúmenes entre 1973 y 1982, en especial, *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973 —ponerle atención al plural—), *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista* (1980 —ponerle atención al referente social—) y el rotundo *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (1982 —donde explica lo que él llama “el doble estatuto socio-cultural” de las literaturas heterogéneas—).

En la segunda etapa sobre la heterogeneidad, contenida en el libro *Formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), Antonio Cornejo Polar observa lo que se puede llamar heterogeneidad de la historia. En concreto, observa la actuación del personaje letrado en un escenario especialmente temporal, cuál es la atención que este le presta a la tradición literaria, representativa de tradiciones o historias de más calado, para justificar su presente, garantizar su futuro y promover proyectos de nación y desarrollo que, en un mundo cultural y socialmente heterogéneo, lo incluyan de modo destacado. Así el letrado enfatiza un pasado maleable, de fluidez no unívoca, integrado por tradiciones y secuencias de varias composiciones. Para decirlo en otros términos, ante la ostensible heterogeneidad de mundo, el letrado se acoge a una heterogeneidad de tradiciones y de historias que le permita ciertos canjes de interés y le recomponga lugares de protagonismo y hasta de privilegio. En el modelo general de Cornejo Polar, esta constatación suma una heterogeneidad de historias que venturosamente añade a su noción de totalidad contradictoria y conflictiva.

El siguiente momento de las indagaciones de Cornejo sobre la heterogeneidad se da con la publicación de su libro *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), en el que de modo intencional cambia de actor, se ubica al otro lado de la situación heterogénea de base y pone el énfasis en el segundo actor de este relato metafórico explicativo. Ahora la mirada sobre el mundo y sus diferencias la tiene el personaje segundo, el marcado mayormente por la oralidad y la subalternidad. Entonces esta visión de la heterogeneidad desde la desventajosa heterogeneidad saca al canto los contenidos de descomunicación, exclusión, conflicto o resistencia, en escenas tales como el encuentro de letra y oralidad en el desencuentro de Cajamarca, y los intentos de suturación del conflicto vía la utópica armonía étnica y cultural ejemplificada por la figura del Inca Garcilaso. Aquí la mirada metadiscursiva sobre lo heterogéneo, insisto, está empeñada en lo que se considera el otro cultural, aunque los discursos que lo refieren, como se ve en el acápite sobre las “figuraciones sociales del Inca”, todavía sean producto de la elite cultural de un Riva Agüero.

La introducción y el capítulo final de *Escribir en el aire* traen una novedad en este panorama de personajes heterogéneos: ponen en movimiento —es decir, en traslado físico— al personaje subalterno y destacan sus tribulaciones de migrante a un mundo otro. Para indagar con propiedad



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre, 2022) ISSN 2718-658X. Raúl Bueno, Para una teoría general de la heterogeneidad cultural. A partir de los aportes de A. Cornejo Polar, pp. 69-79.

en sus deliberaciones y discursos, que justamente le otorgan riqueza cultural y le perfilan la identidad, Cornejo Polar acude a la teoría del sujeto tal como se le presenta a fines del siglo XX. Hablo del sujeto cognitivo clásico (Descartes, Kant) replanteado por una intención significativa enraizada en el inconsciente, no exenta de complejidad y contradicciones (Lacan, Badiou), modulada de modo político, relacional (uno consigo mismo y con el otro) y descentrado (Foucault, Derrida)¹.

Así es como Cornejo Polar inicia el asedio a la medular categoría del *sujeto migrante*, la misma que él ajusta conceptualmente en dos apretados pero vigorosos artículos de 1995 y 1996.

² Estos conforman una etapa intelectual que Cornejo vive con premura, pues intuye o sabe que los tiempos los tiene limitados por el mal que ya mina su salud. Pero es una etapa fecunda en posibilidades teóricas y críticas que los estudiosos todavía tenemos para desbrozar y desarrollar, según veremos más adelante.

En las páginas que siguen intentaré devolverle carne a ese esquema narrativo o soporte argumental. Veremos ahí la evolución —más bien la expansión— de un pensamiento crítico intenso y coherente, cuyas etapas rebelan una transición suave, por así decirlo, en donde las primeras establecen líneas de pensamiento que insinúan o avisan posibles desarrollos, y las siguientes recogen y hacen crecer las semillas intelectuales heredadas de las etapas precedentes. Como en las reconstrucciones artísticas de rostros y cuerpos a partir de ciertos rasgos óseos, lo que sigue no es necesariamente materia que viene entera del modelo de Cornejo Polar. Veremos que no poco viene de las huellas que este ha dejado en el camino, de sus insinuaciones y posibilidades, de sus obvias y no tan obvias relaciones con modelos teóricos de otras fuentes, las que terminan ajustando sus lógicas a la del modelo integral que nos ocupa.

* * *

Cuando en 1978 Antonio Cornejo Polar publica su medular ensayo “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural” (1978), poco imaginaba el autor que estaba plantando ahí la base medular de la teoría integral que ahora nos ocupa. Al hablar de literaturas heterogéneas tuvo que hacer mención a su “heterogeneidad básica”: son discursos situados entre dos mundos. Discursos que desde una sociedad o cultura producen, para su propia inteligencia y consumo, la representación y hasta la interpretación de *otra* sociedad o cultura, en un lenguaje que de algún modo le es ajeno a la sociedad representada. Me tocó insistir en esta condición básica en un artículo de 1995, incluido en un volumen de homenaje al autor publicado un año antes de su fallecimiento³. Dije que una “heterogeneidad de mundo” precede necesariamente a todo discurso heterogéneo, donde *uno* escribe sobre *otro* tratando de entenderlo, y a las dinámicas que esa base facilita, como transculturación, hibridez y mestizaje. Obviamente, sin una alteridad de base no se podría hablar o escribir de ningún otro cultural, ni se podría concebir ninguna dinámica de disolución parcial o total de esa base. Observaba que, aunque el autor no había hecho del todo visible esta condición de mundo previa a *todo* discurso heterogéneo —él, en verdad,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre, 2022) ISSN 2718-658X. Raúl Bueno, Para una teoría general de la heterogeneidad cultural. A partir de los aportes de A. Cornejo Polar, pp. 69-79.

se había empeñado en el mundo andino en cuanto “realidad dividida y desintegrada”—, era entendible que ella está presente en su trabajo toda vez que hace referencia directa o mediada a mundos escindidos, “universos heterogéneos” o realidades escindidas.

Decía, además, en mi artículo de homenaje algo que emanaba de modo natural de las constataciones primeras de Cornejo Polar: que la condición heterogénea *precede* también, como condición *sine qua non*, a la transculturación y al mestizaje —en ese orden—. Pude haber añadido ahí la hibridación, pero el concepto entonces no se entendía como una función, sino como un efecto: hibridez. Era un decir temerario el mío, en una época en que, allende el contexto latinoamericano, la transculturación se llevaba la atención tremenda de academias y cátedras, y en que, tomando toda esta fenomenología al revés, o de cabeza, se entendía que la transculturación era la versión avanzada y hasta final de las dinámicas culturales de contacto. La condición heterogénea, como tal, era simplemente sobreentendida, minimizada, o aun ignorada. En general se la malentendía, cuando se la tomaba como sustituto parcial o explicación lateral de la transculturación, en la que entonces quedaba subsumida sin mayor discusión.

En su escritura y acciones previas a 1995, es decir previas a “El indigenismo y las literaturas heterogéneas...”, Cornejo Polar hace un tratamiento heterogeneísta en escenarios varios, no cabe duda, de la realidad literaria y cultural del Perú. En su condición de director de la Casa de la Cultura de Arequipa (1962-1965), no solo focaliza en los discursos del otro y produce estudios para el entorno intelectual⁴, sino que asume la actitud de un sujeto que desiderativamente *migra* en reversa: desde el confort de la ciudad letrada a la modesta —no es el término correcto— ciudad oral. Es un promotor cultural. Y así nuestro autor se comporta no solamente como sujeto cognitivo y cognoscente, sino como sujeto de *acción*, esto es, como una entidad *performativa*, que *hace* que la cultura visitada despliegue su trama, revele sus destrezas y realice su verdad. Hace que se cante el yaraví mestizo⁵, que sea devuelto a sus contextos de realidad y de actuación, y que, entonces, se retome su tradición y asegure su continuidad. Y aunque el autor no cante, escriba o toque el yaraví, ello no impide que su *performance* sea el de agente reproductor de un discurso alternativo, y que haya una audiencia dispuesta y participativa, genuinamente entusiasta y honestamente valorativa de su producción popular. Además, en cuanto sujeto cognoscente de la literatura popular, en sus artículos sobre Mariano Melgar y el yaraví actualiza una situación discursiva heterogénea en lo vertical, que además de ir de lo central a lo periférico va, tal como muchos años antes lo había promovido el gesto romántico y algunos años después lo plantearían los fundadores de los *cultural studies*, de lo popular a lo culto y viceversa, pasando por lo que, para su tiempo, era una cierta producción de masas: la poesía tradicional. Ello no solo con vistas a su disfrute, sino a una incursión afectiva, empática y revalorizadora de lo popular. Así Cornejo Polar sale de la torre de su clase, que en el medio en que creció era circular y guardada por el insondable pozo del elitismo cultural, para asumir su identidad de arequipeño pleno y, por esa vía, de peruano consecuente. Su actitud como director de la Casa de la Cultura de Arequipa —he dado testimonio de ello en otro lugar— iba, pues, más allá del intelectual que rebela curiosidad por los discursos del otro para un consumo sociológico o antropológico —digamos— entre los suyos: era la del



sujeto que realiza una migración interior hacia las culturas alternativas para empaparse vivencialmente de sus sentidos y valoraciones. Otros momentos destacados y progresivos de ese tratamiento de la heterogeneidad social y discursiva son su destacado papel en la recuperación de la poesía popular de Mariano Melgar⁶; la filosofía de su conducción de la Casa de la Cultura de Arequipa, que buscaba demostrar no solamente que lo culto puede enraizar en un ámbito popular, sino que la raíz de lo culto ya existe en lo popular, desde donde puede crecer hacia su excelencia, y que una continuidad entre lo popular y lo culto se erige como glorioso corolario de dicha relación; y, en particular, su discurso pronunciado durante el acto central del célebre Primer Encuentro de Narradores Peruanos, de junio de 1965, donde acusa la aguda y contradictoria heterogeneidad de la sociedad peruana y reclama el papel de nuestra literatura —discursivamente heterogénea, ciertamente— “en el conflicto de las razas, en el disloque y miseria de nuestra sociedad”⁷.

Aunque a cinco años de distancia en el pasado de su ensayo sobre el “doble estatuto socio-cultural” de las literaturas heterogéneas (1978), el libro de Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973), puede ser leído en clave totalmente heterogénea. No recuerdo que el autor hubiese usado en el libro esta palabra y sus variantes como categorías descriptivas, pero es evidente que su teoría de la heterogeneidad, digo la teoría ampliada que aquí nos ocupa, ilustra con asombrosa anticipación el análisis de las múltiples instancias de la novela. Para comenzar, el autor en su libro tiene como referente un sistema narrativo, el de Arguedas, que, desde la hibridez de su lengua de base hasta la innovación de sus procedimientos compositivos, pasando por la mezcla de sus medios expresivos, escapa largamente a la noción de relato que predomina en el tiempo de Arguedas y se instala en la otredad discursiva. La novela misma, como constructo referencial, dice y establece posicionamientos entre “dicotomías” socio-culturales, a cada paso, como mundo costeño y mundo andino, pueblos andinos y comunidades indígenas, haciendas y tierras de comunidades, opresores y oprimidos, indios cautivos y libres (es decir, colonos y comuneros), mestizos e indios, etcétera. El protagonista, esto es, el sujeto cognitivo, atraviesa física y mentalmente esos “universos” en una migración que no acaba, desde un pasado de feliz plenitud hacia un indeseable presente conflictivo, donde ejecuta hasta casi el agotamiento un diálogo interior descentrado e inestable, como veremos con detalle más adelante al discutir la noción de “sujeto migrante”, casi crepuscular en la trayectoria de nuestro autor.

En 1989, al publicar *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Antonio Cornejo traslada su noción de heterogeneidad hacia lo diacrónico, esto es, hacia los desarrollos socio-culturales en el tiempo. Reintroduce en el debate sobre las historias literarias el concepto de *tradición* para referirse a secuencias literarias heterogéneas entre sí, pero también internamente heterogéneas, aleatorias y hasta conflictivas. A partir de los conceptos operativos de “tradición” y “tradicional”, el autor investiga los proyectos de constitución de una tradición literaria en el Perú. Comprueba en esas propuestas —de J. T. Polo, R. Palma, J. de la Riva Agüero, J. C. Mariátegui, L. A. Sánchez, A. Tamayo Vargas, entre otros— la fluidez, maleabilidad y variedad de las secuencias de lo literario en el tiempo. Esto es, la condición doblemente heterogénea de los proyectos: alternativos y



polémicos entre sí, pero diversos y contradictorios internamente. No podía ser de otra manera, pues, como he argumentado en otro lugar, una literatura nacional en sociedades densamente heterogéneas como la peruana no puede sino ser la suma irregular y fluctuante de distintas tradiciones que, en su tejido, reproducen la problemática histórico-social de la realidad que las comprende, o al menos parte de ella. Desde otra perspectiva, el libro de Antonio Cornejo añade a la heterogeneidad de proyectos investigados lo heterogéneo de sus lugares de enunciación: los sujetos que organizan una tradición literaria o cultural responden a distintas solicitaciones de origen, clase e inserción en la coyuntura social y política que los incluye, de donde resulta que las tradiciones se componen o recomponen según su situación enunciativa. Y que, por ende, en una heterogeneidad de más bulto, el pasado es reajutable según los intereses o las necesidades de quienes formulan la tradición literaria o cultural. Y en ese juego entre lo común y lo diverso, donde Cornejo Polar incluye también la alternativa de su lección, emerge una meta-tradición literaria más representativa de la conflictiva realidad histórica del Perú y de sus representaciones.

Los años previos a su fallecimiento fueron para Cornejo Polar de una fecundidad extraordinaria. En 1994 publicó *Escribir en el aire*, donde investiga, desde múltiples ángulos y momentos históricos, la relación antitética de oralidad-escritura que es característica sustancial de la heterogeneidad andina, como de otras heterogeneidades que confrontan el encuentro de los llamados mundos terceros y primeros⁸. Allí el autor acude a la teoría del sujeto para evaluar los avatares del migrante andino a la ciudad —caso conspicuo del joven José María Arguedas—, que lo instalan “en dos mundos de cierta manera antagónicos” (p. 209) y le perfilan una identidad escindida, constituida de oscilaciones y “desplazamientos que dibujan la índole de un sujeto inestable” (p. 212). Atareado como entonces anduve, desgajando de lo heterogéneo las funciones de transculturación y mestizaje, no pude calibrar en su momento la importancia que tiene el estudio del migrante y sus desplazamientos reales y virtuales —subjetivos— para el campo general de lo heterogéneo y, ahora, para una teoría integrada. Ello pese a que poco después de la publicación de *Escribir en el aire*, en 1995 y 1996, respectivamente, Cornejo Polar produjo dos importantes artículos sobre el sujeto migrante y sus discursos, en los que el autor vuelve a incidir, con otros argumentos, en su heterogeneidad de base⁹. El primero se empeña en la “condición migrante” del sujeto, la función “descentrada” de su memoria y el carácter dislocado de su discurso, que se niega al sincretismo, incluso a toda síntesis. Tiene, además, el mérito de redondear por fin el nombre con que esta categoría pasa a la crítica latinoamericanista: “sujeto migrante”. El segundo ajusta, en una formulación concisa y densa, todas las comprobaciones sobre el sujeto migrante y sus discursos (su hablar, escribir, representar) que el autor venía perfilando desde 1994. Así el sujeto migrante habla desde al menos dos lugares contrastados por la experiencia y la memoria, para producir un discurso “radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo *no* dialéctico” (p. 843 —su énfasis—).

* * *



El fallecimiento de Antonio Cornejo Polar desencadenó una serie de publicaciones internacionales sobre su obra. Así fue que me hallé, junto a otros, escribiendo profusamente sobre sus ideas, tratando de hacer visible el riguroso sistema que las anima y desarrollando las posibilidades de algunas de ellas hasta hacerlas rendir sus embrionarias o posibles funciones. Pude ver que la noción de sujeto migrante le surge al autor como una *extensión* natural de su categoría de la heterogeneidad. Más exactamente, como la incorporación de la condición heterogénea a la conciencia de un mismo individuo, el migrante, como resultado del acto de migrar. El sujeto, así, es entonces *internamente* (subjétivamente) heterogéneo, descentrado, oscilante y, de algún modo, plural. Esto es, heterogéneo por excelencia, pues internaliza y sopesa, sin confundirlas, culturas y lenguas en cierto modo antagónicas para decir las acciones que se ajusten a su nueva situación. En efecto, en cuanto migrante (andino para más señas), este sujeto no solo añade a lo heterogéneo, pues hace ostensible ante sí y los otros su diferencia, su variada otredad, sino que actualiza mentalmente la heterogeneidad —ahora es *uno* en *dos* lugares contrarios— y hace que esta represente sus aprehensiones y debates en los escenarios de la memoria y la deliberante conciencia. ¿Qué hago aquí? sería la pregunta clave del dilema que lo embarga. Y lo que este sujeto entonces dice o escribe solo puede existir en el cruce de una serie de coordenadas de lo heterogéneo: aquí/allá, antes/ahora, andino/no-andino, yo-aquí-ahora/yo-allá-antes, yo/él, aceptación/rechazo, inclusión/exclusión, éxito/fracaso, etcétera. Así, dada la condición raigal que su desplazamiento hace evidente, el discurso del migrante no puede sino ser “descentrado” y “contradictori[o] de un modo *no* dialéctico”, como postuló el autor y, en gran medida, la teoría *post* del sujeto (posestructuralista, posmoderna: de Badiou a Derrida) según ya vimos.

Al cruzar fronteras culturales y lingüísticas, el sujeto migrante añade a sus deliberaciones —sujeto cognitivo y cognoscente, al fin y al cabo— el sentido y las dificultades de la comunicación y el entendimiento en el nuevo contexto. Y el sentido de la actuación o *performance* que la nueva situación le demanda. ¿Cómo lo digo? ¿Qué me dice? ¿Qué sentido tiene lo que él hace? ¿Y lo que me rodea? ¿Cómo lo hago yo? Serían algunas de las preguntas que gravitan en la conciencia del migrante cultural y que flexionan su hablar. Ahora es de notar que esta azarosa reflexión interna sobre el sentido y la función de la cultura y la lengua ajenas, así como sobre la adecuación de la cultura de uno a la nueva circunstancia, constituye la deliberación propia de un sujeto en el acto previo a una traducción cultural. En otras palabras, el sujeto migrante *es*, por su propia naturaleza, un *sujeto traductor*, y sus debates internos constituyen el instante previo al ejercicio de su voluntad traductora. No lo supo Cornejo Polar, pues su fallecimiento le hurtó esa década que faltaba para que comenzara a hablarse de la traducción cultural como sustancia de transacciones y, a otro nivel, de análisis en un mundo —liberador, reparador— que tiene a la cultura —no a la política, ni al discurso social, ni mucho menos a la economía— como fundamento de democracia y justicia social. Atando los dos extremos de esta secuencia, el sujeto migrante *es* el sujeto traductor por excelencia. Así, Cornejo Polar de algún modo previó, desde su primera heterogeneidad, este campo ahora batiente de los estudios sobre



la traducción cultural. Quizá habría llegado a ellos de haber tenido los años suficientes para ahondar en las tribulaciones de su sujeto migrante, y de haber podido completar el libro que se propuso sobre estos debates de la interioridad heterogénea. Su sola intuición, sin embargo, lo devuelve a la palestra de nuestros héroes culturales y hace que su categoría de base y su versión internalizada recuperen la vigencia que el tiempo, las agendas laterales y alguna poca —y en algún caso tal vez mala— voluntad le escatimaron.

Podemos colegir aquí que la heterogeneidad de mundo es condición previa y punto de partida de no solo las dinámicas de la heterogeneidad, sino también de las dinámicas de la traducción, en general, y de la traducción cultural, en particular. Colegir también que el sujeto migrante en su traslado mueve y pone en situación de contacto culturas, experiencias y lenguas, de modo que tiene que ser, y de hecho es, un traductor cultural. Las heterogeneidades de base no son estados quietos de sociedad y de cultura, sino sistemas en movimiento, en situación de tensión y cambio internos. Ni F. Ortiz ni J. M. Arguedas ni A. Rama pensaron nunca en las culturas como unidades monolíticas, férreamente atezadas a categorías como las de etnicidad o raza, sino como flujos en constante dinamismo y aun evolución. De modo que las traducciones de las que ellos hablaban, esto es las *transculturaciones* que postularon —socio-económica, antropológica y narrativa, respectivamente— no se resuelven en traducciones de previsibles binarismos o mecánicas horizontales, relativamente homogéneas. Tampoco las culturas, para ellos y para Cornejo Polar, fueron puros constructos mentales, aunque algo de ello tengan, reducibles a discursos que se desentienden de la realidad-real, permítaseme el término, pues están trabadas indesligablemente con la historia material de sus pueblos. Entonces, no se les puede adosar un esencialismo identitario que, a mi entender, hace fantasmáticos los intercambios e imposibles las traducciones —por infinitas—, como postularía Derrida en su *Diseminación*. Para nuestros autores, insisto, las culturas son flujos interpretativos de situaciones concretas; o, en nuestras palabras, momentos de un vasto proceso de traducción cultural sobre la vida material de los pueblos. Flujos que, a diferencia de la hibridez de H. Bhabha, no se ven enquistados en los intersticios de la diferencia cultural colonial, sin posibilidades de salida o retorno; o que, a diferencia de la hibridación de N. García Canclini, no se entienden empeñados en la intencionalidad combinatoria de distintos procedimientos y aun epistemes culturales, sino en los *procesos* que los constituyen. Son además flujos interpretativos —o traducciones de lo real— de situaciones concretas que también fluyen, como lo demuestra Arguedas cuando habla de un indio andino “moderno”, irremediamente cambiado, no como un quiste subcultural entre culturas, sino como una reformulación de la cultura indígena entera, que ya no tiene posibilidades de retorno a un pasado prehispanico. Y, además, flujos intraculturales que revuelven los espacios de realidad y conforman convivencias de estabilidad relativa, mejor dicho, engañosas y a punto de estallido, como las que representa Arguedas en el colegio de Abancay en *Los ríos profundos*, o en la ciudad de Chimbote en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En tal sentido, el sujeto migrante, este traductor cultural por necesidad, se enfrenta a una tarea de algún modo titánica, pues tiene que ajustarse a realidades cambiantes, las mismas que hacen oscilantes y descentradas sus deliberaciones de subsistencia y vida, y, en el proceso,



ajustar sin descanso sus actitudes, traducciones y lenguaje a los distintos flujos que lo envuelven. Estamos hablando aquí de heterogeneidades en constante movimiento, no del todo fraseadas por Cornejo Polar, pero previsibles y necesarias en su modelo expandido.

Coincidentemente, bajo el nombre de “subversión” corre el trabajo de W. Mignolo y F. Schiwy sobre la transculturación y la diferencia colonial¹⁰. A la luz de la experiencia traductora del movimiento zapatista y la idea del Comandante Marcos de una reparadora traducción “intercosmológica” y no solo interlingüística, los autores proponen una “doble traducción” que, en el actual orden mundial de la relación modernidad/colonialidad, contraponga las traducciones y transculturaciones¹¹ del pasado colonial y contribuya al desmantelamiento de las relaciones de poder y dominación cultural.

* * *

Quedan no pocas tareas por realizar y explicar en este corpus de materiales relativos a la migración y la traducción cultural —al sujeto migrante y traductor— en su conexión con las categorías básicas del latinoamericanismo cultural. En concreto: el problema de la autoría de la traducción del patrimonio colectivo. Resulta obvio a estas alturas que la heterogeneidad discursiva y la transculturación narrativa requieren e incluyen “traductores” individuales que reclaman autoría, en el sentido de propiedad intelectual. Y que hay, claro, traducciones colectivas de discursos orales, costumbres, usos, modelos de producción y consumo y otros, que no buscan esa autoría porque son labor de sujetos anónimos y hasta masivos. Otro tema a investigar es el papel de la traducción y la transculturación frente a heterogéneos patrimonios culturales colectivos. A partir de una observación de S. Stockhorst sobre los estudios de transferencia (*transfer studies*, que ven áreas culturales porosas y transculturalmente contaminadas donde los *comparative studies* suelen encontrar entidades “autónomas” o aún “herméticas”)¹², vemos que la traducción cultural destacaría las discontinuidades del campo cultural, esto es, la heterogeneidad de base —de otro modo no habría necesidad de traducir— *a fin de* que las transculturaciones autoconscientes (las transferencias de contenidos y valores) afiancen su continuidad —al menos una parcial y relativamente estable—. Tal materia convendría estudiarse con calma, pues ello ahondaría en las dinámicas de disolución de las diferencias en que se empeñan, de distinto modo, la heterogeneidad cultural (discontinuidad neta, paradigmática), la hibridez (discontinuidad textualizada, sintagmática), la transculturación (búsqueda de continuidad por y entre las diferencias, suerte de unidad de las diferencias) y el mestizaje (continuidad sin fisuras aparentes).

También tarea pendiente es la investigación de los modos y niveles en que el sujeto migrante corporativo (el de la migración masiva del campo a la ciudad) se vincula a la ciudad letrada. Para hablar de la evidencia: las periferias se desplazan hacia el centro y la oralidad —la ciudad oral, que no es necesariamente el analfabetismo— se instala en los lugares conspicuos de las ciudades capitales (la plaza, la carpa, el coliseo, el teatro, el set de televisión en la programación popular) desvaneciendo la heterogeneidad exocéntrica estudiada por Rama (en que las capitales jerarquizan los márgenes, como en el modelo



visual de las capas de una cebolla) para convertir la ciudad, por acción de esta fuerza centrípeta, en una heterogeneidad de mosaico, variopinta, descentrada y conflictiva. Por otro lado, cabe profundizar en la condición del sujeto migrante como un sujeto *pasivo* de discursos. Hablo de los discursos de aceptación o rechazo que el migrante genera como cuerpo, individual o colectivo, por parte de la cultura de llegada. Me refiero a situaciones como las generadas hoy en los Estados Unidos, en que los migrantes del sur son tratados como pandilla de delincuentes, violadores y aprovechadores de los bienes y valores de la sociedad establecida (según el entonces presidente D. Trump), o, con una mirada francamente racista, como “la mugre” (“the filth”, según su fiscal general J. Sessions) que debe quedar tras el muro.

Lima, mayo de 2017; Hanover, NH, octubre de 2022.

Referencias bibliográficas

- Bueno Chávez, R. (1996). Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina. En: Mazzotti, J. A. y U. J. Zevallos Aguilar (Coord.), *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas (pp. 21-36).
- Cornejo Polar, A (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *RCLL*, (42).
- Y Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, (176-177).
- (1966). La poesía tradicional y el yaráví. *Letras*, (76-77); y “Mariano Melgar y la poesía de la emancipación” *El Peruano*, 28 de Julio de 1971
- Stockhorst, S. (2010). Introduction. En Autor (Ed.), *Cultural Transfer through Translation. The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*. Amsterdam-New York, p 19.

Notas

¹ Descartes, R. (1987). *Meditaciones metafísicas y otros textos* (Vol. 1). Gredos. Kant, I. (2003). *Crítica de la razón pura*. Biblioteca Virtual Universal. Lacan, J. (1977). *Escritos I: Subversión del sujeto* (Vol. 1). Siglo XXI. Badiou, A. (2009). *Theory of the Subject*. A&C Black. Foucault, M. (2005). *Hermenéutica del sujeto*. Akal. Derrida, J. (1973). *Speech and Phenomena, and other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Northwestern U. Press.

² Cornejo Polar, A. (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *RCLL*, (42). Y Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, (176-177).

³ Bueno Chávez, R. (1996). Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina. En: Mazzotti, J. A. y U. J. Zevallos Aguilar (Coord.), *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas (pp. 21-36).

⁴ Cornejo Polar, A. (1966). La poesía tradicional y el yaráví. *Letras*, (76-77); y “Mariano Melgar y la poesía de la emancipación” *El Peruano*, 28 de Julio de 1971.

⁵ “Melodía dulce y melancólica de origen incaico, que se canta o se interpreta con quena” (La RAE) y que adaptada al castellano se cultiva, acompañada de guitarras, en las zonas rurales y populares del sur del Perú hasta bien entrado el siglo veinte (RB).



⁶ Ver: Miró Quesada, A. (Ed.). (1971). *Poesías completas. Mariano Melgar*. Academia Peruana de la Lengua.

⁷ *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. Casa de la Cultura del Perú: 1969.

⁸ Cornejo Polar, A (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

⁹ Cornejo Polar, A. (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *RCLL*, (42). Y Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, (176-177).

¹⁰ <http://institucional.us.es/revistas/comunicacion/4/SECCION%201%20CLAVES/CLAVES%201.pdf>

¹¹ Una aclaración necesaria, que ya he plantado en otro lugar: las traducciones son, para decirlo en simple, *traslados* de contenido. En cambio, las transculturaciones son la *vida* de esos traslados en sus nuevos contextos.

¹² Stockhorst, S. (2010). Introduction. En Autor (Ed.), *Cultural Transfer through Translation. The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*. Amsterdam-New York, p 19.



Otra modernidad es posible: Arguedas y la heterogeneidad andina

Carlos García-Bedoya M.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

cgarciabedoyam@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-1543-662X

Recibido 12/09/2022 Aceptado 22/10/2022

Resumen

La obra literaria de José María Arguedas suele estudiarse en el marco de la corriente Indigenista. Ello implica, como lo señala Antonio Cornejo Polar, su vinculación con un referente rural andino. Sin embargo, varias de sus obras, y notoriamente su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, implican un desplazamiento hacia mundos representados urbanos, dando cuenta de un proceso central en la historia social peruana: la gesta del sujeto migrante. La obra de Arguedas no se adscribe, pues, a ninguna utopía arcaica (como lo planteara Vargas Llosa): por el contrario, propone un complejo diálogo con la Modernidad.

Palabras clave: *Modernidad; José María Arguedas; indigenismo; migración*

Another modernity is possible:

Arguedas and Andean heterogeneity

Abstract

José María Arguedas' literary oeuvre is usually studied as part of the Indigenist movement. This means, as Antonio Cornejo Polar has explained, a relationship with a rural Andean referent. However, several of his works, and notoriously his posthumous novel *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, show a displacement to urban settings, thus expressing a central process in Peruvian society, the trajectory of the migrant subject. Arguedas' oeuvre does not represent an archaic utopia (as Vargas Llosa supposed), on the contrary, it implies a complex dialogue with Modernity.

Keywords: *Modernity; José María Arguedas; indigenism; migration*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Envío

Quiero comenzar este texto rindiendo tributo a una querida y recordada amiga, Elena Altuna. La nuestra fue una amistad que surgió al calor de la actividad académica; nos conocimos en el marco de las reuniones de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA) y nos acercó el interés común por los temas coloniales. Luego, la afinidad intelectual se transmutó en amistad, una amistad que se mantuvo, a pesar de la frecuente distancia geográfica, gracias al hilo sutil de nuestros correos electrónicos, que reverdecía en los espaciados encuentros que posibilitaban los avatares académicos. A la memoria de Elena dedico, pues, estos someros apuntes.

Una utopía prospectiva

José María Arguedas es un autor clave del canon literario de Nuestra América, pero en especial del peruano. Su estatuto en la cultura nacional trasciende mucho más allá del ámbito académico de los estudios literarios e incluso más allá de su vasto público lector. Arguedas se ha constituido en una figura simbólica para muchísimos peruanos que no han leído su obra o que han apenas frecuentado sus páginas (García-Bedoya, 2011). Algunas frases suyas que ayudan a entender este Perú desgarrado, plural y heterogéneo han calado hondamente en el imaginario nacional: “todas las sangres”, “todas las patrias”, frases incorporadas hoy en todo discurso “políticamente correcto”. Además, para un vasto sector de peruanos, aquellos identificados con la vertiente andina e indígena de nuestro país plural, es Arguedas auténtica seña de identidad.

La obra intelectual y creativa de Arguedas diseña una utopía con dimensión prospectiva. La definición de utopía sintetizada por Paul Ricoeur ayuda a esclarecer esas implicancias: “L’utopie ... est l’expression de toutes les potentialités d’un groupe qui se trouvent refoulés par l’ordre existant. L’utopie est un exercice de l’imagination pour penser un «autrement qu’être» du social”¹ (Ricoeur, 1986, p. 427). Es en tal sentido que la utopía arguediana ha calado hondo en el imaginario de vastos sectores nacionales y hace de este escritor una figura emblemática no solo de ciertos modos de identidad, de ciertas formas de definirse peruano, sino también de la promesa de otra modernidad, una modernidad propia, no una modernidad copia. Justamente por tales razones Arguedas se ha constituido para múltiples sectores sociales en una figura paradigmática.

Más allá del indigenismo

La producción literaria de José María Arguedas suele estudiarse en el marco de la corriente indigenista. Ello implica su vinculación con un referente rural andino. Sin embargo, varias de sus obras, y notoriamente su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, implican un desplazamiento hacia mundos representados urbanos, dando cuenta de un proceso central en la historia social peruana: la gesta del sujeto migrante (Cornejo Polar, 1995; 1996). La obra de Arguedas no se adscribe, pues, a ninguna utopía arcaica (Vargas Llosa, 1996), como lo planteara Mario Vargas Llosa: por el contrario, propone un complejo diálogo con la Modernidad.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Según el conocido enfoque de Antonio Cornejo Polar, el indigenismo es una modalidad de las literaturas heterogéneas (Cornejo Polar, 1978; 1980; 1994). En tanto las instancias de la producción y la recepción corresponden al ámbito criollo-urbano-moderno, el referente corresponde al ámbito indígena-rural-tradicional. Un examen atento de la obra literaria de Arguedas revela que gran parte de esta escapa a ese ámbito referencial y, por lo tanto, desborda las fronteras del indigenismo, incluidas sus modalidades neoindigenistas (Escajadillo, 1994). Se ha leído habitualmente a Arguedas desde el paradigma indigenista, lo cual es indiscutiblemente válido, pero unilateral. Se intentará proponer aquí una visión más integral de su obra literaria, siguiendo, del campo a la ciudad, el recorrido modernizador del escritor andahuaylino.

Del campo a la ciudad

La trayectoria se inicia con *Agua*, su libro de cuentos de 1935, en un espacio netamente rural andino. Al debutar como autor editado, Arguedas se posiciona en la vertiente indigenista, más precisamente en el indigenismo ortodoxo o indigenismo propiamente dicho, según la clasificación de Tomás Escajadillo (1994). El libro siguiente, *Yawar Fiesta*, novela de 1941, cierra, según opinión general, esa primera etapa en la narrativa arguediana, pero nos sitúa ya en una capital provinciana, Puquio, en la que coexisten las autoridades enviadas desde la capital (el subprefecto, los policías), los representantes del poder local (los principales *mistis* —blancos o blancoides—), los indios de los cuatro ayllus y los “chalos”, migrantes mestizos.

El siguiente libro (dejando provisionalmente de lado la novela corta *Diamantes y pedernales*) nos ubica ya en una capital departamental, Abancay. *Los ríos profundos*, novela de 1958, es considerada dentro de la vertiente neoindigenista, pero es claro que en esa novela no se cumple el supuesto estructural imprescindible de todas las modalidades indigenistas, el referente rural: la Abancay representada es una capital departamental, pequeña ciudad provinciana, pero ciudad, al fin y al cabo. Las problemáticas características del indigenismo irrumpen solo en algunos momentos (relevantes, por cierto) del relato: el humilde pongo (siervo) maltratado por el Viejo, arquetipo de gamonal (terrateniente) prepotente, es entrevistado de modo fugaz en la ciudad del Cuzco; al final de la obra, los colonos (siervos) indígenas irrumpen en la ciudad buscando remedio a la peste que los aflige. En cambio, la rebelión de las chicheras puede verse ante todo como un estallido de la plebe urbana mestiza. Solo de modo colateral puede conectarse la obra con el indigenismo (incluso en su modalidad neoindigenista), pues la obra es, ante todo, un *bildungsroman*, una novela de formación (Bajtín, 1982) centrada en la experiencia escolar de Ernesto, como se explicará luego.

En el neoindigenismo propiamente tal cabe situar la referida novela corta *Diamantes y pedernales*, de 1954, el cuento “La agonía de Rasu Ñiti”, de 1962, y, por cierto, *Todas las sangres*, novela de 1964, que, como lo apuntara Cornejo Polar (1973), implica una proyección desde el espacio rural andino hacia la escena nacional. Cabe añadir los relatos de *Amor mundo*, de 1967, que concluyen con la migración hacia la costa.

Quedan al margen de ese recorrido las novelas *El Sexto*, de 1961, y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, publicada póstumamente en 1971, o cuentos como “Orovilca”, de 1954, ambientados en espacios urbanos costeros: la Ica de “Orovilca”, la cárcel de *El*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Sexto, microcosmos que congrega a presos (en especial políticos) de todos los rincones del Perú, espacio enclavado en la capital de la república, y por último el hervidero de la costeña ciudad de Chimbote, entonces primer centro productor mundial de harina de pescado, harina-mundo que sirve de escenario a la novela póstuma de nuestro autor.

En su estudio “Hipótesis sobre la narrativa peruana última”, Cornejo Polar (1979) examina el proceso de la narrativa peruana de los años 50 a los años 70 del pasado siglo. Distingue dos vertientes principales, que no excluyen otras menos gravitantes o representativas: “la narrativa que se liga al largo proceso de modernización capitalista ... y la que se vincula a los fenómenos de desestructuración del viejo orden social” (Cornejo Polar, 1979, p. 132), siendo los autores más relevantes y representativos de estas vertientes respectivamente Mario Vargas Llosa y José María Arguedas. Cornejo correlaciona la obra arguediana con la narrativa vinculada a los procesos de desestructuración del viejo orden, pero está muy lejos de relegarla al limbo de alguna retardataria “utopía arcaica” (Vargas Llosa, 1996), pues, al contrario de Vargas Llosa, afirma la indudable modernidad de la producción del narrador andahuaylino. Justamente, en sus últimos trabajos (Cornejo Polar, 1995; 1996), comenzó a explorar una faceta destacada de ese talante modernizador: el discurso del sujeto migrante.

Sujeto migrante y heterogeneidad

En la narrativa arguediana, la saga del sujeto migrante es la otra cara del indigenismo. El mundo representado en *Agua* es el característico espacio rural andino, pero ya al final del cuento que cierra el volumen, “Warma kuyay”, la voz de Ernesto enuncia su discurso desde los inhóspitos “arenales candentes y extraños”: Arguedas inicia su trayectoria narrativa dentro del paradigma del indigenismo ortodoxo, pero simultáneamente inaugura el discurso del sujeto migrante. En *Yawar Fiesta* cobra especial relevancia la actuación de los “chalos”, migrantes mestizos puquianos afincados en Lima, que retornan a visitar su tierra, imbuidos de vagos anhelos de modernización y justicia social. Dicho sea de paso, esta novela de 1941 deja muy claro que ya en la década de los 30 del siglo pasado había arribado a la capital una primera y nutrida oleada de migrantes andinos, nucleados en torno a sus numerosos clubes provinciales.

El narrador en primera persona de “Orovilca” es un muchacho de origen andino que estudia en una Ica circundada por los “arenales candentes y extraños” aludidos en “Warma kuyay”: más allá de las siempre problemáticas referencias autobiográficas, parece válido identificar al espacio iqueño como el lugar de enunciación desde el cual el joven sujeto migrante evoca episodios de su infancia serrana. En *El Sexto*, muchos de los individuos confinados, sometidos a la institución foucaultiana por excelencia, la cárcel, reino de la vigilancia y el castigo, son migrantes, involuntarios con frecuencia, y el encuentro de sujetos heterogéneos torna a ese espacio del horror en un poderoso laboratorio transcultural.

Todas las sangres es la novela que más se adecúa a los paradigmas del indigenismo social, y en ella el sujeto migrante parece tener escaso relieve. Sin embargo, en un episodio de la novela, los migrantes de San Pedro de Lahuaymarca establecidos en Lima se organizan para solidarizarse con su pueblo ante un despojo de tierras y sufren represión en la barriada en que residen; más tarde, vecinos *mistis* del pueblo, perjudicados también



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

por el expansionismo de la mina, migrarán a la capital. Asimismo, los cuentos de *Amor mundo*, escritos, según confesión explícita del propio autor en los diarios incorporados en su última novela, con propósitos terapéuticos, en busca de superar una grave dolencia psicológica que él mismo calificara como neurosis, focalizados en traumáticas experiencias infantiles, rematan en una huida migracional para escapar de una suerte de escena primaria desestabilizadora.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Chimbote, harina-mundo, vórtice de un espectacular *boom* pesquero, congrega a migrantes de los más variopintos rincones de la geografía serrana. Quizá más que Lima, ciudad de antigua prosapia colonial, Chimbote, explosivamente transformada de apacible caleta de pescadores en caótica urbe industrial, resultaba el ámbito más propicio para escenificar la gesta del migrante, con sus horrores sociales que evocan al Londres de algunas de las novelas de Dickens, pero también con las hibridaciones culturales entre la modernización promovida por la economía dineraria y la tradición andina, alegorizada por los zorros que dan título a la novela.

La gesta del migrante está presente también en la poesía quechua de Arguedas, concretamente en “Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taki)”, “A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno-canción)”, de 1962, incluido el libro de poesía póstumo *Katatay*, de 1972, en el que el yo poético enuncia su discurso desde Lima, “cabeza de los falsos wiraqochas”. Despojado de la tierra, víctima de la violencia represiva y simbólica, en la arena de la pampa de Comas edifica su vivienda. Tomando la voz de un nosotros colectivo que va transformando la capital, profetiza en 1962 que “hemos de convertirla en pueblo de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo” (Arguedas, 1983, V, p. 231). Muchos años después, la vieja ciudad señorial ha sido irresistiblemente andinizada.

Arguedas y la modernidad narrativa

La migración de la sierra hacia la costa es quizá uno de los síntomas más notorios del colapso del orden señorial andino tradicional, pero es también, simultáneamente, uno de los canales privilegiados de nuestra desigual modernización, tan alejada de los esquemas de Europa o Estados Unidos, plasmada en esa emergencia del grupo cholo, estudiada por Aníbal Quijano (1980), ese desborde popular examinado por José Matos Mar (1984) o esa prevalencia de la cultura chicha de la que nos habla Dorian Espezúa (2018).

En el plano de las técnicas narrativas, se suele contraponer la modernidad de Vargas Llosa con las opciones más tradicionales de Arguedas. Si bien esa afirmación tiene algún asidero, se tiende a subestimar algunas facetas innovadoras de la narrativa arguediana. La novela más difundida de Arguedas, y seguramente la más apreciada por la crítica, *Los ríos profundos*, si bien parcialmente conectada, como se ha visto, con problemáticas indigenistas, es ante todo un *bildungsroman*, una novela de formación o de aprendizaje. El género, inaugurado a finales del siglo XVIII por Goethe en sus *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, y estudiado por Bajtín en un capital artículo (Bajtín, 1982), es uno de los géneros más emblemáticos de la novelística moderna. La novela de Arguedas sigue el peculiar proceso de formación del adolescente Ernesto, marcado por su infancia en un medio rural fuertemente impactado por lo indígena, sometido a los rigores de una educación escolar según parámetros occidentalizantes, regida por una prédica católica



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

tradicional poco receptiva a la cosmovisión andina, y complicada además por el choque de subjetividades con compañeros de antecedentes muy diversos a los suyos.

La novela de formación ha tenido especial relevancia en el desarrollo de la narrativa moderna, porque tematiza el proceso de afirmación del individuo, el desarrollo de la subjetividad personal. Más que los conflictos sociales del indigenismo, *Los ríos profundos* escenifica el recorrido del migrante mestizo andino sometido a una de las más poderosas herramientas modernizadoras: la institución educativa, encargada de vigilar y castigar, sobre todo bajo la égida implacable de un clero conservador. El proceso de individuación, signado por la fuerte impronta de la subjetividad andina de Ernesto, da como resultado no la esperada aculturación, sino una transculturación (Rama, 1982) que le permitirá articular lo andino y lo occidental.

Esta novela, que tiene como escenario central a una ciudad de nuestra serranía, Abancay, puede verse como antecedente de una secuencia distinta de la indigenista, afirmada en las últimas décadas, la de la denominada novela andina, ambientada en espacios urbanos de la sierra, en oposición al tradicional mundo rural del indigenismo. Cabe destacar en esa vertiente, entre otras muchas, novelas tan importantes como *País de Jauja*, de 1993, de Edgardo Rivera Martínez, o *Ximena de dos caminos*, de 1994, de Laura Riesco. Son estas también, como *Los ríos profundos*, novelas de formación, de maduración identitaria o *coming of age*, cuyos jóvenes protagonistas se encuentran inmersos en similares encrucijadas de subjetividades: es el caso de Claudio en *País de Jauja* o, en La Oroya, de la protagonista epónima de *Ximena de dos caminos*. El *bildungsroman* es una de las modalidades con más arraigo en la tradición novelística peruana, más allá de lo andino: bastará recordar *Un mundo para Julius*, de Alfredo Bryce, o también *La casa de cartón*, de Martín Adán, obras sin duda centrales en nuestro canon.

En su conocido libro sobre la transculturación narrativa, Ángel Rama (1982) caracterizó a *Los ríos profundos* como ópera de pobres. Su enfoque converge por cierto con Bajtín y su conocida noción de polifonía. Si bien hay en la novela una perspectiva narrativa dominante, la de Ernesto, la textura discursiva se nutre de una multiplicidad de voces con resonancia autónoma: la imperiosa voz del gamonal autoritario, el Viejo, así como los silencios significativos de su humilde pongo; la misteriosa voz de la piedra de sangre hirviendo, que Ernesto “escucha” al contemplar un muro incaico en el Cuzco; el discurso sacerdotal, ya sean las admoniciones a los jóvenes estudiantes o el llamado a la resignación a los colonos indígenas víctimas de la peste; las voces plebeyas de las chicheras rebeldes; y por supuesto el coro variopinto de los estudiantes compañeros de Ernesto, algunos, como él, muy imbuidos de un imaginario andino, otros más distantes de este.

Como es sabido, para Bajtín la figura fundacional de la moderna novela polifónica es Dostoyevski (Bajtín, 1986). La influencia de este autor ruso es muy significativa en Arguedas y merece una atención más sistemática. En el personaje de Ernesto y en sus dilemas religiosos, podemos apreciar algún eco de Aliosha Karamázov; la obsesión erótica de varios de sus compañeros de estudio puede evocar a su vez la figura de Dimitri Karamázov. Aunque la cosmovisión de Arguedas está muy distante de la acendrada religiosidad cristiana ortodoxa de Dostoyevski, comparte con él la reflexión sobre la presencia pervasiva, casi metafísica, del mal en la existencia humana. Esta problemática demandaría un estudio más a fondo, pero es indudable que los conflictos en la narrativa



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

arguediana se definen en el plano de la ética y los valores. En casi toda su narrativa, pero en especial en *Los ríos profundos*, *El Sexto*, *Amor mundo* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la atmósfera está saturada por esa ominosa energía. Como lo apuntó agudamente George Steiner (1959), Dostoyevski se valió de los recursos de la novela gótica para envolver al mal y al pecado de un aura de horror. Arguedas recurre a procedimientos similares, y el pecado se tiñe de colores particularmente pavorosos cuando se trata de transgresiones sexuales, y casi sin excepción el sexo es equiparado en su obra con el pecado y la culpa. Los casos más notorios son las ya referidas escenas traumáticas en *Amor mundo* o las atroces escenas con la Opa Marcelina en *Los ríos profundos*. *El Sexto*, está de más decirlo, rebosa de las más aberrantes expresiones de la sexualidad humana. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el sexo parece canalizarse solo mediante las formas degradadas de la prostitución. Bastarán por ahora estos someros apuntes sobre tan compleja problemática, pero resulta indudable que el modelo dostoyevskiano ejerce un indudable impacto sobre la narrativa de Arguedas.

La influencia de Faulkner en la modernización narrativa hispanoamericana es bien conocida. Las rupturas espaciotemporales de Vargas Llosa, sus juegos con una multiplicidad de narradores lo evidencian, pero también autores tan diversos como Rulfo y su Comala, García Márquez y su Macondo o Juan Carlos Onetti y su Santa María, en cuyas obras resuenan ecos indudables del Yoknapatawpha faulkneriano. Se ha reparado menos, en cambio, en la influencia más directa de Joyce (esto es, no mediada por Faulkner). En su libro *Journeys through the Labyrinth*, el crítico inglés Gerald Martin (1989) aborda esa problemática y destaca la impronta uliseana en múltiples novelas, entre las que destaca el caso bastante evidente de *Adán Buenosaires*, de Leopoldo Marechal, o el menos visible de *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias. La más experimental de las obras de Arguedas y, a su manera, la más joyceana, es sin duda la última. Cabe apuntar que, en la década de los sesenta, la obra del autor andahuaylino está en clara sintonía con los afanes experimentales de una neovanguardia, visibles en la poesía conversacional de esos años o en la audacia técnica de las primeras novelas de Vargas Llosa. La poesía en quechua de Arguedas, alejada de las modalidades de la lírica popular, evidencia también ese talante (Mamani, 2011).

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, esa misma impronta es notoria. Así como el *Ulises* se organiza, incluso desde el título, como un juego de referencias intertextuales a uno de los relatos míticos fundacionales de la tradición occidental, la *Odisea*, la novela de Arguedas hace lo propio, también desde su título, trazando vínculos intertextuales con la obra que el propio narrador andahuaylino definiera como el texto quechua más importante de cuantos existen, *Dioses y hombres de Huarochirí*, y por cierto con un relato mítico fundacional del imaginario andino, el del encuentro de zorros. Aunque la inconclusión de la novela dificulta una evaluación de su organización global, todo apunta a notables similitudes con la estructura de la obra joyceana: ambas novelas refieren una laxa serie de episodios con escasa conexión narrativa, que nos van presentando a personajes en distintos ambientes de la misma urbe (Dublin, Chimbote), recurriendo en cada episodio a una técnica peculiar. Hasta la prominente presencia de lo sexual emparenta a ambas novelas.

Para mostrar la riqueza de esa novela, ya Martin Lienhard recurrió a las herramientas conceptuales de Bajtín, aunque centrando su análisis ante todo en los procesos de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

carnavalización (Lienhard, 1981). Más importancia tiene aún el recurso a la polifonía. Es una novela que simultáneamente transgrede todas las barreras genéricas y que recurre a la combinación de variadas modalidades discursivas. La inserción, en el ámbito ficcional de la novela, del diario en el que refiere su muy real decisión de suicidarse, pone en cuestión las fronteras de la ficción. La inclusión en ese mismo diario de sus reflexiones sobre la novela y su polémica con Cortázar pone sobre el tapete la vocación metatextual de la obra. Más allá de la inconclusión de la novela, que la hace en todo sentido una obra abierta —y recordemos que el ejemplo del que se vale Umberto Eco (1985; 1993) para ilustrar esa categoría es justamente el *Ulises*—, su carácter polifónico incide sin duda en la dificultad para determinar un posible protagonista o al menos un personaje articulador: las voces más heterogéneas proliferan en el espacio chimbotano, todas autónomas y ninguna dotada de especial autoridad. El laberinto discursivo se complejiza aún más con la presencia del mito de los zorros y sus resonancias intertextuales con el más importante texto quechua con raíces prehispánicas, *Dioses y hombres de Huarochirí*, que él mismo tradujo y al que dio el título destinado a perdurar en el imaginario peruano. La plurivocidad se potencia con la incorporación de los más diversos estratos del castellano andino, las resonancias del quechua y el conocido recurso de la quechuización del castellano. Este magma babélico hace de la novela póstuma de Arguedas uno de los más audaces experimentos narrativos de Nuestra América.

Otra modernidad es posible

La exposición anterior deja muy claro que Vargas Llosa y Arguedas representan no la dicotomía de la tradición y la modernidad, como lo sugiriera el novelista arequipeño en *La utopía arcaica*, sino dos vías modernizadoras diversas, una de mayor visibilidad en el plano técnico (sobre todo las primeras novelas de Vargas Llosa), la otra (la de Arguedas), de un talante innovador más sutil, pero no menos gravitante. Ambas líneas han sido prolongadas por múltiples escritores, con éxito mayor o menor, pero parecían dar lugar a una dicotomía insalvable en la narrativa peruana. Novelas como *El espía del Inca*, de Rafael Dumett, del 2018, comienzan a evidenciar que, así como en Proust el *côté de chez Swann* y el *côté de Guermantes* terminan enlazándose, así esas dos vertientes de nuestra narrativa también pueden dialogar fecundamente (García-Bedoya, 2021).

Ocurre que en nuestras sociedades ha primado la persistencia de lo que Aníbal Quijano ha denominado la colonialidad del poder (Quijano, 2003), esa lógica de exclusión del otro, del subalterno, desde una mirada que fetichiza la modernidad. Una concepción de la modernidad definida desde los paradigmas del mercado mundial globalizado, una modernidad que excluye no solo a amplios sectores sociales, sino a componentes centrales de nuestro tejido cultural. Se trata de una mera concepción de la modernidad como copia de las lógicas globalizadoras, en oposición a la modernidad propia que proponía Arguedas, a partir de la articulación de todas nuestras patrias y todas nuestras sangres. Como lo subrayó muy claramente Ángel Rama, “la modernidad no es renunciante y negarse a ella es suicida; lo es también renunciar a sí mismo para aceptarla” (Rama, 1982, p. 71).

Los acontecimientos recientes, y en particular la terrible pandemia mundial del COVID-19, una especie de *pachacuti* cósmico, han puesto en evidencia las limitaciones



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de esa modernidad eurocéntrica u occidentocéntrica, su lógica de consumismo desenfrenado y maximización de la ganancia, que pone en grave peligro al planeta y a la propia supervivencia de nuestra especie, así como las intolerables inequidades y desigualdades que genera la acumulación de riqueza en manos de una reducidísima minoría, en proporciones nunca antes vistas en la historia de la humanidad, factores que tan costosa repercusión han tenido en la mortandad que nuestros colapsados sistemas de salud no han logrado paliar. Por ello, en el Perú actual cobra especial relieve la figura tutelar de Arguedas, la persistencia, para algunos inesperada, de aquella utopía que él diseñó. Los ríos profundos de nuestra historia pueden abrir quizá un resquicio a lo que Ernst Bloch llamara “el Principio Esperanza” (Bloch, 1989); en nuestro caso, la esperanza de que se abran caminos de cambio para que los peruanos podamos vivir felices todas esas patrias que configuran nuestra identidad heterogénea. El proyecto modernizador de Arguedas, transcultural, heterogéneo, híbrido, migrante y mestizo, sigue siendo fecundo en el Perú y en la América Latina hirvientes de nuestros días.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (1983). *Obras completas* (5 tomos). Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012). *Obra antropológica* (7 tomos). Lima: Editorial Horizonte.
- Bajtín, M. (1982). La novela de educación y su importancia en la historia del realismo. En Autor, *Estética de la creación verbal* (pp. 200-247). México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bloch, E. (1989). *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Cornejo Polar, A. (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Cornejo Polar, A. (1978). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7-8, 7-21.
- Cornejo Polar, A. (1979). Hipótesis sobre la narrativa peruana última. *Hueso Húmero*, 3, 45-64.
- Cornejo Polar, A. (1980). *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Lasontay.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Cornejo Polar, A. (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42, 101-109.
- Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, 176-177, 837-844.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. México: Origen/Planeta.
- Eco, U. (1993). *Las poéticas de Joyce*. Barcelona: Lumen.
- Escajadillo, T. (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru Editores.
- Espezúa, D. (2018). *Perú chicha*. Lima: Planeta.
- García-Bedoya M., C. (2011). La recepción de la obra de José María Arguedas. Reflexiones preliminares. *Letras*, 82(117), 83-93.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- García-Bedoya M., C. (2021). Respuesta arguediana a una pregunta vargasllosiana. *El espía del Inca* de Rafael Dumett. *Letras*, 92(135), 215-218.
- Lienhard, M. (1981). *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana Editores – Tarea.
- Mamani, M. (2011). *José María Arguedas. Urpi, fieru, qori, sonqoyki. Estudio sobre la poesía de Arguedas*. Lima: Ediciones Copé – Petroperú.
- Martin, G. (1989). *Journeys through the Labyrinth*. Londres/Nueva York: Verso.
- Matos Mar, J. (1984). *Desborde popular y crisis del Estado*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Quijano, A. (1980). *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul.
- Quijano, A. (2003). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO – UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe.
- Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l' action. Essais d' herméneutique II*. París: Seuil.
- Steiner, G. (1959). *Tolstoy or Dostoevski. An Essay in Contrast*. Londres: Faber and Faber.
- Vargas Llosa, M. (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Notas

¹“La utopía ... es la expresión de todas las potencialidades de un grupo que se encuentran reprimidas por el orden existente. La utopía es un ejercicio de la imaginación para pensar un ‘diferente del ser’ de lo social” (la traducción es mía).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Elena Altuna y Carlos García-Bedoya, Santiago de Chile, 2001



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Carlos García-Bedoya M. Otra modernidad es posible: Arguedas y la heterogeneidad andina, pp. 80-90.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39349>

Casi escritos, pensamiento contiguo. Mapas, napas e inventarios en la obra de Sigüenza y Góngora¹

Facundo Ruiz

Universidad de Buenos Aires– CONICET

nofacundos@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6118-8500

Recibido 15/07/2022. Aceptado 05/08/2022

Resumen

Una vez finalizada la conquista, la paz no resultó estable ni su horizonte homogéneo. Y el período colonial da cuenta fundamentalmente de esa inestabilidad y, en él, particularmente la obra de Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700). La inquietud en dicha obra por la violencia original, por su representación y, sobre todo, por su remanencia han sido leídas muchas veces como una preocupación criolla por la continuidad (o ruptura) entre pasado y presente o por la elaboración de una historia capaz de proyectar o sostener algún futuro cierto. No obstante, y como suele suceder con la literatura de Sigüenza y Góngora, otra parece ser la pregunta que desvela una y otra vez su multiforme escritura, desplazando el problema de la continuidad (o ruptura) y organizando, paralelamente, su archivo: ¿cómo reunir lo que ya se encuentra junto?, ¿cómo contar la contigüidad de presente y pasado? El siguiente ensayo pretende rastrear, siguiendo las distintas obras de Sigüenza y Góngora, la forma que su escritura adopta para dar lugar a dichas cuestiones.

Palabras clave: *Sigüenza y Góngora; período colonial; violencia; literatura; Barroco*

Almost written, neighbouring thoughts. Maps, groundwater and inventories in Carlos de Sigüenza y Góngora's Works

Abstract

Once finalized the conquest, peace was not constant, nor was not stable nor its horizon homogeneous. The colonial period expounds this instability and the works of Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) show it especially. The inquisitiveness of Sigüenza's works about the original violence and its representation and persistence has been interpreted as a creole preoccupation with the continuity (or rupture) between past and



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

present or as the elaboration of a history capable of projecting or sustaining some certain future. However, as it is usual in Sigüenza y Góngora's literature, another question appears in his singular writing and shifts the continuity (or rupture) problem, organizing his archive: how to gather what is already together? How to express the adjacency of past and present? The following essay aims to trace, in the different works of Sigüenza y Góngora, how these issues take form in his writing.

Keywords: *Sigüenza y Góngora; colonial period; violence; literature; baroque*

Una vez finalizada la conquista, la paz no resultó estable ni su horizonte homogéneo. Y el período colonial da cuenta de esa inestabilidad, de la que –y entre otros– son parte los arcos triunfales que se usaban para recibir a cada nuevo virrey, en tanto se trataba de modos –ahora– civiles de mantener vivo el sentimiento de victoria de unos sobre otros, pues “cuando el imperio llegó al apogeo de su poder y ya no salía constantemente a hacer conquistas se hizo una institución de la misma victoria, que se celebraba periódicamente en unas fechas determinadas” (Canetti, 2000, pp. 164-165). De este rito civil, memoria de un tiempo pasado, pero aún activo, es ejemplo el *Teatro de virtudes políticas* que Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) concibe, diseña y escribe en 1680 para recibir a Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, marqués de la Laguna, y a su esposa María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes, los nuevos virreyes. En este arco Sigüenza y Góngora traza un recorrido posible que, a grandes rasgos, va de la conquista a la colonia, pero que —bien mirado, como solía decir sor Juana— en realidad se extiende o circunscribe al lapso que abarca la fundación y caída de Tenochtitlan, inscribiéndose entre dos umbrales o pasajes tan definitivos como violentos y móviles, pues va de una peregrinación y conquista a otra. Esta “traza” del arco ha llamado regularmente la atención de la crítica en tanto, de una u otra forma, se generaba o proponía así una “historia de conjunto”, que reunía lo pre- y pos- hispánico en un relato potencial que, no obstante, se centraba u organizaba en torno de la historia mexicana. Y, más notado aún, dada esta traza el *Teatro* ofrecía deliberadamente a las nuevas autoridades (españolas), como ejemplo de virtudes políticas encomiables, las de los mexicas destronados por el imperio que estos gobernantes representaban. Tal cual se leía en la dedicatoria (y en la tarja) del arco, se alentaba al entrante “padre de la patria” a consultar “con su pueblo todos y cada uno de los asuntos” ilustrándose en los emperadores “de la antigua nación” (1984, p. 189). En este contexto, y en el arco que conduce de la antigua nación a la nueva patria, resulta destacable que Sigüenza proponga no llamar a dichas construcciones “arcos triunfales”, como hacían los romanos, pues “no son estas fábricas remedo de los arcos que se consagraban al triunfo, sino de las puertas por donde la ciudad se franquea” (1984, p. 171). No arcos triunfales, instituciones de una victoria, sino “puertas de franqueo”, ese punto de pasaje.

La distancia con el imperio romano, la omisión de cierta violencia de las conquistas que permite conectar rápidamente pasado y presente y la presunta igualdad original entre conquistados y conquistadores, por la que unos pueden servir de ejemplo a otros sin importar de quién haya sido el triunfo o —como sugiere el Inca Garcilaso en sus *Comentarios reales* respecto de Pachacamac y representa sor Juana en su loa al *Divino Narciso*— venerar con nombres distintos una misma deidad, plantea un problema medular, al decir de Anna More (2011 y 2013), como es el de la representación de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

violencia y más aún, el de la relación entre soberanía y violencia a fines del siglo XVII, momento crítico de la monarquía Habsburgo. Así, en su lectura, More propone que frente a la decadencia del universalismo del imperio en crisis, la reacción local de letrados y discursos oficiales fue la de representar esa violencia, pero como un “exceso”, que debe y puede ser absorbido por una soberanía regional, recuperando el relato de una violencia de origen que, de todos modos, habría dado lugar a una soberanía razonable que, siendo así, pronto evidenciaría como innecesaria la dominación imperial, entendiendo y vislumbrando por esta vía la patria como reino “de la razón histórica” (2011, p. 253). Ciertamente la inquietud por esa violencia original, y su efecto sobre la actual soberanía, es todavía (hoy) un problema político cuya “representación” a fines del siglo XVII ponía rápidamente en escena su carácter a un tiempo simbólico e institutivo (Palti, 2018), evidente en su “representación” inter o multidisciplinaria que involucraba tanto la confección de loas y el diseño de arcos, como el relato y comentario de historias y la factura de almanaques. Es cierto también que, casi siempre, eran las mismas personas las que hacían las loas y contratos, los sonetos, mapas e inventarios, y que podría hablarse, como ha hecho célebremente Ángel Rama (1998), de un problema no de carácter inter o multidisciplinario, sino, llanamente, de un problema letrado, de los letrados: el problema de la ciudad letrada. O para ser precisos, incluso en términos de Rama, el problema de ciertos letrados, de cierta urbanidad “aristocratizante” de las letras (1980, pp. 19-21). En ambos casos, sea un asunto más o menos letrado sea una cuestión más o menos barroca, esta inquietud por la violencia original, o por su pregnancia, representación y remanencia, especialmente en la obra de Sigüenza, lejos está de ser un tema uniforme y, por ejemplo en lo que hace “los indios” —cuya unidad de sentido es también muy inestable (Gruzinski, 1986)—, no se reduce ni a una mera exaltación del indio muerto, como plantea Lafaye (2015), ni a la simple exclusión del indio vivo, como sugiere Brading (2003). Y no pocas veces esta inquietud ha sido señalada e interpretada —caso de Padgen— como la necesidad de la historiografía criolla de tener “un pasado continuo, instructivo y políticamente legitimador” (citado en More, 2011, p. 236), perspectiva, pasado e historiografía que —sin salir de México— dará también consistencia a la “tradición de la ruptura” (Paz 1990).

Sin embargo, cuando Sigüenza dice que los arcos en América no deberían llamarse “de triunfo”, sino “puertas donde la ciudad se franquea”, cuando monta en el diseño del arco que recibe a los nuevos virreyes españoles las máximas virtudes políticas simbolizadas por los viejos gobernantes mexicas o cuando, pasaje también muy recordado, relata en *Alboroto y motín de los indios de México* (1692) que trabajando en la construcción de una nueva acequia para la ciudad halló, nada menos que bajo el puente de Alvarado (famoso por la, según los españoles, “noche triste”), “infinidad de cosillas supersticiosas” que interpreta como —ya no solo para los españoles— pésimos augurios pues no son, sino “prueba real de lo que en extremo nos aborrecen los indios” (2018, p. 159), la operación busca resaltar un problema distinto al de la continuidad o ruptura con un pasado del que abjurar o no para conjurar, en presente, un futuro distinto. La operación establece —como usualmente ocurre con Sigüenza— en primer lugar, una distinción en la unidad: pre/conquista y colonia, aún unidos, son distintos. Y señala, entonces, ahí el problema: no la continuidad, sino la contigüidad. El fin de un tiempo militar (y de triunfos) señalaba el comienzo de un tiempo civil (y de franqueos), pero no por eso garantizaba, explicaba o resolvía, la convivencia. El tiempo civil novohispano —lejos de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ser “una especie de descanso nocturno entre dos extenuantes jornadas de la historia [conquista e independencia]” (Leonard, 2004, p. 11)— era un tiempo inestable, un tiempo de pasajes (y franqueos) y por eso, en la propuesta de Sigüenza, el arco y la acequia — entre otros— se tornan puerta, franquean: si el arco ya no es “premio glorioso de felicidades *marciales* [cursiva agregada]”, sino “donde *la ciudad* [cursiva agregada] se franquea” (1984, pp. 169-171), la acequia entonces no solo es lo que drena y sana la ciudad, sino también —en aquella “infinitud de cosillas supersticiosas”— lo que conecta el presente con algo “ominoso para nosotros y para ellos feliz” (2018, p. 160). Esa contigüidad entre lo militar y lo civil, esa convivencia de lo ominoso y lo feliz apunta, precisamente, al modo en que Sigüenza hacía de su literatura la historia de un desvelo tan mexicano y colonial como americano y actual: ¿cómo reunir lo que ya se encuentra junto? ¿Cuál es la articulación adecuada, la convivencia posible, de los pre- y pos- hispano? Si un arco indica donde la ciudad se franquea, ¿cómo atravesar o trasponer ese franqueo, aquel pasaje? ¿Cómo, en fin, relevar ese franquearse de la ciudad, a un tiempo ominoso y feliz?

Esa inquietud por la violencia original, y más aún por su pregnancia, representación y remanencia en América, este desvelo por los disímiles pasajes y sus lógicas históricas, ha guiado también y sólidamente la interpelación y trabajo críticos de Elena Altuna, quien encontró rápidamente en la palabra “dinámica” no el nudo del conflicto, sino la punta del ovillo con que tejer sus derroteros, muchas veces organizados —o textualizados, como sugiere Valeria Añón (2013, p. 213)— en torno de la memoria y el territorio. Así, en la temprana inquietud por un sujeto peculiar y un “fenómeno contemporáneo”, como es el migrante y la migración estudiados por Cornejo Polar, Altuna halla y postula enseguida una “dinámica de la migración” (1998, p. 4) que, sin desatender “la dinámica centrífuga del discurso migrante y su reivindicación de la múltiple vigencia del aquí y del allá y del ahora y del ayer” (Cornejo Polar, 1995, pp. 105-106), reorienta distinta y críticamente la posibilidad y objeto de estudio hacia “textos coloniales” donde encontrará —caso de *El lazarillo de ciegos caminantes* de Alonso Carrió de la Vandra o los *Memoriales Buenaventura* de Salinas y Córdoba— no solo “una territorialidad dinámica” (2002, p. 181), sino —dada la “densidad textual” de dichos escritos, traduce Altuna (1998, p. 3) a Rolena Adorno— un singular “dinamismo” (2005, p. 17), el del discurso criollo. De este campo dinámico de fuerzas críticas (conceptos, tiempos, textos, ideas, agentes, discursos, territorios) surgirán —como Altuna prevé, siguiendo a Cornejo Polar— categorías capaces de articular amplios e importantes segmentos de las literaturas de América, como efectivamente sucedió con “retórica del desagravio”. Pero más aún, allí permanecerá —renovándose, es decir, religándose— una dinámica de pensamiento que Susana Zanetti había expuesto, memorablemente, como la condición *sine qua non* de la producción americana, la de “una simultaneidad impensable” (1987, p. 189).

Pues si algo caracteriza aquel desvelo en la obra de Sigüenza y Góngora, esta dinámica de pensamiento que “se halla” en lo contiguo y no en lo continuo (ni en la ruptura), es justamente esa simultaneidad impensable, a un tiempo ominosa y feliz pues allí, en un mismo arco o bajo una misma acequia, se enraíza —violenta— y funda —inestable— toda una literatura. Toda una literatura y sus historias posibles, la de sus “eras imaginarias” (Lezama Lima, 1993, 2014). Toda una literatura y sus prácticas críticas, las de sus ruinologías (Antelo, 2016). Y si algo caracteriza ese desvelo en la obra de Sigüenza es la forma que adopta su literatura para captarlo, la dedicación que cada una de sus piezas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

muestra para “hacerse” de esa contigüidad, para hallarla y distinguirla, para exhibirla y – sumo objeto del deseo– comprenderla. Vale decir: si algo caracteriza el desvelo de Sigüenza y Góngora por esa contigüidad de lo militar y lo civil, de lo ominoso y lo feliz, es la forma que adopta su literatura para captarlo y proyectarlo, aun sin entenderlo. Y si algo caracteriza esa forma es un pasaje muy singular, por olvidado o por incompleto, de *Parayso Occidental* de 1684 en el cual expone —arqueológico— dónde se asienta el convento.

Encargado, como tantas otras veces (pues vale recordar que buena parte de la obra de Sigüenza y Góngora es una *obra por encargo*, el resultado de algo que *no* lo tiene a él como punto de partida), en fin: encargado de escribir la crónica o —como se lee en la portada de *Parayso occidental*— de “dar noticia” de la fundación y progresos del Real Convento de Jesús María de México, de sus prodigios, maravillas y virtudes, en él acaecidas y por él animadas, Sigüenza y Góngora cuenta y da cuenta allí de muchas otras cosas que, a primera vista, guardan impredecible, pero —Sigüenza mediante— definitiva conexión con el núcleo del encargo. Y de esta manera, rápidamente queda en evidencia uno de los rasgos constitutivos de dicha forma en su literatura: el aprovechamiento del espacio. Un encargo era una posibilidad de publicación y —más aún— de impresión, y esa vía material para hacerse de un espacio público y valerse de un público (en ese espacio), suele involucrar para Sigüenza otra, y siempre deseada, posibilidad: la de evidenciar —esto es, literalmente: ofrecer evidencias y poner en evidencia— tanto sus investigaciones, fueran más o menos relativas al encargo, como su muy singular modo de llevar adelante (y proyectar hacia atrás) dichas pesquisas, modo cuya singularidad estribaba nada menos que en él mismo. Esto es: que solo él podía reunir de la manera que reunía las cosas que solo él podía tener o presentar como evidentes o evidencia. Y este rasgo, naturalmente, conduce a otros dos también constitutivos de la forma que adopta su literatura para captar y para “hacerse” de esa contigüidad: la acumulación dispar y, necesariamente, un deliberado trabajo de zurcido o composición. Publicar podía significar, sin más, aprovechar la oportunidad para reunir todo lo que, únicamente él, podía no solo recolectar, sino conectar.

Así, por ejemplo, en el prólogo a *Parayso Occidental* cuenta, sin que venga estrictamente a cuenta, que no publica (imprime) más seguido porque no tiene quién lo patrocine y entonces se lanza a listar y comentar (publicitándolos mientras sale a la pesca de patrocinio) sus variados proyectos e incluso las obras que —no puedo, sino citarlo— tiene “casi escritas” (1684, f.IXr). Estas obras casi escritas, la mención de esas obras casi escritas es fundamental, además de inolvidable: señala, con una precisión sin matices, la potencia literaria de Sigüenza y Góngora. Una potencia, siempre, de lo contiguo: ni distante de la obra escrita ni continua del proyecto. Obras casi escritas. Osvaldo Lamborghini muere de celos. En todo caso, como con las acequias y los arcos y las historias o personajes prehispánicos, Sigüenza anda siempre tras relatos, objetos y denominaciones limítrofes. Entre lo ominoso y lo feliz, Sigüenza y Góngora encuentra su forma. Y así, sin previo aviso, narra tangencial *Parayso occidental* que donde hoy está gran parte del convento de Jesús María, “como me consta por escrituras antiguas y otras memorias”, fue antes la casa del “capitán Juan de Jaramillo y su mujer doña Marina Tenepal, célebre entre las mexicanas historias con el nombre de Malintzin”. La entrada de Malinche en la historia (del convento, y de la conquista) es, en realidad o al mismo tiempo, donde se funda: allí, en ella —parece decir Sigüenza— hace pie la historia (del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

convento y de la conquista). Pero advertido de que esa digresión o presunto comentario marginal no puede pasar desapercibido, habida cuenta de que mentar a Malinche es tentar la médula de una cultura inestable en su violencia originaria, Sigüenza no obstante y sin apuro dice que quizá “muchos tengan por advertencia despreciable” el memorar dicha circunstancia, pero a él —en cambio (y siempre en contra)— le resulta de “agradable memoria”. Y no solo le resulta agradable, sino que la considera, y cito, pero subrayo, una “circunstancia muy misteriosa” (1684, f.38v). Una vez más él y su figura (y autoimagen) abren y ocupan exactamente un contralugar, ese pasaje hacia lados otros: mientras muchos piensan de un modo, yo no, yo del otro. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría con el eclipse en *Alboroto y motín* donde también él se halla “en extremo alegre y dándole a Dios gracias” (2018, p. 144) mientras las aves caen, los perros aúllan, las mujeres y los muchachos gritan y la gente desampara sus puestos del mercado para refugiarse en la Catedral, aquí la circunstancia no tiende —Dios mediante— a lo científico o evidente, sino, y notablemente, hacia lo “misterioso”, hacia lo “muy” misterioso. En el contexto de la obra de Sigüenza esa es una palabra extraña, inusual, y más aún un uso de ella particular, incluso “muy” particular. A fin y al cabo ¿qué es lo misterioso? ¿Que el convento de Jesús María esté fundado sobre la casa (o parte de ella) donde vivió Malinche? ¿No era (es) absolutamente no-extraordinario eso? Es cierto que usualmente se señalan las construcciones que los españoles hicieron sobre otras prehispánicas como símbolo inmediato del sojuzgamiento y el soterramiento de una cultura. En cambio, en este caso Sigüenza indica —y casi apunta con el dedo— a algo intermedio, algo ni pre ni poshispánico, justamente a la casa donde convivieron, entre lo ominoso y lo feliz, Malintzin y el esposo por Cortés a ella asignado, Juan de Jaramillo. Ese estrato puede que sea o le resulte misterioso, pero sin duda es, otra vez y exactamente, contiguo: ni continuo ni distante.

Pero no puede menos que llamar la atención el uso de “misterioso”. El carácter científico de la obra y tesón literario de Sigüenza y Góngora es, como ha estudiado en más de una oportunidad Gina Del Piero (2017, 2022), aunque no uniforme y mucho menos unívoco, ineludible. Ineludible incluso en *Parayso occidental* donde registra cómo el diablo toma formas inverosímiles y hasta le tira a diario el chocolate a una monja mientras ella, tenaz, sonrío y adelgaza peligrosamente; ineludible incluso cuando relata cómo, al morir dos monjas michoacanas, “la fama de sus virtudes” hizo que “casi las desnudasen, quitándoles las mortajas a pedazos para reliquias” (1684, f.171v); ineludible, pero inolvidable, cuando detalla en su testamento (1700) que posee unos mapas “de los antiguos indios mexicanos” y que, para preservarlos, manda construir “un cajón de cedro de La Habana muy curioso con su llave” donde guardarlos y agrega, textual: “y que juntamente se guarde en dicho cajón un pedazo de quijada, y en ella una muela de elefante que se sacó pocos años ha de la obra del desagüe de Huehuetoca porque creo es de los que se ahogaron en el tiempo del diluvio”. De la máquina de coser y el paraguas en la misma mesa a la muela de elefante del diluvio y los mapas mexicanos en la misma caja. ¿Escucha Lezama Lima en ese cajón de cedro de La Habana “muy curioso”, la curiosidad barroca? Otra vez los hallazgos en desagües junto a las reliquias prehispánicas. Otra vez la violencia original y más aún —mentado el diluvio— la violencia del origen mismo y, por si fuera poco, la violencia recidiva de todo lo que sobrevivió al origen —porque esto lo dice en ¿o de? México: la violencia de todo lo que vive ahogado, o hundido, contiguo de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

la superficie—. Y otra vez la precisión en la factura del artefacto que dará lugar a su ¿misteriosa, muy curiosa? contigüidad.

Pero quizá no sea todo tan misterioso. Quizá allí, contiguo, Sigüenza esté pensando, tentando lo que César Vallejo llamó la “cifra dominante de nuestro porvenir”: “el hilo de sangre indígena” (1966, p. 32). Tentando, no definiendo. La cifra, no el porvenir. El hilo, no la red. Los agujeros, no la herencia. Una territorialidad dinámica pugna en el pensamiento de Sigüenza arrastrada por una temporalidad distinta: ni la línea (española) ni el círculo (indígena) pueden articular ese “caos cronológico”, el “magma inasequible” (Gruzinski, 1986) sobre el que se funda el convento de Jesús María y que emerge en el puente de Alvarado, que traza el arco de su *Teatro* y que explora su —poco explorada— *Noticia cronológica* hasta extraviarse en su extraviada *Ciclografía mexicana*. Una temporalidad dinámica diseña en sus obras, las escritas y las casi escritas, las publicadas y las perdidas, un mapa distinto donde nada simple o sólo se sucede (cronológicamente) y tampoco se repite (cíclicamente), sino que con-vive, entre lo ominoso y lo feliz, lindando el presente sin estabilizar un pasado irreversible ni confinar el futuro a lo próximo, como descubre al animarse finalmente a andar entre los amotinados el 8 de junio de 1692 y como plantea, ampliando la escala, en su *Respuesta a Arriola* de 1699.

En este sentido, es insoslayable —y tan sutilmente sombría como elocuente— una de las secuencias finales de *Infortunios de Alonso Ramírez* de 1690: llegados a la costa mexicana y tras un penoso peregrinaje sin orientación ni rastros de vida alguna, Ramírez y sus compañeros se topan con un tal Juan González que anda con “sus” indios, dicen, buscando ámbar. Deciden seguir juntos en canoa, pero muertos de sed desembarcan en una pequeña isla donde “hallamos un edificio, al parecer antiquísimo (...) fábrica de gentes que muchos siglos antes que la conquistaran los españoles vinieron a ella” (2018, p. 104). Continúan y pronto divisan una canoa más grande y Juan González propone embestirla y apresar a los indios gentiles para tomarles sus bastimentos y llevarlos a catequizar: “[p]areciome conforme a razón lo que proponía, y a vela y remo *les dimos caza* [cursivas agregadas]” (p. 105). Los indios ofrecen ámbar a cambio de su libertad y González, “que entendía su lengua”, acepta: “y desagradándome el que más se apeteciese el ámbar que la reducción de aquellos miserables gentiles al gremio de la Iglesia Católica, como me insinaron, no vine en ello” (p. 105). Pero González se queda con el ámbar y —leemos sin más comentario: “asegurados los prisioneros, proseguimos nuestra derrota” (p. 105)—. Finalmente, tras pasar hambre varios días y ser vistos “como cosa rara” por los indios (p. 107), son recibidos por funcionarios (políticos y religiosos) españoles y comienza el periplo burocrático criollo que desemboca en Sigüenza y Góngora y en la publicación de *Infortunios*. ¿Qué versión de la conquista se está actualizando en esta vuelta colonial —del relato y de la historia, de la novedad y la violencia— al origen? ¿Qué tipo de Malinche (Malintzin/Cortés) es González? ¿Cómo articular la diferencia de fenómenos tan superpuestos? ¿Es posible des-contiguar esta secuencia y esta dinámica de la otra, la de *Infortunios*, que la proyecta o enmarca y alienta, y en la cual el vínculo (pos)colonial que México —vía Ramírez— establece con Filipinas re-produce el que España —vía González— tiene con México?

La escritura de Sigüenza y Góngora es, creo y no sé aún bien por qué, exactamente la articulación literaria de estas circunstancias muy misteriosas o no tan misteriosas, pero tan sombrías como elocuentes: la escritura de una forma ineludible sin ningún estilo definitivo. La de una forma que (parece) busca su estilo y, muchas veces, la de una forma



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que rehúye, definitivo, el estilo. La de una forma que, entre lo ominoso y lo feliz, señala siempre con precisión lugares inexplicables donde lo que aparece junto no se encuentra, estrictamente, reunido. Circunstancia misteriosa. O lo que se encuentra reunido no está, exactamente, junto. Circunstancia elocuente (y tenebrosa). Y que para ello, o por ello, se sale permanentemente de la escritura (literaria, histórica, científica, divulgativa) hacia objetos, lugares, palabras, agentes, historias limítrofes o marginales, zonas furiosamente digresivas, donde lo contiguo deslumbra sin explicación evidente ni simple, zonas donde las cosas que están emergen o se hunden pero, en ambos casos, siempre de golpe y arrastrando otras: un motín de indios, el paso de un comenta, la infame vida un cautivo de piratas, las historias imposibles de mujeres en un convento, el detalle casi burocrático de la construcción de un hospital, la peregrina chance de fortificar la bahía de Pensacola en Florida, la crónica de un concurso de poesía comentado, etc. etc. etc. Quizá por eso, por la infinita fuerza de dispersión que tiene todo en la galaxia Sigüenza, donde siempre hay tantas y tan distintas cosas que siempre están a punto de perderse o ya se perdieron, pues en su galaxia la capacidad de acumulación se da en proporción directa a la velocidad de dispersión (“No sé si es más veloz en idear y formar un libro, que en olvidarlo”, comentaba de él su amigo y editor Sebastián de Guzmán y Córdova, 1984, p. 243), quizá por todo eso los mapas, las napas y los inventarios aparezcan, como los conjuros en las circunstancias misteriosas, muy frecuente y elocuentemente en su obra. Y como además se trata de una obra muchas veces “casi escrita”, a veces apenas ni eso: señala el boceto, pero no dibuja el mapa, distingue los estratos, pero atiende las napas, arma listas, pero no confecciona el inventario. En todo caso, mapas, napas e inventarios exponen articulaciones posibles para una simultaneidad impensable, condensaciones inestables de una dinámica vertiginosa, formas de lo contiguo, pues dan forma a lo que subyace (o persiste) y, entre lo ominoso y lo feliz, revelan y articulan, misteriosamente, la capacidad de la literatura de Sigüenza de no informar un estilo, manteniéndose siempre contiguo de muchos.

Referencias bibliográficas

- Altuna, E. (2005). Retórica del desagravio. *Tópicos del seminario*, 14, 15-36.
- Altuna, E. (2002). Y dio fin este cansado viaje histórico. En *El discurso colonialista de los caminantes siglos XVII-XVIII* (pp. 179-221). Ann Arbor, Michigan: Latinoamericana Editores.
- Altuna, E. (1998). Territorios de la memoria. El sujeto migrante en el relato de viaje colonial. *Kipus: Revista andina de letras*, 9, 3-10.
- Antelo, R. (2016). *A ruinología*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- Añón, V. (2013). Territorio, memoria y representación. *Zama*, 5, 213-214.
- Brading, D. (2003). *Orbe indiano* [trad. Juan José Utrilla]. México: Fondo de Cultura Económica.
- Canetti, E. 2000 [1960]. *Masa y poder* [trad. Horst vogel]. Barcelona: Alianza.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Cornejo Polar, A. (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural. El caso de Arguedas. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 42, 101-109.
- Del Piero, G. (2017). Apuntes para releer el vínculo entre la literatura y la ciencia en la obra de don Carlos de Sigüenza y Góngora. *Exlibris*, 6, 64-72.
- Del Piero, G. (2022). Ciencia y literatura. En F. Ruiz y S. A. O. Lima (Orgs.), *Barroco americano. Mapas para una literatura crítica* (pp.133-162). Natal: Edufrn.
- Gruzinski, S. (1996). La red agujereada. Identidades étnicas y occidentalización en el México colonial. *América indígena*, 3, pp. 411-433.
- Lafaye, J. (2001). Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Cortesano y disconforme. *Signos históricos*, 6, 9-22.
- Leonard, I. (2004). *La época barroca en el México colonial* [trad. Agustín Ezcurdia]. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lezama Lima, J. (2014). *Ensayos barrocos*. Buenos aires: Colihue, 2014.
- Lezama Lima, J. (1993). *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- More, A. (2013). *Baroque sovereignty. Carlos de Sigüenza y Góngora and the creole archive of colonial Mexico*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- More, A. (2011). Soberanía y violencia en las representaciones barrocas de la conquista mexicana. En S. Kirk (Ed.), *Estudios coloniales latinoamericanos en el siglo* (pp. 231-255). Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Palti, E. J. (2018). *Una arqueología de lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix-Barral.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rama, A. (1980). La señal de Jonás sobre el pueblo mexicano. *La crítica de la cultura en América Latina* (pp. 19-65). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Sigüenza y Góngora, C. de. (1700). *Testamento de Carlos de Sigüenza y Góngora* [Notaría 385]. México: Gabriel Mendieta de Rebollo.
- Sigüenza y Góngora, C. de. (1984). *Seis obras* [Ed. William G. Bryant]. Caracas: Ayacucho.
- Sigüenza y Góngora, C. de. (1995 [1684]). *Parayso occidental plantado y cultivado por la liberal y benéfica mano de los muy cathólicos y poderosos Reyes de España nuestros señores en su real convento de Jesús María de México* [UNAM - Centro de estudios de historia de México/Condumex. [Edición facsimilar].
- Sigüenza y Góngora, C. de. (2018). *Mínimas multitudes. Infortunios motines y polémicas* [Ed. Facundo Ruiz y Gina del Piero]. Buenos aires: Corregidor.
- Vallejo, C. (1966). Una gran reunión latino-americana. *Literatura y arte* (pp. 29-32). Buenos Aires: Mediodía, 1966.
- Zanetti, S. (1987). La lectura en la literatura latinoamericana. *Filología* 2, 175-189.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Nota

¹ Una primera versión fue presentada en las *XXXIV Jornadas de Investigación* del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA) el 8 de abril de 2022 en Buenos Aires. Agradezco, y aquí retomo, los comentarios, aportes y sugerencias realizados entonces.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39350>

Elena Altuna: lectora de José María Arguedas¹

Juan Escobar-Albornoz

Universidad de Granada, España

juanescoibar@correo.ugr.esjuan.escobara@usach.cl

ORCID: 0000-0002-9113-2281

Recibido 22/07/2022. Aceptado 12/09/2022

Resumen

El trabajo crítico de Elena Altuna se adscribió al periodo colonial americano, específicamente al área andina, pero su “punto de hablada”, como diría Ortega y Gasset, trasciende las fronteras de época y las limitaciones de área cultural. Como una de las figuras destacadas de una tradición crítica profundamente original, la estudiosa argentina ayuda a conformar una generación de renovación de la crítica latinoamericana, situando su trabajo en horizontes históricos de larga duración que tienen puntos de contacto, articulación y continuidad a lo largo de los periodos de la historia cultural americana. Esto explica la atención que Altuna —experta en el periodo colonial— le prestó a la obra literaria y no literaria de José María Arguedas. En este trabajo pretendemos establecer la relevancia del acercamiento de Altuna con la obra arguediana para ejemplificar cómo este caso, metonímicamente, expresa la realidad de un flujo intelectual y artístico entre las áreas culturales sudatlántica y andina. Bajo el lente de algunas de las categorías críticas de Altuna, releeremos la polémica Arguedas/Cortázar de los años sesenta para, desde esa reflexión, situar el trabajo crítico de Elena Altuna, atendiendo a una ponencia que leyó la autora sobre Arguedas en 2011.

Palabras clave: *Elena Altuna; José María Arguedas; polémica Arguedas/Cortázar; categorías altunianas*

Elena Altuna: a reader of José María Arguedas

Abstract

Elena Altuna's critical work was ascribed to the American colonial period, specifically to the Andean area, but her “point of speech” as Ortega y Gasset would say, transcends the borders of time and the limitations of the cultural area. As one of the prominent figures of a profoundly original critical tradition, the Argentinian scholar helps to shape a generation of renewal of Latin American criticism, placing her work in long-term historical horizons that have points of contact, articulation and continuity throughout. of periods in American cultural history. This



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

explains the attention that Altuna —an expert in the colonial period— paid to the literary and non-literary work of José María Arguedas. In this paper we intend to establish the relevance of Altuna's approach to the Arguedian work to exemplify how this case, metonymically, expresses the reality of an intellectual and artistic flow between the South Atlantic and Andean cultural areas. Under the lens of some of Altuna's critical categories, we will reread the Arguedas/Cortázar polemic of the 1960s in order to, from that reflection, situate the critical work of Elena Altuna, attending to a paper that the author read about Arguedas in 2011.

Keywords: *Elena Altuna; José María Arguedas; Arguedas/Cortázar polemic; categories by Altuna*

Introducción

El presente trabajo se plantea, al mismo tiempo, como un homenaje póstumo a una de las más finas críticas latinoamericanas del último tiempo y como una indagación sobre el lugar que esta ocupa en el campo crítico latinoamericano, excediendo el de los estudios coloniales. Por estas razones, el texto posee mucho de emocional, pero intenta mantener, en lo posible, el rigor crítico y metodológico que nuestro campo exige. De esta manera, describir a Elena Altuna no resulta fácil, máxime hoy cuando nos sobreviene su ausencia. Una mala broma del destino, el mismo que nos hizo nacer en un continente tan complejo y hermoso como el latinoamericano, parece ser el que muchos de nuestros mejores críticos literarios y culturales hayan partido tempranamente, en el momento en que producían lo mejor de su trabajo intelectual (Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Marta Traba, Alberto Escobar, Alfredo Torero, por citar solo algunos ejemplos). Esas ausencias constituyen pérdidas irreparables, pero al mismo tiempo faroles que nos permiten vislumbrar el camino crítico que hay que recorrer.

Nos parece más pertinente cederle la palabra al crítico peruano y amigo personal de Altuna, Gonzalo Espino para describir el trabajo de la estudiosa argentina:

Elena Altuna es una de las investigadoras más serias y finas de América Latina. Sus contribuciones no vienen exactamente de lo que la crítica monorde viene haciendo sino de aquello que está todavía por hacerse. Estudía la literatura de la colonia desde la memoria de los “hijos del Pirú”. Se sitúa en ese vasto y agreste espacio que se instala en la distancia y que aparece en el olvido, doble recorrido respecto al centro del imperio (Madrid) y al colonial (Lima), y cuyos sujetos demandantes están ubicados en los márgenes de la ciudad y límites del territorio colonial conocido (Tucumán, Jujuy, Santiago del Estero, Salta, etc.), lamentaciones, exclamaciones y memoriales en el que se indica la situación de “oprobio” no solo de indios, sino también de criollos y mestizos. (Espino, 2011).

Arturo Andrés Roig solía señalar que el pensamiento crítico latinoamericano es *performativo*, es decir, se hace en su construcción y articulación constante. Se está haciendo a cada momento. No está enunciado previamente en una entelequia, sino que se va desarrollando comunitariamente en medio de una realidad profundamente desgarrada. El caso de Elena



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Altuna, así como el de la generación crítica en la que se inscribe, como también la que la antecedió, confirman estas ideas.

De esta manera, todo trabajo crítico latinoamericano se inserta en una tradición sincrónica y asincrónica. Para situar la labor crítica de Altuna dentro de un campo que excede y supera los marcos prescriptivos de la crítica hegemónica y sus clasificaciones, revisitaremos la polémica Arguedas/Cortázar, pero leyéndola bajo el lente metodológico altuniano. De esta manera, al usar las categorías de Elena Altuna de provincia y metrópoli, ideología imperial, sentido de territorialidad y retórica del desagravio para leer los textos y el contexto de la polémica, constataremos que esta adquiere una densidad y complejidad superior a las que han ofrecido las lecturas críticas que se han ocupado de ella. En efecto, hasta el momento, la polémica se ha leído como una disputa personal que enfrenta a dos escritores en un momento de la literatura latinoamericana en que esta se abría al mercado internacional. Al leer altunianamente la polémica comprendemos que esta es parte de un largo y constante conflicto intelectual latinoamericano, que surge por la colonización y que no se ha resuelto en el actual escenario de la colonialidad.

Luego, presentaremos una breve reconstrucción genealógica de la tradición crítica en la que Elena Altuna se instala como uno de sus integrantes sobresalientes con el propósito de demostrar cómo su “punto de hablada” trascendió las fronteras temporales de la época colonial para hallar en los textos literarios del siglo XX elementos y resonancias coloniales. De esta manera, analizaremos la ponencia con la que en 2011 Altuna se refirió al trabajo de campo de José María Arguedas.

Lo anterior nos llevará a sumergirnos en los vericuetos de los principales problemas a los que se ha enfrentado la crítica literaria latinoamericana en su condición periférica de los centros de producción del saber hegemónico: la falsa dicotomía entre localismo y universalismo; tradición o modernidad que no son más que resonancias de la discusión civilización/barbarie del siglo XIX, originada precisamente en la época colonial. Todas estas dicotomías tienen más que ver con la limitada manera de pensar las identidades que con realidades concretas y factuales. Como probaremos a través del análisis de las fuentes, tanto Arguedas como Altuna no fueron seguidores del pensamiento localista como erróneamente se ha leído hasta ahora. Sus aportes no se pueden comprender bajo un pensamiento mecánico y binario, sino en la dialéctica misma de expresión y construcción que implica la creación artística, pero que en América Latina también contiene la labor crítica. Como lo demuestran los casos de José María Arguedas y Elena Altuna, el trabajo creativo latinoamericano intenta expresar nuestra realidad profundamente conflictiva, pero a su vez pretende contribuir a crear una realidad más humana, habitable y feliz.

Nudos de la incompreensión permanente: la polémica Arguedas/Cortázar

Se ha gastado mucha tinta en analizar, desde perspectivas militantes algunas, conciliadoras las otras, no faltando las abiertamente hedonistas, aquella polémica que sostuvieron José María Arguedas y Julio Cortázar a finales de los años sesenta. Más allá de los diferentes análisis, la mayoría de quienes han atendido al incidente coinciden en que esta polémica no tiene mayor trascendencia crítica y que puede ser leída como una mera disputa personal, lejana a toda implicación teórica. Nosotros, en cambio, consideramos todo lo contrario. La polémica Arguedas/Cortázar contiene aspectos fundamentales del principal problema crítico e intelectual que cargamos quienes trabajamos en el ámbito de las ciencias sociales y la crítica literaria en



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

países periféricos en plena era de la colonialidad. La polémica Arguedas/Cortázar es nodal porque expresa aquel fracaso comunicativo que ya Antonio Cornejo Polar remonta al episodio del “diálogo” de Cajamarca. La imposibilidad de entendimiento no se produce por una carencia de un código común, ni por falta de voluntad comunicativa de los intervinientes, sino por un problema de conocimiento. Este problema que tiene sus orígenes en el período colonial y cuyas estrategias textuales de resistencia también presentan características de larga duración y modulación a través de los siglos. Es decir, la explicación no es posible hallarla solo en los ámbitos pragmático o axiológico. Es en el terreno epistemológico donde se pueden indagar también sus orígenes e implicancias.

Nos remitimos a esta polémica porque nos permite desmitificar muchos de los lugares comunes que se han utilizado para describir las áreas culturales latinoamericanas como categorías estancas, sin fisuras, y así comprender el que a Elena Altuna, una académica argentina en la Argentina (una mujer del área sudatlántica), la percibamos más cercana a la reflexión arguediana (área andina) que a la cortazariana de la polémica.

Reparación de la provincia colonial en el siglo XX

En su importante artículo “Retórica del desagravio” (2005), Elena Altuna estudia las estrategias argumentativas utilizadas por fray Buenaventura de Salinas y Córdova en sus *Memoriales* de 1630 y 1646 dirigidos al monarca español desde la provincia americana. Acertadamente, postula a los memoriales (muy comunes en la época colonial) como variantes del género epistolar y “una diatriba contra el olvido” (Altuna, 2005, p. 15). Estos textos se escribieron ante una situación percibida por el sujeto periférico como agravante (de allí la necesidad del desagravio) y en cuya textualidad se aprecia, tal como Altuna toma de Lienhard, una “voz que encarna una responsabilidad colectiva” (Lienhard, en Altuna, 2005, p. 16).

Si bien los memoriales, como género textual, provienen de la tradición europea, en tierras americanas se adaptaron a la situación de lejanía de la condición colonial y a los usos de la memoria como mecanismo de resistencia. En la Colonia, la memoria constituía “una de las tres potencias del alma en las que se conservan las cosas pasadas” (Altuna, 2005, p. 16). Dentro de las estrategias desplegadas por fray Buenaventura de Salinas y Córdova junto con otros memorialistas, se encuentra que operan “mediante representaciones que el destinatario reconoce como parte de su horizonte cultural” (p. 16) y “exponen una escena de lectura como estrategias representacionales de la acción comunicativa que el propio texto entraña” (p. 16). En este tipo de discursos de resistencia “las valencias de la lejanía y la cercanía inciden en la producción de los letrados coloniales” (p. 33).

Como analizaremos, en la polémica entre Arguedas y Cortázar se dan todas estas circunstancias, pese a que se produce a finales de los años sesenta del siglo veinte. Esto demuestra que la sensibilidad crítica altuniana no solo es circunscrible a los estudios del período colonial. Las potencialidades que abre su perspectiva resuenan mucho más allá en el tiempo y en el espacio. O como mejor lo explica Betina Campuzano, “las nociones propuestas o reelaboradas por Altuna... permiten trazar un recorrido desde los tiempos de la colonia hasta los procesos de modernización en el Perú” (2021, p. 256).

De esta manera, las categorías altunianas nos son útiles para pensar procesos intelectuales conflictivos de los últimos años, más allá de que estas se hayan elaborado para el período colonial. En las líneas siguientes, analizaremos la polémica Arguedas/Cortázar bajo el lente metodológico altuniano.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Provincia y metrópoli: Arguedas y Cortázar enfrentados

La cronología de la polémica Arguedas/Cortázar comienza cuando, en mayo de 1967, Roberto Fernández Retamar publicó en la revista *Casa de las Américas* una carta de Julio Cortázar escrita desde Saigón, en Francia, el 10 de mayo de 1967. En ella Cortázar reactualiza una de las dicotomías más recurrentes en los textos coloniales: el clivaje provincia/metrópoli, que en la colonia se usó como mecanismo de dominio imperialista. Cortázar defiende en esta carta su punto de hablada “planetario” que, según señala, adquiere al vivir en Europa, permitiéndole colocarse “al margen de la circunstancia local” y de los “intelectuales de escarapela y banderita” (Cortázar, en Moraña, 2006, p. 105). Tal como los españoles metropolitanos en su momento despreciaron a los “criollos” (categoría analizada lúcidamente por Altuna), Cortázar reactualiza esta idea como signo de superioridad civilizatoria. En un tono despectivo se refiere al trabajo intelectual y artístico local como una expresión del telurismo:

El telurismo... me es completamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano: puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor de “zona”, pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas. (Cortázar, en Moraña, 2006, p. 106).

El menosprecio metropolitano por las provincias de ultramar fue constante entre los letrados de Europa en contraposición a los criollos americanos, como ha estudiado Elena Altuna. Este discurso proviene de la burocracia estatal, pues la idea de “provincia” se usó como una categoría colonial-fiscal para luego cargarse con significados ideológicos y connotaciones de exclusión y alterización.

Tanto el desprecio metropolitano a los intelectuales americanos de la época colonial, como el actual, desconocen la densidad cultural de lo que Darcy Ribeiro llamó pueblos testimonio. Por ello se molestó José María Arguedas. Lejos de lo que se pudiera pensar en la lectura de este infortunado e injustificado comentario de Cortázar, Arguedas no leyó en él una ofensa personal, sino una ofensa a las poblaciones y a quienes trabajan en la revelación, difusión e investigación de culturas y seres humanos descendientes de pueblos y civilizaciones con una densidad y una profundidad considerables.

Más allá de las intenciones que haya tenido Cortázar, este comentario acicateó a Arguedas a reflexionar en sus diarios de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (póstuma, 1971) sobre el campo de la literatura y la crítica literaria latinoamericanas. Esta reflexión (y no la polémica) tuvo implicancias teóricas fundamentales en el pensamiento latinoamericano. En esos diarios, Rama señaló que encontró “el mejor sismógrafo para registrar estas peculiaridades culturales” (Rama, 2007, p. 14) que le posibilitaron articular la teoría de la transculturación narrativa en América Latina.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En efecto, Arguedas aludió a los comentarios de Cortázar en el primer diario de su novela póstuma que publicó como adelanto bajo el título homónimo de la novela en preparación “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, en la revista *Amaru* de la Universidad Nacional de Ingeniería de Lima, específicamente en el número 6 de la revista de abril-junio de 1967. Se lee en este texto una crítica a Cortázar y a

sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional. Como si yo, criado entre la gente de don Felipe Maywa, metido en el *oqlllo* [pecho] mismo de los indios durante algunos años de la infancia para después volver a la esfera “supraindia” de donde había “descendido” entre los quechuas, dijera que mejor, mucho más interpreto el espíritu, el apetito de don Felipe, que el propio don Felipe. ¡Falta de respeto y legítima consideración! No se justifica (Arguedas, 1990, p. 14).

Aquí notamos que el alegato de Arguedas se trata, más que de una defensa personal, de una defensa en la que resuena una voz colectiva, cuyos usos de la memoria se siguen cultivando y se expresan más allá de la cercanía o lejanía que la colonia instaló como valor de superioridad. En la respuesta de Arguedas podemos encontrar un gesto de reafirmación de la dignidad de la provincia que, como hace siglos tuvo que interpelar al rey, hoy interpela a intelectuales que, sabiéndolo o no, mantienen la escala de valores monárquica.

Arguedas conocía en profundidad la cultura andina. Aquella cultura que, junto a las demás culturas originarias del territorio fueron ignoradas y muchas veces ninguneadas por cierto grupo de la intelectualidad de izquierda que se sentía más cómodo inserto en un proyecto occidentalista. El eurocentrismo se puede definir como aquella identidad (pretendidamente planetaria, transnacional y universal) que excluye permanentemente a la alteridad. Occidente, como lo ha demostrado Stuart Hall, se ha construido en base a un “nosotros” en contra del “resto”.

Ideología imperial y desprecio al sentido de territorialidad

Como lo planteó en más de una ocasión Elena Altuna, la ideología imperial se valió durante la era colonial de estereotipos que utilizaban el recurso de la “marginación léxica” como mecanismo productor de otredad. Así es posible mirar esta actualización en los adjetivos que Cortázar usa para calificar a sus coetáneos americanos (telúricos, locales, provincianos o aldeanos). En definitiva, estamos en presencia de un pensamiento —imperial y colonial— que se patentiza en expresiones despreciativas.

Pero este pensamiento que adscribe, consciente o inconscientemente a un proyecto imperialista, ignora que, a la llegada de los españoles, el Tahuantinsuyu abarcaba más de 4.000 kilómetros desde el río Ancasmayo al sur de la actual Colombia, hasta el río Maule del Chile actual. Que contenía una organización y una administración central en el Cuzco, que los antropólogos han descrito como uno de los sistemas sociales mejor estructurados que se conocen hasta la fecha. Que contenían una historia con periodos preclásico, clásico, y que llegaron a ser una civilización realizando construcciones y monumentos impensables en la España de la época. Eso solo si nos remitimos al área andina, porque el área mesoamericana



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

superaba con creces el conocimiento científico europeo. Conocían el valor del número cero y fueron capaces de diseñar algunos de los calendarios astronómicos más exactos de su tiempo. Desarrollaron esculturas admirables y tuvieron escritura jeroglífica. En creación artística, sus obras son enormemente valiosas. Baste recordar el caso del *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*, en el área mesoamericana, o *Dioses y hombres de Huarochirí*, en el área andina. Se sabe que antes de la llegada de los españoles, los nahuatl realizaron un “congreso” de poetas que puede ser traducido como el Coloquio de la Flor y el Canto, porque la poesía eran flores en forma de palabras en esta cultura. Esto demuestra que la facultad estética estaba muy desarrollada entre los pueblos y civilizaciones prehispánicas. Incluso en el arte de la guerra. José Bengoa, por ejemplo, ha estudiado cómo los mapuches del centro-sur de Chile y Argentina, antes de la Conquista, practicaban la guerra como un verdadero arte de la danza, una especie de guerra estética. Los tupí-guaraní poseían un pensamiento filosófico enormemente avanzado. En su tradición oral abundan preguntas existenciales sobre qué es la vida, cuál es su sentido y hacia dónde se dirige la humanidad. Y todos estos avances culturales fueron tutelados, entre otras cosas, por el “telurismo”. Los antiguos mexicanos llamaban Ipalnemohuani a la fuente de todas las fuerzas vitales y los andinos le llamaban *cámac*².

Sentido de territorialidad y retórica del desagravio: el “pongo” Arguedas se dirige al “gamonal” Cortázar

Arguedas conocía de primera mano la profundidad y densidad de las culturas originarias. Y evidentemente la reducción de Cortázar de todo este universo a una mera “obediencia folclórica” indignó al escritor peruano, no por sentir herido su propio ego, sino por el desprecio a millones de seres humanos actuales y pasados, lo que para Arguedas fue aún más doloroso que un ataque personal. Como señala Mabel Moraña, en la argumentación de Cortázar, sorprende “la ligereza con que el argentino decide ignorar, desde su asentamiento parisino, la importancia de lo local” (Moraña, 2006, p. 106).

El 7 de abril de 1969, la revista *Life en español* publicó el reportaje “Julio Cortázar: un escritor y su soledad” (pp. 43-55). Allí señaló que en América Latina existen “culturas embrionarias” (Cortázar, 2009, p. 233), con “subdesarrollo moral y espiritual” (p. 244). Y sobre Arguedas señala que este: “Prefiriendo visiblemente el resentimiento a la inteligencia, lo que siempre es de deplorar en un cronopio, ni Arguedas ni nadie va a ir demasiado lejos con esos complejos regionales” (Cortázar, 2009, p. 245).

En respuesta a la confesión de Arguedas de que no ha logrado leer entero el *Ulises* de James Joyce, Cortázar asesta el golpe: “menuda diferencia entre ser un provinciano como Lezama Lima, que precisamente sabe más de Ulises que la misma Penélope, y los provincianos de obediencia folklórica para quienes las músicas de este mundo empiezan y terminan en las cinco notas de una quena” (Cortázar, 2009, p. 246). Es decir, los mitos homéricos (por ser europeos) serían superiores a los mitos americanos. Para Cortázar el punto de hablada “planetario” que tanto buscaba solo se podía encontrar en Europa.

La polémica es cerrada por Arguedas con el texto “Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar” publicado en la revista *Marcha* de Montevideo, Uruguay, el viernes 30 de mayo de 1969.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Al desprecio que Cortázar me dedica por la confesión que hice de mi “provincianismo” en el primer y muy *sui géneris* capítulo de la novela que intento escribir y que se publicó en el número 6 de la revista *Amaru*, de Lima. En esas páginas manifesté, también de manera *sui géneris* pero respetuosa, mi discrepancia con el señor Cortázar respecto de la excesiva rotundidad con que afirma que más profunda y sustancialmente entienden e interpretan a Latinoamérica los escritores que viven fuera de ella, especialmente en Europa. (Arguedas, 2012b, p. 587).

Quisiéramos aprovechar la oportunidad de dejar registradas dos anécdotas que fueron parte de la trastienda de la polémica. Durante la escritura de su última novela, Arguedas viajó permanentemente a Chile, y su costumbre era conversar con sus amigos sobre el avance de la escritura de sus textos. Pedro Lastra y Nelson Osorio recuerdan claramente dos anécdotas con Arguedas durante la escritura del texto “Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar” (Arguedas, 2012).

De ese texto hubo una primera versión que fue destruida por Arguedas y que solo leyó Pedro Lastra. Una noche, Arguedas llegó a la casa de Lastra y le entregó el texto que enviaría a Ángel Rama para que lo publicara. En silencio, Lastra lo leyó y, como nunca antes lo había hecho, por el respeto que sentía por Arguedas, se atrevió a darle una sugerencia: “José María, a ti te molesta que Cortázar te haya llamado resentido y esta carta confirma ese resentimiento”. Arguedas destruyó el texto y escribió otro (P. Lastra, comunicación personal, 3 de enero de 2014).

En el texto definitivo que se publicó, a Nelson Osorio se le ocurrió la idea de que Arguedas se dirigiera a Cortázar como si fuera el indio del cuento “El sueño del pongo”. Según cuenta Osorio, ambos se rieron mucho de la ocurrencia. Y, efectivamente, en el texto se lee:

No voy a comentar otras expresiones de desprecio que desde esa fortaleza de *Life* tan juiciosamente tomada, me dedica Cortázar, porque son personales y poco importan; bastará con que conteste a una pregunta que me hace, un tanto a la manera como ciertos gamonales interrogan a sus indios siervos: '¿Se imagina usted que vivir en Londres o en París da las llaves de la sapiencia?'. No, señor Cortázar; no me imagino eso. (Arguedas, 2012b, p. 588).

El juego discursivo pongo/gamonal reactualiza una relación conflictiva presente desde siempre en los campos social e intelectual América/ Europa. La referencia humorística proviene de la cultura quechua y quien no conozca el cuento no sabrá que, en él, el pongo (indio esclavizado de la sierra sur peruana) se ríe al final de su relato del gamonal (el gran señor feudal que lo maltrata y esclaviza). Esta memoria cultural nos demuestra que la perspectiva de Altuna no solo es acertada, sino tremendamente operativa.

Pensamos que las categorías creadas o reelaboradas por Altuna nos permiten estudiar estos fenómenos de un marcado eurocentrismo presente hasta el día de hoy en intelectuales de un lado y del otro del Atlántico. También nos permiten analizar los intentos críticos genuinos en



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

uno lado y en el otro por seguir construyendo aquella retórica del desagravio que Altuna advirtiera en los textos coloniales.

Posibilidades planetarias del pensamiento de “intelectuales de obediencia folclórica”

En una conversación de 2013 con Silvia Rivera Cusicanqui (quien precisamente lee al mundo desde el espacio “telúrico”, “local” y “provinciano” del Ande boliviano), Boaventura de Sousa Santos reconoció que, en el ámbito de las ciencias sociales, él no ha encontrado en el pensamiento europeo o norteamericano actual nada original ni transformador que pueda contribuir decididamente en la descolonización que cada vez resulta más necesaria y urgente en las actuales contradicciones históricas. Es en los conocimientos surgidos desde los movimientos de resistencia en el Sur global donde Boaventura de Santos halla la verdadera esperanza de transformación que necesitamos (de Sousa Santos, 2013).

Asumimos la idea de Ortega y Gasset de punto de hablada, porque no adscribimos a la idea (etnocéntrica también) de que para hacer crítica literaria latinoamericana necesariamente se deba estar de cuerpo presente allí. Existe crítica occidentalista hecha por intelectuales latinoamericanos que trabajan desde América Latina, así como también existe crítica latinoamericana hecha por europeos, norteamericanos, asiáticos o africanos. No se trata de una cuestión geográfica, sino desde qué lugar de discurso se realiza el trabajo crítico.

Martín Lienhard, uno de los más destacados latinoamericanistas y a quien Elena Altuna no solo admiró, sino que siguió su trabajo, es suizo. Por otro lado, no es menester nombrar la ingente cantidad de latinoamericanos que en Latinoamérica escriben, pero su discurso es europeo o norteamericano. Ambas opciones son legítimas. Pero es necesario transparentarlas. Porque nuestro punto de hablada no solo determina la manera en la que vamos a ver los problemas, sino también nos adscribe a ciertos proyectos y agendas intelectuales y políticas que hoy en día, muchas veces, se han vuelto opacas.

Para ejemplificar el trabajo crítico latinoamericano en Europa baste mencionar al Proyecto LETRAL (Líneas y Estudios transatlánticos de literatura) y la Escuela Decolonial, ambos de la Universidad de Granada, España, que abiertamente declaran su perspectiva latinoamericanista y decolonial, pues adscriben a los intentos del Sur Global de descolonizar las disciplinas, las teorías y las metodologías. Porque “la condición de latinoamericano, hay que decirlo, no proviene del mero accidente geográfico de nacer en esta parte del mundo, sino del asumirse como parte de un proyecto histórico y cultural” (Osorio, 2007, p. 264).

Algo similar a lo que describe de Sousa Santos en las ciencias sociales ocurre en crítica literaria y cultural. En los últimos años, gracias a los esfuerzos de intelectuales como Elena Altuna, Aymar de Llano, Florencia Angulo, Betina Campuzano, Silvia Graziano, entre muchos otros en la Argentina; Gonzalo Espino, Mauro Mamani, Julio Noriega Gissela Gonzales, Elías Rengifo, entre otros, en el Perú, se está gestando lo que Campuzano y Angulo llaman un *Qhapac Ñam*: una verdadera red de conocimiento que surge de los territorios andinos, pero que los trasciende hasta llegar a intelectuales transnacionales.

Esta nueva generación de crítica literaria integra elementos y hallazgos del movimiento intelectual de los años sesenta que comenzó a construir lo que Pablo Hurtado Ruiz (2018) llama un quiebre epistemológico en los estudios latinoamericanos de los años sesenta, aquella época marcada por la Revolución cubana. Este movimiento de renovación intelectual trascendió las fronteras nacionales o las demarcaciones territoriales, a través del estudio sistemático y riguroso, con un afán de descolonización intelectual y superación de la idea de las letras



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

latinoamericanas como un “epifenómeno” de las literaturas metropolitanas. Se materializó en lo que Albuquerque (2000) definió como la construcción de comunidades y redes intelectuales de escritores en los años sesenta (García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, José María Arguedas) y la renovación de la crítica que surgió por esos mismos años.

El movimiento que llamaremos del primer giro epistemológico marcó su origen a través del surgimiento de importantes revistas como *Problemas de Literatura* (1972), en Valparaíso, y la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1973), en Lima. Estas congregaron a intelectuales como Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Antonio Cándido, Noé Jitrik, Roberto Fernández Retamar, Nelson Osorio, Ana Pizarro, Marta Trava, entre otros.

En 1982, Ana Pizarro coordinó una reunión en Caracas a través de la Asociación Internacional de Literatura Comparada y el auspicio de la UNESCO. Para discutir el problema de la existencia, delimitación, periodización y sistematización de la literatura latinoamericana se dieron cita estudiosos como Mario Valdés, Franco Meregalli, Rafael Gutiérrez Girardot, Domingo Miliani, Antonio Cornejo Polar, Kenneth Ramchand, Jacques Keenhardt y Antonio Cándido, entre otros³. Las dictaduras militares de los años setenta y ochenta en el Cono sur de América Latina provocaron un corte en este proceso de integración regional intelectual. En 1995 se publicó el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, por la Fundación Biblioteca Ayacucho y coordinado por el chileno Nelson Osorio.

En la actualidad destacan esfuerzos de integración con particularidades y renovaciones críticas. Entre ellos, se hallan los encuentros periódicos que José Antonio Mazzotti realiza en La Habana para estudiar autores latinoamericanos; los Congresos Internacionales de Teorías, Críticas e Historias Literarias Latinoamericanas que desde el 2016 realiza el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; los Encuentros Interculturales de Literaturas Amerindias que organiza la profesora de la Universidad Austral de Chile, Claudia Rodríguez en colaboración con Gonzalo Espino Relucé de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Carlos Huamán de la Universidad Nacional Autónoma de México; el Grupo de Investigación ESANDINO de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima, Perú y el Ayllu Académico de estudios andinos, que reúne a investigadores de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Jujuy y la Facultad de Humanidades de la Universidad de Salta. En este movimiento generacional de renovación de la crítica latinoamericana se sitúa Elena Altuna. De hecho, fue una activa promotora y asistente a las reuniones, seminarios y congresos que se vienen realizando en diversas ciudades latinoamericanas.

Gracias a las originales propuestas de Martín Lienhard, Mauro Mamani, Gonzalo Espino, Aymará de Llano, Elena Altuna, Mercedes López Baralt, Julio Noriega, entre otros, este movimiento de nuevo giro epistemológico está articulando un instrumental metodológico que invita a leer las literaturas andinas bajo categorías integradoras del pensamiento occidental, pero con preminencia de categorías indígenas. De esta manera, en un acto de lectura revolucionario, integran no conceptos, sino que horizontes históricos distintos que superan al occidentalismo.

En 2007, Nelson Osorio lamentaba una falta de un proyecto cultural propio, ya que constataba una imitación de paradigmas externos para leer una realidad completamente distinta. Y sentenciaba que “Nuestra práctica... a falta de un proyecto propio corre el riesgo de ser parte de un proyecto ajeno y, en consecuencia, ser una práctica alienada” (p. 263). Y planteaba “la necesidad de fortalecer y desarrollar una perspectiva latinoamericana para el estudio de nuestra propia cultura (Osorio, 2007, p. 252). Sin embargo, esta preocupación, a la luz de lo anotado arriba, puede calmarse.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

El caso de Elena Altuna demuestra la originalidad con que se está haciendo crítica latinoamericana hoy. Con un sentido aún más dialéctico del de sus antecesores, los actuales críticos latinoamericanos realizan esfuerzos importantes por dejar atrás los marcos preceptivos de las épocas literarias y la balcanización en áreas que la anterior crítica estableció. Hoy, gracias a una mayor y mejor comprensión teórica de la especificidad latinoamericana, se comprende que estos análisis encorsetados no pueden dar cuenta de una complejidad y heterogeneidad que presentan los imaginarios latinoamericanos. En esta región del mundo, fruto de su particular historia cultural, todos los tiempos históricos que en otras partes del mundo funcionan en segmentos lineales, lo que posibilita el estudio de épocas literarias, acá todo está mezclado. América Latina es una estructura heterogénea (una totalidad contradictoria la llamó Antonio Cornejo Polar), donde coexisten tensionalmente economías comunitarias con economías esclavistas. Aún en muchas partes de la región continúa habiendo relaciones feudales entre las personas. En las grandes metrópolis es posible encontrar a entusiastas promotores de la posmodernidad. Cosa que para ellos resulta fácil, porque en reducidas extensiones territoriales de América Latina se vive como en Suiza, Estados Unidos o Europa. Pero en las comunidades aún no contactadas de la Amazonía resulta grotesco hablar de posmodernidad. Nuestra condición de ser parte del sistema global, pero desde una posición periférica, ha posibilitado estas particularidades culturales. Por lo mismo, la renovada crítica latinoamericana está buscando un instrumental más coherente con esta complejidad.

La rareza de intelectuales argentinos estudiando el Ande

Los estudios latinoamericanos de los años sesenta consideraron la herramienta metodológica de los estudios de áreas culturales como una manera de delimitar espacialmente las diversas regiones de América Latina. Hoy sabemos que el mapa no debiera sustituir al territorio y por ello se está repensando esta metodología que en su momento fue tan productiva.

El área cultural andina ha sido emparentada en los estudios latinoamericanos con el área mesoamericana. Su rasgo constitutivo se da por la “existencia histórica y la memoria presente de culturas indígenas cuya complejidad y densidad... más allá de sus diferencias étnicas... le imprimen un carácter específico al desarrollo posterior de la dinámica transcultural” (Pizarro, 2004, pp. 177-178). Por ello, Darcy Ribeiro bautizó a estas áreas como “pueblos testimonio”. En ellas, se encuentran

sociedades asentadas en la vigencia de la memoria, en donde la participación del interlocutor mediante tonos, inflexiones, gestos, desplazamientos, vitaliza una performance que tiene poco que ver con el mudo diálogo con el libro al que estamos habituados desde Gutenberg. (p. 178).

En contraste, se da el área que Ángel Rama llamó Sudatlántica, que abarca desde el sur de Brasil, en Sao Paulo, hasta Buenos Aires, en Argentina. Aquí se produce una fuerte presencia de la inmigración, cuya vocación de vanguardia Rama la asocia a este fenómeno migratorio. Darcy Ribeiro los llama “pueblos trasplantados”. Marta Trava, por su parte, llamó a las áreas conformadas por San Pablo y Buenos Aires “abiertas” y a las que poseían una milenaria tradición indígena, como las del actual México y Perú, “áreas cerradas”.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

De acuerdo con este modelo, gran parte de Argentina, Brasil y Chile pertenecerían a un área con un espíritu modernizante y cosmopolita. Lo que generará la creencia de que no hubo mayor relación intelectual entre áreas por tener un sustrato cultural tan diferenciado. Según Pablo Hurtado (2018), quien ha estudiado extensamente el giro epistemológico de la crítica latinoamericana de los años sesenta, en esta “existe un cuestionamiento sistemático de la unidad que supuestamente existe en las letras latinoamericanas” (p. 188).

El actual giro epistemológico plantea que si se piensa la unidad a la manera clásica, occidental, como un todo homogéneo, América Latina ciertamente carecería de ella. Sin embargo, para comprender la unidad latinoamericana se debe trascender el pensamiento teleológico occidental y asumir que existen otras formas de unidad. Aquella unidad que se da en la diversidad. Y los intelectuales argentinos hace varios años que realizan esta búsqueda. Desde el 2019, el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, por convocatoria de Celina Manzoni y con la anuencia de Noé Jitrik, un grupo de investigadores argentinos, entre los que se encuentra Aymará de Llano del CELEHIS de la Universidad Nacional de Mar del Plata, estudia la literatura andina.

Elena Altuna lectora de Arguedas

En el marco de la celebración del centenario del natalicio de José María Arguedas, como muchas otras instituciones en el Perú, Latinoamérica y el mundo, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos realizó el Congreso Internacional Los universos literarios de José María Arguedas. Elena Altuna viajó desde Argentina a Lima para presentar su ponencia sobre parte de los textos que Arguedas publicara durante los años cuarenta en el periódico *La Prensa* de Buenos Aires⁴.

Estos textos son relevantes por su contenido, pero también por el público al que se dirigían. El que un periódico de Argentina se interesara por textos de descripciones de tradiciones peruanas muestra el interés por estos temas de una población supuestamente europeizante u occidentalista. Como lo estudia Silvia Graziano (2011), ya en la década del veinte el nordeste argentino, sobre todo la provincia de Tucumán, tenía fuertes contactos culturales con el movimiento del indigenismo cuzqueño. Se leía la revista *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui. De hecho, Luis E. Valcárcel, profesor y amigo de Arguedas, viajó a Buenos Aires en 1923 con la *Misión Peruana de Arte Incaico*, integrada por 47 actores, músicos, escritores, pintores y bailarines cuzqueños (Graziano, 2011). Al parecer, fue Valcárcel quien acercó a Arguedas al mundo intelectual argentino.

Ya en 1935 José María Arguedas obtuvo el segundo lugar del concurso literario organizado por la Revista Americana de Buenos Aires con el cuento “Agua”. En la década de los cuarenta escribió sus artículos descriptivos de tradiciones, fiestas y elementos culturales andinos en la sección dominical del periódico *La Prensa*. Entre 1938 y 1948 publicó 29 textos de este tipo⁵, lo que le trajo prestigio y reconocimiento:

En reconocimiento a su labor de difusión del folklore peruano a través de los artículos publicados en LPBA, la Universidad Nacional de Tucumán nombró a Arguedas miembro correspondiente en Lima de su Instituto de Historia, Lingüística y Folklore, en 1942. (Graziano, 2011, p. 107).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Según Silvia Graziano, Arguedas “fue colaborador del suplemento dominical del diario La Prensa de Buenos Aires entre noviembre de 1938 y junio de 1948” (Graziano, 2011, p. 103). Lo que coincide escrupulosamente con los textos publicados por Sybilla de Arguedas en la segunda serie de las *Obras Completas* de Arguedas, que en siete tomos complementan los cinco tomos de la serie literaria publicada en 1983.

En su ponencia del 2011, Elena Altuna analizó 5 artículos de este corpus. En orden cronológico, los artículos analizados por Altuna son: “Fiesta en Tinta” (1940), “El nuevo sentido histórico de El Cuzco” (1941), “Ritos de la siembra” (1941), “El valor documental de la fiesta del Señor de la Caña” (1942) y “La danza de los sicuris” (1943).

La selección hecha por Altuna es reveladora. Los prejuicios occidentalistas habrían esperado de una colonialista leyendo a un escritor localista que esta se sintiera atraída por los textos que hablaran de lo más lejano en el tiempo, con un sentido cuasiarqueológico, que dieran cuenta de lo arcaico. Altuna, en cambio, se centró en los textos más actuales y que mostraban abiertamente cambios y transformaciones culturales en procesos de modernización. Esto demuestra que Altuna no se centró en los estudios coloniales por un afán arcaizante, sino porque, precisamente, muchas de las dinámicas culturales de dominación y resistencia surgen en la colonia, pero se extienden hasta nuestros días.

Altuna con su sensibilidad advierte el rastro, la huella de estos procesos en la escritura de Arguedas a través de lo que llamó “la inscripción de la temporalidad en la materia” (Altuna, 2011, p. 91). Sopesando cada una de las palabras y el estilo con que Arguedas realiza sus descripciones, Altuna realiza un verdadero trabajo de joyería crítica. Así se fija en las palabras que Arguedas repite, en cómo las repite y para qué lo hace, estableciendo términos rectores y analizando cómo Arguedas trabaja el lenguaje de tal manera de generar en el lector imágenes mentales que lo aproximen a un universo ignorado. Descubre también cómo Arguedas realiza una especie de “arqueología de memoria cultural” en la que habitan “capas” de saberes. Cuestión de enorme interés para Altuna.

En los artículos escogidos de Arguedas, Elena Altuna halla la puesta en lenguaje de esa “estructura de pensamiento” que implica la latencia de transformaciones próximas. Además, como lo advierte adecuadamente:

Es notable el modo como Arguedas evita el riesgo del “exotismo” de una cultura no metropolitana. Para los lectores del diario, de raigambre urbana, el universo andino es presentado en su bullente transformación, en la actualidad de sus vivencias. El logro proviene de dos aspectos: el profundo conocimiento de la vasta cultura quechua, el entrañable amor por ella, y un lenguaje artístico que atrapa al lector, al de entonces y al de hoy. (Altuna, 2011, p. 105).

Conclusión

El trabajo crítico de Altuna, a través de la potencialidad analítica que brindan las categorías que articuló, trasciende las fronteras de los estudios coloniales y las limitaciones de áreas culturales. Como parte de una generación crítica en pleno trabajo, se interesó también por generar una red nuestra americana que retomara los esfuerzos de integración que las dictaduras



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

militares de los setenta terminaron. Una de las razones de la importancia de los aportes de Altuna, como los de Arguedas, es que comprendieron tempranamente que, para adentrarse en nuestra conflictiva y heterogénea realidad, además de conocer el pensamiento occidental, hay que comenzar por conocernos y reconocernos en nuestra territorialidad física y simbólica. Por eso las categorías articuladas por Altuna resultan operativas incluso en textos literarios de los siglos XX y XXI. Porque nuestras encrucijadas históricas poseen una densidad y una complejidad particulares, la forma de analizarlas también ha de ser diferente. Arguedas y Altuna nos muestran maneras de acercarse a esta realidad con respeto, sentido crítico y esperanza.

Referencias bibliográficas

- Albuquerque (2000). La red de escritores latinoamericanos de los años sesenta. *Universum* 15, 337-350.
- Altuna, E. (1998). Territorios de la memoria. El sujeto migrante en el relato de viaje colonial. *Kipus. Revista andina de letras*, 3-10.
- Altuna, E. (2006). Colonialismo: interpretaciones y percepciones. *Katatay*, 2(2), 59-66.
- Altuna, E. (2012). "De su cuerpo a mi sangre": relectura del Arguedas etnógrafo. *CON TEXTOS. Revista Crítica de Literatura*, 2(2), 87-107.
- Arguedas, J. M. (1983). *Obras completas: Tomo I*. (S. Arredondo de Arguedas, Ed.) Lima: Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1989). *Indios, mestizos y señores*. (S. Arredondo de Arguedas, Ed.) Lima: Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1990). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. (E.M. Fell, Ed.) París: Signatarios de Acuerdo Archivos ALLCA XX, Université Paris X.
- Arguedas, J. M. (2012). *Obras completas: Tomo VI. Obra antropológica y cultural* (Vol. 1). (S. Arredondo de Arguedas, Ed.) Lima: Horizonte.
- Campuzano, B. (2021). Las apachetas de los viajeros. Los aportes de Elena Altuna a los estudios coloniales andinos e hispanoamericanos contemporáneos. *Escritura y Pensamiento*, 20-24(40-48), 247-266.
- Cortázar, J. (2009). Acerca de las colaboraciones especiales. En Autor, *Papeles inesperados* (pp. 313-315). Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2009). Lo que sigue se basa en una serie de preguntas que Rita Guibert me formuló por escrito... En Autor, *Papeles inesperados* (pp. 226-248). Madrid: Alfaguara.
- de Sousa Santos, B. (16 de octubre de 2013). *Conversa el mundo. Silvia Rivera Cusicanqui y Boaventura de Sousa Santos* [Video]. YouTube. Recuperado el 20 de enero de 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU&t=1s>
- Espino, G. (2011). *La alforja de Chuque*. Recuperado de <http://gonzaloespino.blogspot.com/search?q=eLENA+aLTUNA>
- Graziano, S. M. (2011). José María Arguedas en la Argentina: notas sobre una búsqueda. *Letras*, 103-112.
- Hurtado, P. (2018). El quiebre epistemológico en los estudios literarios de los años sesenta. *Actas del I Congreso Internacional de Teoría, Crítica e Historias Literarias Latinoamericanas. Celebrando la contribución de Antonio Cornejo Polar*, CELACP/Latinoamericana Editores, 185-188.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Moraña, M. (2006). Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas/Cortázar revisitada. En S. R. Franco, *José María Arguedas: hacia una poética migrante* (pp. 103-118). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- Osorio, N. (2007). Estudios latinoamericanos y nueva dependencia cultural. (Apuntes para una discusión). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 251-278.
- Pizarro, A. (2004). Áreas culturales en la modernidad tardía. El Sur y los Trópicos: Ensayos de cultura latinoamericana. *Cuadernos de América sin nombre*, 10, 177-192.
- Rama, Á. (1974). Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 9-38.

Notas

¹ Este texto se escribe enmarcado en el proyecto LETRAL – Líneas y Estudios Transatlánticos de Literatura, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España y el proyecto de investigación doctoral “*En cristiano y en indio, en español y en quechua: lectura transatlántica de la escritura de José María Arguedas*”, financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID). Ambos proyectos son dirigidos por la Dra. Ana Gallego Cuiñas en la Universidad de Granada, España.

² Gerald Taylor, en *Ritos y tradiciones de Huarochirí* (Lima, IFEA, IEP, UNMSM, 2008), señala que “cámac/kamaq/, entidad sagrada que transmite la fuerza vital a personas u objetos para que realicen la función que les corresponda” (p. 17).

³ Tuvo lugar entre el 26 y 29 de noviembre de 1982 en la Universidad Simón Bolívar de Venezuela y cerró la primera etapa de un programa de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC), cuyo objetivo era “elaborar una historia de la literatura latinoamericana desde una perspectiva comparatista y como una empresa de colaboración internacional en la investigación”.

⁴ En concreto, Elena Altuna participó en la mesa 17 del viernes 8 de julio con la ponencia “De su cuerpo a mi sangre: relectura del Arguedas etnógrafo”. Una reelaboración de esta fue publicada en la Revista.

⁵ En 1938 publicó 1 artículo; en 1939, 2; en 1940, 6; y en 1941, publicó 10 artículos. Luego, en 1942, solo publicó 4, para bajar a 2 en 1943, y terminar publicando 1 en 1945. En 1944, no publicó ningún artículo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La Respuesta a sor Filotea de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal

Beatriz Colombi

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

beacolombi@yahoo.com.ar

ORCID: 0000-0002-8787-5816

Recibido 12/10/2022 Aceptado 07/11/2022

Resumen

Pieza ejemplar de construcción argumentativa, conocimiento enciclopédico, discurso proto-feminista, astucia y medición de fuerzas, la *Respuesta a sor Filotea* revisa los grandes estereotipos de la época respecto a la mujer. En este trabajo indagaremos en la confrontación que el texto establece con un archivo patriarcal que reúne voces diversas, algunas próximas, como el obispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz, otras, en cambio, distantes en el tiempo y provenientes de filósofos, tratadistas y padres de la Iglesia; también discute con un discurso anónimo que configura un modo de percibir a las mujeres y sus capacidades. Frente a este archivo patriarcal sor Juana erige su respuesta en la que una comunidad femenina gana representación y adquiere autoridad discursiva.

Palabras clave: *Respuesta a sor Filotea; sor Juana Inés de la Cruz; archivo patriarcal; comunidad femenina; afectos*

***Respuesta a sor Filotea* by sor Juana Inés de la Cruz: the female community and the patriarchal archive**

Abstract

An exemplary piece of argumentative construction, encyclopedic knowledge, proto-feminist discourse, cunning and measurement of forces, the *Respuesta a sor Filotea* reviews the great stereotypes of the time regarding women. In this work we will investigate the confrontation that the text establishes with a patriarchal archive that brings together diverse voices, some close,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

such as that of the Bishop of Puebla, Fernández de Santa Cruz, and others, on the other hand, distant in time and coming from philosophers, writers and fathers of the Church; it also argues with an anonymous discourse that configures a way of perceiving women and their abilities. Faced with this patriarchal archive, Sor Juana erects her response in which a female community gains representation and acquires discursive authority.

Key words: *Respuesta a sor Filotea; sor Juana Inés de la Cruz; patriarchal archive; female community; affections*

La carta que el obispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz, firma como sor Filotea y publica como prólogo a la edición de la *Carta atenagórica* en Puebla de los Ángeles, en noviembre de 1690, fue la reconvención eclesiástica más directa —si bien sujeta al juego del enmascaramiento— recibida por sor Juana Inés de la Cruz. Tuvo advertencias previas de boca de su confesor, Antonio Núñez de Miranda, como sabemos por la llamada carta de Monterrey, probablemente fechada hacia 1682, donde la jerónima se defiende de las críticas de Núñez por su dedicación al estudio y a las letras. Conocemos también las repercusiones polémicas de la *Carta atenagórica* —luego recogida en el *Segundo volumen* de su obra con el título *Crisis de un sermón*—, aludidas elípticamente en su *Respuesta a sor Filotea*, y luego por su biógrafo español, Diego Calleja, en *Fama y obras posthumas* (1700). El cariz de estos intercambios, tensos o controlados, locuaces o asordados, ha dividido a la crítica sorjuanina, hasta crear teorías contrapuestas e insalvables, sobre si la autora recibió presiones o, por el contrario, obedeció a los protocolos esperables dentro de la esfera jerárquica de una institución como la Iglesia.

La monja escritora había alcanzado una proyección creciente desde 1680 con la protección de los virreyes de La Laguna, condes de Paredes, cuando gana notoriedad al traspasar los confines conventuales y el ámbito mexicano para adquirir renombre más allá de sus fronteras (Colombi, 2017). A la publicación en Madrid en 1689 del primer tomo de su obra, *Inundación castálida*, se sucede su reedición con el título *Poemas de la única Poetisa Americana, Musa Décima, soror Juana Inés de la Cruz*, en Madrid y Barcelona, en 1690 y 1691, respectivamente, para seguir luego el *Segundo volumen* de 1692. La *Respuesta a sor Filotea*, datada el 1 de marzo de 1691, supone un punto de inflexión en este camino de fama y proyección. Si bien sor Juana seguirá escribiendo, como lo atestiguan varias piezas producidas con posterioridad, es en este momento cuando comienza un paulatino repliegue y silenciamiento, que se agudizará en los dos últimos años de su vida.

La *Respuesta...* es una de las cartas más importantes de la historia literaria y cultural latinoamericana. Como tal, ha recibido numerosas y sustanciales lecturas por parte de la crítica. Aunque en este espacio no podemos aludir a todas ellas, algunas han resultado paradigmáticas para su consideración. Así, Octavio Paz (1982) formuló que la *Respuesta...* es, por su búsqueda del conocimiento, una versión en prosa de *Primero sueño*, así como una defensa de las letras profanas y de la condición femenina, nacida en el contexto de una situación de rivalidad entre obispos, tesis esta última desestimada luego por la crítica. Rosa Perelmuter (1983) señaló su



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La *Respuesta a sor Filotea*, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

precisa estructura epistolar y la retórica forense que preside toda su aceitada estructura. Josefina Ludmer (1984) observó los usos del silencio y las tretas del débil —o estrategias del subalterno— que la mexicana pone en práctica para resguardar su lugar en tanto letrada. Kathleen Myers (1990) leyó en este texto todos los tópicos propios del género vida de monja —la *humilitas*, el escribir por obediencia, la *imitatio Christi*, la santa ignorancia—, y alegó que sor Juana infringe un desvío a este paradigma; Jean Franco (1989) vio en ese gesto de perversión del modelo una abierta parodia. Stephanie Merrim (1991) propuso que sor Juana manipula la escritura de monja y construye una antítesis y una *apología pro vita sua*, al mismo tiempo que juega con una voz convencionalizada de mujer. Esta vida, y su carácter hagiográfico y edificante, ha ocupado también a Margo Glantz (1995). Beatriz Colombi (1996) relacionó los tipos discursivos y lugares enunciativos implementados en la carta con micropolíticas y negociaciones de lugares de autoridad. Frederick Luciani (1995, 2004) planteó que la *Respuesta...* es la más explícita construcción de una autorrepresentación (*self-fashioning*), donde todos los elementos biográfico-anecdóticos deben ser leídos no de modo literal, sino en clave de esta búsqueda autotfiguración. El *catálogo de mujeres ilustres* contenido en la *Respuesta...* y necesario para la construcción de precursoras letradas e insignes también ha merecido la atención de la crítica —entre otros, Scott (1994) y Peraita (2000) —. Sumemos a esto los abordajes religiosos, teológicos y filosóficos de Marie-Cécile Bénassy-Berling (1983), Linda Egan (1993) y Emil Volek (1998); asimismo, aquellas aproximaciones que atienden a su condición de criolla y de monstruo barroco americano, como los trabajos de Margo Glantz (1994), Mabel Moraña (1998), Yolanda Martínez-San Miguel (1999) y David Solodkow (2009).

Pieza ejemplar de construcción argumentativa, conocimiento enciclopédico, discurso proto-feminista, astucia y medición de fuerzas, la *Respuesta...* revisa los grandes estereotipos respecto a la mujer propios de la época. En este trabajo indagaremos en la confrontación que el texto establece con un archivo patriarcal que reúne voces diversas, algunas próximas, como el obispo de Puebla, otras, en cambio, distantes en el tiempo y provenientes de filósofos, tratadistas y padres de la Iglesia; también discute con un discurso anónimo que configura un modo de contemplar a las mujeres y sus capacidades. Frente a este archivo patriarcal, sor Juana erige una comunidad femenina, que gana representación y adquiere autoridad en su discurso.

Filotea, un diálogo enmascarado

Descifrar el acertijo del nombre-disfraz propuesto por el obispo de Puebla no fue una dificultad para sor Juana, ni para los círculos letrados de las ciudades que este frecuentaba. La licencia para la publicación es firmada por el “Ilustrissimo Señor Obispo de la Puebla” y en la firma consta Manuel Obispo de la Puebla, ante notario¹. Se trata de una carta que se presenta, *prima facie*, como elogiosa, ya que encabeza una publicación en la que su título mismo ensalza a la autora con la hipálage “atenagórica”, pero que será, en verdad, una carta disciplinaria.

Al comienzo de la carta alude a la monja como “una mujer que es honra de su sexo”, para afirmar luego: “No apruebo la vulgaridad de los que reprueban en las mujeres el uso de las letras, pues tantas se aplicaron a ese estudio, no sin alabanza de San Jerónimo” (Cruz, 2017,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

vol. IV, p. 750)², por lo que colegimos que la máscara femenina le permite al obispo evitar cualquier imputación de misoginia. El discurso misógino, muy extendido en la Iglesia a partir de la Edad Media y basado, en buena medida, en la contraposición entre María y Eva, la virgen y la pecadora, había sido revisado desde el Renacimiento, dando pie a una nueva valoración de las virtudes femeninas, si bien bajo los parámetros de inferioridad que imponía el discurso patriarcal³. Otras manifestaciones de la época hacen pensar en una visión crítica extendida, en los círculos doctos, respecto a los posicionamientos adversos a la mujer, ya que eran tenidos por retrógrados; el género femenino tiende a ser ennoblecido, al menos en lo que al intelecto hace, entre los humanistas. En los prólogos de la obra sorjuanina, algunos censores y comentaristas califican el ingenio de la monja como viril, pero se previenen de cualquier cargo misógino, aclarando, en cada caso, que su uso no supone atribuir inferioridad a la mujer. Sin embargo, la palabra misma señala los atributos positivos asignados al varón, que no tiene su equivalente o contraparte en el lado femenino⁴. Baltasar Gracián, aludiendo a la mujer en el poder en *El político*, dice:

Reinan comúnmente en este sexo las pasiones de tal modo que no dejan lugar al consejo, a la espera, a la prudencia, partes esenciales del gobierno, y con la potencia se aumenta su tiranía. Pero la que por su corregido natural salió sabia, y prudente, lo fue con extremo, y, ordinariamente, las muy varoniles, fueron muy prudentes. (Gracián, 2009, p. 150).

Teniendo en cuenta estos antecedentes, no es llamativo entonces que el obispo de Puebla haga estas consideraciones en su carta. Muchos enunciados de Filotea comienzan con una negación a modo de litote (no apruebo, no pretendo), que intentan demostrar su liberalidad y temperancia, pero que desembocan, una vez caído el velo, en una rotunda afirmación de aquello que tibiamente parecen negar. El efecto de este juego de ambigüedades fue doblemente pesados para la monja, ya que la expuso públicamente y al mismo tiempo, al reconocimiento, a la reprimenda, y al escarnio.

Sor Juana retribuye este juego en la *Respuesta...* con los procedimientos y figuras del discurso polémico: la ironía, la inversión de los sentidos, la resemantización, la recontextualización, la retorsión o el uso de los argumentos del otro, también con las tretas (Ludmer, 1984) y micropolíticas (Colombi, 1996) que alimentan el tenso diálogo con su destinatario. La inversión semántica gana terreno a lo largo de la *Respuesta...*, dando lugar a un discurso soterrado, donde la emisora desenmascara la pretendida munificencia de su destinatario. Así, sor Juana le recuerda a Filotea que el entendimiento sirve solo para guardar la Ley de Dios, según un común parecer o doxa:

Su Majestad sabe por qué y para qué; y sabe que le he pedido que apague la luz de mi entendimiento dejando sólo lo que baste para guardar su Ley, pues lo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

demás sobra, *según algunos*, en una mujer; y aún hay quien diga que daña. (Cruz, 2017, vol. IV, p. 498, la cursiva es mía).

Atribuye así el designio de la ignorancia femenina a otras voces, que no a sor Filotea, pero al mismo tiempo podemos entrever que estas palabras le están dirigidas. En el mismo sentido, leemos los usos irónicos del nosotros inclusivo, que establece una falsa paridad genérica entre la monja y el obispo, y que tiene su ápice en la pregunta retórica: “pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina?” (Cruz, 2017, vol. IV, p. 459).

Fernández de Santa Cruz evita en su carta los epítetos laudatorios que la autora recibirá con creces de sus coetáneos, como queda claro en los paratextos de su obra. Por el contrario, ubica a sor Juana dentro de su rango y posición jerárquica como “religiosa profesora de velo, y Choro”, es decir, monja que ya ha hecho sus votos de obediencia, castidad y clausura, lo que la hacía merecedora del velo y de la participación comunitaria en el coro. Sor Juana es aludida en dos oportunidades como súbdita, término que exhibe la jerarquía asimétrica que ocupa respecto al prelado, y recuerda las obligaciones debidas a su hábito. De este modo, el obispo fija los parámetros para el accionar de la jerónima, puntualizando los límites respecto a qué puede saber, decir y hacer una monja en este contexto y pone en escena los mecanismos de gobernabilidad de un sujeto religioso femenino en la colonia novohispana⁵. Pero si el texto parte del elogio y aparente consejo, desemboca hacia el final en una abierta amenaza.

La carta del obispo expone los motivos centrales para reconvenir a la jerónima por el camino errado que, según su criterio, ha tomado. El primero responde a la división entre letras profanas y letras sagradas, la dedicación a una y a otra resulta incompatible, motivo por el cual le pide, o conmina, a volcarse de modo exclusivo a las últimas: “Mucho tiempo ha gastado V. md. en el estudio de filósofos y poetas; ya será razón que se perfeccionen los empleos y que se mejoren los libros” (Cruz, 2017, vol. IV, p. 750). El segundo, es la vanidad del saber y la soberbia de la curiosidad, así sostiene: “Letras que engendran elación no las quiere Dios en la mujer: pero no las reprueba el Apóstol cuando no sacan a la mujer del estado de obediente” (p. 750), aludiendo a san Pablo, fuente inapelable de este argumento. Coloca como ejemplo de la vana erudición, la de los egipcios, “toda su ciencia tenía por empleo perfeccionar al hombre en la vida política, pero no ilustraba para conseguir la eterna. Y ciencia que no alumbra para salvarse, Dios, que todo lo sabe, la califica por necedad” (p. 750). Para abundar en esta misma dirección, el obispo acude a un *exemplum* donde aúna el tópico del *vanitas* con el del saber inútil:

Así lo sintió Justo Lipsio (pasma de la erudición), estando vecino a la muerte y a la cuenta, cuando el entendimiento está más ilustrado; que consolándole sus amigos con los muchos libros que había escrito de erudición, dijo señalando a un santocristo: *Ciencia que no es del Crucificado, es necedad y sólo vanidad.* (Cruz, 2017, vol. IV, p. 750, cursiva en el original).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

Refleja, en estos dichos, la concepción del mundo católico hispánico que, conforme analiza Rodríguez de la Flor, opone el melancólico “Piensa que eres sólo un hombre” al cartesiano “Pienso luego existo” (2002). Carlo Ginzburg (1994) señala el peso que tuvo la prédica de san Pablo para estigmatizar el conocimiento como vanidad en el mundo católico. La base de este pensamiento la encuentra en la Epístola a los Romanos, que sustenta este principio en la frase “*Noli altum sapere*” (“No quieras conocer las cosas altas”). Ginzburg señala que, si bien este mandato era orientado a la soberbia moral, fue luego transformada en un reproche a la curiosidad intelectual, y con este sentido prevaleció y fue transmitida.

El tercer motivo es el de los dones recibidos y la ingratitud:

Para que V. md. se vea en este papel de mejor letra, le he impreso; y para que reconozca los tesoros que Dios depositó en su alma, y le sea, como más entendida, más agradecida: que la gratitud y el entendimiento nacieron siempre de un mismo parto. (Cruz, 2017, vol. IV, p. 749).

La reciprocidad del cristiano hacia los bienes recibidos de Dios es la base que sustenta la teoría del don presente en la “Primera Epístola de san Pablo”, cuando dice, recordando esa deuda del cristiano hacia Dios: “Porque ¿quién es el que te distingue? O ¿qué cosa tienes tú que no la hayas recibido? Y si lo has recibido, ¿de qué te jactas como si no lo hubieras recibido?” (4, 7),⁶ fragmento que cita sor Juana en su Respuesta... Los dones contemplados por san Pablo son la sabiduría, la ciencia, la fe, el hacer milagros, la profecía, la discreción, las lenguas, y el más excelso, la caridad (12, 1). Marcel Mauss en su *Essai sur le don* sostiene que el don obliga a quien lo recibe a ofrecer un contra don, mecanismo que favorece el intercambio (de dones, presentes, regalos), práctica a partir de la cual se conforma la comunidad. Pero frente al *don* (humano), que exige reciprocidad, sor Juana esgrime la *fineza* (divina), que no demanda contraparte, como lo dice en la *Carta atenagórica*; por eso la mayor fineza de Cristo es no exigir nada a cambio de su amor. La monja recurre a una teoría de la gratuidad que da mayor margen de libertad al creyente, concepción del todo coherente con el libre albedrío. La propia autora acude también a la teoría del don en la *Respuesta...*, donde su habilidad intelectual aparece como “don recibido”, del cual no puede hacerse plenamente responsable, como una forma de exculpación del cargo con que se la acusa, su dedicación a las letras.

El cuarto motivo es la salvación. En uno de los momentos más intimidatorios, el obispo le advierte:

Lástima es que un tan gran entendimiento, de tal manera se abata a las rateras noticias de la tierra, que no desee penetrar lo que pasa en el Cielo; y ya que se humille al suelo, que no baje más abajo, considerando lo que pasa en el Infierno. (Cruz, 2017, vol. IV, p. 751)



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

Según esta mirada, sor Juana, seducida por la mundanidad del saber profano, está demasiado próxima a la “rateras noticias de la tierra”, y puede hacerse acreedora, por esta vía, del castigo eterno. Está presente aquí el mecanismo coactivo del temor, usado por la iglesia postridentina para prevenir al creyente de los enemigos de su salvación: el mundo, el demonio y la carne (Sarrión Mora, 1994, pp. 21-56). Por eso, de todos los señalamientos de sor Filotea, esta es la falta más grave, el abandono de Dios, que sugiere al decirle: “No pretendo, según este dictamen, que V. md. mude el genio renunciando los libros, sino que le mejore, leyendo alguna vez el de Jesucristo” (Cruz, 2017, vol. IV, p. 750). La falta sobre la cual responde el sujeto en la *Respuesta...*, dentro de la clasificación de los pecados provista por la teología moral, es una falta contra la fe. Se trata de una negligencia de los deberes del cristiano para con Dios y linda con la apostasía, es decir, el apartamiento de la divinidad⁷.

Alertada de este peligro, Sor Juana alude en tres oportunidades al Santo Oficio en su *Respuesta*: “una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio” (Cruz, 2017, vol. IV, p. 497), “no quiero ruido con el Santo Oficio” (p. 497), “una prelada muy santa y muy cándida que creyó que el estudio era cosa de la Inquisición” (p. 506). Prevalece en estas menciones algo que podemos llamar, siguiendo a Sarah Ahmed, una “política afectiva del miedo”. Cuando el miedo funciona como una política afectiva, no se asienta en un objeto o signo en particular, sino que se desplaza y expulsa de un modo amenazador: “Esta falta de residencia permite que el miedo se deslice de un signo en otro y entre cuerpos” (Ahmed, 2014, p. 106). Al relacionar el miedo con el poder —nexo que establece la teoría política desde Maquiavelo—, Ahmed observa que: “El miedo se entiende como un instrumento de poder más seguro que el amor, dado su vínculo con el castigo” (p. 118). La iglesia contrarreformista ejerció una política afectiva del miedo, que aplicó a todos sus ámbitos y prácticas, en particular, en el control de los sujetos con presunta debilidad moral, como eran consideradas las mujeres, por eso, ese discurso de temor a la punición está presente en la mayoría de los escritos conventuales femeninos de la época. A través del uso del temor, el obispo aplica tecnologías de género (De Lauretis, 1996), es decir, técnicas y estrategias discursivas a través de las cuales se construyen subjetividades y se controla el sujeto femenino en la esfera eclesiástica.

La réplica al archivo patriarcal

Sor Juana responde a Fernández de Santa Cruz, su destinatario inmediato, pero también a las voces que lo preceden y circundan, y que conforman la tradición patriarcal, un archivo de discursos, tratados, estereotipos y lugares comunes sobre las mujeres. El archivo es algo más que un acopio documental, es el conjunto de los discursos dichos o que pueden ser dichos, dentro de determinados umbrales epistémicos, como lo establece Michael Foucault en *Arqueología del saber*: “El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (2000, p. 219). El archivo es también un lugar de autoridad, donde poder y ley se funden (Derrida, 2000). Es un dispositivo que almacena, construye, regula, incluye y excluye el saber, y una herramienta que configura a los sujetos y a las subjetividades. Desde estas definiciones, entendemos el archivo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

patriarcal como un espacio no homogéneo, sino lleno de discontinuidades y rupturas, pero que, no obstante, es responsable de imágenes femeninas donde la estigmatización siempre prevalece sobre cualquier otro elemento.

De este modo, sor Juana replica en su *Respuesta...* a Aristóteles, una voz de la antigüedad clásica ligada estrechamente al concepto de la sumisión femenina. Lo hace con una de las ironías más agudas de la carta: “Pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito.” (Cruz, 2017, vol. IV, p. 507). La frase tiene una triple inflexión irónica: las mujeres, aun en la ejecución de menesteres domésticos a los que han sido relegadas, como la preparación de la comida, pueden igualmente filosofar; subyace además una insinuación, al menos, provocativa, ¿y si Aristóteles hubiese sido mujer?; por último, cuestiona los alcances del saber femenino de acuerdo a los mandatos del pensamiento patriarcal, incorporando una pregunta retórica (“¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de concina?”) cuya respuesta es, a todas luces, contraria a lo dicho.

En la *Política*, Aristóteles reserva a la mujer una colocación secundaria respecto al varón: “Y también en la relación entre macho y hembra, por naturaleza, uno es superior y otro inferior, uno manda y otro obedece. Y del mismo modo ocurre necesariamente entre todos los hombres” (1988, pp. 57-58). El filósofo instituye que todas las relaciones en la *polis* están regidas por una dependencia natural o esclavitud por naturaleza, así entre amos y esclavos, hombres y mujeres, adultos y niños. Su concepción se asienta sobre la pretendida inferioridad biológica femenina, que queda expuesta en *De generatione animalium*, donde propone que la mujer es un varón defectuoso. Dice al respecto Luisa Femenías:

Esta deficiencia confirma la necesidad del tutelaje por parte ya sea del padre o del marido, los que legalmente rigen su vida pública y privada (Flacelière, p. 65). Con minuciosidad, Aristóteles apunta las virtudes femeninas por naturaleza: incapacidad para el mando, en consecuencia, sumisión y pasividad, debilidad corporal, areté propia de las tareas domésticas, valentía subordinada, moderación y modestia (Pol. 1258 b 2; 1277 b 4; 1259 a 33; 1260 a 12; 1277 b 20; 1260 a 23 y 1260 a 21). A esta lista de cualidades debemos agregar su irreflexiva emotividad, la que rige su vida opacando la facultad deliberativa, cuyo caso paradigmático está representado por Medea. (1988).

Agrega Femenías: “su *areté* es propia de las tareas domésticas, lo que la convierte en un instrumento del cuidado de la *oikía* en general y del varón en particular”. Si Aristóteles confina a la mujer a la *oikía*, casa u hogar, es sintomático que sor Juana recurra exactamente a ese ámbito, el de la cocina, donde experimenta con aceite, almíbar, huevos, harina y trompos, para responder al filósofo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

Entre los legajos de este archivo patriarcal, los principios que se extraen de los textos de san Pablo son también centrales. Como vimos antes, inspira los motivos fundamentales de la carta de Filotea, siendo una vía de transmisión y perpetuidad de ese discurso. Sor Juana cita en cuatro oportunidades las Cartas Pastorales del apóstol, tanto la “Epístola a los Romanos” como las “Epístolas a los Corintios”, que hacen reiteradas referencias a la presencia de la mujer en los actos de culto, así como a la obediencia y silencio que se espera de ellas (Scott, 1985). Esta insistencia en la conducta femenina revela la importancia de la mujer como reguladora de la moral social, criterio vigente tanto en el cristianismo como en otras religiones. Las consideraciones del apóstol tienen impacto, además, en el pensamiento de moralistas como Juan Luis Vives en *Instrucción de la mujer cristiana*, que incidió en el modo de pautar la representación de la mujer en el ámbito hispánico (Morant, 2006).

Las “Epístolas a los Corintios” fueron dirigidas a una comunidad poco ortodoxa y resistente a los mandatos pastorales. San Pablo señala vicios tales como abusos, partidismos, inmoralidad, fornicación, adulterio e idolatría, incompatibles con la práctica de la doctrina católica. Las cartas paulinas son de amonestación, como la de sor Filotea a sor Juana. En este sentido, el obispo y san Pablo están colocados en un mismo lugar enunciativo frente a un destinatario considerado como desviado o díscolo. En la “Segunda Epístola a los Corintios”, san Pablo sostiene la frase que sor Juana discute con mayor vehemencia en su *Respuesta*: “Las mujeres callen en las asambleas porque no les es permitido hablar allí, sino que deben estar sumisas, como lo dice también la Ley” (14, 34-35), lo cual es una referencia al Génesis 3, 16, donde se afirma que la mujer debe quedar bajo potestad del varón. Más adelante, el apóstol añade que si las mujeres desean instruirse deben preguntar al marido en sus casas, ya que, “es cosa indecorosa en una mujer hablar en la iglesia” (14, 35). Sor Juana desestructura este precepto del silencio a partir de varias proposiciones. Si, de acuerdo al texto de las cartas paulinas, las conductas están diferenciadas por el género, asignándose determinadas acciones y jerarquías a los hombres y otras a las mujeres, la jerónima propone que tal distinción debe estar dada no por la condición genérica, sino por la competencia intelectual o moral de las personas. Desplaza así la oposición hombre/mujer, por las capacidades, ya sea intelectuales o morales (necio/no necio⁸, o apto/no apto), que dejan de lado el esquema binario genérico para colocar en el fiel de la balanza otros elementos de consideración. Acude, como ejemplo, a los fariseos, quienes siendo “hombres doctos” condenaron a Cristo, “Pues así es, que cuando se apasionan los hombres doctos prorrumpen en semejantes inconsecuencias” (Cruz, 2017, vol. IV, p. 504), por lo que la condición de varones y la educación recibida no son garantía de buen juicio. La frase nos remite a su otrora confesor, el padre Antonio Núñez de Miranda, un hombre docto, pero con arrebatos pasionales, como lo deja claro la monja en la carta de Monterrey (Colombi, 2015). Por el contrario, el apóstol Pedro, “distante de la sabiduría” y con “créditos de ignorante”, resulta más sabio y prudente, pese a su rusticidad⁹. Sor Juana propone así la figura, instrumental a los fines de su demostración, del varón docto y necio, colocando como ejemplos a Pelagio, Arrio y Lutero, con lo que impugna la pretendida superioridad del hombre, quien, aun siendo instruido, puede resultar perjudicial a los fines de la verdadera fe.

El silencio impuesto por el apóstol san Pablo a las mujeres recibe varios modos de relativización en la *Respuesta*.... En primer lugar, como vimos, demuestra que no es una



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

cuestión de género, sino de aptitudes. Por otra parte, el mandato de silencio puede ser generalizado y alcanzar no tan solo a las mujeres, sino al conjunto: “Y en verdad no lo dijo el Apóstol a las mujeres, sino a los hombres; y que no es sólo para ellas el *taceant*, sino para todos los que no fueren muy aptos” (Cruz, 2017, vol. IV, pp. 509-510); también con la cita bíblica “*Audi Israel, et tace*” (“Escucha Israel, y calla”), o con la mención de la prohibición para leer el *Libro de los Cantares* a todos los jóvenes, sean mujeres u hombres. Resulta fundamental para su argumento reconstruir el contexto de la frase paulina. Sostiene que la misma estuvo dirigida a evitar el bullicio de las mujeres, cuyos rumores interrumpían la ceremonia en el templo, en el momento de la prédica. De este modo, la interdicción pierde su carácter absoluto, para volverse coyuntural, históricamente localizada y relativa.

Por último, plantea atender a los usos metafóricos y no literales de la palabra evangélica. La jerónima señala que san Pablo se refería en su apotegma a la iglesia como espacio físico y no a la Iglesia como la congregación de los fieles. Evita así que la sentencia se vuelva extensiva a todas las prácticas sociales fuera de ese sitio físico concreto. Las palabras, como el género, no tienen un sentido absoluto, sino que dependen de su inserción o uso en un contexto determinado. El equívoco puede subsanarse si se diferencian los sentidos literales de los figurados, como en la frase “*adorate purpuram*”, que no refiere a la adoración de un color, sino a la obediencia al rey. El texto propone un modo de lectura audaz de la palabra pastoral, ya que admite distintas interpretaciones conforme tiempo y lugar, abriéndose a nuevos sentidos:

No hay duda de que para inteligencia de muchos lugares es menester mucha historia, costumbres, ceremonias, proverbios y aun maneras de hablar de aquellos tiempos en que se escribieron, para saber sobre qué caen y a qué aluden algunas locuciones de las divinas letras. (Cruz, 2017, vol. IV, p. 511).

En la “Primera Epístola a los Corintios” sostiene san Pablo: “¿No es verdad que Dios ha convencido de fatua la sabiduría de este mundo?” (1:20), y luego: “Nadie se engañe a sí mismo: si alguno de vosotros se tiene por sabio según el mundo, hágase necio a fin de ser sabio” (3:18). Perspectiva respecto al saber que, como dijimos más arriba citando a Ginzburg, será central para la ortodoxia católica. Toda sabiduría mundana es presuntuosa e innecesaria, ya que no tienen por fin conducir al conocimiento de Dios, como le recuerda Filotea a sor Juana. Para eludir este obstáculo, sor Juana intentará borrar el divorcio entre ciencias sagradas y profanas y demostrar que todas las ciencias están relacionadas entre sí, siendo su peldaño superior la teología: “Con esto proseguí, dirigiendo siempre, como he dicho, los pasos de mi estudio a la cumbre de la Sagrada Teología; pareciéndome preciso, para llegar a ella, subir por los escalones de las ciencias y artes humanas” (Cruz, 2017, vol. IV, p. 499). Sustituye así la figura de la antítesis (sagrado versus profano), que le propone Filotea, por la figura de la contigüidad (cadena del saber) entre los conocimientos¹⁰.

Con referencia al saber femenino, sor Juana demuestra que, aún en el ámbito doméstico, desde una cocina —como vimos al hablar de Aristóteles— o una celda, se puede extraer



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

sabiduría. Si a partir de los saberes del hogar, a los cuales es relegada la mujer, se puede elaborar un conocimiento sobre la física de los elementos en la cocina, o desde el encierro de la celda reflexionar sobre las líneas paralelas y el engaño de los sentidos, la jerónima propone que también en el estado más alejado de la razón, como lo es el sueño, se puede producir saber. Así, formula un saber del inconsciente:

...y más, Señora mía, que ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa; antes suele obrar en él más libre y desembarazada, confiriendo con mayor claridad y sosiego las especies que ha conservado del día, arguyendo, haciendo versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande, y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida mejor que despierta, y las dejo por no cansaros, pues basta lo dicho para que vuestra discreción y trascendencia penetre y se entere perfectamente en todo mi natural y del principio, medios y estado de mis estudios. (Cruz, 2017, vol. IV, p. 507).

Así, los “restos diurnos” sorjuaninos desafían del modo más frontal la reconvención del obispo, ya que coloca en valor ese espacio más allá de la razón y la conciencia, un espacio sensible e irracional, asociado por lo común a la mujer, más ligada a la naturaleza y a la pasión según el discurso patriarcal.

En la Primera Epístola de san Pablo a su discípulo Timoteo, el apóstol dice que la mujer es de fácil engaño, como lo fue Eva, por eso no debe confiársele la enseñanza:

La mujer aprenda en silencio, con toda sujeción. Porque no permito a la mujer enseñar, ni ejercer dominio sobre el hombre, sino estar en silencio. Porque Adán fue formado primero, después Eva; y Adán no fue engañado, sino que la mujer, siendo engañada, incurrió en transgresión. Pero se salvará engendrando hijos, si permaneciere en fe, amor y santificación, con modestia. (2, 11-15).

Sor Juana defiende en su carta las ventajas de la docencia femenina; negocia, entre las varias transacciones discursivas de esta carta —tretas, micropolíticas— una esfera para la mujer en tanto maestra. Así, aunque las voces contenidas en el archivo patriarcal reniegan de esta posibilidad, la jerónima encuentra apoyo en su patrono, san Jerónimo, gran interlocutor de las mujeres, y también en teólogos novohispanos, como el Dr. Arce:

[El Dr. Arce] al fin resuelve, con su prudencia, que el leer públicamente en las cátedras y predicar en los púlpitos, no es lícito a las mujeres; pero que el estudiar, escribir y enseñar privadamente, no sólo les es lícito, pero muy provechoso y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

útil; claro está que esto no se debe entender con todas, sino con aquellas a quienes hubiere Dios dotado de especial virtud y prudencia y que fueren muy provecetas y eruditas y tuvieren el talento y requisitos necesarios para tan sagrado empleo. (Cruz, 2017, vol. IV, p. 509).

Por último, sor Juana responde a un archivo convencional, que establece que el silencio femenino es deseable, ya que está asociado al honor, la castidad y la prudencia; este implica el repliegue de la mujer en el espacio privado, ya que es considerada inepta para ocupar lugares relacionados con lo público, el poder o el conocimiento. Estos estereotipos son confrontados en pasajes como el siguiente, donde ese criterio formulario sobre la mujer no es atribuido a una autoridad de la Iglesia o de la filosofía, sino a una voz anónima, generalizada, responsable de una vulgata que preforma lo que se piensa sobre ellas:

Y esto es tan justo que no sólo a las mujeres, *que por tan ineptas están tenidas*, sino a los hombres, que con sólo serlo piensan que son sabios, se había de prohibir la interpretación de las Sagradas Letras, en no siendo muy doctos y virtuosos y de ingenios dóciles y bien inclinados. (Cruz, 2017, vol. IV, p. 509, la cursiva es mía).

¿Cómo responder a este cúmulo de voces?, ¿cómo relacionarse con ellas?, ¿cómo evadir el camino que le imponen?, esa será una de las grandes lecciones de esta carta.

Una comunidad femenina

La *Respuesta...* establece una horizontalidad en el tratamiento que se produce, pretendidamente, de mujer a mujer. La repetición de vocativos como "señora mía", "mi hermana" reafirman este lazo, donde se privilegia la afectividad: "porque me amáis más de lo que yo me puedo amar" (Cruz, 2017, vol. IV, p. 496), poniendo en escena la dimensión emocional del texto, una dimensión normalmente asociada con lo femenino, pese al fingimiento que tal tratamiento supone, visto la verdadera identidad genérica del destinatario. Este trato es responsable, por una parte, de una fuerte matriz irónica, una vez que en el destinatario no convergen el sujeto textual (sor Filotea) con el sujeto histórico (el obispo). Pero, leído independiente de esta matriz, la carta exhibe un tipo de relaciones posibles entre mujeres, una sociedad o asociación femenina, como lo es la vida conventual. Así, la ficción propuesta por Fernández de Santa Cruz se vuelve insospechadamente productiva, pues permite apelar a otra urdimbre de alianzas y afinidades, a un marco social e histórico de respaldo y pertenencia, la sociedad de las religiosas, la vida de las monjas dentro de los muros seguros del claustro, así como al conjunto más amplio y universal de las mujeres, por quienes la autora aboga.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

La complicidad de género permite la creación de un "nosotras" inclusivo que abarca a las integrantes de una misma comunidad. La *Respuesta...* acude, en el segundo párrafo, al tópico de la amistad entre mujeres estableciendo un paralelo con la tradición bíblica, a través del símil entre María y sor Filotea, y entre la Madre del Bautista y sor Juana, lo que define un dominio estrictamente femenino y, dentro de ese terreno, una relación de jerarquía y autoridad, aunque atravesada por el afecto y la identidad genérica compartida. En virtud de esta sociedad entre mujeres, la advertencia del obispo pasa a ser una amonestación "en traje de consejo", lo que atenúa la severidad de la admonición recibida. La pretendida complicidad entre emisor y destinatario, en tanto monjas, permite la complacencia del diminutivo, la condonación de los cargos, la disminución de la culpa y la voluntaria —aunque fingida— sumisión.

En otra dimensión aparece también la comunidad femenina en la *Respuesta...* Es a través de la construcción de un catálogo o genealogía integrada por numerosos ejemplos de la tradición clásica, bíblica y contemporánea:

...y en fin a toda la gran turba de las que merecieron nombres, ya de griegas, ya de musas, ya de pitonisas; pues todas no fueron más que mujeres doctas, tenidas y celebradas y también veneradas de la antigüedad por tales. (Cruz, 2017, vol. IV, p. 508).

Este género antológico en Occidente es conocido como *catálogo de mujeres ilustres*, distinguidas por su sabiduría, heroísmo, castidad o prudencia, y se remonta a la antigüedad siendo reactualizado en la Edad Media y el Humanismo (Bolufer, 2000). Uno de los primeros de su especie fue *Mulierum virtutes*, de Plutarco; también podrían considerarse dentro de esta especie las *Heroidas*, de Ovidio, cartas ficticias de mujeres, por lo común silentes, a las que el poeta les da la palabra. El compendio de Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus* (1374), consiste en biografías de mujeres notables, legendarias, históricas o mitológicas, escrito bajo la influencia del humanismo petrarquista, que revelaba ya un cambio en la concepción del rol femenino. En la misma línea, *De memorabilibus et claris mulieribus* (1521), de Joannes Ravisius Textor, o la *Officinae*, del mismo autor, que destina una sección a las *Mulieres doctae*, subgénero dentro de estas recopilaciones. En el Tercer libro de *El cortesano* (1528), de Baldassare Castiglione, se produce un diálogo entre aquellos nobles que sustentan la tesis aristotélica de la mujer como animal defectuoso, amante de los extremos, débil, loca y cruel, sometida a los lugares comunes del binarismo (forma y materia, humor caliente y humor frío); y aquellos que proponen la igualdad entre ambos sexos y muestran la infame relegación de la mujer en la historia; el capítulo incluye inúmeros casos a modo de ejemplo. Pierre Le Moyne en *La gallerie des femmes fortes* (1647) pone en circulación el concepto de *mujer fuerte* aplicado a distintas heroínas del pasado, a quienes destina un soneto, un elogio, una reflexión, una pregunta moral y un ejemplo contemporáneo. Estos catálogos y listados de ejemplos son también una tácita admisión de que solo la excepción admite y justifica la figuración femenina en la historia, ya que los casos recopilados están marcados por algún exceso o atipicidad. Sor



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

Juana misma fue considerada de este modo por sus contemporáneos, así fue llamada Minerva indiana, Fénix de México, décima musa, poetisa americana, mujer fuerte.

Como Christine de Pizan en *La ciudad de las damas*, sor Juana construye su propia *ciudad de las damas*, en una *enumeratio* ecléctica pero representativa de esta gongorina turba, no de nocturnas aves, sino de semejantes genéricas. La serie femenina sorjuanina resalta la condición de doctas, pero también de detentoras de poder, fama y reconocimiento público (Peraíta, 2000; Scott, 1994). La construcción de predecesoras doctas en la *Respuesta...* es un gesto de autoridad que se traduce en la afirmación de su autoría femenina, cuestionada por el obispo. Incluye, hacia el final del listado, dos contemporáneas muy significativas, Cristina Alejandra de Suecia, quien fue corresponsal de Descartes, y la duquesa de Aveiro, María de Guadalupe de Lencastre, paradigma de la mujer docta de su tiempo: pintora, bibliófila, mecenas, protectora de las misiones, abogada de sí misma y prima de la condesa de Paredes, mecenas de sor Juana, por influencia de quien escribe el romance “Grande duquesa de Aveiro”.

La mexicana tiende redes diacrónicas con mujeres ilustres y sabias del pasado, pero también redes sincrónicas, las que fragua con mujeres del presente, como las virreinas, adornadas además por el poder que ejercen junto a sus maridos, todo un tópico que sor Juana desarrolla en su poesía. Así, el soneto 186 dedicado a Leonor de Carreto, marquesa de Mancera, que lleva el epígrafe “Convaleciente de una enfermedad grave, discretea con la señora virreina, marquesa de Mancera, atribuyendo a su mucho amor aun su mejoría en morir”, donde, según sor Juana, la marquesa tiene más poder que la “fiera Parca”, ya que la salva de las garras de la muerte; el romance 23 a María Luisa Manrique de Lara, “En retorno de una diadema, representa un dulce de nueces que previno a un antojo de la Señora Virreyna”, donde María Luisa aparece detentando un poder celeste superior a Apolo; o la seguidilla 80, destinada a Elvira, la condesa de Galve, “Pintura de la Excelentísima Señora Condesa de Galve, por comparaciones de varios Héros”, donde, amén del carácter burlón, compara a la joven Elvira con Colón y Pizarro, como epítomes de poder imperial. Sabat de Rivers aludió a estos lazos como “mujeres nobles del entorno de sor Juana” (1998); con ellas, la monja construye una comunidad femenina ampliada que incluye el claustro, pero que va más allá. Los repertorios femeniles, a los que acude con frecuencia en su poesía cortesana, conforman un archivo femenino para contraponer a las hegemónicas voces patriarcales.

Entendemos esta comunidad femenina en los términos que Bárbara Rosenwein define las “emotional communities”, “groups in which people adhere to the same norms of emotional expression and value—or devalue—the same or related emotions” (2006, p. 2)¹¹. En sor Juana, esa retórica emocional femenina expresa diversas extensiones de la afectividad, como la admiración, el amor, la complicidad, el trato familiar y la *amicitia*, evidentes en los distintos contextos de su escritura. En el ámbito religioso, la liturgia mariana privilegia la imagen de María como la virgen Docta y Activa del Apocalipsis, como una mujer de autoridad, que tuvo un impacto profundo en la escritura de las monjas novohispanas (Arenal y Schlau, 1989; Lafaye 1985). Este poder y saber de María, y de las mujeres por extensión, está aludido en la carta, cuando se menta a la virgen como autora del *Magnificat*: “La Reina de la Sabiduría y Señora nuestra, con sus sagrados labios, entonó el Cántico de la *Magnificat*” (Cruz, 2017, vol. IV, p. 514). Introduce también la comunidad de las monjas escritoras, desde las místicas medievales,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

como Gertrudis o Brígida, a los ejemplos más próximos, la más importante referente de la escritura mística conventual hispánica, Santa Teresa de Ávila, y María de Jesús de Ágreda, mística y corresponsal de Felipe IV. Lectora de las vidas de estas religiosas, así como de otras incluidas en su biblioteca, le sirven de inspiración en la *Respuesta...* Como ya ha considerado la crítica, la vida de monja es una matriz a la cual recurre, pero de la cual también se desvía (Arenal y Schlau, 1989; Merrim, 1991; Myers, 1990) o toma distancia crítica y hasta paródica (Franco, 1989; Glantz, 1995).

Sor Juana se vale de la *Respuesta...* para escribir su biografía intelectual, su aprendizaje de las primeras letras, su precocidad, la biblioteca a la que tuvo acceso, las dificultades que tuvo que enfrentar, su formación autodidacta, las múltiples lecturas de las que hace gala en toda la confección del texto, aproximándose de este modo a otro género más moderno y laico, la autobiografía de escritora, constitutiva de la autoría femenina, que la mexicana consolida en la colonia americana, con toda la fuerza y singularidad de su obra.

Su *Respuesta...* se erige como un archivo femenino alternativo, que, a través del desenmascaramiento de los estereotipos que alberga el archivo patriarcal y de la construcción de comunidades femeninas, reposiciona la voz y la agencia de las mujeres de su tiempo y más allá.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2014). *La política cultural de las emociones* (Traducido por C. Olivares Mansuy). México: Universidad Autónoma de México.
- Alatorre, A. (2007). *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)* (Tomo I-II). México: El Colegio de México-UNAM.
- Arenal, E. y Schlau, S. (1989). *Untold sisters. Hispanic Nuns in their own Works*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Aristóteles. (1988). *Política*. Introducción, traducción y notas de Maniela García Valdés. Madrid: Gredos.
- Beaupied, A. (1993). Revelación velada pero rebelde en la *Respuesta* de Sor Juana Inés de la Cruz. *Hispanic Journal*, 14.2, 117-30.
- Bénassy-Berling, M. C. (1983). *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz* (Traducido por L. López de Belair). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades.
- Bergmann, E. L. y Schlau, S. (Eds.). (2007). *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: The Modern Language Association of America.
- Bergmann, E. L. y Schlau, S. (Eds.). (2017). *The Routledge Research Companion to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: Routledge.
- Bolufer, M. (2000). Galerías de mujeres ilustres o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana. *Hispania*, LX(1), 181-224.
- Calvo, H. y Colombi, B. (2015). *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana en correspondencia inédita*. Madrid: Iberoamericana.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La *Respuesta* a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

- Colombi, B. (1996). La respuesta y sus vestidos, tipos discursivos y redes de poder en la *Respuesta a Sor Filotea* de sor Juana Inés de la Cruz. *Mora*, 2, 60-66.
- Colombi, B. (2015). Fama, pasión y razón en la carta de Monterrey de sor Juana Inés de la Cruz. *Caracol*, 10, 240-263.
- Colombi, B. (2017). Sor Juana Inés de la Cruz ante la fama. *Prolija memoria, segunda época*, I(I), 9-30.
- Cortés-Vélez, D. (2006). Letras sin elación: La *Respuesta a Sor Filotea* como una adaptación del discurso místico en las vidas de monjas. *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 2(1), 1-51.
- Cortés-Vélez, D. (2021). Década de 1980. Hallazgos, trampas y una plétora de publicaciones. En R. Perelmuter (Ed.), *La recepción literaria de sor Juana Inés de la Cruz: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010)* (pp. 369-387). New York: Idea.
- Cruz, sor J. I. de la. (2017). *Obras completas* (Vols. 1-4, versión electrónica). México: Fondo de Cultura Económica.
- De La Maza, F. (1980). *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia (Biografías antiguas, la Fama de 1700, Noticias de 1667 a 1892)* (Revisión de E. Trabulse). México: UNAM.
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Mora*, 2, 6-34.
- Derrida, J. (2000). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.
- Egan, L. (1993). Donde Dios todavía es mujer: Sor Juana y la teología feminista. En S. Poot Herrera y E. Urrutia (Coords.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz* (pp. 327-340). México: El Colegio de México.
- Femenías, M. L. (1988). Mujer y jerarquía natural en Aristóteles. *Hiparquia, I*. Recuperado de <http://hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/voli/hiparquiav1a1>
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, M. (2000). *Arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón. México: Siglo XXI.
- Franco, J. (1989/1993). *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.
- Ginzburg, C. (1994). Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII. En Autor, *Mitos, Emblemas e Indicios: Morfología e historia* (pp. 94-116). Barcelona: Gedisa.
- Glantz, M. (1994). Prólogo. En Sor J. I. de la Cruz, *Obra selecta (XI-XCII)*. Caracas: Ayacucho.
- Glantz, M. (1995). *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?* México: Grijalbo, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Glantz, M. (1998). La ascesis y las rateras noticias de la tierra: Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla. En Autor (Ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos* (pp. 271-289). México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX.
- Glantz, M. (2000). *Sor Juana: La comparación y la hipérbole*. México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Gracián, B. (2009). *El héroe. El político*. Madrid: Edaf.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

- Lafaye, J. (1985). *Quetzacoatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional mexicana*. México: FCE.
- Lavrin, A. (1983). Unlike Sor Juana? *The University of Dayton Review*, 16(2), 75-87.
- Lavrin, A. (1995). Sor Juana Inés de la Cruz. Obediencia y autoridad en su entorno religioso. *Revista Iberoamericana*, LXI(172-173), 605-622.
- Luciani, F. (1995). Anecdotal Self-Invention in Sor Juana's *Respuesta a Sor Filotea*. *Colonial Latin American Review*, 4, 73-84.
- Luciani, F. (2004). *Literary self-fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Lewisburg: Bucknell Associated University Presses.
- Malsch, S. A. (1993). Sor Juana Inés' *Respuesta A Sor Filotea* as Autobiography: The Prosopopeia of Voice and Name. *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, 5(1), 39-59.
- Martínez-San Miguel, Y. (1999). *Saberes americanos: Subalternidad y epistemología en los escritos de sor Juana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Merrim, S. (1991). *Feminist Perspectives on sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State University Press.
- Montross, C. M. (1980). Virtue or Vice? The *Respuesta a Sor Filotea* and Thomistic Thought. *Latin American Literary Review*, 9(17), 17-27.
- Morant, I. (2006). Hombres y mujeres en el discurso de los moralistas. Funciones y relaciones. En Autor (Coord.), *Historia de las mujeres en España y América Latina, Volumen II, El mundo moderno* (pp. 27-62). Madrid: Cátedra.
- Moraña, M. (1998). *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- Myers, K. A. (1990). Sor Juana's *Respuesta*: Rewriting the *Vitae*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14(3), 459-71.
- Peraita, C. (2000). Elocuencia y fama: El catálogo de mujeres sabias en la *Respuesta* de Sor Juana Inés. *Bulletin of Hispanic Studies*, 77(2), 73-92.
- Paz, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perelmuter, R. (1983). La estructura retórica de la *Respuesta a Sor Filotea*. *Hispanic Review*, 51(2), 147-58.
- Perelmuter, R. (2004). *Los límites de la femineidad en sor Juana Inés de la Cruz: estrategias retóricas y recepción literaria*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Poot-Herrera, S. (Ed.). (1983). *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: El Colegio de México.
- Rodríguez de la Flor, F. (2000). *Barroco*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez de la Flor, F. (2005). *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons.
- Rosenwein, B. H. (2006). *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press.
- Royo Marin, A. (1973). *Teología Moral* (Vols. I-II). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La *Respuesta a sor Filotea*, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

- Sabat de Rivers, G. (1998). Mujeres nobles del entorno de sor Juana. En Autor, *En torno a Sor Juana* (99-131). México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Sarrión Mora, A. (1994). *Sexualidad y confesión: la solicitud ante el Tribunal del Santo Oficio (siglos XVI-XIX)*. Madrid: Alianza.
- Scott, N. M. (1985). Sor Juana Inés de la Cruz: 'Let Your Women Keep Silence in the Churches'. *Women's Studies International Forum*, 8(5), 511-519.
- Scott, N. M. (1994). "La gran turba de las que merecieron nombres": Sor Juana's Foremothers in la *Respuesta a Sor Filotea*. En F. J. Cevallos-Candau et al. (Eds.), *Coded Encounters: Writing, Gender, and Ethnicity in Colonial Latin America* (pp. 206-23). Amherst: University of Massachusetts Press.
- Solodkow, D. (2009). Mediaciones del yo y monstruosidad: Sor Juana o el "Fenix" Barroco. *Revista Chilena de Literatura*, 74, 139-167.
- Téllez Vargas, J. (2005). Elementos de bivocalidad en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*. *Signos literarios*, 2, 67-90.
- Volek, E. (1998). La señora y la ilustre fregona: las trampas de la comunicación, teología y poder entre Sor Filotea y Sor Juana. En M. Glantz (Ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos* (pp. 333-357). México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX.

Notas

¹ Carta athenagorica de la madre Juana Ynes de la Cruz, religiosa profesora de velo, y Choro en el muy Religioso Convento de San Geronimo de la Ciudad de Mexico, Cabeça de la Nueva España. Que imprime, y dedica a la misma Sor, Philotea de la Cruz su estudiosa aficionada en el Convento de la Santissima Trinidad de Puebla de los Angeles. Con licencia en la Puebla de los Angeles en la Imprenta de Diego Fernandez de Leon. Año de 1690.

² Seguimos la edición de la "Carta de sor Filotea" y la *Respuesta a sor Filotea* contenida en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz: comedias, sainetes y prosa*, vol. IV, México: Fondo de Cultura Económica, Edición electrónica 2017. Citaremos por esta edición indicando la página entre paréntesis.

³ Dice al respecto Isabel Morant: "El discurso misógino, por otra parte, había sido contestado ya en la misma Edad Media que lo vio nacer por un discurso contrario, que defendía la *superioridad* de las mujeres. Otros tantos autores defendían la *excelencia física y moral* de las mujeres acudiendo a las mismas explicaciones naturalistas y esencialistas, pero invirtiendo los términos" (2006, p. 28).

⁴ En la crítica del siglo XX, tanto Ludwig Pfandl como Octavio a Paz incurrieron, con distintas connotaciones, en la atribución de virilidad a sor Juana.

⁵ Michael Foucault define la gobernabilidad como el "contacto entre las tecnologías de dominación de los demás y las referidas a uno mismo" (1990, 49).

⁶ Se citan los textos de San Pablo indicando libro, capítulo y versículo según la *Sagrada Biblia*, edición Herder, 1982.

⁷ Royo Marín explica que los deberes para con Dios suponen el cumplimiento de las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, y la virtud de la religión, que tiene por objeto el culto de Dios (1973, pp. 219 y siguientes).

⁸ *Diccionario de Autoridades*: necedad, ignorancia total de las cosas, en quien debía o podía saberlas. El necio no es el que no sabe, el iletrado o idiota, sino el que pudiendo ejercer el conocimiento sobre las cosas no lo hace.

⁹ Sor Juana destinó distintos juegos de villancicos a san Pedro Apóstol.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

¹⁰ Todas las ciencias (matemáticas, geografía botánica, astronomía, medicina, etc.) contribuyen a un saber que permitirá, a su vez, acceder al saber de la teología. Se trata de un principio sostenido por Atanasio Kircher, citado como Atanasio Quirquerio en la carta. Considerando esa suerte de cadena o escala de conocimiento, o “cadena universal”, no habría un saber superfluo, sino que todo saber conduce a otro superior.

¹¹ “grupos en los que la gente adhiere a las mismas normas de expresión emocional y valora —o desvalora— las mismas o emociones o emociones afines” (la traducción es nuestra).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Beatriz Colombi, La Respuesta a sor Filotea, de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal, pp. 116-134.

Reconstrucciones locales en la *Relación de Texcoco* (1582) y en la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* (1584)

Héctor Costilla Martínez

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

hectorcostilla@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3993-1702

Recibido 26/08/2022. Aceptado 21/09/2022

Resumen

En este trabajo haré una comparación entre la manera en que se reconstruye lo texcocano y la forma en la que se recrea lo tlaxcalteca en la *Relación de Texcoco* y en la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, textos escritos a finales del siglo XVI. Me interesa identificar cómo —ante la demanda de información que requiere la *Instrucción y Memoria* sobre temáticas como la ubicación y situación del lugar de origen, las características y comportamiento de sus gobernantes, de sus ritos y costumbres, su apariencia, las enfermedades padecidas, entre otras— los textos novohispanos mencionados se muestran como la mejor herramienta cultural para representar a los suyos.

Palabras clave: Relación de Texcoco; Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala; *reconstrucción*; *crónica mestiza*; *hibridez*

Local reconstructions in the *Relación de Texcoco* (1582) and in the *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* (1584)

Abstract

In this article I will make a comparison between the way in which the local features are reconstructed in the *Relación de Texcoco* and the *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, texts written at the end of the 16th century. I am interested in identifying how, given the demand for information required by the *Instrucción y Memoria* on issues such as the location and situation of Texcoco y Tlaxcala, the characteristics and behavior of their rulers, their rites and manners, their appearance, the diseases suffered, among others, aforementioned New Spanish texts are shown as the best cultural tool to represent their own.

Keywords: Relación de Texcoco; Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala; *reconstruction*; *Mestizo Chronicle*; *hybridity*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Una de las consecuencias derivadas de de la caída de Tenochtitlan el 13 de agosto de 1521, fue la necesidad de recrear las historias locales de los pueblos asimilados a la cultura occidental, con énfasis en cuestiones identitarias como características corporales, creencias y costumbres. Durante las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del XVII surgieron las hoy conocidas crónicas mestizas mediante las cuales Hernando Alvarado Tezozómoc, Diego Muñoz Camargo, Domingo Chimalpáhin, Cristóbal del Castillo, Juan Bautista Pomar y Fernando de Alva Ixtlilxóchitl buscaron insertar en el imaginario novohispano una idea de su pasado y de su identidad, adaptadas a la tradición textual de su tiempo. Lo cual se refleja en la *Relación de Texcoco*, original de Juan Bautista Pomar (1582) y versión conocida de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (1609), y en la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* (1584) de Diego Muñoz Camargo, textos encuadrados dentro de las Relaciones Geográficas, resultado del cuestionario *Instrucción y Memoria* de 1577,¹ mediante los cuales se buscó resolver la problemática de volver presente de manera física y simbólica su respectiva entidad en el sistema colonial. Por lo que en este trabajo haré una comparación entre la manera en que se reconstruye lo texcocano y la forma en la que en se recrea lo tlaxcalteca, como ejemplo del proceso de adopción y de adaptación al que tuvieron que someterse los saberes locales en función del conocimiento y dominio de la lengua de los conquistadores (Ramírez y Costilla, 2019, pp. 9-10). Me interesa identificar cómo, ante la demanda de información que requiere el mencionado cuestionario sobre temáticas como la ubicación y situación del lugar de origen, las características y comportamiento de sus gobernantes, de sus ritos y costumbres, su apariencia, las enfermedades padecidas, entre otras, los textos arriba mencionados se muestran como la mejor herramienta cultural para representar a los suyos.

El análisis comparativo se hará rastreando cómo en ambos textos aparecen cuestiones corporales y actitudes personales relacionadas con la imagen de los primeros habitantes en Texcoco y Tlaxcala, la representación de las deidades locales, la escenificación de sacrificios rituales, el comportamiento de las mujeres y de los hombres nativos, del castigo a prácticas corporales consideradas anómalas y de la salud del nativo. Me apoyaré en las propuestas de Mari Luz Esteban (2013) respecto a los itinerarios y prácticas corporales que se muestran en ambas relaciones; retomaré lo propuesto por Le Breton (2002) en cuanto a la relación saber-cuerpo y la importancia de la mirada para entender lo corporal desde el lugar de quién lo mira; la comprensión del cuerpo como lugar concreto y simbólico de Aguilar y Villagrán (2013); los “marcos de sentido” que determinan la presencia corporal, de acuerdo con Sabido, así como el arquetipo del nativo desde la carencia y la anomalía a partir del discurso de poder colonial, según Mabel Moraña (2017). En el entendido que en ambos textos se manifiesta la reconstrucción del y lo texcocano, y del y lo tlaxcalteca como una operación híbrida² en la que lo local tiene que adaptarse a los valores coloniales de acuerdo con la taxonomía imperante a finales del siglo XVI y principios del XVII en el virreinato de la Nueva España.

Reconstruyendo lo local en la *Relación de Texcoco*

Sobre la *Relación de Texcoco*, se sabe que el original de Juan Baustista Pomar (escrito en 1582) está perdido y que actualmente se tiene acceso a la copia hecha por Fernando de Alva Ixtlilxóchitl en 1609.³ En esta versión no solo faltan las ocho pinturas que integraron la versión enviada a España en 1582, además se ha detectado la manipulación y adulteración que muestra la copia hecha por Alva Ixtlilxóchitl. Lo anterior a partir de los fragmentos que Acuña identificó del original en la *Monarquía Indiana* de Torquemada referente a los matrimonios legítimos y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

las ceremonias con que los celebraban, y a las diferencias entre las costumbres texcocanas y mexicas (1969, pp. 29-30). En los fragmentos del original citados por Torquemada, la voz narrativa parece estar a favor de la elección de los gobernantes por su valor y calidad personal más que por descendencia directa de los reyes anteriores (algo cercano a la condición de “bastardía” que se le adjudicaba a Pomar). Estos fragmentos ya no aparecen en la copia de 1609. En su lugar, Alva Ixtlilxóchitl, exalta la continuidad en la sucesión de gobernantes a partir del linaje directo de los reyes para engrandecer su nobleza, condición que ostentaba dicho cronista, como descendiente directo de Nezahualcóyotl por línea materna. Problemática que, en otro momento, nos llevó a plantear que la versión a la que se tiene acceso (hasta que no se recupere el manuscrito original) debe ser clasificada como la *Relación de Texcoco*, versión de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (Ramírez y Costilla, 2019, pp. 82-83).⁴

De las 19 respuestas del cuestionario *Instrucción y Memoria* que dan como resultado la *Relación de Texcoco*, me centraré en lo dicho sobre las cuestiones 13 (“lo que quiere decir en lengua de Indios el nombre del dicho pueblo de Indios, y por qué se llama así, si hubiere qué saber en ello, y como se llama la lengua que los indios del dicho pueblo hablan”), 14 (“Cuyos eran en tiempo de su gentilidad, y el señorío que sobre ellos tenían sus señores, y lo que tributaban, y las adoraciones, ritos y costumbres buenas o malas, que tenían”), 15 (“Cómo se gobernaban, y con quién traían guerra, y cómo peleaban, y el habito y traje que traían y el que ahora traen, y los mantenimientos de que antes usaban y ahora usan”) y 17 (“Y si es en tierra o puesto sano, o enfermo, y si enfermo por qué causa (si se entendiere), y las enfermedades que comúnmente suceden, y los remedios que se suelen hacer para ellas”) (Acuña, 1986, p. 16) para desarrollar los tópicos antes mencionados. Por principio de cuentas, la voz narrativa, utiliza el símil para identificar a los chichimecas, ancestros de los texcocanos, como “indios bárbaros como alárabes de África” (1986, p. 48). La doble vinculación de los chichimecas vistos a la manera de los pueblos invasores del imperio romano y parecidos a los árabes, enemigos del imperio hispánico, debió provocar en el lector colonial una imagen reconocible de los primeros pobladores en tierras texcocanas. Conexión que se extiende en el contrapunteo entre etnias locales para lograr mayor empatía por parte del mundo colonial: a los chichimecas se los describe como gente dispuesta y alta de hombros, mientras que a los mexicas (el pueblo derrotado por Cortés y los aliados nativos) se los representa como advenedizos, menos altos que los primeros (1986, p. 49).

En cuanto a la representación de las deidades locales, la voz narrativa detrás de la *Relación de Texcoco* busca desvanecer su carga de divinidad, al mostrarlas como invenciones de los nativos. A Tezcatlipoca lo muestra como “figura y semejanza de un hombre con todos sus miembros”, con “rostro, de hombre mozo y muy bien contrahecho” y con “orejas, grandes como de lobo”. Repite la fórmula narrativa tanto para describir a Huitzilopochtli como “hombre mozo muy bien retratado” y a Tláloc, ajustado “al talle y estatura de un hombre” con las particularidades de tener, como Zeus, un cetro que simboliza un rayo y el rostro “de una figura feísima” (1986, pp. 54, 56 y 57).⁵ Aguilar y Soto enfatizan que “ocupar un lugar puede ser interpretado tanto concreta como simbólicamente” (2007, p. 7), como se percibe en la intención de la voz narrativa por reducir la importancia de los dioses indígenas en aras de cierto protocristianismo en culturas como la texcocana, al plantear la sospecha de que “realmente fuesen dioses, sino q[ue] era engaño creer q[ue] unos bultos de palo y de piedra, hechos por manos de hombres, fuesen dioses” a diferencia de la deidad de los españoles, “q[ue] no se había jamás visto en forma ni cuerpo humano, ni en otra figura” (1986, p. 69).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En este complejo tema de la asimilación de un nuevo paradigma religioso por parte de los colonizados, la conducta de los nativos respecto a sus ceremonias rituales fue uno de los aspectos más problemáticos. A los prisioneros en el campo de batalla se los colocaba en la piedra sacrificial

de espaldas y cargando, cinco o seis hombres, de la cabeza, brazos y piernas hacia el suelo, tumbaba el pecho y estómago hacia [a]rriba, y, así, un sacerdote ... lo abría con facilidad de la una tetilla a la otra. Y lo primero q[ue] hacía, era sacarle el corazón, el cual, palpitando, lo arrojaba a los pies del ídolo, y, sin reverencia ni modo comedido tras esto, entregaba luego el cuerpo al dueño, q[ue] se entiende [era e]l q[ue] lo había prendido (1986, p. 62).

En la descripción negativa hecha por la voz narrativa sobre el tratamiento que se le da al cuerpo del sacrificado se extiende, mediante el uso de la amplificación, la escenificación de la idolatría como barbarie que representa la conducta de los nativos. Patrón que se repite en los niños sacrificados a Tlaloc, degollados “por un sacerdote o carnicero al servicio deste Demonio”, o en los guerreros ofrendados a Xipe Totec, emplumados desde los muslos hacia los brazos y la cabeza, y a quienes un sacerdote les sacaba el corazón que era ofrecido al dios nativo y se colocaba su sangre en un vaso que se iba rociando a las imágenes divinas, quedando el sacrificado desollado, para que su piel vistiera a algún indígena durante 20 días. Otro ejemplo es el caso de los sacerdotes quienes, en penitencia, “se punzaban los molledos, y los muslos” y, en algunos casos, se cortaban la lengua “con navajas como lancetas” y se restregaban la herida con tallos de juncos (1986, pp. 64, 65 y 67). A partir de la definición de *itinerarios corporales* como procesos vitales que remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que se da toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos (Esteban, 2013, p. 58), se puede afirmar que el de los nativos, en particular en lo referente a cuestiones rituales, sufrió un proceso de desenmascaramiento y renovación para su encuadre en el mundo cristiano, a través de la reformulación de las prácticas corporales desde lo simbólico y lo social. Es así como en las ceremonias rituales de estos sacerdotes, se observa lo que la misma Esteban señala sobre las entidades individuales cuyas fronteras se sitúan en la superficie del cuerpo como “identidades corporales ideales” que suelen venir definidas de antemano (2013, p. 73). Situación que se manifiesta cuando la voz narrativa pasa a la descripción de las conductas de los sacerdotes, mismas que vuelven a mostrar conexión con el pretendido protocristianismo texcocano, al resaltar que “estaban de ordinario en los templos y no eran casados ni se les permitía llegar a mujer, antes vivían castamente” (1986, p. 68).

En cuanto a la imagen de hombres y mujeres en la *Relación de Texcoco*, la voz narrativa se enfoca en los de origen noble, ajustándolos a la medida del pensamiento colonial, todo en aras de presentificarlos en el marco de humanidad europeo. A los varones desde su nacimiento se les daba rodela, macana, arco y flecha, y en su primera formación se los ejercitaba en lo militar a partir de la virtud, la honestidad y la crianza, vistiendo pañetes de algodón y mantas de henequén “para cubrir sus vergüenzas” (1986, p. 72).⁶ Con lo que se evidencia el interés en esta relación por mostrar a los antepasados como personas civilizadas, en la pretendida inserción al mundo cristiano:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Pasaban el día en enseñarles a bien hablar, a bien gobernar y a oír de just[icia], y en pelear de rodela y macana y con lanza de pedernal... otros se iban a la casa del canto y baile a deprender [a] cantar y bailar; otros al juego de pelota (1986, p. 73).

En la búsqueda por idealizar lo suyo, la voz narrativa, mediante una explicación sobre el juego de pelota, señala enfáticamente que su práctica les daba a los hombres “la soltura y ligereza de cuerpo y fuerza de todos los miembros”, lo que recuerda la máxima latina “mente sana, en cuerpo sano”. Mientras que, a las mujeres al nacer, se les regalaba huso, rueca y otros instrumentos para hilar y tejer. Sus padres enterraban sus ombligos junto a los fogones, “dando a entender por esto, q[ue] serían inclinadas a ser caseras, como les parecía q[ue] eran obligadas”. Además del tejido y de la cocina, algunas “se inclinaban a tañer, cantar y bailar” (1986, pp. 72, 74 y 75).⁷ Así, las imágenes masculina y femenina se forman desde lo que Sabido ve como la construcción de significados en “situación”, en los que la presencia corporal se convierte en un vehículo más para establecer “marcos de sentido” (2013, p. 27). Lo que se presenta en la relación texcocana con base en el entendimiento y en el correcto funcionamiento del cuerpo masculino, así como en la ubicación doméstica ideal de la mujer nativa para el lector colonial.

Los últimos dos puntos por tocar respecto a la reconstrucción de la imagen texcocana en esta relación hacen alusión al castigo en ciertas prácticas corporales vistas desde la anomalía y al cambio en la salud de los nativos a partir del período colonial. Dentro de la formación arriba mencionada que recibían los nobles nativos, se señala que, cuando olvidaban reverenciar a alguno de sus mayores o si comían algo a escondidas, se los castigaba punzándoles “las orejas con puntas de maguey, o los muslos o molledos, o los colgaban de los pies y, en el aire, les daban humo [en las] narices con ají, o [los] azotaban con ortigas” (1986, p. 74). La aplicación del famoso sistema legal impuesto por Nezahualcóyotl en Texcoco (similar al de las leyes del Levítico)⁸ no hacía distinciones, como en el caso de uno de sus hijos, quien, acusado del “pecado nefando”, fue sentenciado a muerte, pena similar que recibían los adúlteros, a quienes “daban muerte con una losa [que] les dejaban caer sobre la cabeza, haciéndosela plasta” (1986, pp. 76-77). Lo que se busca es contrarrestar lo anómalo en el indígena, visto como la forma contranormativa a partir de la cual se revela un exceso, una forma patológica, desmesurada, de irregular existencia y conducta, como una desviación de lo humano que requería la aplicación rigurosa del proyecto civilizatorio (Moraña, 2017, pp. 31, 62-63). La dramatización en el castigo a los excesos vistos como anomalía en el comportamiento de los nativos, busca establecer semejanza entre los valores de colonizados y colonizadores, como se aprecia en la siguiente cita en cuanto a la división de género a partir del punto de vista biológico:

No había entre ellos hombre mujeril ni afeminado, y, si alguno daba nota desto, era con tanta priesa baldonado, que le hacían mudar costumbre y tomar ser y valor de hombre. Y tanto se preciaban de serlo y de ejercer las armas, que muchos señores tuvieron forma de hacer matar a sus propios hijos, cuando conocían dellos falta del esfuerzo y ánimo, porq[ue] no viviesen infame y vergonzosamente entre los demás hombres de guerra (1986, p. 86).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Por otra parte, los efectos de la colonialidad en la salud de los nativos son tratados en la *Relación de Texcoco* mediante el paso del *locus amoenus* al *locus eremus* para explicar el cambio de estado. La voz narrativa enfatiza que “en tiempo de su infidelidad, vivieron sanísimos, sin jamas saber q[ué] cosa era pestilencia; sino q[ue], los q[ue] morían habían de ser muy viejos o muy niños”. Situación que se vió afectada cuando los conquistadores trajeron nuevas enfermedades, provocando que su población pasara de quince mil vecinos a seiscientos (1986, pp. 98-99). La voz narrativa apela al mismo tono acusatorio presente en el anterior pasaje, al agregar que la explotación laboral acabó de mermar la situación de la población nativa al denunciar que padecen “de hambre y cansancio, se debilitan y consumen de tal manera los cuerpos que cualquiera liviana enfermedad que les da basta para quitarles la vida” (1986, p. 100). Lo anterior, como consencuencia del proceso mediante el que los europeos concibieron la transformación coroporal de los indígenas, como un mecanismo para poder comprenderlos: primero animalizándolos y, por tanto, construyendo una otredad conocida; segundo, humanizándolos (podríamos decir, cristianizándolos) para convertir esos cuerpos extraños en lo más cercanos a los suyos (Muñoz Morán, 2021, p. 16). A dicho proceso debían ajustar sus plumas los cronistas mestizos y así delinear sus respectivas corporalidades al gusto de la mirada occidental.

Si los nativos se encuentran fuera de toda clasificación, despojados de los atributos de su identidad previa en busca de alcanzar el nuevo estatus (López Baralt, 2005, p. 25), la *Relación de Texcoco* es un claro ejemplo de cómo los descendientes de etnias como la texocana buscaron resolver este conflicto desde la condición dialógica de la formación discursiva que se desprendió del interrogatorio imperial para formar parte de la axiología que les fue impuesta y obtener así una nueva y admisible identidad dentro de la misma. Dicha reinvencción identitaria de lo texcocano se da mediante el uso de los recursos figurativos identificados (el símil, la amplificación y la descripción) como herramientas textuales que buscan ajustar el pasado con su contexto novohispano, proceso que, en la escritura, inevitablemente resulta en la expresión de un mundo imaginado a semejanza del que el *mythos* y la Historia del conquistador impuso. Lo anterior, desde una operación analógica en la que la voz narrativa realza una serie de cualidades, características y un perfil determinado que amplifican lo local en beneficio de su reconocimiento dentro del nuevo marco cultural.

Reconstruyendo lo local en la Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala

La *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* (1584) forma parte, junto con la *Suma y epílogo de toda la Descripción de Tlaxcala* (1588-1589) y la *Historia de Tlaxcala* (1592), del proyecto historiográfico desarrollado por Diego Muñoz Camargo, mediante el que buscó contar la historia de su etnia.⁹ A diferencia de la *Relación de Texcoco*, la de Tlaxcala no se envió a las autoridades correspondientes del Consejo de Indias, sino que fue llevada personalmente por nuestro cronista a Felipe II, al formar parte de la comitiva de notables tlaxcaltecas que buscaba mayores beneficios para los suyos en retribución al apoyo brindado a Hernán Cortés durante la toma de Tenochtitlan. En el texto, Muñoz Camargo dio respuesta a las preguntas del cuestionario de 1577 sin seguir el orden establecido. Estos y otros factores, como la posición del cronista tlaxcalteca, pueden dar pie para entender la diferencia en el manejo de los temas arriba abordados en la *Relación de Texcoco* respecto a la forma en la que se desarrollan en la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*.¹⁰



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Cuando la voz narrativa habla sobre los ancestros de los tlaxcaltecas, describe a los chichimecas como “belicosísimos guerreros” y “gente advenediza”, “por su denuedo y ferocidad”. Enseguida menciona la manera en la que se formaron los linajes locales mediante matrimonios entre hijas de principales y guerreros valerosos, lo que, mediante el símil, le permite plantear que “ninguno puede decir que no descende de los mejores *chichimecas* que en el mundo hubo, que es como decir que vienen de los *godos*” [cursivas en el original] (2000, pp. 97-98). La comparación de los ascendientes de los tlaxcaltecas con uno de los antiguos pueblos fundantes del imperio hispánico permite a Muñoz Camargo insertar a los suyos, desde su origen, en el marco histórico de la visión de mundo colonial, donde se perciben las formas en que las tradiciones locales se fusionaron con las prácticas y conceptos europeos, la naturaleza de la convergencia cultural y las continuidades subyacentes a la imposición de nuevas prácticas (Olko, 2014, p. 150).

En cuanto a la presencia y representación de los dioses nativos, la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* los muestra en tres diferentes pasajes con una focalización distinta a la que se presenta en la relación texcocana. De Tlaltecuhli¹¹ la voz narrativa relata que no se le veía, que se le percibía por la voz, se podía transformar en león, tigre, o en otro cuerpo fantástico, sin sombra, sin cejas y sin pestañas. De Xochiquetzal, además de asemejarla con la diosa Venus, destaca que “su entretenim[ien]to era hilar y tejer cosas primas y muy curiosas. Pintábanla tan linda y tan hermosa, que en lo humano no se podía más encarecer”. En esta relación, el tejido, como labor femenina, se relaciona con una deidad y no con las mujeres como en la de Texcoco. Mientras que, de Tlaloc, a diferencia de la descripción hecha en la *Relación de Texcoco*, no se mencionan sus rasgos corporales, solo que se le atribuía ser “el dios de las aguas y de los relámpagos, rayos y truenos” (2000, pp. 203, 205 y 209), punto en el que sí coincide con la versión texcocana en la semejanza con el dios griego, Zeus. En Muñoz Camargo los dioses locales son resignificados desde la ausencia que deviene en animalidad y en la asimilación con otras deidades paganas, en aras de su demérito en beneficio del Dios cristiano. Por lo que, en la operatividad de la hibridación en esta clase de textos, se evidencia un proceso constante de diferenciación e intercambio entre el centro de poder colonial establecido en la Nueva España y la periferia (Tlaxcala), y entre diferentes periferias (por ejemplo, Texcoco), como metáfora de la forma de identidad que se produce a partir de estas conjunciones (Papastergiadis y Trimboli, 2017, p. 2).

Los sacrificios en la relación tlaxcalteca son relatados de forma sintética, mediante la aclaración que “este error y cruel uso vino de la provin[i]a de Chalco”, es decir de la cultura mexicana, como acto demoníaco resultado de la idolatría nativa que se desarrollaba de la siguiente forma:

Las carnes que sacrificaban y comían, eran carnes de hombres que prendían en las guerras, y de esclavos y prisioneros. Y, así mismo, vendían niños recién nacidos, y de dos años para arriba, para este cruel e infernal sacrificio, y para cumplir sus promesas y ofrecer en los templos de los ídolos, como se ofrecen las candelas de cera en n[uest]ras iglesias ... Y, al cabo, le ofrecían el corazón por lo mejor del cuerpo, que no tenían otra que le dar, prometiendo de [darle] tantos corazones de hombres y niños para aplacar la ira de sus dioses, o para alcanzar y conseguir otras pretensiones que deseaban (2000, pp. 197-198).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La diferencia principal en el manejo de los sacrificios desde el punto de vista tlaxcalteca en comparación con el texcocano radica en la operación analógica que permite, si no adscribir, al menos encontrar un símil para su comprensión, en la relación que se muestra entre los infantes sacrificados y las veladoras que se encienden como ofrenda en las iglesias cristianas. La voz narrativa en esta relación recurre a una retórica de la alteridad surgida de los procesos de colonización al confrontar lo sagrado y sobrenatural americano (Díaz, 2017, pp. 17) para juzgar las costumbres locales desde el rasero cristiano, y así poder ubicar a “ellos” (los mexicas) en el “infernado sacrificio” y a los tlaxcaltecas en el “nosotros” del que forman parte los cristianos.

Bajo la misma lógica operacional, la voz narrativa dice sobre los sacerdotes nativos que estos eran conocidos como Tlamacazque, quienes servían a los dioses con sacrificios y sahumeros. Posteriormente hace la actualización al lector colonial de su presente histórico al señalar que “todos aquellos que sirven a los españoles el día de hoy los llamamos TLAMACAZQUE, porque, como los españoles fueron a los principios tenidos por dioses, así, todos aquellos que les servían eran llamados TLAMACAZQUE” (2000, p. 199). La intención de reducir y sospechar de la religiosidad nativa también aparece en esta relación, con la diferencia de que el poder de las divinidades locales se traslada a la de los españoles, que parecía vino a ocupar su lugar, esto, con base en lo que Espericueta ha identificado acertadamente como la influencia de una conexión que le permite a Muñoz Camargo explicar las prácticas de idolatría y sacrificio, colocándolas dentro de una narrativa judeocristiana más amplia (2017, p. 208).

En la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, la imagen del nativo se focaliza desde una otredad negativa, cercana a la que se muestra en la crónica misionera.¹² A los indígenas antes de la Conquista, la voz narrativa los presenta “de tan bajo talento en sus ánimos y fuerzas corporales, son muy débiles y de bajos pensamientos”, lo que lo lleva a considerar que “sacarlos de su paso y bajo ser en su modo natural e igualarlos con el talento que Dios dio a los españoles, [es] contra toda razón”, incluso, aún en su presente histórico, señala que algunos de Tlaxcala se pueden comparar con “animales irracionales” (2000, p. 77). En forma general, el cuerpo solo existe cuando el ojo humano lo construye culturalmente, es decir, solo cobra sentido con su mirada, como el sentido clave de la modernidad que permite la comunicación bajo su juicio (Le Breton, 2002, pp. 27 y 41), y las repercusiones en la manera de mirar, implican la posibilidad de reconocer, desconocer y excluir al otro en la interacción (Sabido, 2013, p. 30). Lo cual, acotado al contexto colonial de esta relación, permite apreciar la forma en la que la voz narrativa pone en entredicho el ser indígena e hiperboliza la ausencia de los valores europeos en su comportamiento. Misma focalización que le permitirá comparar la capacidad del nativo con la de un niño español de ocho o diez años al que se le trata con amor, pero también con amenazas, al ser carentes de honra y razón (2000, pp. 77-78). Más adelante, la voz narrativa, a la manera de los franciscanos o los dominicos, emite el juicio definitivo para condenar y demeritar la conducta personal de los conquistados:

Es gente cobarde a solas, y pusilánime y cruel, y, acompañados con españoles, son demonios atrevidos y osados. Es la mayor parte della [gente] simplísima y muy recia: carecen de razón y de honra, según n[uest]ro modo. Tienen los términos de su honra por otro modo muy apartado del n[uest]ro (2000, p. 198).¹³



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Es así como los discursos de poder excluyen la alteridad cultural e ideológica, para deshumanizar lo que no se conoce o no se comprende, evocando una naturaleza hipertrofiada o una carencia, una precariedad o un exceso, en la que el otro negativo se asimila mediante imágenes que ocupan un espacio epistémico vacío de saberes (Moraña, 2017, pp. 35 y 43). Se devela una relación asimétrica entre la visión de mundo colonial y la imagen del colonizado, validada en un “modo” de hacer las cosas, en el que todos aquellos valores de los que carece el nativo sí forman parte del ser español, condición necesaria para justificar su presencia en el Nuevo Mundo.

En la misma sintonía, se trata en la relación tlaxcalteca el tema de las prácticas corporales vistas desde la anomalía y el cambio en la salud de los nativos. La voz narrativa señala que “Tenían por pecado de muy gran abominación la sodomía y, ansí, los que lo eran morían por ello” (2000, p. 78). Más adelante, se dramatiza este hecho en un microrrelato insertado en la relación en el que se increpa a los sodomitas: “-Hombres malditos y desventurados, ¿hay falta de mujeres en el mundo? Y vosotros, ¿qué sois? Bardajes, que tomáis el oficio de las mujeres, ¿no es mejor ser hombres?” (2000, p. 196). En este mismo sentido, se narra más adelante otro caso juzgado como anómalo respecto a los nativos. Se cuenta la historia de una mozueta hermosa y de muy buena disposición de la cual se enamoró un hijo del gobernante tlaxcalteca Xicotécatl y que resultó ser hermafrodita.¹⁴ En ausencia de su señor, embarazó a veinte de sus mujeres, motivo por el cual se le sacrificó en público, abriéndole el costado izquierdo con un pedernal y soltándole para que fuera apedreado hasta morir (2000, p. 204). La animalidad, la irracionalidad, la puerilidad, la cobardía y la anomalía con las que la escritura camarguiana identifica ciertas conductas nativas, surge de una estructura normativa sobre lo corporal que, de acuerdo con las construcciones sociales, castiga a quienes rompen el orden establecido.

El punto de vista que muestra la voz narrativa respecto a las pestes y su repercusión en los nativos resulta diametralmente opuesto al de la relación texcocana. Consigna la de 1519 provocada por un esclavo negro de Pánfilo de Narváez y dos más en 1545 y 1576.¹⁵ Sobre esta última destaca que, a pesar de la muerte de mucha gente:

Escapó mucha con los remedios que les hacían los españoles y religiosos, con la prevención que tuvo DON MARTÍN ENRÍQUEZ, Virrey desta Nueva España, con enviar a toda la tierra a las justicias [para] que mirasen por la salud de los naturales. Y así, hubo grande cuidado en curarlos, temporal y espiritualmente, con ayunos, sufragios, proces[ion]es y disciplinas públicas, hasta que la Maj[esta]d Divina fue servida que cesase, como cesó, tan gran pestilencia que, por nuestras culpas, Dios había enviado al mundo (2000, p. 76).

Para el tlaxcalteca, por una parte, la peste fue un castigo divino a consecuencia de los pecados cometidos por los nativos, mientras que los cuidados y la cura estuvieron a cargo de los españoles, como identidad positiva ante la contingencia. De esta manera, los naturales, al ser los que recibían los remedios, representaban la imagen negativa en esta epidemia, como los enfermos que, en una situación anómala, debían ser curados corporal y espiritualmente.

En la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* su autor también recurre, como en la de Texcoco, a recursos retóricos como el símil, la descripción, la amplificación o la analogía para distanciarse de lo negativo que pudiera afectar la imagen de lo tlaxcalteca en su presente histórico y para generar cierta semejanza con los valores de la cultura colonizadora que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

beneficiaran su identidad. Crea una ilusión sincrética para exaltar la transición de la historia prehispánica tlaxcalteca a la de la mentalidad impuesta a partir de la Conquista, y para ello se vale de una voz narrativa de carácter proteico, generadora de una tensión enunciativa que va de una focalización exotópica sobre los grupos rivales de Tlaxcala, hacia una empática del español. De esta forma, escrituras como la de Diego Muñoz Camargo surgen como ejemplo de operaciones híbridas en las que la base de la cultura nativa se adapta y se resemantiza desde los parámetros expresivos coloniales puestos en práctica a finales del siglo XVI en la Nueva España.

Conclusiones

A pesar de que ambos textos son resultado de la misma formación discursiva, en apariencia rígida debido a su índole burocrática, el manejo que en cada uno se da de los temas desarrollados es lo que permite identificar intenciones, tonos, matices y adaptaciones en la representación de lo texcocano y de lo tlaxcalteca, respectivamente. Ambos evidencian una tensión entre el reprimir y el reivindicar su pasado prehispánico, que se pretende resolver a través de lo corporal y lo actitudinal como medios materiales y simbólicos para resignificar sus colectividades. En este sentido, la negociación en “la recodificación de subsistemas y campos particulares de diversas culturas y áreas de conocimiento” (de Toro, 2006b, p. 17) se manifiesta en las voces narrativas capaces de señalar y criticar (que llegan al punto de denunciar), lo que consideraban prácticas idolátricas e irracionales. Lo anterior se logra mediante una dinámica textual de distanciamiento-inclusión que, idealmente, les diera aceptación y reconocimiento en las esferas de poder novohispanas.

Como consecuencia de la toma de Tenochtitlan, hace ya 500 años, “el pecado de ser otro” presente en las culturas nativas durante el período colonial (Moraña, 2017, p. 66), es lo que se intenta desvanecer en ambas relaciones. De ahí, que se evidencie una de los rasgos más significativos respecto a la cronística mestiza, como lo es la necesidad de comprenderse y explicarse a sí mismos, mediante una escritura híbrida como la que manifiestan la *Relación de Texcoco* y la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* con el afán de dotar de coherencia y racionalidad a sus respectivas identidades. En esta se produce una potencia expresiva que ha sido capaz de generar algunos rasgos identitarios que aún hoy perviven en nuestro imaginario y que, como quedó demostrado, se pueden reconocer en su lectura.

Referencias bibliográficas

- Acuña, R. (1986). Introducción. En Autora (Ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI: México* (vol. 3; pp. 23 -41), México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Adorno, R. (1988). El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. *Revista de Crítica Latinoamericana*, XIV (28), 55-68.
- Aguilar, M. y Soto Villagrán, P. (2013). Presentación. En M. A. Aguilar y P. Soto Villagrán (Coord.), *Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones desde las Ciencias Sociales* (pp. 5-18). México: Universidad Autónoma Metropolitana/Miguel Ángel Porrúa.
- Alva Ixtlilxóchitl, F. de (1985). Historia de la nación chichimeca. En E. O’Gorman (Ed.), *Obras Históricas* (vol. 2, pp. 7-263). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Benavente de, T. (2014). *Historia de los indios de la Nueva España*. México: Porrúa.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Bautista Pomar, J. (1986). Relación de Texcoco. En René Acuña (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI: México* (vol. 3, pp. 45-113). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Costilla Martínez, H. (2021a). Diego Durán y los saberes nativos desde el rasero de la cronística misionera. *Hipogrifo. Revista de Literatura y cultura del siglo de oro*, 9 (2), 603-616.
- Costilla Martínez, H. (2021b). El proyecto franciscano de evangelización en la Nueva España: un análisis comparativo entre G. de Mendieta y J. D. Arricivita. *DIECIOCHO*, 7, 61-80. Disponible en: <https://dieciocho.uvavcreate.virginia.edu/ANEJO%207/>
- Costilla Martínez, H. (En prensa). Diego Muñoz Camargo and the Destabilization of the Relación Geográfica: Adaptation and Variation in the Mestizo Chronicle [Diego Muñoz Camargo y la desestabilización de las Relaciones Geográficas: adaptación y variación en la crónica mestiza]. En A. Brian y R. Quispe-Agnoli (Eds.), *Latin American Literature in Transition, 1492-1800*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Díaz, M. (2017). Introduction. Indio Identities in Colonial Spanish America [Introducción. Identidades indígenas en la Hispanoamérica colonial]. En M. Díaz (Ed.), *To be Indio in colonial Spanish America* (pp. 1-28). USA: University of New Mexico Press,
- Durán, D. (2018). *Libro de los ritos* [P. Vargas Montes (Ed.)]. México: El Colegio de México.
- Espericueta, J. (2017). ‘Vienen de gente de mucha discreción y entendimiento:’ ethnic identity, ambivalence, and colonial discourses in Diego Muñoz Camargo’s Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala [‘Vienen de gente de mucha discreción y entendimiento:’ identidad étnica, ambivalencia y discursos coloniales en la Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de Diego Muñoz Camargo]. *Colonial Latin American Review*, 26 (2), 200-218.
- Esteban, M. L. (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.
- Grimal, P. (2010). *Diccionario de mitología griega y latina*. Barcelona: Paidós.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- López-Baralt, M. (2005). La literatura como antropología. En Autora, *Para decir al otro. Literatura y antropología en nuestra América* (pp. 22-44). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Mandujano Sánchez, A.; Camarillo Solache, L. y Mandujano, M. (2003). Historias de las epidemias en el México antiguo. Algunos aspectos biológicos y sociales. *Casa del Tiempo*, 4, 9-21. Disponible en: <http://www.uam.mx> › abr2003 › Mandujano.
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Muñoz Camargo, D. (2000). *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* [R. Acuña (Ed.)]. Tlaxcala: Colegio de San Luis Potosí/Gobierno de Tlaxcala.
- Muñoz Morán, O. (2021). Cuerpos mutilados y la otredad en la América indígena. En I. Álvarez Cuartero y A. Baena Zapatero (Eds.), *En compañía de salvajes. El sujeto indígena en la construcción del otro* (pp. 10-18). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Olko, J. (2014). Body Language in the Preconquest and Colonial Nahua World. *Ethnohistory*, 61 (1), 149-179.
- Papastergiadis, N. y Trimboli, D. (2017). Hybridity and Hybridization [Hibridez e hibridación]. En B. S. Turner (Ed.), *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social Theory*, (1-4). United Kingdom: John Wiley & Sons Inc.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Ramírez Santacruz, F. y Costilla Martínez, H. (2019). *Historia adoptada, Historia adaptada. La crónica mestiza del México colonial*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Sabido R., O. (2013). Los retos del cuerpo en la investigación sociológica. Una reflexión teórico-metodológica. En M. A. Aguilar y P. Soto Villagrán (Coords.), *Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones desde las Ciencias Sociales* (pp. 19-54). México: Universidad Autónoma Metropolitana/Miguel Ángel Porrúa.
- Sahagún, B. de (2006). *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa.
- Santa Biblia*. (1974). Antigua versión de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano de Valera y cotejada posteriormente con diversas traducciones, y con los textos hebreo y griego. Londres: The Chaucer Press.
- Soustelle, J. (2004). *El universo de los aztecas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Toro, A. de (2006a). Escenificaciones de la hibridez en el discurso de la conquista. Analogía y comparación como estrategias translitológicas para la construcción de la otredad. *Atenea*, 493(I), 87-149.
- Toro, A. de (2006b). Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: Transculturación. Roberto Fernández Retamar: Calibán. En S. Ragazzoni (Ed.), *Alma cubana: transculturación, mestizaje e hibridismo* (pp. 15-35). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Torquemada, J. de (1969). *Monarquía indiana*. México: Porrúa.

Notas

¹ Esta forma discursiva tuvo sus orígenes durante el reinado de Felipe II (1556-1598) para recabar información sobre las características de los territorios hispánicos e indios bajo los dominios de la corona española. Después de varios ensayos, la versión más conocida del mencionado cuestionario fue la realizada en 1577 por el cronista López de Velasco. Las 50 preguntas contenidas en este cuestionario muestran el interés por conocer y controlar cuestiones territoriales referentes a características topográficas, naturales, arquitectónicas y urbanas, comerciales, educativas y religiosas, marítimas y todas aquellas cosas que “fueren dignas de ser sabidas” como se indica en la pregunta 49.

² Dicha operación, de acuerdo con de Toro, bajo dos procesos simultáneos: la transposición de una unidad cultural de su lugar habitual a uno extraño, que debe ser nuevamente habitado, y de la mezcla de diversos medios de representación. (2006b, p. 20). Como operación derivada del Descubrimiento y de la Conquista, el mismo de Toro señala que al percibir la voz indígena en textos como los de la crónica mestiza, se constata que el proceso de hibridación se da en el ejercicio de la religión, en la vida cotidiana y en el lenguaje, en el que tanto los indios como los españoles viven, en diferentes grados, en los intersticios (2006a, pp. 90-91).

³ El autor del original, Juan Bautista Pomar fue hijo de una indígena, a la vez, hija de una de las concubinas de Nezahualpilli, mientras que su padre fue un español de nombre Antonio de Pomar. Durante el proceso de redacción de la *Relación de Texcoco* (realizada por encargo de Lorenzo Suárez de Mendoza, virrey de la Nueva España entre 1580-1583) pretendía gobernar su pueblo, cuestión que, junto al reclamo de bienes materiales, lo llevó a mantener disputas legales con algunos familiares (Acuña, 1986, pp. 32-33). De Fernando de Alva Ixtlilxóchitl se tiene más información biográfica. Su madre, Ana Cortés Ixtlilxóchitl desciende en línea directa del linaje de Nezahualcōyotl. Su padre fue un español de nombre Juan Pérez de Peraleda. Ocupó en las primeras décadas del siglo XVII diferentes puestos en el ámbito letrado de su tiempo como los de juez gobernador de Tlalmanalco, Chalco y Texcoco, y el de intérprete en el Tribunal de indios de la Nueva España. Es el autor de la *Historia de la nación chichimeca* (c.1625), obra más importante de la crónica mestiza.

⁴ Para una explicación más detallada sobre este punto y para un análisis más amplio sobre las crónicas de Tezozómoc, Muñoz Camargo, Chimalpáhin y Alva Ixtlilxóchitl, ver Ramírez y Costilla (2019).

⁵ Soustelle señala que durante el siglo XVI “la doctrina oficial, ortodoxa aceptada por los padres misioneros fue ésta: las divinidades mexicanas existen, *pero* se trata de diablos que se hacen pasar por dioses” [cursivas en el original] (2004, p. 9). De acuerdo con el pensamiento de los antiguos mexicanos, define a Huitzilopochtli como “Colibrí de la izquierda”, “Guerrero resucitado del Sur” y Dios de la guerra y del sol. A Tezcatlipoca, “Espejo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Humeante”, Dios del Norte, de la noche, de la guerra, y del viento nocturno. Mientras que a Tláloc como “El que hace germinar”, Dios de la lluvia que habita en el jardín del Este, el Tlalocan (2004, pp. 177-178).

⁶ Que no responde a otra cosa que a lo ya identificado por Rolena Adorno en su célebre artículo “El sujeto colonial y la construcción de la alteridad”, respecto al modelo epistemológico impuesto desde la Conquista: “los valores de la cultura militar caballeresca servían como marco a través del cual el europeo figuraba y evaluaba al amerindio”. Bajo la lógica narrativa de la épica en la que se “celebraba los valores de la milicia cristiana, cuya fuente era la concepción medieval de una milicia que se oponía a la de los enemigos de Cristo” (1988, pp. 57-58).

⁷ El potencial lector de esta relación podía relacionar la conducta de las mujeres texcocanas, por una parte, con referentes ofrecidos por la mitología clásica. Aracné, reconocida por sus artes en el tejido, y alumna de Atenea, la diosa de las hilanderas. Sin olvidar a Penélope, esposa de Ulises y símbolo de la fidelidad, famosa por recurrir al tejido para evitar el asecho de sus pretendientes ante la ausencia de su marido. Sobre las cuestiones domésticas, Hestia es la deidad del hogar, por designio de Zeus. La inclinación de las nativas por el canto y el baile bien podía interpretarse bajo el influjo de las musas Euterpe (vinculada a la música, en particular a la flauta), Melpómene (relacionada a la música y a la tragedia) y Terpsícore (musa de la danza). Por otra parte, era posible establecer una conexión con las máximas sobre el comportamiento femenino en la Biblia a través de pasajes como el del libro del Éxodo en el que María, hermana de Arón, “tomó un pandero en su mano y todas las mujeres salieron en pos de ella con panderos y danzas” (16:21), o en el que se destaca que “todas las mujeres sabias de corazón hilaban de sus manos” (36:25). Otra imagen sobre la mujer y el tejido aparece en Proverbios, en la que se narra que, como parte de sus labores, deben aplicar sus manos al huso, a tomar la rueca y hacer tapices de lino fino (1:19 y 22).

⁸ Sobre las 80 leyes creadas por Nezahualcóyotl, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl resalta en su *Historia de la nación Chichimeca* que se dividieron en cuatro consejos: el de los pleitos de todos los casos civiles y criminales, el de música y ciencias, el consejo de guerra y el de hacienda (1985, pp. 101-105). Entre los preceptos dispuestos en el Levítico, relacionados con las leyes texcocanas tenemos: rechazar la homosexualidad, no mentir, no robar, y no realizar prácticas de superstición o adivinatorias (18:22, 19:11-13, 20:6).

⁹ He trabajado de forma global el proyecto historiográfico del cronista tlaxcalteca en: “Diego Muñoz Camargo and the Destabilization of the Relación Geográfica: Adaptation and Variation in the Mestizo Chronicle” (en prensa).

¹⁰ Diego Muñoz Camargo (c.1529-c. 1599) se desempeñó como teniente, intérprete, alguacil, alcalde y gobernador de la provincia de Tlaxcala, puesto que ocupó durante tres períodos diferentes entre 1587 y 1597. Se sabe que hacia 1562 se dedicaba a la ganadería. Además, como se mencionó antes, en 1584 viajó a España como parte de la comitiva tlaxcalteca que visitó la corte de Felipe II en busca de prerrogativas para su etnia. También formó parte en las expediciones de 1591 a San Luis Potosí y Mezquitic encomendadas por las autoridades novohispanas para poblar y colonizar ambas zonas.

¹¹ Soustelle identifica a Tlaltecuhli como “Señor de la Tierra”, quien con sus mandíbulas devoraba el sol al ponerse y bebía la sangre de los sacrificados (2004, pp. 178-179).

¹² A finales del siglo XVI, las órdenes religiosas que mayor peso tenían en la misión evangelizadora de los indígenas eran la de los franciscanos y la de los dominicos. Algunos de sus frailes (entre las más reconocidos, los franciscanos Bernardino de Sahagún, Toribio de Benavente *Motolinía* y Gerónimo de Mendieta, y el dominico, Diego Durán) trazaron una historiografía basada en dos movimientos: hacia una explicación providencialista con tintes escatológicos de la llegada del europeo a este lado del mundo, y hacia la erradicación de las “falsas idolatrías” locales con el objetivo de normativizar el Nuevo Mundo y establecer estándares culturales desde la *episteme* cristiana. He trabajado la obra de dos de estos cronistas misioneros en “Diego Durán y los saberes nativos desde el rasero de la cronística misionera” (2021a) y “El proyecto franciscano de evangelización en la Nueva España: un análisis comparativo entre G. de Mendieta y J. D. Arricivita” (2021b).

¹³ Por ejemplo, Toribio de Benavente, “Motolinía”, en la epístola proemial dedicada a don Antonio Pimentel que antecede su *Historia de los indios de la Nueva España* achaca la falta de razón en los nativos a “sus caracteres y figuras, que ésta era su escritura, a causa de no tener letras, sino caracteres, y la memoria de los hombres ser débil y flaca” (2014, p. 2). En los prólogos a los libros VII y XII de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Sahagún diagnostica que los indígenas creían “en ridículas fábulas [que] inventaron del sol y de la luna” por haber sido “gente tan párvula y fácil para ser engañada”, por lo que debían ser “curadas de sus cegueras” para poder ser “alumbrados de las tinieblas de la idolatría en que han vivido” (2006, pp. 411 y 697). Mientras que Durán, en el prólogo del *Libro de los ritos*, señala que “no solamente en lo que toca al culto de Dios, pero aún también en las cosas necesarias a la vida humana tienen esta misma cobardía y miedo” y halló “que, común y universalmente, es la causa tener la imaginativa tan lastimada y enflaquecida con tanto miedo, que todas las cosas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que no tienen tratadas y conocidas las aprehenden como dañosas y temerosas. Así como las fieras cuando son acosadas, que todo les amedraña y hace huir” (2018, pp. 97-98).

¹⁴ Así se les identifica a las personas con aparato reproductor masculino y femenino. Grimal señala que, en la mitología clásica, Hermafrodito fue hijo de Hermes y de Afrodita. Al no corresponder al amor de la ninfa Salmacis, ésta lo estrechó con fuerza, rogando a los dioses que sus cuerpos permanecieran unidos por la eternidad. Fueron fundidos en un nuevo ser, dotado de doble naturaleza. Además, destaca que regularmente, Hermafrodito apareció representado entre los amigos de Dioniso (2010, pp. 260-261), el dios del vino y de la fertilidad. Lo cual, relacionado con el exceso en el contexto de la doble naturaleza del hermafrodita indígena, muestra la fertilidad reflejada en las mujeres preñadas como resultado de la condición anómala de este personaje.

¹⁵ Mandujano et.al. señalan que la llegada de los españoles produjo catástrofes epidémicas que asolaron al país, lo que causó, en gran medida, la desaparición de las razas aborígenes. Menciona que la epidemia de 1519 se produjo por la viruela transmitida por Francisco de Eguía, esclavo que llegó con las huestes de Pánfilo de Narváez. La de 1545 se manifestó a través de hemorragias, fiebre alta y síndrome cólico sangriento, que provocó gran mortandad entre los indígenas. La epidemia de 1576, con “pujamiento de sangre”, tuvo síntomas similares a la del 45. Estas pestilencias fueron conocidas por los indígenas durante el siglo XVI como “cocoliztles”, que significa plaga o epidemia (2003, pp. 14-15).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39353>

Traduzindo *Ñi pu tremen, mis antepasados* (2008), da companhia Kimvvn Teatro Documental: Um estudo sobre a história e a resistência mapuche

Carla Dameane

Universidade Federal da Bahia, Brasil

carladameane@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6283-4930

Bruno Machado¹

Universidade Federal da Bahia, Brasil

letras.bruno@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1872-3330

Recibido 25/08/2022. Aceptado 12/09/2022

Resumo

Nesse artigo pretende-se apresentar os resultados do plano de trabalho de iniciação científica de mesmo nome, além do desenvolvimento da tradução de *Ñi pu tremen, mis antepasados* (2008), da companhia KIMVNVN Teatro Documental, um texto dramático produzido em espanhol chileno com trechos em *Mapudungun*. A pesquisa, vinculada ao Núcleo de Estudo de Escrituras Performáticas Andinas (NUEEPA), e à Rede de Estudos Andinos, realizou-se com financiamento da FAPESB. Durante o seu período de vigência, a pesquisa teve como objetivo realizar gradualmente a tradução interlíngua de *Ñi pu tremen*, do espanhol chileno para o português brasileiro. Paralelamente, foram realizados estudos bibliográficos acerca das teorias de tradução cultural e intersemiótica, considerando o par espanhol/português, as relações entre a literatura e as artes cênicas, além de estudos sobre os povos originários do Chile e o conceito de teatro documental. O trabalho, de pesquisa/tradução, é justificado pela possibilidade de promoção de uma reflexão sobre a tradução como auxílio à compreensão e acolhimento intercultural entre as línguas/culturas brasileira e *Mapuche*. Neste artigo sinalizaremos como projetos de pesquisa em tradução similares representam uma possibilidade de troca de saberes acerca da pluralidade étnico-racial dos países latino-americanos, além de estimular uma maior visibilidade à dramaturgia e ao teatro mapuche chileno.

Palavras-Chave: Tradução Cultural; Literatura Dramática; Mapuche; KIMVNVN; Teatro Documental.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Traduciendo *Ñi Pu Tremen, Mis Antepasados* (2008), De la Compañía Kimvñ Teatro Documental: Un Estudio Sobre La Historia y La Resistencia Mapuche.

Resumen

En este artículo se presentan los resultados del plan de trabajo de iniciación científica homónimo, además del desarrollo de la traducción de *Ñi pu tremen, mis antepasados* (2008), de la compañía KIMVN Teatro Documental, texto dramático producido en español de Chile con pasajes en *Mapudungun*. La investigación estuvo vinculada al Núcleo de Estudios de Escrituras Performáticas Andinas (NUEEPA), y la Red de Estudios Andinos, con apoyo de la FAPESB. En el período de vigencia, fue realizada gradualmente la traducción interlingüística de *Ñi pu tremen* al portugués de Brasil. Paralelamente, se realizaron estudios bibliográficos sobre las teorías de traducción cultural e intersemiótica, considerando la pareja español/portugués, la relación entre la literatura y las artes escénicas, así como estudios acerca de los pueblos originarios de Chile y el concepto de teatro documental. El trabajo, de investigación/traducción, se justifica por la posibilidad de alentar la reflexión acerca de la traducción en cuanto apoyo a la comprensión y recepción intercultural entre las lenguas/culturas brasileña y *mapuche*. En este artículo señalamos cómo proyectos de traducción similares representan una posibilidad de intercambio acerca de la pluralidad étnico-racial de latinoamérica, además de estimular la visibilidad de la dramaturgia y el teatro mapuche chileno.

Palabras-Clave: Traducción Cultural; Literatura Dramática; Mapuche; KIMVN; Teatro documental.

Translating *Ñi Pu Tremen, Mis Antepasados* (2008), by the Documental Theater Company KIMVN: An investigation on the Mapuche History and Resistance

This article intends to present the results of the work plan for the scientific initiation that has the same name, as well as the translation of *Ñi pu tremen, mis antepasados* (2008), by the Documental Theater Company KIMVN, a dramatic text written in Chilean Spanish with excerpts in Mapudungun. The research, associated with the Center of Studies on Andean Performing Writing (NUEEPA), and with the Andean Studies Network, was funded by FAPESB. While it was being conducted, the purpose of the research was the progressive translation of *Ñi pu tremens* from Chilean Spanish into Brazilian Portuguese. At the same time, bibliographic studies concerning the cultural and intersemiotic translation theories were undertaken, considering the pair Spanish/Portuguese, the relations between literature and



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

performing arts, as well as studies on native people from Chile and the concept of documental theater. The research/translation is justified by the possibility to foster the reflection on the translation as an aid to the comprehension and intercultural shelter between the Mapuche and Brazilian languages/culture. This article highlights how similar research projects on translation studies are potential ways to share knowledge about ethnic-racial plurality of Latin American countries, and provide more visibility to drama and the Chilean Mapuche theater.

Keywords: Cultural Translation; Dramatic Literature; Mapuche; KIMVN; Documental Theater

Introdução

Os Mapuche, unindo seu grupo central e suas quatro ramificações, representam a terceira maior nação originária da América, são menos numerosos apenas em relação aos Quéchuas e aos Aymaras. Situam-se principalmente na região da Araucanía, Chile, apesar de que também estão presentes no sudoeste da Argentina. *WallMapu* é denominado em *Mapudungun*, a língua tradicional mapuche, como sendo o território total, por direito, dos povos mapuche. *PuelMapu* a parte argentina e *NguluMapu* a parte chilena (Grebe Vicuña, 1998, p. 55).

De um modo geral, o povo mapuche se sustenta a partir de uma economia de subsistência, pautada numa produção agropastoril que se complementa com as determinadas especificidades dos seus subgrupos, em geral acontece a confecção de tecidos de lã, entalhados, trançados e outros produtos artesanais.

No fim do século XIX, sob influência de uma forte ideologia extrativista e exploratória por parte da economia e do Estado Chileno, ocorre a Guerra de Ocupação da Araucanía (1860 - 1883). Em decorrência desse conflito, os mapuche se veem obrigados a realizar um processo de êxodo rural ao longo do século XX, o que resultou na extinção dos *Pikunches*, ramificação (Família) mapuche do norte, mais próxima à capital Santiago (Grebe Vicuña, 1998, p. 56). Atualmente, um dos grandes problemas que os Mapuche enfrentam, além da repressão política, é uma constante tentativa de apagamento cultural daqueles que migram forçosamente para as grandes cidades, se distanciando do meio rural, onde a princípio poderia ocorrer a manutenção dos seus costumes (Grebe Vicuña, 1998, p. 65).

No contexto da imigração do campo para a cidade, contudo, novas gerações de descendentes de mapuche ocuparam o espaço urbano e como uma reação à essas tentativas de apagamento de sua cultura, eles reivindicam e trabalham pela recuperação de seus laços culturais e familiares. Algo que ocorre com os artistas/criadores que formam a Companhia de teatro KIMVN, cujo trabalho com as artes cênicas, a música e outras performances se dá através dos repertórios da memória coletiva e documental².

Assim, a obra *Ñi pu tremen* se apresenta como um conjunto de relatos de senhoras mapuche, onde narram-se fragmentos das suas histórias de vida (*Marisol Ancamil; Juana Huaquilaf; María Huaquipan; Maribel Hueche; Norma Hueche; Constanza Hueche; Marlen Hueche; Aurelia Huina; Elena Mercado; Isolina Mercado; Norma Nahuel; Elsa Quinchaleo; Carmen Saihueque; María Luisa Seguel Mercado*) como testemunho da memória de um país (González



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Seguel, 2018, p. 41).

Em termos mais gerais, realizar um processo de tradução como esse foi importante, por conta da aproximação da visão de mundo entre uma comunidade e outra (Meneses, 2019, p. 267). O Brasil se aproxima do Chile em certa medida, quando essa tradução se efetiva. A autora da obra se aproxima dos novos possíveis leitores no Brasil e a comunidade mapuche como um todo se aproxima do conhecimento geral dos brasileiros, levando em consideração que há uma certa dificuldade do imaginário coletivo brasileiro em se reconhecer enquanto América Latina. Como estudante do curso de Licenciatura em Letras Vernáculas com o idioma Espanhol, em parceria com minha orientadora, propomos uma versão de tradução para *Ñi pu tremen* se mostrou como uma tarefa motivadora para acessar aspectos até então desconhecidos sobre a diversidade de culturas/línguas que fazem parte de nações hispanohablantes.

As atividades realizadas ao longo da pesquisa/tradução foram principalmente, a realização da tradução interlingual, do castelhano chileno para a língua portuguesa do Brasil, do texto dramático *Ñi pu tremen, mis antepasados* (2008), da Companhia KIMVN Teatro Documental; estudos de tradução cultural e intersemiótica, considerando o par Castelhana/Português e as relações entre a Literatura e as Artes Cênicas e estudos relacionados à performance e ao teatro, em especial ao teatro documental, a partir de um viés voltado para a representação e a enunciação de sujeitos andinos, no caso específico desta obra, os Mapuche, do Chile. Além disso, pudemos refletir criticamente sobre o conceito da tradução como processo que auxilia o entendimento e o acolhimento intercultural. A seguir apresentamos mais informações sobre o texto dramático espetacular traduzido, sobre as etapas da prática de tradução e as nossas considerações finais.

***Ñi pu tremen*: testemunho e documento da cultura mapuche**

A partir de nossas leituras de Grebe Vicuña (1998), obtivemos informações de que os Mapuche não se estabelecem em aldeias, preferem os assentamentos rurais de cada família extensa em seu próprio conjunto de “vivendas”. Devido a isso, há uma distância relativamente ampla entre os lugares de residência de cada família, o que tem contribuído para manter sua respectiva independência e estilo de vida.

Os mapuche se sustentam a partir de uma produção agropastoril familiar, criação de porcos e galinhas, plantações de batatas e outros vegetais. Atualmente, com o interesse externo, comercializam também os seus tecidos de lã tradicionais, geralmente destinados ao vestuário, além de outros produtos artesanais.

Os Mapuche possuem um histórico de intensa resistência em relação às comunidades externas, resistiram ao avanço inca, ao colonialismo espanhol e seguem resistindo aos instrumentos de apagamento cultural contemporâneos, tal resistência/manutenção dos costumes gira em torno da figura da *Machi*, uma espécie de Curandeira e Xamã da comunidade mapuche. De acordo com Grebe Vicuña, “la principal portadora y transmisora de la religión mapuche es la machi... destacándose su participación en los ritos medicinales terapéuticos y diagnósticos, adivinatorios y comunicativos” (1998, p. 60).

As históricas formas de preservação cultural e religiosa dos mapuche são eficazes, porém perigosas, seus líderes velam por sua preservação a partir de dois mecanismos principais: (1)



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

restringindo a transmissão oral dos conteúdos fundamentais somente aos membros oficiais ou outros mapuches que se sobressaem como portadores da tradição religiosa; e (2) bloqueando o acesso e a compreensão aos não-mapuche (Grebe Vicuña, 1998, p. 60)

Um período histórico bastante decisivo para os mapuche ocorreu no fim do século XIX, quando o então Estado Chileno contraria os acordos feitos com eles pela coroa espanhola, e sob influência de uma forte ideologia extrativista e exploratória, provoca a conhecida guerra de Ocupação da Araucanía (1860-1883), dando início à uma intensa onda de discriminação em torno do povo mapuche, que segue resistindo contra ações militares “anti-terroristas” que visam suprimir os movimentos mapuche e campesino que reivindicam os direitos da comunidade.

Em decorrência desse conflito, os mapuche, com parte de suas terras usurpadas e sem muitos direitos garantidos, acabam realizando um intenso processo de êxodo rural ao longo do século XX, que perdura até os dias atuais. As tentativas de aculturação, junto aos demais problemas sócio-políticos, representam as principais causas para o silenciamento e apagamento dos costumes mapuche, sua língua, religião, métodos de subsistência e costumes em geral estão todos ameaçados por esse intenso e histórico processo (Grebe Vicuña, 1998, p. 56).

Contudo, descendentes de mapuche nascidos em Santiago, têm colaborado com um movimento de revitalização e preservação da história e cultura do povo mapuche através mecanismos outros, além dos tradicionais, um exemplo desse caso é o grupo de Teatro KIMVN, estudado neste trabalho. Através da prática do Teatro Documental, o grupo realiza um resgate de relatos e memórias coletivas junto ao povo mapuche, onde a encenação é mesclada ao registro histórico desses acontecimentos, posicionamentos e opiniões a fim de preservá-los e em muitos casos ressignificar o que foi posto enquanto verdade pela historiografia ocidentalizada, atrelada ao Estado Chileno. Cabe ainda assinalar que, ao integrar as variadas formas de linguagem, como a música, as artes visuais e a fotografia, a companhia KIMVN, nesta perspectiva, dialoga com meios de produção artísticos ancestrais, através do uso de instrumentos e música mapuche e de uma performatividade cênica relacionada às práticas culturais e rituais mapuche.

A peça *Ñi pu tremen: mis antepasados* é dirigida pela fundadora do Grupo de Teatro KIMVN, que também assina a dramaturgia documental da obra. Trata-se de um texto dramático espetacular composto por um conjunto de relatos de senhoras mapuche, tendo um elenco total de 14 mulheres da comunidade *Petu Moguelein Mawidache* e do clube de idosas Flor do Inverno, ambos da comuna de El Bosque, em Santiago do Chile. Nessa apresentação narram-se fragmentos de história de vida enquanto um testemunho da memória de um país, acompanhados de uma musicalidade inspirada no resgate do patrimônio imaterial do povo Mapuche (González Seguel, 2018, p. 41).

Os relatos que podemos acessar, a partir de *Ñi pu tremen Mis Antepasados* são testemunhos de enorme importância para a preservação da história e da cultura mapuche. Segundo a própria Paula González Seguel:

El teatro documental me ha permitido mirar, resignificar y reconocer mi propia historia en otras y en otros de la mano de los dramaturgos Marisol Vega Medina y David Arancibia Urzúa, la música de Evelyn, más las voces de mujeres mapuche de distintas generaciones. (2018, p. 26).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Na esteira da diretora e dramaturga, o teatro documental pode-se descrever como um conjunto de obras nas quais a dramaturgia dá visibilidade às problemáticas circundantes, no que diz respeito a problemas sociais vigentes ou anteriores. No caso de *Ñi pu tremen* o “texto-documento” se desenvolve pelos relatos das “atrizes-testemunhas”, atuando assim como um registro histórico mas também como obra artística, algo que se movimenta entre o estético, o social e o político (González Seguel, 2018, p. 25) contrapondo a invisibilização sofrida pelos mapuche em todo o meio artístico chileno, “a invisibilidade dos Mapuche no teatro chileno será para González Seguel motivação para que, já imersa no espaço acadêmico e das Artes Cênicas, escolha voltar-se ao contexto familiar e a partir dali iniciar um trabalho de direção” (Souza, 2019, p. 181).

Segundo a própria autora, as obras de teatro documental se manifestam como uma recompilação de testemunhos reais, transmitidos através do resgate e a documentação da oralidade, pautada nesse caso, em uma recontextualização cênica. Atuando também enquanto um ato de denúncia.

Rescate de aquellas imágenes que se arraigan en nuestra memoria y cómo estas se han visto cruzadas por ciertos hitos históricos del tiempo y contexto que habitamos. Aparece... una voz particular que transita entre lo privado y lo público... Las obras son actos de denuncia, de resistencia, de legitimidad de la voz de aquellos que han sido obligados a guardar silencio. (González Seguel, 2018, p. 25).

Entendemos que as características do teatro documental se fazem presentes neste texto dramático espetacular quando: corpos reais de mulheres mapuche estão em cena e com sua performatividade relatam suas vivências, a língua *mapudugún* se faz presente como idioma do afeto e da transmissão de saberes e memórias ancestrais, quando os relatos retomam especificidades da cultura mapuche, citam aspectos relacionados à formas de vivenciar a infância no campo, às subjetividades femininas, às situações de racismos pelas quais passaram enquanto migrantes residindo na capital Santiago, e, no caso específico do relato de Marisol Ancamil, sua dolorosa experiência de ter experienciado a perseguição política, em anos posteriores ao Golpe Militar no Chile (1973), quando um de seus irmãos, Galvarino, vivia na Rússia como bolsista da Unidade Socialista; esse fato o levou a viver como exilado neste país até a sua morte, de forma violenta.

Os relatos do texto dramático espetacular documentam a forma como estas senhoras vivenciaram períodos conturbados da história oficial chilena com sua forte discriminação para com os povos originários, sobretudo os mapuche que possuem uma perspectiva reativa mais forte. As vidas das senhoras mapuche, relatadas em *Ñi pu tremen*, são constantemente perpassadas por questões de desenraizamento cultural e familiar, discriminação racial e cultural, além de abusos laborais quando se trata da relação com a vida adulta em Santiago, em contrapartida, muitas histórias bonitas, ternas e até mesmo misteriosas são relatadas quando a conversa é inicialmente direcionada para a infância e adolescência na Araucanía, sua terra natal, *Wallmapu*.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Sobre o processo, estratégias e escolhas tradutórias

Durante todo o período de realização do projeto - obtendo embasamento teórico a partir da leitura e fichamento dos textos acerca dos estudos de tradução cultural e intersemiótica, especificidade da cultura e do povo mapuche, além estudos relacionados à performance e ao teatro, em especial ao teatro documental - houve a realização gradativa da tradução interlingual do texto dramático *Ñi pu tremen: mis antepasados* (2008), do Castelhana Chileno para a Língua Portuguesa do Brasil.

Esta tradução foi realizada a partir de procedimentos intrínsecos à atividade tradutória de reconhecimento, correspondência e validação de equivalência de termos entre as línguas em questão. Procedimentos esses que, interpretados por Pym (2017, p. 38), emergem como um modelo para a atividade tradutória, onde o tradutor pode inicialmente fazer uso de uma correspondência “literal”, que por sua vez toma a maior parte do texto, de acordo com a proximidade terminológica entre os idiomas trabalhados, e em casos onde essa equivalência não é suficientemente efetiva aos julgamentos do tradutor, o mesmo pode optar por se aproximar do texto/cultura fonte, realizando em seu ponto extremo a estrangeirização total do termo (Não traduzir), como também pode se aproximar da cultura alvo, realizando assim, em seu ponto extremo, um processo de domesticação do termo, traduzindo-o livremente ao que reconhece como mais adequado. De acordo com Pym,

para resolver problemas de tradução, um modelo simples está, não obstante, implícito: O tradutor pode inicialmente fazer uso do procedimento “literal”, se isso não funcionar, ele pode tanto subir alguns níveis na tabela (Aproximando-se do texto de partida) quanto descer alguns (Aproximando-se da cultura alvo). De acordo com o que o tradutor julgar adequado para cada caso. (2017, p. 38).

Por fim, a revisão e correção da tradução realizada em sessões de orientação e, logo, coletivamente a partir da leitura dramatizada do texto, foram cruciais para a realização das negociações, segundo Umberto Eco (2007, p. 104), necessárias para com os termos ambíguos e/ou etnicamente carregados, onde podia-se perceber a identidade do povo mapuche se tornando explícita não somente no que se refere ao conteúdo dos textos, mas também em sua forma, que é igualmente importante (Berman, 2013, p. 67).

Levando em consideração o contexto em que a obra foi produzida e veiculada, suas aparentes intenções para o público e o respeito fomentado para com as próprias testemunhas/atrizes que relatam suas histórias pessoais na peça, a estratégia considerada mais adequada foi a de estrangeirização total dos termos e trechos em *Mapudungun*, com o objetivo de que o possível leitor brasileiro, falante apenas de português, sinta a mesma “estranheza” que os leitores chilenos falantes apenas do idioma espanhol. Para que nenhuma informação fosse perdida, foram colocadas logo ao lado e entre colchetes, as traduções dos termos em *Mapudungun* que possuíam uma equivalência natural, segundo Pym (2007, p. 27), com a língua portuguesa, interferindo assim muito minimamente o ritmo e a extensão total da obra.

Já aos termos mais etnicamente carregados, assim como os trechos inteiramente produzidos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

em *Mapudungun*, foram adicionadas notas de rodapé com uma explicação mais elaborada, extensa e referenciada sobre o que representam, de uma maneira resumida, para a cultura mapuche, com a finalidade de trazer ao leitor brasileiro um maior conforto do seu ritmo de leitura. Optou-se por evitar a deformação dos ritmos, segundo (Berman, 2013, p. 78) mas também trazer um contato com a língua, à princípio através da forma escrita, de um povo indígena localizado majoritariamente no Chile, algo duplamente estrangeiro para os leitores do português do Brasil situados em centros urbanos.

Apresentaremos um exemplo sobre o que comentamos acima, para o trecho:

La acción ocurre en una *ruka*. En un costado se encuentra la más adulta de las *lamngen*, Aurelia Huina. Al fondo se encuentran sentadas Constanza Hueche, Norma Hueche y Marlen Hueche, quienes deben tener entre 11 y 14 años de edad, se abrigan con un chamal y llevan puestas sus *xapelacuchas*. Se encuentran diez sillas antiguas vacías, en las paredes cuelgan ropajes, *xarihues*. Al centro de la ruka se encuentra encendido un fogón. Luz en el fogón (grifos nossos). (González Seguel, 2018, p. 41).

Optamos pela estrangeirização total de termos etimologicamente carregados com a adesão de notas de rodapé e as traduções de correspondência simples - Literais - colocadas ao lado, em colchetes. A nossa versão de tradução ficou da seguinte maneira:

A ação se passa em uma *ruka*⁵. De um lado está a mais velha das *lamngen* [Irmãs], Aurelia Huina. No fundo estão sentadas Constanza Hueche, Norma Hueche e Marlen Hueche, que devem ter entre 11 e 14 anos, se cobrem com um xale e vestem suas *xapelacuchas*⁶. Se encontram dez cadeiras velhas vazias, nas paredes estão penduradas roupas, *xarihues*⁷. No centro da ruka se encontra um fogão aceso. Luz no fogão (grifos nossos). (González Seguel, 2018, p. 41).

Enquanto as notas explicativas estão descritas da seguinte maneira:

Nota 5 - Habitação típica da comunidade mapuche. Em sua forma tradicional, possui formato cônico e base circular, é construída com materiais de origem vegetal, com exceção do piso, que é de barro. A estrutura interna é armada com toras, enquanto palhas e canas são dispostas para o revestimento externo, que serve de isolamento térmico e proteção contra as chuvas.

Nota 6 - *Xapelacucha*, ou *Trapelacucha*, é um adorno peitoral tradicionalmente usado pelas mulheres Mapuche, feito de prata pelos ourives indígenas (González Seguel, 2018, p. 41). Notas acrescentadas pelos tradutores.

Nota 7 - Também chamado de Trarigue. Trata-se de uma faixa de lã, que é colocada em volta da cintura da roupa tradicional da mulher, é tecida com *ÑIMIN*, desenhos, símbolos que falam da territorialidade ou de algum aspecto da visão de mundo do povo Mapuche. É usado para proteger a barriga.

Outro exemplo de escolha tradutória que devemos destacar neste artigo é o que se relaciona



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

com as seguintes passagens:

CARMEN SAIHUEQUE: Ah, ahí *sipo*... cuando llegué a Santiago ahí sí, ahí me di cuenta que realmente no era cabra... lo quería **po'**, porque después me acordaba de él aquí **po'** y ahí dije yo, ¿Por qué tengo que obedecerle a mis padres?, los sentimientos míos... y después seguimos pololeando y nos reencontramos aquí en Santiago, y ahí **pololeamos** de nuevo, volvimos y hasta la hora estamos aquí (grifos nossos). (González Seguel, 2018, p. 50).

Para a tradução deste trecho do texto dramático, optamos pela domesticação de alguns elementos estilísticos regionais para aproximação do leitor, obtendo como resultado:

CARMEN SAIHUEQUE: Ah, aí sim **né**... quando cheguei em Santiago aí sim, ali me dei conta de que não era mesmo uma cabra... Eu gostava dele **né**, porque depois eu me lembrava dele aqui **né**, e aí eu disse, por que eu tenho que obedecer ao meus pais?, os sentimentos são meus... e depois continuamos paquerando e nos encontramos aqui em Santiago, e aí **paqueramos** de novo, voltamos e até agora estamos aqui (grifos nossos). (González Seguel, 2018, p. 50).

Durante o processo de tradução foi interessante perceber que, além do *Mapudungun*, o idioma espanhol também possui algumas peculiaridades no que diz respeito à tradução com o a língua portuguesa, ainda que em menor número de casos e menor e complexidade de resolução em relação ao *Mapudungun*, foi necessária atenção à determinadas questões, com exemplo do trecho relatado por Juana Huaquilaf:

*Ya después yo me fui en Temuco a trabajar y trabaja en apartamento y me decían vaya a buscar **chancho** pa' pasarlo en la pieza y yo donde buscar **chancho** y creía que era chancho de verdad que tenía que ir a buscar y la patrona me decía anda a buscarlo al potrero y yo no sabía si era **chancho** de verdad. Resulta que era **chancho** pa' pasarlo en la pieza, se usaban antiguamente* (grifos nossos). (González Seguel, 2018, p. 46).

Nesse caso, decidimos manter a palavra 'Chancho' em sua forma original na primeira e última vez em que ela surge no trecho, causando o mesmo pequeno efeito de estranheza que a personagem/testemunha sentiu ao ouvir essa ordem dos patrões. Em seguida traduzimos os demais casos através da literalidade, acompanhando o entendimento da personagem/testemunha com o que estava sendo dito.

Nós inserimos uma nota explicativa, junto à palavra 'Chancho', salientando que além do sentido literal no português, 'Porco', essa palavra também significa 'Enceradeira'.

Obtemos como resultado:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Depois fui para Temuco para trabalhar e trabalho em apartamento e diziam vá procurar **chancho** para passá-lo na sala e eu: onde encontrar **porco**? e eu pensei que era um **porco** de verdade o que eu tinha que ir encontrar e a patroa me dizia anda, vá procurar no pasto e não sabia se era **porco** de verdade. Acontece que era um **chancho** para passar na sala, usavam antigamente (grifos nossos). (González Seguel, 2018, p. 46).

Percebe-se que as escolhas feitas convergem para a manutenção da coloquialidade presente no texto fonte.

Entendendo que se tratam de histórias de pessoas de uma maior idade, oriundas de uma comunidade indígena onde a linguagem oral é bastante presente e se colocam em um contexto de intimidade, com a linguagem coloquial sendo bastante utilizada, escolhemos por transmitir, em diversos momentos, esse “conforto” também para o leitor do português brasileiro com a finalidade de perpetuar essa atmosfera familiar das histórias das mais velhas, relatadas enquanto se prepara um café e se come biscoitos, algo que realmente é feito em cena, possivelmente como estratégia ambivalente para as atrizes/testemunhas se sentirem mais à vontade para relatar suas histórias de vida enquanto o público se sente ainda mais próximo da realidade das personagens.

Por se tratar de uma tradução estritamente para fins acadêmicos - até o momento da escrita deste artigo não há perspectiva de publicação - nós entendemos que poderia existir uma tendência à normalização do texto, e uma possível exclusão de traços coloquiais como os citados anteriormente. Contudo, faz parte da atividade tradutória a existência de escolhas segundo a própria vontade do sujeito tradutor, e dada tal liberdade juntamente com os estudos sócio-históricos, manter esses importantes traços estilísticos da obra se mostraram como uma boa escolha.

No momento em que se reflete sobre o processo tradutório é sempre importante lembrar que há um sujeito, o tradutor, que efetua a atividade de mediação, desde a leitura e interpretação do material original até a concretização do produto final, chegando à conclusão da tradução após uma intensa reflexão junto aos seus próprios referenciais, e portanto, pode-se inferir que a tradução se configura como uma atividade do sujeito (Hurtado, 2001, p. 41) e que sempre será constantemente permeada por sua subjetividade, além dos demais fatores.

Em consequência dessa característica subjetiva da atividade tradutória, pode-se inferir que

traduzir significa sempre “cortar” algumas das possíveis consequências que o termo implica para os leitores originalmente. A interpretação por parte do tradutor, que representa o primeiro passo de toda tradução, acaba por estabelecer quantas e quais das consequências que o termo sugere pode-se cortar em prol de outros aspectos, julgados mais importantes pelo tradutor. Concluindo assim que traduzir nunca diz exatamente a mesma coisa. (Eco, 2007, p. 107).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Foi de crucial importância para o sucesso do trabalho uma atenção especial às escolhas tradutórias, levando em consideração de que se trata de uma produção com diversos traços da nação originária mapuche que, durante sua produção, já foram traduzidos de maneira intersemiótica para o Espanhol Chileno (Rojas, 2009, p. 24) e que agora, além disso, estarão sujeitos a um novo processo de tradução, desta vez do espanhol para o português brasileiro.

O cuidado durante a realização da pesquisa e tradução centrou-se em evitar ao máximo todo tipo de deformação entre os aspectos de forma, conteúdo e efeitos do texto fonte e os seus correspondentes no texto final (Berman, 2013, p. 97) ao menos evitar as deformações que ofendem, reduzem ou generalizam excessivamente a imagem e os traços culturais do povo mapuche frente aos demais grupos sociais em contato.

Ao longo de nossa pesquisa/tradução foi dada uma maior prioridade à tarefa de negociação da tradução (Eco, 2007, p. 104) e assim, através dos estudos étnicos realizados sobre e pelos Mapuche, perceber quais elementos são mais determinantes e importantes para estarem em posição de prioridade durante as negociações de sentido, ritmo, forma e efeito de cada um dos termos que a literalidade não deu conta de traduzir.

Manter o que é importante para a cultura significa respeitar a intenção da autora ao escrever o texto, realizando assim uma boa tradução (Berman, 2013, p. 71). Empiricamente, o principal resultado do trabalho desenvolvido e relatado neste artigo, é a nossa versão de tradução para *Ñi pu tremen*, respeitando a linha teórica/metodológica citada neste tópico.

Considerações finais

De modo geral, enquanto pesquisadores brasileiros, acreditamos que é importante contribuir para a visibilização da dramaturgia mapuche frente aos movimentos de resistência brasileiros, dentro e fora da academia. Tendo em vista a circulação da versão de *Ñi pu tremen* em diferentes espaços, leitores brasileiros poderão perceber que outras comunidades vivenciam problemáticas tão distintas por naturezas óbvias, como a distância geográfica e cultural, mas também muito semelhantes, por naturezas talvez não tão óbvias, mas ainda assim muito presentes, como a posição em que a mulher, oriunda de uma nação originária de grandes países como Brasil e Chile, ocupa dentro das relações de poder intra e extrafamiliares e o constante apagamento e/ou silenciamento de importantes variedades culturais, linguísticas e comportamentais que poderiam conviver harmonicamente dentro de um espaço tão vasto como são esses países, mas não conseguem por conta de um processo hostil de globalização, demonstrando que a colonização está longe de um fim definitivo.

Quando essa tradução se efetiva, o Brasil se aproxima do Chile em certa medida, já que como pesquisadores/tradutores da área de Língua Espanhola, traduzir um texto como esse, onde são expostas ‘outras visões’ acerca da história geral do Chile para além das postuladas como convencionais, significa também fomentar uma aproximação - e conseqüentemente o fortalecimento - de movimentos de resistência de ambos os países, frente ao apagamento e silenciamento cultural.

A obra *Ñi pu tremem*, junto a sua tradução, representam um esforço decolonial por parte de quem produziu a obra, - por promover uma discussão sobre e com uma nação originária que até então é fortemente silenciada pelos grupos majoritários - por parte de quem traduziu a obra,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

por amplificar essa discussão sobre o que foi produzido em ambientes ainda mais diversos (Meneses, 2019, p. 267) e também por parte de quem lê a obra, já que assim, se permite atravessar por histórias ao mesmo tempo tão distintas e tão semelhantes, despertando uma relação empática entre os povos.

Uma importante questão que pode ser levantada, gira em torno de uma aparente falta de reconhecimento do povo brasileiro, dentro do seu imaginário coletivo, enquanto povo latinoamericano, sobretudo sul-americano. Considerando isso, a tradução pode ser reafirmada como um veículo para uma troca de saberes e estímulo para uma percepção geral de que somos bem mais parecidos com os nossos “vizinhos” sul-americanos do que diferentes.

No caso especial desse projeto, com relação aos mapuche e a sua dramaturgia, trata-se de um diálogo que nos proporciona, enquanto brasileiros, uma compreensão mais sensível sobre sua história e resistência, além de seu legado de luta por reivindicações de direitos e de reconhecimento constitucional junto ao Estado Nacional Chileno. Visibilizar a dramaturgia e o teatro mapuche chileno do KIMVN, através da pesquisa tradução de *Ñi pu tremem*, e agora por meio deste artigo, é nossa forma de sinalizar um diálogo acadêmico com esta grande nação originária de nosso continente.

Referências bibliográficas

- Berman, A. (2013). *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Brasil: Copiart.
- Eco, U. (2007). Significado, interpretação, negociação. Em Autor, *QUASE a mesma coisa: Experiências de Tradução* (pp. 96-107, 1.^a ed.). Record.
- González Seguel, P. (Comp.). (2018). *Dramaturgias de la resistencia: KIMVN Teatro documental Marry Xipantv*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Grebe Vicuña, M. E. (1998). *Culturas Indígenas de Chile: un estudio preliminar*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Espanha: Cátedra.
- Llancafil, J. M. (2006). *Manual de Lenguaje Mapuche*. Santiago de Chile: Autogestión de José Mario Llancafil.
- Pym, A. (2017). *Explorando as Teorias da Tradução* (1.^a ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Rojas, R. (2009). Introdução. Em Autor, *La lengua escorada: la traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche* (pp.17-39). Santiago de Chile: Pehuén.
- Sousa Santos, B. (2018). La Traducción Intercultural: diferir y compartir con passionalità. Em M. P. Meneses (Comp.), *Boaventura de Sousa Santos: construyendo las epistemologías del sur para un pensamiento alternativo de alternativas* (pp. 267-287). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLASCO.
- Souza, C. D. P. (2019). KIMVN teatro documental: a cena como lugar de resistência. *Sala Preta*, 19(1), 178-191. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156245>

Notas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

¹ Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) (outubro de 2020 a outubro de 2021).

² Para conferir mais informações sobre a Companhia Kimvn Teatro, basta acessar a página web do grupo: <https://kimvnteatro.cl/>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. Nº 22 (Julio-Diciembre, 2022) ISSN 2718-658X. Carla Dameane, Bruno Machado, Traduzindo *Ñi Pu Tremen, Mis Antepasados* (2008), Da Companhia Kimvn Teatro Documental: Um Estudo Sobre a História e a Resistência Mapuche. pp. 148-160.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39354>

Habitando en las fronteras: insinuaciones pluriversales en la *Nueva corónica y buen gobierno*

Rocío Quispe-Agnoli

Michigan State University, Estados Unidos
quispeag@msu.edu

ORCID: 0000-0002-8766-6459

Recibido 22/09/2022 Aceptado 30/10/2022

Resumen

Este artículo se aproxima a la percepción de confusión, enredo, incompreensión, opacidad y la naturaleza enigmática de *Nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma que la desplazó, en buena parte del siglo XX, al margen de los estudios históricos. Con este fin, discuto brevemente ejemplos de aparentes vacíos y errores en la obra y propongo que estas instancias permiten vislumbrar los intersticios de la pluriversalidad andina bajo el régimen colonial español. Asimismo, deconstruyo el discurso crítico de Porras Barrenechea sobre “la crónica india” a partir de una reflexión decolonial que revela la obra de Guamán Poma como un espacio textual de la pluriversalidad.

Palabras clave: *pluriversal, decolonial, colonialidad del poder, silencios, locuacidad*

Inhabiting the borders: *New Chronicle and Good Government's* pluriversal hints

Abstract

This article discusses the perception of confusion, entanglement, misunderstanding, opacity, and enigmatic nature of Guamán Poma's *Nueva corónica y buen Gobierno* that displaced this work, for much of the twentieth century, to the margins of historical studies. To this end, I briefly discuss examples of apparent gaps and errors in this book and propose that these instances provide a glimpse of the interstices in Andean pluriversality under the Spanish colonial regime. Also, I deconstruct the critical discourse of Porras Barrenechea on “the Indian chronicle” from a decolonial reflection that reveals Guaman Poma's work as a textual space of pluriversality.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

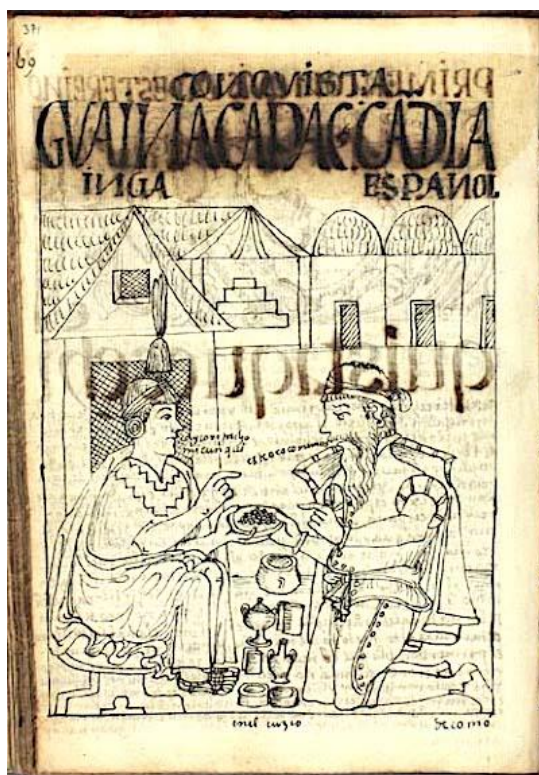
Keywords: *pluriversal, decolonial, coloniality of power, silences, loquacity*

El primer encuentro entre un rey inca y un conquistador español no sucedió con el episodio de Atahualpa y Francisco Pizarro en la plaza principal de Cajamarca el 16 de noviembre de 1532. Tampoco sucedió el día anterior cuando Pizarro envió a su hermano Hernando y otros hombres para entrevistarse con el Inca en los baños termales cerca de Cajamarca. El gobernante andino estaba descansando en este lugar antes de su entrada solemne a la ciudad de Cajamarca donde vería a los extranjeros de los que había escuchado hablar. Estos encuentros se registraron como los primeros entre un rey inca y los conquistadores según la mayoría de —si no todas— las historias y relaciones de la conquista del Perú, escritas por autores españoles. Sin embargo, según Guamán Poma de Ayala, ninguno de estos episodios fue el primer encuentro entre un rey inca y un conquistador español, el indio ladino de Huamanga que terminó de escribir su voluminosa historia de los Andes entre 1614 y 1615. En su *Nueva corónica y buen gobierno*¹, el autor escribió que esto sucedió algunos años antes de 1532, no en Cajamarca sino en Cuzco, la capital del imperio inca. Guamán Poma (2001) incluyó en su obra un dibujo y descripción del encuentro del Inca Huayna Cápac y el explorador y conquistador español Pedro de Candia. La ilustración presenta al *Sapa Inca* sentado en una banqueta frente al español que se arrodilla ante él (Figura 1). Ambos tocan el mismo platillo que contiene piezas de oro, mientras que otros artefactos, también de oro, se encuentran en suelo frente a ellos. Los personajes no se pueden confundir porque Guamán Poma se encargó de escribir sus nombres (“Guaina Cápac Inga; Candia, Español”). Además, Huayna Cápac lleva varios atributos que lo distinguen como *Sapa Inca*, entre ellos la *maskaypacha* (borla real). También se anota el lugar en el que ocurre este episodio (“en el Cuzco”). Entre los personajes se desarrolla un breve diálogo (escrito al lado de sus bocas) mientras ambos señalan simultáneamente las piezas de oro: “Cay coritacho micunqui? [¿Es éste el oro que comes?]/ Este oro comemos”². En la página siguiente, Guamán Poma escribió que Candia fue el primer europeo que ingresó a territorio inca. Cuando Huayna Cápac escuchó los informes sobre el extranjero, ordenó traerlo al Cuzco. Después de este encuentro, el Inca dio oro y plata a Candia y lo envió de regreso a la costa del Pacífico donde se encontraban los conquistadores. Así, según el autor andino, Candia volvió a España con las noticias del imperio inca y sus riquezas, especialmente el oro y la plata. Según el cronista, el informe de Candia provocó la codicia de los españoles que de inmediato se embarcaron para conquistar las ricas tierras y los pueblos de las Indias.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Figura 1.
Guaina Cápac Inga. Candía Español



Fuente: Guamán Poma de Ayala, 2001, p. 371.

El historiador Raúl Porras Barrenechea³ descartó esta historia y la calificó como un ejemplo de los “disparates”, el “caos mental” y la incapacidad del autor andino para escribir la historia del Perú. Más de cincuenta años después de esta crítica, en 2007, la UNESCO declaró a la *Nueva crónica y buen gobierno* patrimonio documental de la humanidad y la incorporó en el registro “Memoria del Mundo”. A pesar de su reconocimiento como referente fundamental de la respuesta indígena a las visiones dominantes españolas y criollas de América Latina, y del aumento significativo de estudios sobre este autor y su obra desde la década de 1970, la crítica de Porras a “la crónica india”,⁴ como él mismo la llamó, apenas ha sido abordada por los estudiosos peruanos. La negación del valor de la obra guamanpumiana y el desprecio por sus errores e incoherencias contradecían las reglas de la historiografía europea moderna. Eventualmente, desde los campos de la lingüística y los estudios literarios, surgieron apreciaciones de *Nueva crónica* como una obra fascinante pero hermética. A pesar de su atractivo, en buena parte por sus casi cuatrocientas ilustraciones, y carácter enigmático, el libro de Guamán Poma permaneció en los márgenes de la historiografía peruana durante la mayor parte del siglo XX.

En la década de 1970, una nueva serie de enfoques liderados por analistas literarios, historiadores del arte y antropólogos culturales comenzaron a reevaluar *Nueva crónica* como



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

artefacto retórico, obra artística y discurso colonial más allá de las nociones eurocéntricas de canon y literatura (Adorno, 2000). Desde entonces, se ha examinado la crónica andina como uno de los ejemplos más representativos de la historia indígena latinoamericana, una versión alternativa a las versiones escritas por autores europeos desde el siglo XVI⁵. También se le considera un ejemplo de resistencia ideológica de los pueblos originarios contra el poder colonial europeo así como una apropiación de y negociación con los modos occidentales de organizar el conocimiento⁶. Además, desde principios del siglo XXI, el libro de Guamán Poma se ha convertido en objeto de interés en los estudios sobre colonialidad del poder y aproximaciones decoloniales a las indigeneidades latinoamericanas. En el año 2000, Aníbal Quijano reflexionó sobre colonialidad del poder que reposa en la idea europea de raza y organización del mundo moderno. En sus contribuciones de un número especial de *Cultural Studies* (2007), Nelson Maldonado Torres y Walter D. Mignolo explicaron que la colonialidad había permeado todos los aspectos de la cultura, las relaciones intersubjetivas y la producción de conocimiento mucho más allá de los siglos de dominación colonial europea. Además, Mignolo calificó a la obra de Guamán Poma como el primer ejemplo de pensamiento decolonial entre los intelectuales indígenas y como una respuesta temprana a la colonialidad del poder y la necesidad de desvincularse de la lógica de la modernidad (2007, 460). Tal lógica de la modernidad caracteriza la historiografía europea sobre las Américas que decidió que las “crónicas indias” como la *Nueva corónica* estaban erradas y no eran dignas de atención académica. Sin embargo, cabe abordar las diferencias enunciativas entre el autor indígena y sus homólogos europeos como otras formas de registrar y contar la historia. Considerando los diferentes lugares desde donde los autores indígenas como Guamán Poma escribieron, cabe preguntarse si este habitaba en las fronteras de por lo menos dos formas diferentes de pensar el mundo andino bajo la dominación española. ¿Residió el cronista en una fractura decolonial que le permitió desligar la historia de los Andes de lo que los autores europeos imaginaron, escribieron y hasta inventaron? ¿O acaso el autor andino operó una praxis por medio de una nueva comunicación intercultural y multilingüe, que reveló principios de pluriversalidad y desafió el poder de los discursos coloniales universalistas sobre los Andes? En otras palabras, en contraste con la visión unilateral de la historia peruana de Porras ¿estamos ante perspectivas pluriversales⁷ al leer la *Nueva corónica* de Guamán Poma?

Para abordar los temas que subyacen a estas preguntas, examino aquí la percepción de confusión, enredo, incompreensión, opacidad y la naturaleza enigmática del libro de Guamán Poma que hizo que académicos como Porras se sintieran lo suficientemente incómodos como para dejarlo al margen de los estudios históricos. Este impulso condenó esta fuente colonial a la oscuridad debido a su aparente falta de valor y mérito. Con este fin, discuto brevemente ejemplos de aparentes vacíos y errores en la *Nueva corónica* y propongo que, en lugar de verlos como errores, estos hechos permiten vislumbrar los intersticios de la enunciación plurilingüe andina bajo el régimen colonial español. Brechas y silencios textuales constituyen marcas o insinuaciones del cronista indio, quien hasta el día de hoy guiña a sus lectores con pistas de formas alternativas de pensar mientras registra la historia pasada y presente de los Andes. Dada su formación multicultural, Guamán Poma utilizó todas las herramientas y dispositivos posibles a su alcance para lograr mensajes ocultos pero “visibles” para todos los que estaban/están dispuestos a verlos. En tanto un indio ladino⁸, combinó su saber quechua con elementos de otros horizontes culturales que aprendió, experimentó, apropió y resistió de una



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

u otra forma, y finalmente plasmó el resultados de estas negociaciones bajo la forma de textos alternativos en su escritura.

Después de comentar ejemplos de brechas textuales de la *Nueva corónica*, retomo el discurso crítico de Porras sobre los escritos indígenas y lo deconstruyo según principios del pensamiento decolonial. El estudio de Ellen Cushman sobre historias y *wampums* (cinturones o bandas de tela con diseños geométricos) Cherokee, así como la necesidad de descolonizar los archivos digitales y discutir los principios del pensamiento colonial guían la reflexión en este punto. Esta discusión nos lleva a la necesidad de incorporar lecturas decoloniales de la obra de Guamán Poma para acompañar su despliegue de literalidades pluriversales predominantes en el mundo andino colonial.

“Caos mental”: brechas, omisiones y silencios

Como he indicado anteriormente, la información omitida y las historias con elementos inesperados y confusos para los historiadores modernos del Perú del siglo XX se interpretaron como evidencia del “caos mental” de Guamán Poma. Las brechas en *Nueva corónica* se pueden organizar en dos áreas significativas: omisiones, que incluyen silencios, el uso de *brevitas* y términos o frases sin traducir, y versiones alternativas de eventos históricos. En lingüística, las brechas y los silencios no son simples ausencias sino contribuyen al significado de un mensaje. Debemos considerar lo que no se dice, así como la brecha entre el significado y el enunciado. En su discusión sobre la pragmática del silencio y la semántica, Kent Bach (2004) estudia la brecha entre enunciar una oración y el significado que se pretende transmitir cuando se dice dicha oración. Esta brecha revela un “espacio en blanco” entre la información semántica compartida en un texto (oral u escrito) y la función pragmática de dicho texto, que el hablante o escritor utiliza para transmitir su mensaje. En esta línea de reflexión, considero los aparentes vacíos de Guamán Poma (silencios, omisiones y lo que historiadores como Porras llamaron “errores”) como ejemplos de estrategias retóricas que sirven a propósitos a determinar por sus lectores en 1615. Sin embargo, todavía muchas lecturas de *Nueva corónica* tienden a interpretar esos vacíos como lugares opacos en la oración o la historia, pasajes oscuros sin contenido y valor que pueden ser, o no, cuestionados por el lector moderno.⁹

Muchas omisiones pueden entenderse como silencios intencionales del autor ya que este utilizó frases específicas que revelan su decisión de mantener silencio durante su proceso de enunciación. Sin embargo, en otras partes de su obra, el cronista guardó silencio sin dar pistas textuales a su lector. Esto sucede, por ejemplo, con el uso de términos o frases quechuas que el autor insertó en su escritura mas no tradujo al español. Tampoco proporcionó ningún comentario o explicación sobre su significado. Así, la enunciación de silencios intencionales del autor indio en *Nueva corónica*, se revela en el uso frecuente de frases como “no lo escribo por evitar la prolijidad” o “escribirlo es nunca acabar”. La decisión de no seguir escribiendo sobre un tema determinado muestra el uso guamanpumiano de *brevitas* (concisión), un estilo retórico frecuente en el discurso histórico europeo con el que se buscaba expresar una idea con un número mínimo de palabras. Hay tanto que contar, decía el escritor, que es imposible escribirlo todo porque no hay suficiente papel, suficiente tinta o suficiente tiempo. El autor andino afirmó muchas veces a lo largo de su obra que omitía muchos detalles que podrían haber sido innecesarios para el lector. Por lo tanto, en su papel de historiador, el uso que Guamán



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Poma hacía de *brevitas* es un indicio de que, al parecer, seguía principios europeos para escribir su historia.

Debemos notar, sin embargo, que Guamán Poma usó *brevitas* no solo para comodidad de su lector sino también cuando buscaba resaltar los abusos de los españoles contra los indios. El cronista indígena señaló, por ejemplo, que los actos de crueldad y violencia de los conquistadores y colonizadores españoles fueron tantos y tan atroces que era una tarea imposible escribirlos por completo. De esta manera, el cronista indio justificó la concisión, un estilo retórico muy alabado en la historiografía, para criticar la presencia española en los Andes. Esta crítica fue recurrente en la obra de Guamán Poma. Historiadores como Porras no abordaron su uso o no lo entendieron en toda su dimensión. El cronista andino utilizó omisiones para significar dolor e indignación por los abusos que presenció en el Perú colonial, sentando las bases para un llamado a la acción en caso de que su escritura fuera ineficaz para producir uno de sus objetivos principales: salvar a la raza andina.

En otro estudio he señalado la distinción que el autor hizo entre “buena escritura” y “mala escritura”. La “buena escritura” podía fomentar el cambio y remediar las injusticias al mismo tiempo que contribuía a la armonía del orden social. La “mala escritura” corrompía a la sociedad. Guamán Poma (2006) alineó su tarea autoral con la “buena escritura” pues esperaba que esta ayudara a remediar los abusos contra los indígenas. También buscó que su libro tuviera un impacto significativo sobre las acciones del rey y esto, a su vez, tendría como consecuencia la implementación de reformas en la sociedad andina colonial. Sin embargo, a pesar de todos sus esfuerzos, su escritura no produjo en su tiempo las correcciones deseadas a favor de los indios. Cabe recordar que su libro no solo pretendía registrar el pasado y el presente histórico de los Andes desde el punto de vista nativo, sino ofrecer al rey de España un programa de reformas. El objetivo de este programa era mantener viva y en buen estado a la raza andina a pesar de las guerras de conquista y los abusos contra los indios.¹⁰

Además de usar repetidamente la frase “escribirlo es nunca acabar”, Guamán Poma también escribió con frecuencia, en una especie de letanía, “se acaban los indios y no hay remedio”. Con estas iteraciones retóricas, el cronista señaló que su “buena escritura” no estaba funcionando a pesar de sus esfuerzos y los de su trabajo prevop como intérprete para funcionarios de la Iglesia y, más tarde, notario de indios. Se convirtió entonces en un autor que deseaba ser un agente de la “buena escritura”. No obstante, la falta de acción para favorecer las condiciones de vida de los indios pudo haberlo llevado a concluir que escribir parecía un esfuerzo en vano.

Otro ejemplo de aparente vacío textual en *Nueva corónica* se manifiesta en el uso del silencio metalingüístico del cronista ante términos quechuas que no fueron traducidos al español ni tampoco comentados. Si bien, el autor escribía en español, a menudo insertaba palabras o frases en quechua sin traducirlas. En otras ocasiones, la oración cambiaba repentinamente de español a quechua y luego regresaba al registro español sin ninguna advertencia o explicación para sus lectores. La actitud de Guamán Poma de ofrecer términos quechuas en traducción contrasta con los extensos comentarios del Inca Garcilaso de la Vega sobre el vocabulario quechua en sus *Comentarios reales*. Leemos ejemplos de los silencios metalingüísticos de Guamán Poma en su tratamiento de términos como *qellqay* o *quilca* (inscripción), *quilcacamayoc* (el que anima a *qellqay*), *tocapu* (cuadrado con diseños geométricos) y *supay* (señor del inframundo o *Ukupacha*, el mundo de abajo). *Qellqay* es un



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

concepto andino fundamental que nos ayuda a comprender la idea que Guamán Poma probablemente tenía de la escritura alfabética en oposición o en combinación con los sistemas de prehispánicos de comunicación en el mundo andino. En mi estudio sobre este término (2005), anoté que el escritor andino mencionaba *qellqay* muy pocas veces en su crónica y, cuando lo hacía, no lo traducía ni lo explicaba. Sin embargo, aportó pistas escritas y visuales para entender *qellqay* como un concepto abstracto asociado a un acto semiótico para la transmisión de información, una inscripción que englobaba sistemas andinos de notación como los *quipus* y otros medios tangibles de comunicación. *Qellqay* nombraba al acto de producir un mensaje y su registro independientemente de su materialidad (textiles, piedra, cerámica). La producción (codificación) y recepción (decodificación) que un *quipucamayoc* hacía de sus *quipus*, por ejemplo, constituía una manifestación de *qellqay*. De manera similar, el cronista indio usó la palabra *tocapu* que aludía a una figura cuadrada con diseños geométricos coloridos utilizados en textiles, cerámica y arquitectura que transmitía información social (etnicidad, profesión) (Cummins, 2002; Frame, 2007; Quispe-Agnoli, 2005). Aunque Guamán Poma describió los diseños y colores de *tocapu* en su obra, no explicó su origen, funcionamiento, propósito o significado. A esto se añaden sus trazos de números arábigos dentro del espacio de *tocapus*, como se aprecia en las túnicas de varios *Sapa Incas*, aunque el cronista no ofreció ninguna explicación.¹¹

El tercer ejemplo de brechas textuales se relaciona con lo sagrado en los Andes. En el capítulo dedicado a las deidades adoradas por los incas y sus supersticiones, “Capítulo de los ídolos, *Vaca Billca Incap* (divinidades del Inca)” (pp. 263-288), Guamán Poma representa escenas prehispánicas donde los hechiceros incas invocan demonios para hablar con ellos (pp. 279-282). En estas páginas, Guamán Poma menciona entidades relacionadas con lo sagrado andino en quechua, *huacas*, y, en español, duendes, fantasmas y espíritus malignos. Sin embargo, cabe señalar que la palabra *supay* no aparece en *Nueva corónica* a pesar de su registro en diccionarios españoles del siglo XVI como la palabra quechua para el diablo. Además, para referirse a los hechiceros andinos en este capítulo, Guamán Poma escribió “pontífice” estableciendo así correspondencias entre rituales religiosos incas específicos y miembros en altos cargos de la Iglesia Católica: “Los pontífices hichezoros *laycaconas*, *umoconas*, *uizaconas*, *camascaconasa* que tenía el Ynga y lo adorauan y respetauan [al demonio]” (279-280). Algunos hechiceros invocaban y conversaban con personajes dibujados con los rasgos del diablo en la iconografía cristiana (cuernos, colas puntiagudas, alas de murciélago, garras). Sin embargo, en las páginas 283-285, Guamán Poma escribió acerca de un maestro hechicero que estaba muy bien informado sobre presagios, hechizos, supersticiones y los animales asociados con ellos (Figura 2). Entre tales animales, el zorro (*atoq*) fue dibujado llevando un insecto o gusano bastante grande¹² en el hocico. El autor escribió *supay* como nombre del animal en este dibujo y escribió en quechua: “Atoc **zupayta** ayzan camaquita ayzan” (“el zorro arrastra al **demonio**, arrastra a su creador (negritas agregads)” (2001, p. 283)¹³. Guamán Poma no escribió *supay* con frecuencia y, cuando lo hizo, guardó un enigmático silencio sobre su significado. En un estudio anterior sobre *supay* en diccionarios y gramáticas del español-quechua colonial temprano, sugerí que el silencio de Guamán Poma acerca de este término puede leerse como su respuesta a traducciones inexactas y asociaciones cristianas con el diablo (Quispe-Agnoli, 2014). Así, la traducción imprecisa de *supay* como “demonio” de autores españoles, no solo evidenciaba una solución conveniente a lo que no podían entender sino



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

también pretendían borrar cualquier referencia a lo sagrado andino y convertir a *supay* en un sinónimo del otro maligno.

Figura 2.

Abuciones, Agüeros, Atitapia, Acoiraqui [mal agüeros, infortunios]



Fuente: Guamán Poma de Ayala, 2001, p. 283.

La actitud de Guamán Poma frente a términos quechuas como *qellqay*, *tocapu* y *supay* establece correspondencias con los estudios actuales sobre traducción que prestan atención a los errores intencionales de comunicación de idiomas dominados en un contexto colonial. Dichos estudios colocan autores y temas periféricos, como el autor andino y su agencia lingüística, en el centro de la atención académica en lugar de los márgenes, especialmente cuando la conversación gira en torno de su idioma nativo. En su trabajo sobre el quechuañol en el Perú colonial temprano, Allison Bigelow presta atención al espacio liminal en el que sujetos como Guamán Poma y Santa Cruz Pachacuti Yamqui negociaban sus opciones de expresión. En este contexto, la traducción se entiende como una tarea cuyos practicantes habitaban en los intersticios de ideas, creencias y sonidos que se movían a lo largo de múltiples idiomas, culturas y formas de conocimiento (Bigelow, 2019). Prestar atención a los pasajes caracterizados como “intraducibles” o el resultado de una “mala traducción” motivada e intencional arroja resultados más fructíferos sobre lo que se dice y no se dice en los textos entregados por intérpretes indígenas. Se podría argumentar que ante el tema de lo intraducible y la ausencia de traducciones adecuadas, Guamán Poma optó por permanecer en silencio.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Debemos recordar, sin embargo, que el cronista nativo escribió su libro teniendo en mente un público diverso, bilingüe y bicultural como mínimo, que incluía tanto a lectores españoles como quechuas. Esta manera de entender la decisión del autor indígena de no traducir ni explicar ciertas palabras, me invita a sugerir que Guamán Poma estaba protegiendo la integridad de conceptos críticos quechuas relacionados con creencias religiosas, lo sagrado y las modalidades de registro y transmisión de información en el mundo andino. Los colonizadores españoles desconfiaban de las lenguas que no podían entender así como de las historias relacionadas con conceptos como los mencionados aquí porque no podían erradicarlos ni ejercer control sobre su significado y traducción para asegurar su dominio de los Andes coloniales. Este es un ejemplo de cómo Guamán Poma evitó, si no confrontó, la colonialidad europea del poder y su negación de las lenguas de sujetos colonizados.

“Enredo mental”: otras formas de contar la historia

Otro vacío aparente en *Nueva corónica* se relaciona con hechos históricos contados de manera diferente por otros autores. Me refiero a historias alternativas con elementos inesperados para el lector español que apenas se encuentran, o no se encuentran en absoluto, en las relaciones europeas sobre los Andes. El episodio del Inca Huayna Cápac y Pedro de Candia en Cuzco es un ejemplo de esta brecha. Comentarios en la edición digital de *Nueva corónica* señalan que Guamán Poma sí confundió hechos como este encuentro. Según fuentes europeas, Candia no habló con Huayna Cápac en Cuzco. Sin embargo, exploró los pueblos costeros del Pacífico del imperio Inca en 1527, como Tumbes, donde el rey inca ordenó construir edificios impresionantes. Según otros cronistas, el conquistador reportó su admiración por las riquezas de los templos construidos por orden del Inca Huayna Cápac en la ciudad de Tumbes, y las historias que escuchó sobre el gobernante indígena, pero estos dos personajes no se conocieron en persona.¹⁴

Ahora bien, el encuentro narrado por Guamán Poma forma parte de una serie de historias sobre la llegada de los europeos al Perú y sentaron las bases para reescribir el rol de Cristóbal Colón y otros personajes españoles en *Nueva corónica*. Estas incluyen el relato del compañero anónimo de Colón, que fue el primero en encontrar las islas del Caribe y dejó sus mapas de las Indias al futuro almirante (2001); San Bartolomé, apóstol de Jesucristo, en las Indias durante el reinado de Sinchi Roca (ca. 1230-1260); la travesía transatlántica de Colón, Pizarro y otros conquistadores hacia el Nuevo Mundo; el primer viaje exploratorio de Candia a Perú y su encuentro con el rey Inca en Cuzco, y el regreso de Candia a España con oro y plata de Perú y las noticias sobre el imperio.

Una lectura atenta del relato del encuentro entre el Inca y Candia revela que Guamán Poma estaba al tanto de las noticias recibidas por Huayna Cápac sobre los forasteros que ingresaron a territorio inca poco antes de su muerte. El autor andino escribió que cuando estos personajes se encontraron, usaron señas de mano y gestos para comunicarse. Además, el cronista utilizó el adjetivo “chapelón” para referirse tanto al rey inca (“Inca chapelón”) como al conquistador (“el español chapelón”). En la época, “chapelón” significaba alguien nuevo en un territorio e inexperto¹⁵. El término se usaba de modo despectivo para designar a los españoles que venían a las Indias. Llamar a Candia “chapelón” en esta historia es comprensible porque el conquistador era nuevo en la tierra de los Incas. Sin embargo, llamar “chapelón” a Huayna



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Cápac es inesperado. Para la época de la llegada de los primeros españoles a las costas de Sudamérica, este Sapa Inca ya había conquistado los territorios del norte del continente y había expandido significativamente el imperio inca. Ni Candia ni Huayna Cápac, sin embargo, eran nativos de Tumbes o de Cuzco¹⁶.

Además de este guiño al lector sobre el origen de ambos personajes y teniendo en cuenta que en 1527 Candia exploraba la costa norte peruana y Huayna Cápac aún era el gobernante del imperio inca ¿representaba esta ilustración un encuentro simbólico o alegórico? El dibujo señala que la reunión ocurrió en Cuzco (2001, 371), pero el texto escrito que sigue no dice nada sobre el lugar (372). Los edificios en el fondo de la escena se suman a la ambivalencia de la historia. Varios autores españoles informaron que ambas ciudades, Cuzco y Tumbes, tenían tales estructuras. ¿Podríamos considerar una interpretación no literal de este encuentro y su representación simbólica de los acontecimientos? ¿O se trata de una versión del hecho basada en historias orales que escuchó Guamán Poma (testimonio de oídas)? Considerada una herramienta válida para obtener información después del testimonio de vista, el testimonio de oídas era aceptable para la historiografía española en este momento¹⁷. Candia no conoció a Huayna Cápac, pero sí escuchó historias sobre él y Guamán Poma también pudo haber basado la historia de este encuentro en historia oral. Aunque era considerada una fuente aceptable de información en la época, historiadores modernos como Porras no consideraron su uso por Guamán Poma¹⁸. Este historiador calificó la versión del cronista andino sobre el encuentro entre el Inca Huayna Cápac y Candia como un conjunto de ideas y noticias confusas. A pesar de los paralelismos del episodio con la información registrada en las crónicas de Cieza de León y Garcilaso de la Vega, autores respetados por Porras, esta versión de la historia quedó desconcertante e incomprendida por el historiador moderno. Ofrecía una versión ligeramente diferente de uno de los encuentros registrados entre un líder andino (el Señor de Tumbes, representante del Inca) y un conquistador. El punto en cuestión aquí es la validación de testimonios orales que fueron considerados confiables en las obras de cronistas que escribieron dentro de los estrictos principios de la historiografía europea en contraste con los autores indios que pudieron haber utilizado la misma fuente oral pero dieron una versión matizada del evento.

Porras señaló otros errores en la crónica de Guamán Poma (1999). Estos se relacionan con los hechos inconsistentes de la vida del autor (genealogía noble, hechos históricos en los que participaron sus antepasados) y la historia de su apellido Ayala. A diferencia de las lecturas de este y otros historiadores, sugiero que tales errores pueden referirse a la información recibida de fuentes orales y lecturas de *quipus*. Las fuentes quechuas aportaron elementos que configuraron el lugar de enunciación del autor y ayudarían a comprender estos y otros episodios, como el rol de Cristóbal Colón en la historia andina.

No hemos encontrado ninguna referencia a Colón en los relatos de Titu Cusi Yupanqui y Santa Cruz Pachacuti Yamqui, aunque mencionan a San Bartolomé, figura sagrada cristiana cuya presencia en los Andes prehispánicos es un lugar común en la tradición oral andina. La referencia al Almirante en Nueva corónica aparece en el relato del anónimo piloto a quien Guamán Poma llama “el compañero de Colón”. Esta narración coincide con una historia registrada por Inca Garcilaso sobre el piloto Alonso Sánchez de Huelva, supuesto marinero y comerciante cuya existencia histórica nunca fue confirmada. Según el autor mestizo y otros escritores españoles como el jesuita Joseph de Acosta, Sánchez se perdió en el mar y llegó a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La Española (Haití y República Dominicana) en 1484, para luego navegar de regreso a Europa y morir en casa de Colón (1985, 12-13).¹⁹

En el capítulo relacionado con la conquista española y las guerras civiles entre conquistadores, el autor indígena escribió sobre el momento en que los europeos se enteraron de las Indias tras recibir la noticia de Candia de su encuentro con Huayna Cápac (2001, 368-435). Sin embargo, antes de contar este episodio, y en lugar de mencionar el viaje de Colón, Guamán Poma destacó el viaje prehispánico de San Bartolomé en las Indias:

De Jerusalén descubrió el apóstol de Jesucristo; el señor San Bartolomé salió a este tierra y se bolbió en tienpo que rreynaua el Ynga Cinche Roca sólo el Cuzco y parte del Collau... y después se descubrió el camino de la mar en el año de 1493 años... Y auido nueua en toda Castilla y Roma de cómo se auía hallado el Mundo Nuevo, que acá lo llamaron los hombres antigos de Castilla. (2001, p. 370).

Guamán Poma no solo no menciona a Colón en este pasaje, sino que atribuye a San Bartolomé, representante de Dios en la Tierra, el descubrimiento de las Indias y una evangelización temprana durante el reinado del segundo inca de la dinastía en el siglo XIII. Cabe señalar aquí que la historia de San Bartolomé en las Indias inicia el capítulo de la conquista del Perú así también como en la sección de las biografías de los reyes incas en la primera parte de la obra. Como ya indiqué antes, la llegada de San Bartolomé a los Andes coincidió con el reinado de Sinchi Roca (ca. 1230-1260). Sin embargo, en el dibujo de la página 92 que muestra a este apóstol bautizando a un indio e implantando la cruz de Carabuco en el Collao (hoy Bolivia), Guamán Poma escribe “1570 años”. Una nota en el facsímil digital explica que este número no se refiere al año 1570 sino al número de años que habían pasado entre la visita del Santo y el año 1612-1613 en el que Guamán Poma estaba escribiendo. Esto correspondería entonces al año 40 de nuestra era, poco después de la muerte de Jesucristo según la historia cristiana. Asimismo, la misma nota aclara que, folios más adelante, el cronista se refiere al paso de San Bartolomé por los Andes en el siglo XIII, quien “se bolvió en tienpo que rreynaua el Ynga Cinche Roca sólo el Cuzco y parte del Collau” (Guamán Poma, 2001, p. 370). En otras palabras, según *Nueva corónica*, San Bartolomé estuvo en las Indias tanto en el primero como en el décimotercero siglo de nuestra era. Y, en ambas ocasiones, el apóstol trajo consigo el cristianismo.

En las páginas que siguen en el capítulo de la conquista, el cronista andino mencionó a Cristóbal Colón solo en su asociación con la historia del “piloto anónimo”:

El conpañero de Culúm se murió y dexó los papeles a su conpañero, al dicho Culúm. Y Candía dio noticia en Castilla que auía saltado en tierra en Santa. Por señas que dixerón que los primeros hombres saltaron y trayía muy largas barbas y que estaua amortajado como defunto. (Guamán Poma, 2001, p. 372).

De esta manera, por medio de varios episodios, *Nueva corónica* atribuye el descubrimiento de las Indias a San Bartolomé, Candia, el conpañero de Colón, pero no al propio Almirante. Guamán Poma confirma esta idea más adelante cuando explica que el conpañero de Colón



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

descubrió el Océano Atlántico (el Mar del Norte), anotó sus hallazgos, dejó sus cartas al Almirante, y así “se ganaron Santo Domingo y Panamá” (2001, p. 376). Candia y el compañero de Colón informaron de sus hallazgos a otros que finalmente asumieron el papel histórico del descubridor. El cronista indígena agrega a esta lista de primeros viajeros a Vasco Núñez de Balboa, descubridor del Océano Pacífico (el Mar del Sur), cuya noticia motivó el deseo europeo de cruzar el Atlántico y saquear el oro y la plata de las Indias (Guamán Poma, 2001).

Todos estos personajes aparecen, junto a otros como Francisco Pizarro y Diego de Almagro, en dos dibujos que Porras y otros historiadores han leído como anacrónicos.²⁰ Sin embargo, debemos mirar estas ilustraciones y los textos escritos sobre ellas en su naturaleza simbólica. En las páginas 46 y 375 de *Nueva corónica* (Figuras 3 y 4), Guamán Poma escribe sobre la reacción de los europeos al recibir la noticia de las Indias. Dibujó en el mismo navío rumbo a las Indias a Colón (1451-1506), al piloto Juan Díaz de Solís (1470-1516), a Núñez de Balboa (1475-1519), a los conquistadores Francisco Pizarro (1478-1541) y Diego de Almagro (1475-1538), y a Martín Fernández de Enciso (1470-1518). Nótese que ni “el compañero de Culum” ni Pedro de Candia fueron incluidos en estas ilustraciones. Por un lado, la *Nueva corónica* representaba a Colón como un individuo que mira y señala el Nuevo Mundo, mostrándoselo a los demás hombres, de manera similar a los gestos con las manos del piloto Díaz de Solís y el explorador Núñez de Balboa.

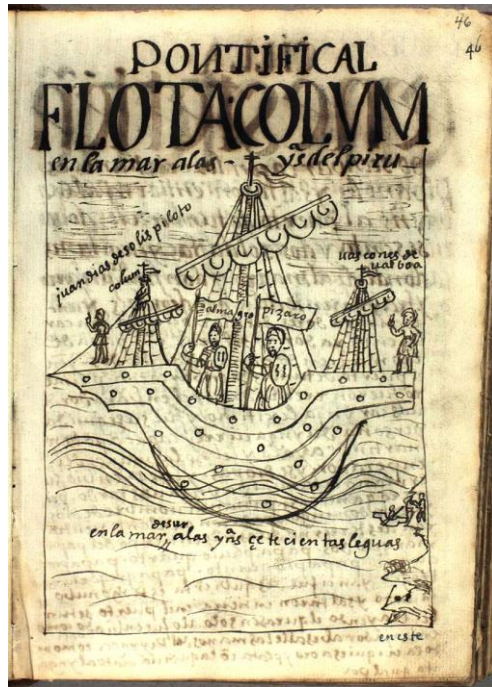
La misma escena muestra a Pizarro y Almagro como guerreros con armadura y armas mientras Fernández de Enciso porta un estandarte para realizar el ritual de toma de posesión del territorio y la fundación de una nueva ciudad. Así, observamos en estos dibujos a dos agentes de conquista: los que marcaron el camino hacia el Nuevo Mundo (pilotos, exploradores, viajeros) y los que tomaron posesión de la tierra (Pizarro, Almagro y Fernández de Enciso). Sin embargo, San Bartolomé, compañero de Colón, y Candia están ausentes. En esta narración, Colón no es un descubridor; solo acompañó a los pilotos y conquistadores que navegaron a las Indias después de saberlo.

Figura 3.

Flota Colum en la mar a las Yndias del Perú



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Fuente: Guamán Poma de Ayala, 2001, p. 46.

Figura 4.

Conquista. Embarcaronse a las Indias



Fuente: Guamán Poma de Ayala, 2001, p. 375.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Guamán Poma e Inca Garcilaso escribieron sobre el descubrimiento de las Indias dentro de una tradición historiográfica que desconocía a Colón como su principal protagonista y lo presentaba como un personaje que se aprovechaba de los hallazgos ajenos. Su rechazo al rol del Almirante en la historia oficial de América puede encontrar una explicación en una serie de hechos ocurridos a principios del siglo XVI. Tras un desastroso cuarto viaje al Nuevo Mundo (1502-1504), Colón perdió el favor de los Reyes Católicos. En consecuencia, sus enemigos en España difundieron historias que buscaban desacreditarlo como el descubridor de las Indias. Es plausible pensar que los autores indígenas y mestizos hayan preferido una versión de la historia del encuentro entre Europa y el Nuevo Mundo que menospreciara al representante oficial del régimen imperial español. Considerando este punto de vista, podemos concluir que Guamán Poma no se estaba equivocando porque su recuerdo de los hechos era caótico. En cambio, estaba rectificando la historia de las Indias: el Nuevo Mundo no fue “descubierto” por Colón sino por un hombre santo o por un explorador que no tenía una agenda política inmediata de conquista y colonización.

Puede haber otras formas de explicar lo que Porra llamó el “enredo mental” de *Nueva corónica*. Uno podría verlos no como ilustraciones de hechos históricos sino como una metáfora satírica de los vicios que los viajeros y conquistadores españoles trajeron al Perú. Una comparación entre los dibujos de Guamán Poma y los grabados de *La nave de los locos* (*Das Narrenschiff*) de Sebastian Brant puede arrojar luz sobre interesantes correspondencias entre estas obras.²¹ Brant, un teólogo alemán conservador, publicó su libro en Basilea en 1494. Escrito en alemán en una época en que latín era la lengua preferida de publicación, *La nave de los locos* incluía ilustraciones atribuidas a Alberto Durer. El trabajo de Brant fue un éxito en su época. Tuvo más de trece ediciones entre 1494 y 1521, algunas aprobadas por el autor y otras clandestinas. Se trata de un extenso poema moralizador que provee ejemplos de pecados humanos. Los dibujos de las páginas 46 y 375 de *Nueva corónica* muestran una nave de locos que atraviesa el Atlántico hacia la tierra prometida, las Indias del Perú, de manera semejante a la nave de insensatos que ilustra la primera xilografía del libro de Brant.

Mercedes López-Baralt ha demostrado ampliamente las tradiciones literarias, teológicas e iconográficas —alegorías— que manejó el autor andino durante la creación de su libro (1988). Al representar a Colón y los conquistadores en su viaje a las Indias, Guamán Poma destacó el “caos mental” de quienes enloquecieron al conocer el oro y la plata de las Indias (2001). La locura que llevó a los españoles a cruzar el Atlántico, y su obsesión por las riquezas del Perú, se describen en los siguientes términos:

Y se embarcaron al rreyno de las Yndias del Pirú. Y no quicieron descansar ningún día en los puertos. Cada día no se hazía nada, cino todo era pensar en oro y plata y rriquesas de las Yndias del Pirú. Estauan como un hombre desesperado, tonto, loco, perdidos el juycio con la codicia de oro y plata. A ueses no comía con el pensamiento de oro y plata. A ueses tenía gran fiesta, pareciendo que todo oro y plata tenía dentro de las manos... no temió la muerte con el enterés de oro y plata. (2001, p. 376).

La codicia española por el oro, la plata y otros vicios trajeron un infierno a los Andes. Dado este contexto, se puede entender la pregunta que el Inca Huayna Cápac le hizo a Pedro de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Candia en su reunión: “¿Es éste el oro que comes? —Este oro comemos” (Guamán Poma, 2001, 371).

(De)colonizando la lectura de *Nueva corónica*

En su reflexión sobre los problemas de las prácticas archivísticas que, intencionalmente o no, imponen una lógica muchas veces ajena a la organización de las piezas que pretenden preservar, como sucedió con la lengua cherokee y sus diferentes medios de transmisión en los Estados Unidos, Ellen Cushman (2013) aborda cuatro principios del pensamiento colonial que organizan archivos de y sobre los otros del pensamiento moderno europeo: tradición, colección, artefactos y preservación²². La tradición se refiere al proceso occidental de otrificar (tornar en otredad) las historias, las formas de entender y hacer de sujetos que no solo piensan dentro del universo filosófico eurocéntrico y sus respectivos resultados. La etiqueta “tradición” fija esas historias y prácticas como ejemplos de primitivismo. A continuación, la colección saca los objetos y el conocimiento implícito en su creación de su contexto para colocarlos en un repositorio estático que no es accesible a las personas que los han originado y que, idealmente, podrían utilizarlos como parte de la construcción y reafirmación de su identificación cultural. Los artefactos, a su vez, son objetos muertos que las tradiciones supuestamente han perdido y que suelen terminar en las colecciones estáticas antes mencionadas. Finalmente, la preservación conecta todos los principios del pensamiento colonial. Está íntimamente relacionado con la vitalidad y perseverancia del lenguaje a través del cual se forjan y transforman identidades y se guardan memorias. Estos postulados son útiles para deconstruir brevemente el juicio de Porras sobre el género de “la crónica india” y su rechazo como fuente válida de información sobre la historia pasada y presente del Perú.

El hallazgo de *Nueva corónica* en 1908 recibió una respuesta académica entusiasta entre los americanistas. Décadas más tarde, sin embargo, Porras (1999) señaló que el viaje de este libro desde Perú a España y Dinamarca no había sido nada fuera de lo común. Más bien, el historiador llamó sarcásticamente este viaje el “vía crucis” de un “manuscrito mártir”. Ante el “entusiasmo patético” de sus contrapartes en Europa, el historiador peruano escribió que la crónica de Guamán Poma prevaleció porque era “una curiosa expresión de las civilizaciones primitivas de América” (Porras, 1999). Al mismo tiempo, el historiador reconoció la necesidad de contar con “la versión india que explicara la caída del imperio inca y sus causas desde el punto de vista de los vencidos” (Porras, 1999). Estas declaraciones buscaron invalidar el valor de la obra y reducirla a un artefacto estático que, a lo sumo, ejemplificaría una voz menor que podría decirnos algo, pero no mucho, sobre el pasado colonial de la nación. Confrontado con la perspectiva indígena distintiva del libro, Porras se centró en su composición inusual, primitiva y exótica, y la colocó en los márgenes de la historiografía española.

A lo largo de su carrera, Porras dedicó ensayos periodísticos a algunos aspectos de las obras de Guamán Poma, Titu Cusi Yupanqui y Santa Cruz Pachacuti Yamqui. Estos relatos se colocaron en un gabinete simbólico de curiosidades, etiquetado como “la crónica india” para que todos las vieran, pero no lo suficientemente importantes como para estudiarlas. Se entendió entonces a *Nueva corónica* como el depósito de una tradición sobre el pasado primitivo del Perú que se había perdido hacía mucho tiempo. Se le convirtió en un objeto muerto y se le



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

colocó como un artefacto aislado en una colección estática. El tema de la preservación de su lengua, o más bien su negación, fue el siguiente paso en su exclusión.

La privación de la posibilidad de ocupar un lugar de valor en la historiografía y la literatura del Perú, que han enfrentado las “crónicas indias” ha sido su caracterización como un “trastorno mental” textual. Porras (1999) sustentó esta conclusión con dos argumentos. En primer lugar, según el historiador, los escritores indios “hablaban quizás en español, pero pensaban en quechua”. Una importante excepción a la crónica india en el discurso de Porras fue el Inca Garcilaso quien, si usáramos el razonamiento del historiador, debió pensar en español por encima de su bilingüismo y biculturalidad. Además, el lector moderno (occidental) no podía entender los escritos de los autores indios debido a “la ingenuidad primitiva de sus impresiones e imágenes, por su vaguedad e inexactitud histórica, compensadas con su amor por el folklore y a la tradición popular y, en lo externo, por su mescolanza quechua-española y la crudeza bárbara de su estilo” (Porras, 1999). En este pasaje, el historiador se refirió a la *Nueva corónica* como una escritura inútil en la que “las palabras y la sintaxis torcidas se vuelven sobre sí mismas para acomodarse a la sintaxis del quechua” (1999). Las opiniones de Porras sobre la obra de Guamán Poma no fueron cuestionadas durante la mayor parte del siglo XX. Sin embargo, la comprensión insuficiente del historiador sobre este texto expone su incapacidad para comprender prácticas de sentido otrificadas más allá de la homogeneidad de una forma de saber que se presenta como única y universal y centro de tal universo.

Las actividades de Guamán Poma en los espacios en blanco de las omisiones, los silencios y los aparentes vacíos históricos de su narración constituyen evidencias textuales de una manera andina de contar otras historias teniendo en cuenta el punto de vista de los pueblos originarios (Cushman, 2013, p. 132). Esto se suma a la negativa inherente del texto a ser encasillado como una “crónica india” ininteligible y descartable. Llevado a las discusiones actuales sobre la necesidad de fomentar opciones decoloniales y construir proyectos pluriversales que descubran las alfabetizaciones indígenas del Sur Global, el trabajo de Guamán Poma se distingue (desvincula) de la retórica de la modernidad y la lógica de la colonialidad (Mignolo, 2007) que dominaba (y todavía domina) la historiografía del Perú y América Latina. Por un lado, el autor andino imitaba las tradiciones literarias y artísticas europeas.²³ Por otro, utilizó el espacio abierto por las brechas de su bilingüismo y multiculturalidad para encontrar la manera de permitir que un indio ladino colonial hablara sobre la conquista española de los Andes y contrarrestara su validez legal y política que justificaba el poder colonial. Recordemos el argumento del cronista de que los indios no resistieron a Pizarro en Cajamarca. Para sustentar este punto, escribió sucesos históricos alternos a la historiografía española. No solo los incas recibieron pacíficamente a los conquistadores en 1532. El padre del autor, don Martín Guamán Mallqui, embajador del *Sapa Inca*, los recibió personalmente en Tumbes (Guamán Poma, 2001). Antes de este episodio, como mencioné antes, San Bartolomé estuvo en los Andes y dejó la cruz de Carabuco como prueba de la presencia cristiana en la época prehispánica. Por tanto, no había justificación española para una “guerra justa” española contra las sociedades originarias andinas (Adorno, 2000).

La percepción que Porras tenía del “caos mental” de *Nueva corónica* no consideró que no todas las versiones de la historia del Perú, especialmente las escritas por autores nativos, necesariamente seguían las expectativas historiográficas europeas. Por lo tanto, cabe mirar a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

las “crónicas indias” con flexibilidad epistémica que considere la encrucijada intercultural en las que se escribieron.

De Guamán Poma al testimonio andino contemporáneo

La literatura testimonial indígena que se recoge desde mediados del siglo XX ofrece interesantes vasos comunicantes para comprender la visión andina pluriversal de la obra de Guamán Poma. Uno de los casos más conocidos en este género se encuentra en la historia de vida de Gregorio Condori Mamani, un cargador indígena que vivió con su esposa en las afueras de Cuzco el siglo pasado. Los antropólogos peruanos Ricardo Valderrama y Carmen Escalante registraron episodios de su memoria vital, así como la de su mujer, Asunta Quispe Huamán, en quechua a fines de la década de 1960. La narración de sus experiencias como un pobre *waqcha* (huérfano) desde temprana edad combinan su asombro ante tecnologías novedosas como la locomotora, preocupaciones sociales por las condiciones de trabajo de los cargadores del mercado central del Cuzco, creencias sobrenaturales sobre las ánimas que vagan por los Andes, tradiciones orales antiguas como la creación del Cuzco por divinidades incas en un tiempo ancestral y experiencias de la vida diaria en un asentamiento pobre en los márgenes de la ciudad. El testimonio de Condori Mamani también ofrece su versión de la historia del Perú y sus guerras a partir de su entrenamiento como recluta en el ejército peruano en la década de 1930.

En un interesante relato, el cargador cuenta que su oficial de entrenamiento lo arengaba a prepararse para pelear por el Perú citando acontecimientos de guerras como si fueran a repetirse pronto: “Tenía que haber guerra... Rescataremos Tacna y Arica” (1977, 34). Posiblemente, el oficial citado indirectamente en la historia de Gregorio, se refería al conflicto de 1932 entre Perú y Colombia con respecto al “Corredor de la Amazonía”. En contraste, el mencionado rescate de Tacna y Arica hacía una referencia a la Guerra del Pacífico entre Chile, Perú y Bolivia (1879-1883). A continuación, Condori Mamani compartió su memoria de la Guerra del Pacífico en los términos siguientes:

Los chilenos se habían apoderado de Tacna y Arica, también haciendo la guerra en el antiguo tiempo de Cristóbal Colón... Si Sánchez Cerro no hubiera pensado construir un camino por el *Ukhu pacha*, para emboscar a sus enemigos chilenos, la *Pachatierra* no le hubiera comido... Ya cuando estos chilenos venían por la mar-qocha..., al ver que había pocos soldados peruanos, éstos para espantar a los enemigos chilenos, habían reunido cientos de tropas de llamas y a cada llama le habían amarrado espejos en la frente... Cuando estas avanzaban reflejando sus espejos, los chilenos habían dicho: —¡Ay! ¡tanta gente! El batallón peruano avanza gritando como alud... Así el peruano había ganado la guerra, por las llamas; por eso es que en las monedas y en las cajitas de fósforos está el retrato illa de la llama. (1977, pp. 34-35)²⁴.

Este pasaje cita varios personajes de diferentes momentos de la historia del Perú (Colón, el ejército chileno, Sánchez-Cerro, presidente del Perú entre 1931-1933) de tal manera que parecieran ser parte del mismo periodo. Además, se habla de una historia para la cual aún no he



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

podido encontrar ninguna referencia concreta: el ejército de llamas que llevaban espejos en la frente para engañar al enemigo. Las tradiciones orales en el área de Cuzco donde Gregorio creció probablemente informaron esta historia. Además, Perú no salió victorioso en la Guerra del Pacífico sino Chile.

En el contexto de discusión del “caos” y “enredo mental” de la obra de Guamán Poma, el testimonio de Condori Mamani también habría sido calificado de esta manera hace más de medio siglo. A diferencia de la censura de *Nueva corónica*, hecha a partir de la retórica de la modernidad (Mignolo, 2007), críticos de la literatura testimonial indígena y antropólogos culturales abren hoy la posibilidad de leer el relato de Condori Mamani como una visión pluriversal del Perú. De manera similar, uno puede leer las enigmáticas omisiones, aparentes confusiones e historias alternas de Guamán Poma más allá de la impresión simplista de un texto caótico, y encontrar su feroz crítica al colonialismo y al racismo epistémico en los Andes. Cabe añadir que sujetos del saber andino como Guamán Poma y Santa Cruz Pachacuti Yamqui hablaron, pensaron y escribieron en más de una lengua y en el entrecruce de universos distintos de formas de pensar. Las múltiples habilidades lingüísticas, los antecedentes multiculturales y el conocimiento plural sobre los Andes prehispánicos y coloniales llevaron a Guamán Poma a un moverse continuamente entre los bordes de diferentes universos, lo que aludo aquí como pluriverso. El cronista de Huamanga fue un sujeto que habitó fronteras epistémicas, manejó cosmologías diferentes y abordó más de un universo de sentido. En este proceso utilizó las herramientas que encontró en las múltiples posibilidades e intersecciones del pluriverso. Leer —y aprender a leer— *Nueva corónica* invoca una descolonización epistemológica para comprender la pluriversalidad del mundo andino colonial. Para ello, es necesario mirar a Guamán Poma más allá de las restricciones impuestas por la razón imperial occidental (Tlostanova y Mignolo, 2012) y disfrutar los guiños del autor a sus lectores.

Referencias bibliográficas

- Adorno, R. (1992). El indio ladino en el Perú colonial. En M. León Portilla (Ed.), *De palabra y obra en el Nuevo Mundo* (pp. 369-395). Madrid: Siglo XXI.
- Adorno, R. (2000). *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru* [Guamán Poma: Escritura y resistencia en el Perú colonial] (2.^a ed.). Austin: University of Texas Press.
- Adorno, R. (2012). Court and Chronicle: A Native Andean Engagement with Spanish Colonial Law [Corte y crónica: un contrato native andino con la ley colonial Española]. En S. Belmessous (Ed.), *Native Claims: Indigenous Law Against Empire, 1500-1920* (pp. 63-84). Oxford: Oxford University Press.
- Artzi, B., Nir, A. y Fonseca Santa Cruz, J. (2019). Los fragmentos de Vilcabamba, Perú. *Late Latin American Antiquity*, 30(1), 158-176.
- Bach, K. (2004). Minding the Gap [Prestando atención a la brecha]. En C. Bianchi (Ed.), *The Semantics/Pragmatics Distinction* (pp. 27-43). Stanford: CSLI Publications.
- Bigelow, A. M. (2019). Transatlantic Quechuañol: Reading Race through Colonial Translations [Quechuañol transatlántico: leyendo raza en traducciones coloniales]. *PMLA*, 134(2), 242-259.
- Brant, S. (1494/1994). *The Ship of Fools* [La nave de los locos] (Trad. Edwin Zeydel). New York: Dover Publications.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Brokaw, G. (2002). Khipu Numeracy and Alphabetic Literacy in the Andes: Guaman Poma de Ayala's *Nueva corónica y buen gobierno*. *Colonial Latin American Review*, 11(2), 275-303.
- Brokaw, G. (2014). Semiotics, Aesthetics, and the Quechua concept of Quilca [Semiótica, estética y el concepto quechua de quilca]. En M. Cohen & J. Glover (Eds.). *Sensory Worlds of the Early Americas* (pp. 166-202). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Cieza de León, P. (1987). *Crónica del Perú. Tercera Parte*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Colón, C. (1989). Carta a Luis de Santángel. En C. Varela (Ed.), *Cristóbal Colón. Textos y documentos completos* (pp. 139-146). Madrid: Alianza Universidad.
- Condori Mamani, G. (1977). *Autobiografía*. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas.
- Cummins, T. (2002). *Toasts with the Inca* [Brindis con el Inca]. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Cushman, E. (2013). Wampum, Sequoyan, and Story: Decolonizing the Digital Archive [Wampum, Sequoyan e historia: decolonizado el archivo digital]. *College English*, 76(2), 115-135.
- Cushman, E., Baca, D. y García, R. (2021). Delinking: Toward Pluriversal Rhetorics. [Desvinculándose: hacia una retórica pluriversal]. *College English*, 84(1), 7-32.
- Fernández Duro, C. (1892). La tradición de Alonso Sánchez de Huelva, descubridor de tierras incógnitas. *Boletín de la Real Academia de Historia*, 21, 33-53.
- Frame, M. (2007). Lo que Guamán Poma nos muestra pero no nos dice acerca de tocapu. *Revista Andina*, 44, 9-48.
- Garcilaso de la Vega, I. (1985). *Comentarios reales de los Incas* (Vol. 2). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Guamán Poma de Ayala, F. (2001). *Nueva corónica y buen gobierno*. Copenhagen: La Biblioteca Real de Dinamarca. Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/foreword.htm>
- Lohmann Villena, G. (1945). Una carta inédita de Huamán Poma de Ayala. *Revista de indias*, 6, 325-337.
- López-Baralt, M. (1988). *Icono y conquista*. Madrid: Hiperión.
- Maldonado-Torres, N. (2007). On the Coloniality of Being. Contributions to the development of a concept [Sobre la colonialidad del ser. Contribuciones al desarrollo de un concepto]. *Cultural Studies*, 21(2), 240-270.
- Mignolo, W. (2007). Delinking [Desvinculándose]. *Cultural Studies*, 21(2), 449-514.
- Porras Barrenechea, R. (1999). *El legado quechua: Indagaciones peruanas*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperado de https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/linguistica/legado_quechua/indice2.htm
- Pratt, M. L. (1991). Art of the Contact Zone [Arte de la zona de contacto]. *Profession*, 91, 33-40.
- Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America [Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina]. *Nepantla. Views from the South*, 1(3): 533-580.
- Quispe-Agnoli, R. (2005). Cuando Occidente y los Andes se encuentran: *Qellqay*, escritura alfabética y *tokhapu* en el siglo XVI. *Colonial Latin American Review*, 14(2): 263-298.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Quispe-Agnoli, R. (2006). *La fe andina en la escritura*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Quispe-Agnoli, R. (2014). El silencio de Guamán Poma ante *Supay*: de duende, espíritu y fantasma a diablo. *Letras*, 85(2), 47-62.
- Quispe-Agnoli, R. (2016). Acerca de silencios, omisiones y “errores” en la obra de Guamán Poma de Ayala. En M. Mamni (Ed.), *Guamán Poma de Ayala. Las travesías culturales* (pp. 17-36). Lima: Pakarina Editores.
- Quispe-Agnoli, R. (2020). *Escribirlo es nunca acabar*: cuatrocientos cinco años de lecturas y silencios de una Opera Aperta colonial andina. *Letras*, 91(133), 5-34.
- Real Academia Española. (2019). *CORDE. Corpus Diacrónico del Español. Base de datos*. Recuperado de <https://www.rae.es/banco-de-datos/corde>
- Rosenthal, O. E. (2018). Guaman Poma and the Genealogy of Decolonial Thought [Guamán Poma y la genealogía del pensamiento decolonial]. *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies*, 6(1), 64-85.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui, J. de. (1613/1993). *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. Cuzco: Centro Bartolomé de Las Casas e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Titu Cusi Yupanqui. (1992). *Instrucción al Licenciado Lope García de Castro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- UNESCO. (2007). Inscription of the documentary heritage in 2007 [Inscripción en el patrimonio documental en 2007]. *Memory of the World*. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/access-by-year/2007/>
- Urton, G. (2010). Numeral Graphic Pluralism in the Colonial Andes [Pluralismo gráfico numeral en los Andes coloniales]. *Ethnohistory*, 57, (1), 135-164.

Notas

¹ *Nueva corónica* tiene 1189 páginas que incluyen 399 dibujos en tinta. El autor trajo una versión casi final de su libro a Lima en 1614, probablemente para solicitar permiso de impresión. En este viaje editó su obra y añadió el capítulo “Camina el autor”. Un año después, dirigió una carta al rey de España informándole de su obra (Lohmann Villena 1945). Guamán Poma se refirió a su obra como un “libro” y utilizó las convenciones de imprenta en su elaboración. En este artículo, yo también me refiero a la obra como un libro.

² Todas las citas y referencias de esta obra provienen del facsímil digitalizado de *Nueva corónica* que se encuentra disponible en línea, acceso abierto, en la Biblioteca Real de Dinamarca. Durante su viaje de Huamanga a Lima en 1614, el autor hizo enmiendas y añadió material nuevo a su obra, lo que tuvo un efecto en la numeración de sus páginas. Aquí cito el número de página corregido por los editores de esta edición digital.

³ Porras Barrenechea fue un prominente historiador y político peruano cuyas obras sobre el Perú colonial forman parte de la historia oficial hasta el día de hoy. En 1946 publicó “La crónica india” en el periódico *La Prensa*. En 1948 publicó *El cronista indio*, donde reiteradamente afirmó que la obra de Guamán Poma estaba desorganizada, llena de errores y mal escrita. Las referencias de ambas publicaciones provienen de la versión digitalizada de sus obras completas, *El legado quechua* (1999). Esta se encuentra disponible en la red (formato html) y no indica números de página.

⁴ La opinión de Porras sobre el libro de Guamán Poma se extendió a otros escritos indígenas y mestizos como la *Instrucción al Licenciado Lope García de Castro* (1570) de Titu Cusi Yupanqui y la *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú* (1613) de Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua (1999). El estudio de Porras, “La crónica india”, no incluyó *Comentarios reales* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega porque, en su opinión, este autor escribió según los postulados de la historiografía europea moderna.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

⁵ Esta área de estudios es extensa y continua. Como referencia, ver Adorno (2000, 2012), Brokaw (2002), Frame (2007), López-Baralt (1988) y Quispe-Agnoli (2006, 2020).

⁶ Por ejemplo, Brokaw (2014); Mignolo (2007); Pratt, Quispe-Agnoli (2005) y Rosenthal (2018).

⁷ La pluriversalidad es un principio de la opción decolonial. Su objetivo es visibilizar y valorizar puntos de vista, prácticas y posiciones plurales en la construcción de significados. En un artículo recientemente publicado, Cushman, Baca y García definen la pluriversalidad como la apertura hacia todas las formas de conocer y comprender, aceptando que muchos universos coexisten y comparten objetivos con aquellos que los habitan (2021). Ver también Mignolo (2007, 494, 499).

⁸ Un indio que hablaba y escribía en español. Sobre los roles del indio ladino en el Perú colonial, ver Adorno (1992).

⁹ “Lector moderno” aquí se refiere a los lectores contemporáneos de *Nueva corónica*. Lamentablemente, no tenemos constancia de la recepción de la obra entre 1615 y el siglo XX. El libro de Guamán Poma no se publicó ni circuló en su época.

¹⁰ El “Capítulo de la pregunta” en la sección de *Buen gobierno* (2001, 974-99) resume estas reformas bajo la forma de una conversación entre el rey de España y su consejero andino, el autor Guamán Poma.

¹¹ Ver los dibujos de Yahuar Huaca (104), Huiracocha (106), Pachachútec (108) y Túpac Inca Yupanqui (110). Urton sugiere que el uso guamanpumiano de números arábigos en el diseño de *tocapu* podría ser una sustitución metafórica para indicar que los incas habían pensado el *tocapu* como un sistema abstracto de significados para organizar y categorizar personas y profesiones. Así, el cronista pudo haber sugerido que los incas desarrollaron una herramienta muy eficiente para controlar y regular asuntos sociales (2010, 155). No estoy del todo de acuerdo con esta interpretación, aunque tampoco la descarto. El autor indio podría haber visto una coincidencia en las formas lineales de los números arábigos y los diseños geométricos. Ver Brokaw (2002) y Frame (2007).

¹² En este dibujo, aparecen varios insectos (mariposa, avispa) que se asocian con la muerte. Para la relación simbólica entre insectos, muerte y el mundo más allá de la muerte, ver Artzi et al. (2009, 168-69).

¹³ Guamán Poma escribe solo en quechua. Los editores del facsímil digitalizado ofrecen la traducción al español que cito.

¹⁴ Pedro Cieza de León escribió que Alonso de Molina y un personaje desconocido de raza negra informaron a Francisco Pizarro sobre el templo inca de oro que vieron en Tumbes. El capitán español envió entonces a Candia a entrevistarse con el Señor de Tumbes para confirmar el relato de Molina (1987). El Inca Garcilaso cita este episodio de Cieza sobre Candia en sus *Comentarios reales* (1985).

¹⁵ Aunque el término no se lista en diccionarios hasta el siglo XVIII, varios autores españoles anteriores a Guamán Poma lo registran. En el capítulo XIII de su *Historia natural y moral de las Indias*, en el que habla de los templos de México, Joseph de Acosta registra el término, entre otras novedades lingüísticas como “maíz”, “chicha” y “vaquiano” (1590). En 1599, Mateo Alemán lo usa en para referirse a alguien joven, inexperto e ingenuo en la primera parte de *El Guzmán de Alfarache*. En *Relación de un viaje por América* (1605), Fray Diego de Ocaña lo utiliza para referirse a un español recién llegado a las Indias. Estos ejemplos textuales se han recuperado de la base de datos CORDE de la Real Academia Española.

¹⁶ Hijo del décimo gobernante, Túpac Inca Yupanqui, Huayna Cápac nació aproximadamente en 1468 en Tumbamba (Cuenca, Ecuador) o, tal vez, Cuzco (Santa Cruz Pachacuti Yamqui 1993, 249, 255).

¹⁷ Uno de los reportes tempranos más conocidos sobre la existencia de caníbales en las Indias (“gente que tienen en todas las islas por muy feroces, los cuales comen carne humana”) proviene del testimonio de oídas (“noticia”) registrado por Cristóbal Colón en su carta del descubrimiento de 1493 (1989, 145).

¹⁸ Las páginas 368-369 de *Nueva corónica* muestran al autor en acción con sus informantes indígenas que proveyeron fuentes orales y materiales (*quipus*).

¹⁹ Para una lista de autores españoles que escribieron acerca de este personaje y su viaje al Nuevo Mundo antes de la empresa colombina, ver Fernández Duro (1892).

²⁰ Comentarios acerca de estos dibujos en la edición digital de 2001 reconocen la naturaleza alegórica de estas ilustraciones.

²¹ El cronista indígena se desempeñó como intérprete de Cristóbal de Albornoz (c. 1530-?), extirpador de idolatrías cuya extensa biblioteca era muy conocida (Adorno 2000). Es posible pensar que, en la biblioteca de Albornoz, el autor andino tuvo acceso a una edición de la obra de Brant o a una reimpresión de las imágenes de sus grabados



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

en otros libros. Hay más correspondencias visuales entre *Nueva corónica*, la obra de Brant, y la “Carta a Luis de Santángel” de Colón (1493) que identifiqué en otro estudio (Quispe-Agnoli 2016).

²² El estudio de Cushman (2013) se focaliza en los archivos digitales creados para conservar el acervo lingüístico y memoria narrativa Cherokee. Su propuesta es pertinente para comprender a los pueblos originarios de América que fueron colonizados por epistemes occidentales.

²³ Ver Adorno (2000) y López Baralt (1988) para un examen comprensivo de las tradiciones históricas y retóricas occidentales utilizadas por Guamán Poma. Más recientemente, Olimpia Rosenthal ha prestado atención al uso de *Nueva corónica* como punto de referencia del pensamiento decolonial en los estudios latinoamericanos e interroga los límites de la opción decolonial como interpretación válida de esta obra (2018). Después de revisar el debate poscolonial en torno a *Nueva corónica*, Rosenthal (2018) nos recuerda la necesidad de contextualizar históricamente nuestras lecturas de Guamán Poma para evitar pasar por alto las influencias occidentales que pueden haber informado su producción como, por ejemplo, la adopción del cristianismo y la conversión religiosa del autor andino.

²⁴ Condori Mamani cuenta el episodio en quechua. Valderrama y Escalante lo tradujeron al español y lo editaron para publicación.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39355>

**“No ha sido mi fortuna favorable”:
Cuauhtemoc en las crónicas mestizas novohispanas**

María Inés Aldao

Universidad de Buenos Aires, Argentina

inesaldo@hotmail.com

ORCID 0000-0001-8325-8194

Recibido 30/08/2022. Aceptado 23/10/2022

Resumen

En el presente artículo me ocupo de un personaje de relevancia para la historia y conquista de América, el guerrero tenochca Cuauhtemoc, conocido como el último tlatoque mexica y famoso por resistir el embate de los conquistadores durante el asedio de México. Las crónicas de Indias se ocupan escasa y ambiguamente de dicha figura y aluden, en particular, a la resistencia durante la guerra en Tenochtitlan, su apresamiento, rendición y asesinato, desde una perspectiva que difiere entre textos. En esta oportunidad, me centro en la representación de Cuauhtemoc en las crónicas mestizas novohispanas compuestas por Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, Bernardino de Sahagún, Diego Durán, Cristóbal del Castillo, Domingo Francisco Chimalpahin, entre otras, para analizar los distintos posicionamientos enunciativos que dan cuenta de la condición argumentativa de los textos que relatan la caída de Tenochtitlan y sus protagonistas. Este enfoque contrastivo intenta visibilizar las implicancias y complejidades del sujeto colonial, así como los silencios en torno a figuras clave de la historia de la conquista y sus representaciones discursivas.

Palabras clave: *Cuauhtemoc; crónica mestiza; conquista; Nueva España; caída de Tenochtitlan*

**“No ha sido mi fortuna favorable”:
Cuauhtemoc in the novohispanic half-blooded chronicles**

Abstract

In this article I analyze a character that is relevant to the conquest and history of America: the tenochca warrior Cuauhtemoc, also known as the last tlatoque mexica, famous for resisting the attack of the conquerors during the siege of Mexico. The Indian Chronicles do not deal with this character in detail and they only mention his resistance during the war and his imprisonment, surrender and murder, from a perspective that differs between texts. This time, I focus on the representation of Cuauhtemoc in the novohispanic half-blooded chronicles written by Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, Bernardino de Sahagún, Diego Durán, Cristóbal del Castillo, Domingo Francisco Chimalpahin, among others, to analyze the different enunciative positionings which explain the argumentative condition of the texts that retell the fall of



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Tenochtitlan and its protagonists. This contrastive analysis intends to highlight and make visible the implications and complexities of the colonial subject as well as the silence that surrounds the key figures of the history of the conquest and their discursive representations.

Keywords: *Cuauhtemoc; half-blooded chronicle; conquest; Nueva España; fall of Tenochtitlan*

¡Ya aprehendieron a Cuauhtemotzin:
una brazada se extiende de príncipes mexicanos!
¡Es cercado por la guerra el tenochca;
es cercado por la guerra el tlatelolca!
“Cantos tristes de la conquista”, *Cantares Mexicanos*

Cuauhtemoc en las crónicas

Las crónicas que conforman el archivo colonial latinoamericano prestan especial atención a los hechos relativos a la conquista de México, en particular, a la gesta comandada por Hernán Cortés. No obstante, podemos identificar peculiares silencios en torno a personajes históricos, omisiones que, a su vez, significan. Entre estas llamativas exclusiones, existe un personaje cuya relevancia tanto biográfica como textual ha sido por lo menos soslayada en los estudios literarios. En esta oportunidad, me ocupo de Cuauhtemoc,¹ último tlatoani mexica, quien lidera Tenochtitlan durante escasos meses antes de caer en manos del invasor. Cuauhtemoc es conocido como aquel que soporta la embestida del ejército compuesto por unos pocos españoles y un enorme grupo de guerreros de pueblos aliados formado por tlaxcaltecas, texcocanos, cholultecas, chalcas, entre otros. Su resistencia, don de mando y dignidad en su rendición y cuidado de los suyos, aun en cautiverio, lo han convertido en una figura heroica, símbolo de entrega, devota obstinación tenochca y amor por su pueblo. Contrariamente a la representación de Motecuhzoma, figura descripta como dubitativa y poco criteriosa en algunos textos, no hay cronista que ponga en duda la actitud de Cuauhtemoc ante el invasor.

La figura nos enfrenta una vez más a cuestiones relativas al archivo: Juan Bautista Pomar narra en su *Relación de Texcoco* (1582) que los españoles quemaron el archivo general del palacio de Nezahualcóyotl, donde se registraban los nacimientos de los pipiltin del Anahuac. Quizá sea por eso, y por las diferencias en las crónicas, que no sabemos a ciencia cierta cuándo nació (¿hacia 1501?), dónde (Tlatelolco, Tenochtitlan), quién fue su padre,² por ende, desconocemos su parentesco con Motecuhzoma, aunque la opinión que prevalece es que fue su sobrino. Tampoco se sabe con precisión si tuvo mujer y quién fue,³ si dejó descendencia,⁴ o cuántos años tenía al ser erigido tlatoani (la edad varía entre los dieciocho y veinticinco años).

A pesar de estas oscilaciones biográficas, y que han suscitado ríos de tinta, Cuauhtemoc es una figura en cuyo interés convergen las crónicas de tradición tanto indígena como occidental. Está presente en crónicas de soldados, historiadores, religiosos (Francisco López de Gómara, Bernal Díaz del Castillo, Hernán Cortés, Gonzalo Fernández de Oviedo, Juan de Torquemada); en anales (*Relato de la conquista de Tlatelolco, Anales de Tlatelolco*), en algunos códices (*Tira de Tepechpan, Códice Ríos*), en cantares nahuas posconquista (*Cantares mexicanos*, editado por Miguel León-Portilla) y en las crónicas mestizas, que son las que me interesan en esta ocasión: me refiero a la *Historia general de las cosas de la Nueva España* compendiada por Bernardino de Sahagún (ca. 1582), *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme* del fraile dominico Diego Durán (1581), *Compendio Histórico del Reino de Texcoco* de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (ca. 1625), *Crónica mexicáyotl* de Hernando de Alvarado Tezozómoc (1609), *Séptima Relación* de Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Quauhtlehuanitzin (1606-1631) e *Historia de la conquista* de Cristóbal del Castillo (ca. 1599).⁵

Independientemente de la perspectiva con que se recupera esta figura, las crónicas que aluden a Cuauhtemoc se centran en tres episodios relevantes ligados a la caída de Tenochtitlan: su resistencia durante el asedio a la ciudad, la consecuente rendición o entrega, y su asesinato en viaje a Hibueras.

“Toda la tierra venía contra él”. El asedio a Tenochtitlan

La voz de los informantes de Sahagún en el extenso relato del Libro XII de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* narra desde una perspectiva indígena y hace hincapié en las disputas internas de los guerreros de México, recogidos en Tlatelolco, con los pueblos aliados (Xochimilco, Cuitláhuac, Mízquic, Iztapalapan, Mexicatzinco, entre otros). Aquí el sufijo reverencial “-tzin” acompaña al nombre del tlatoani, quien es llamado “el señor de México”, y representado como un sabio guía que lidia con dos frentes de batalla: los españoles y las deserciones internas, por ejemplo, algunos xochimilcas que fungen, según el texto, como espías o cambian de bando. En esta versión, Cuauhtemoczin es tan protagonista del asedio como sus guerreros, que son nombrados en largo listado, gesto típico de la crónica mestiza.⁶ Según el relato, Cuauhtemoc entrega los atavíos de su padre Ahuitzotzin (además del arco y la saeta de Huitzilopochtli que tenía por reliquia) a un “mancebo valiente” llamado Tlapaltécatl teniendo por agüero que, de esa forma, espantaría a los españoles (Sahagún, 2016, p. 173). Al igual que en la versión de Ixtlilxóchitl, es un líder activo: envía espías, controla entradas, establece tácticas, prevé embestidas. Es el gran organizador de la defensa de la ciudad y del ataque.

La *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme* de Durán parte del momento en que Cuauhtemoc es coronado con solemnidad en medio de un clima de alboroto y llanto (2006, p. 558). Señala que el año de preparación de los españoles luego de la Noche Triste, fue también para México momento de repliegue y reorganización. Recordemos que durante el lapso previo al asedio de Tenochtitlan, Cuauhtemoc intenta revertir la alianza con los tlaxcaltecas, con resultados infructuosos. Estos detalles acerca de la tensa espera de lo que derivará en la guerra por México desde la perspectiva indígena los encontramos solamente en la crónica mestiza, cuyos informantes reponen los silencios de la tradición occidental. En la versión de Durán, el tlatoani conoce qué pueblos se aliaron (chalcas, xochimilcas y tepanecas), pide socorro, hace sacrificios y adora a sus dioses. Es astuto, precavido, estratega. Es representado como un líder fiel a su pueblo que manda decir a Cortés que se ha propuesto “defender su ciudad hasta su muerte” (Durán, 2006, p. 561), episodio que retoman otras crónicas. En esta historia encontramos la extensa arenga que “Cuauhtemoczin, señor de México, viendo que toda la tierra venía contra él” (2006, p. 563), realiza en discurso directo:

Valerosos mexicanos: ya veis cómo nuestros vasallos todos se han rebelado contra nosotros. Ya tenemos por enemigos, no solamente a los tlaxcaltecas y cholultecas y huexotzincas, pero a los tezcucanos y chalcas y xuchimilcas y tepanecas, los cuales todos nos han desamparado y dejado y se han ido y llegado a los españoles y vienen contra nosotros. Por lo cual os ruego que os acordéis



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

del valeroso corazón y ánimo de los mexicanos chichimecas, nuestros antepasados (...) oh valerosos mexicanos, no desmayéis ni os acobardéis; esforzad ese pecho y corazón animoso para salir con una empresa la más importante que jamás se os ha ofrecido. Mirad que si con ésta no salís, quedaréis por esclavos perpetuos y vuestras mujeres e hijos, por el consiguiente, y vuestras haciendas, quitadas y robadas (...) No miréis a que soy muchacho y de poca edad, sino mirad que lo que os digo es la verdad y que estáis obligados a defender vuestra ciudad y patria, donde os prometo no la desamparar hasta morir o librarla. (Durán, 2006, pp. 563-564)

Observamos en esta cita tres puntos clave que recorren el relato de la caída de Tenochtitlan en la versión de Durán. Por un lado, el señalamiento del origen valiente de los mexicas, a cuyo recuerdo apela el enunciador. Por otro lado, el lamento por los otrora aliados que cambian de bando y traicionan los estatutos jerárquicos, gran frente enemigo que engrandece por contraste la valentía de los mexicas. Por último, el temor que el enunciador pretende infundir en su pueblo por la esclavitud perpetua en la que, afirma, caerán en caso de lograr resultados adversos en la lucha. Así, la arenga de Cuauhtemoc es un punto de quiebre en el relato, un giro que marca un antes y un después de la batalla cuya finalidad es demostrar que el éxito de la conquista de Tenochtitlan se debe no tanto a la capacidad militar del español como a su estrategia de adhesión de los antiguos vasallos de México.

El enunciador de la historia de Durán detalla las fortalezas de Cuauhtemoc: es “valeroso” y “animoso”, incluso es desventaja numérica, y sale a “hacer rostro” a los españoles” (Durán, 2006, p. 568). También señala sus debilidades, por ejemplo, no se proveyó de bastimentos para tanta población, falta de previsión por la que muere más gente de hambre que a manos enemigas (Durán, 2006, p. 564). Es un líder omnipresente que, desde una canoa pequeña, armado con espada y rodela “volaba de una parte a otra, para ver el concierto de sus gentes y lo que hacían” (Durán, 2006, p. 564). Y es relevante esta representación del héroe (ya presente en los testimonios que recoge Bernardino de Sahagún) que no solo conduce a los suyos, sino que participa como un guerrero más, distinta a la de Cortés que, en las crónicas mestizas, dirige un ejército que lucha por él.

El *Compendio Histórico del Reino de Texcoco* de Ixtlilxóchitl es uno de los textos que dedica mayor extensión al relato del asedio. Al igual que en la versión de Diego Durán, aquí Cuauhtemoc es un “rey” apenado porque Texcoco se torna enemiga de México (1975, p. 456). El tlatoani mexica es el antagonista de Ixtlilxóchitl,⁷ de esta manera, la guerra no está protagonizada por las facciones de Ixtlilxóchitl y Cortés contra la de Cuauhtemoc, sino que los dos señores indígenas se enfrentan con un encono particular por parte del tenochca a causa de la rebelión del señor de Texcoco, otrora aliado de México. Así, visibiliza el don de mando del texcocano y minimiza fuertemente el de Hernán Cortés, líder absoluto en la ofensiva según las historias de tradición occidental. Como señala Clementina Battcock, el objetivo de Alva Ixtlilxóchitl es exaltar la alianza entre Texcoco y España y demostrar que su antepasado fue el único tlatoani que no dudó en colaborar con Cortés ni en aceptar sin reparos la fe católica (2022, p. 171). Además, el narrador del *Compendio* detalla cuáles fueron los pueblos leales a Cuauhtemoc, como Xochimilco, Cuitláhuac, Coyohuacan, Mízquic, Culhuacan, Iztapalapan y Mexicatzinco, información que no suelen dar las crónicas escritas por soldados, que pretenden mostrar que el abandono de los pueblos indígenas hacia Tenochtitlan fue absoluto.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

“Que tome ese puñal y me mate”. ¿Rendición o apresamiento?

Luego del sitio de aproximadamente noventa días a Tenochtitlan con sus batallas, repliegues y arremetidas, la ciudad es tomada por un ejército mayoritariamente indígena comandado por Cortés (Navarrete Linares, 2022, p. 245). En la cosmovisión nahua, al ser apresado el tlatoani sus guerreros dejan de luchar, pues la rendición o captura del señor simboliza el inexorable fin del pueblo ante el cual sería un sinsentido perpetuar la pelea.⁸ Es por esto que un episodio aún más narrado que la participación de Cuauhtemoc durante el asedio a México es su rendición, entrega o apresamiento, posicionamiento que oscila según los intereses de cada cronista,⁹ pues no es lo mismo narrar que el líder mexica es tomado prisionero por soldados del bando contrario que lo descubren en plena huida o mientras batalla, que indicar que el señor se entrega luego de verse rodeado por un poderío que lo ha superado.

La historia de Sahagún, por ejemplo, se detiene en un hecho simbólico: luego de días de lucha, los mexicanos observan en el cielo un torbellino de fuego que echa brasas.¹⁰ A partir de esa visión, reina el silencio en el campo de batalla, prolegómeno del fin de Tenochtitlan. Cuauhtemoc cumple con la palabra dada a Cortés y se entrega junto a sus principales en el tlapanco.¹¹ Esto es relevante porque en las crónicas de soldados se narran instancias en las que Cuauhtemoc promete rendirse, pero nunca se presenta ante los españoles, ergo, es representado como un hombre escurridizo, sin palabra.

Desque llegaron a tierra el señor de México Cuauhtemotzin, con los que con él iban, saltaron en tierra cerca de la casa, donde estaba el capitán: y los españoles que estaban cerca del agua tomaron por las manos a Cuauhtemotzin, amigablemente, y llevaronle a donde estaba el capitán Don Hernando Cortes encima de la azotea: y como llegó a donde estaba el capitán, luego él le abrazó, y mostró muchas señales de amor al dicho Cuauhtemotzin, y todos los españoles le estaban mirando con gran alegría: y luego soltaron todos los tiros por alegría de la conclusión de la guerra. (Sahagún, 2016, p. 177).

Esta escena en la que Cortés recibe con misericordia al tlatoani rendido contrasta con la violencia desatada a posteriori a través de la inmediata sucesión de robos y desmanes de los “vencedores”. Asimismo, los vítores por el fin de la guerra encuentran su contrapartida en la recurrente pregunta de Cortés, Malintzin mediante, a Cuauhtemoc, Cohuanacochtzin y Tetlepanquetzatzin: “no hay más oro que este en México?” (Sahagún, 2016, p. 180). Así, los estragos sobre la destrucción misma y la codicia explicitada marcan el inicio de la ciudad nueva que se erige por sobre la derruida Tenochtitlan.

En la versión de Diego Durán, Cuauhtemoc pretende huir de la ciudad, pero es descubierto. Esta historia incluye la conocida anécdota en la que el tlatoani quita el puñal a Cortés y se lo da para que lo ejecute con él, como castigo por no haber podido defender a su pueblo:

El valeroso mancebo le respondió: —“Decidle al capitán que yo he hecho lo que era obligado por defender mi ciudad y reino, como él hiciera en el suyo, si yo se lo fuera a quitar. Pero, pues que no pude y me tiene en su poder, que tome ese puñal y me mate.” Y extendiendo la mano, sacó al Marqués un puñal que en la cinta tenía y se lo puso en la mano, rogándole lo matase con él. (Durán, 2006, p. 568).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Esta escena visibiliza tanto la dignidad del tlatoani como la imperdonable distracción del capitán que deja que su adversario hurte su arma. Luego de esto, Cuauhtemoc pide a Cortés que libere a los prisioneros mexicas, solicitud que, según el texto, es respondida satisfactoriamente por el conquistador (Durán, 2006, p. 569). El enunciador no silencia la sorpresa de Cortés al presentársele Cuauhtemoc: “viendo un mozo de tan poca edad, aunque gentil hombre y de buen parecer”, reprende su obstinación pues había sido llamado en diversas oportunidades para que se dé de paz (Durán, 2006, p. 568).

La versión de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl narra una rendición lentísima, desde el patetismo. Casas destruidas, gente hambrienta y sedienta, calles abarrotadas de muertos en las que solo se pisan cadáveres: “Era cosa admirable ver a los mexicanos: la gente de guerra, confusa y triste, arrimados a las paredes de las azoteas mirando su perdición, y los niños, viejos y mujeres llorando” (Ixtlilxóchitl, 1975: 478). Cortés es representado como un líder que decide unilateralmente, sin contemplar la opinión de Ixtlilxóchitl a pesar del acuerdo implícito de ejercer una suerte de doble comandancia con Texcoco. También es un cruel soldado que, al no presentarse en la plaza Cuauhtemoc como se le había demandado, cumple con la promesa de terminar con los mexicas “a fuego y sangre sin perdonar a nadie la vida” (Ixtlilxóchitl, 1975, p. 477). Aquí dice el narrador que “hiciéronse este día unas de las mayores crueldades sobre los desventurados mexicanos que se ha hecho en esta tierra” (Ixtlilxóchitl, 1975, p. 478). En la versión de Ixtlilxóchitl, las tremendas consecuencias del asedio provienen más de la innecesaria furia cortesiana que de la guerra en sí. Cuauhtemoc no se rinde, sino hasta que ve peligrar la vida de su círculo íntimo: García Holguín, capitán de un bergantín, a sabiendas de cuál es la canoa del tlatoani por un mexica que tenían preso, se acerca y lo rodea. Aun con esa desventaja, Cuauhtemoc pretende embestir al enemigo, rodela y macana en mano. No obstante, decide entregarse cuando apuntan con ballestas y escopetas a quienes estaban con él. Esta magnanimidad del señor mexica que piensa primero en los suyos contrasta con un Cortés fuera de sí que, lejos de la representación misericordiosa de otras crónicas, no perdona ni contempla los consejos de sus capitanes.

Al ser llevado ante Cortés, en línea similar a la versión de Durán, Cuauhtemoc exclama:

“Ah capitán. Ya yo he hecho todo mi poder para defender mi reino y liberarlo y librarlos de vuestras manos, y pues no ha sido mi fortuna favorable, quitadme la vida que será muy justo y con esto acabaréis el reino mexicano, pues mi ciudad y vasallos tenéis destruidos y muertos”. (Ixtlilxóchitl, 1975, p. 478).

No hay quita de puñal, sino un tlatoani afligido que es consolado por Cortés e intimado a que solicite a los suyos la rendición. Seguidamente, Cuauhtemoc sube a una torre y “les dijo a voces que se rindiesen pues ya estaba en poder de los enemigos” (Ixtlilxóchitl, 1975, p. 478). A diferencia de la versión de Durán, aquí Cuauhtemoc es desprovisto de su majestuosidad a partir del énfasis de la pérdida de su poder en manos del español. Su representación, más lastimera y doliente, es la de un señor devenido prisionero que llora sobre la destrucción de la ciudad, imagen que el cronista texcocano pretende enfatizar.¹²

La rendición de Cuauhtemoc es recuperada por la cronística mestiza desde la dignidad del tlatoani, sinécdoque del pueblo mexica. Es partícipe de una honrosa batalla y consecuente derrota. Llevado ante el enemigo, explicita su vergüenza y pide piedad para su pueblo. Por su



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

parte, las crónicas de tradición occidental subrayan la victoria y misericordia de Cortés quien, como sabemos, no acuchilla a Cuauhtemoc en el momento en que este se lo pide, sino que lo somete a una humillante prisión y lo asesina camino a Hibueras.

“Grillos en los pies”. La tortuosa prisión

Nuevamente se confrontan las versiones respecto del trato que recibe el tlatoani una vez prisionero. Según el Libro XII de la historia de Sahagún, sobre el atuendo guerrero de Cuauhtemoc los españoles colocan unas mantas pobres y sucias (Sahagún, 2016, p. 179). Como explica Valeria Añón, la vestimenta ajada sobre los pipiltin apresados remite al ritual mortuorio e inscribe la escena en una alegoría de la muerte (2016, p. 207).

Desde una perspectiva chalca, Chimalpahin es contundente respecto del maltrato hacia Cuauhtemoc, ya que cuando, dice, se “enfrió la guerra en Tlatilulco”, “se recostaron las armas”, “se enturbió la mexicayótl”, Cortés lleva maniatados a los cinco tlatoque hacia Coyoacán, los encierra, pone grillos en sus pies e interroga violentamente por el oro:

A estos cinco precisamente los buscó el capitán Hernando Cortés, los hizo atar, los llevó a Cuyohuacan; sólo a Panitzin no lo hizo atar. Allá fueron a ser encerrados, allá siguieron atados en Cuyohuacan; les pusieron grillos en los pies, y al teohua Cuauhcohuatl y a Cohuañuitl Tecohuatzin Tetlanmécatl los interrogó, cuando se destruyó Tolteca Acaloco, [acerca del] oro del tecpan del que se juntaron ocho barras que se ocultaron y las tomó el de nombre Ocuiltécatl que era guardián, pero que entonces murió, lo mató la viruela que se había extendido. (Chimalpahin, 2003, pp. 203-205).

La reposición de los nombres en náhuatl junto con la repetición típica de dicha lengua y las referencias a la codicia del invasor son características de la cronística de tradición indígena, muy presente también en la historia de Cristóbal del Castillo. En la versión de Chimalpahin, el uso del plural multiplica la violencia de la conquista. La escena de los tlatoque inmovilizados a través de la referencia a las ataduras y grillos contrasta claramente con la activa búsqueda del oro por parte del capitán.

Estas torturas son recuperadas por Ixtlilxóchitl. Es el bisabuelo del cronista quien pide que cesen los tormentos no solo por humanidad, sino porque generarían revueltas. En esta versión, Cuauhtemoc es un señor que, incluso cautivo, tiene poder sobre su pueblo, invisibilizado en otras crónicas, como en las *Cartas de Relación* de Cortés. Por ejemplo, el relato cuenta que en 1524 llegan los “primeros” doce franciscanos a México e Ixtlilxóchitl y “el rey” Cuauhtemoc se ocupan de los preparativos del recibimiento. Con este gesto, el enunciador muestra la participación del texcocano y la injerencia del mexica sobre los indígenas, superior a la del mismo Cortés; además, muestra a un pueblo predispuesto para una fácil conversión, gesto que recorre toda la cronística mestiza.¹³

Por su parte, la *Historia de la conquista* de Cristóbal del Castillo no narra las torturas de la prisión,¹⁴ en cambio, muestra a un Cuauhtemoc integrado al consejo de señores que, ante la llegada de los franciscanos, alistan lo necesario para recibirlos. Cuauhtemoc aprueba la sugerencia de Cortés respecto de la morada de los religiosos, la antigua pajarera de Motecuhzoma en Totocalco: “Los que levantaron este palacio hicieron siempre mucho aprecio de él y por eso conviene que habiten allí los religiosos” (Del Castillo, 2001, p. 159). Con estas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

palabras, el texto muestra no tanto la importancia brindada a la experiencia de Cuauhtemoc como su sumisión al ceder dicho espacio a los frailes, reemplazo violento que indica un cambio de orden total.

Lo acontecido durante la prisión de Cuauhtemoc es recogido con brevedad por pocas crónicas. Llama la atención su omisión, teniendo en cuenta que implica para la tradición occidental la victoria del español, y para la tradición indígena, la constatación de la introducción de la fe. No obstante, el escaso material que hallamos en la cronística respecto de este suceso fundamental para la historia americana nos permite reflexionar sobre los distintos posicionamientos enunciativos y relatos que, como en el archivo latinoamericano entero, discuten, refutan y revisan versiones.

“Murió allá, en Huei Mollan”. El asesinato de Cuauhtemoc

La muerte de Cuauhtemoc también es motivo de debate. Contrariamente a las versiones encontradas respecto del asesinato de Motecuhzoma, la duda no gira en torno a quién decide su muerte, sino a qué motivos tuvo Cortés para hacerlo, pues algunos relatos plantean que Cuauhtemoc, desde su prisión, camino a Hibueras, planeaba un levantamiento aprovechándose de la inferioridad numérica y desconocimiento geográfico de los españoles. Cortés se habría enterado de esto por un indígena, le hace un breve juicio, testifican en su contra, y manda ahorcarlo junto a otros señores.

En un artículo sobre pena de muerte en la Colonia, Batalla Rosado explica que durante el siglo XVI en Nueva España se lleva a cabo la ejecución de la misma forma que en Castilla. La horca sobre maderos (dos clavados en tierra y otro transversal) o, en su defecto, en un árbol, era la pena que se utilizaba para ajusticiar a plebeyos, mientras que a los nobles les correspondía la decapitación (1995, p. 74). Esto no sucede en el caso de Cuauhtemoc ni de otros pipiltin, sino que Cortés aprovecha la ejecución para infamar a los señores y degradarlos en su estatus, gesto que no comprendían los indígenas, pero sus soldados, sí (1995, p. 106).¹⁵ Además, podría haber mandado realizar el cadalso, quizás por prisa o como parte de la intención de rebajar a los señores indígenas manda que sean ahorcados de un árbol.

El texto de Durán recupera el relato del supuesto complot de los señores (2006, p. 575). La *Crónica mexicáyotl* de Tezozómoc y la *Relación* de Chimalpahin refieren a esto como la calumnia de un tlattelolca. Estas versiones detallan que el árbol en cuestión es una ceiba, árbol sagrado para las culturas mesoamericanas, y que previo a su muerte Cuauhtemoc es bautizado con el nombre de “Don Fernando”:

Así, murió siendo cristiano, pusieron la cruz en sus manos; pero grillos y cadenas de hierro le asían los pies para que estuviera colgando en la ceiba. Mucho por eso se entristecieron, se afligieron, lo lloraron los tlahtoque mexicana a quienes llevaron: don Juan Velázquez Tlacotzin, cihuacóhuatl; don Carlos Oquitzin, don Andrés Motelchiuhtzin, don Diego de Alvarado Huanitzin. Todos los que fueron ahorcados: Cuauhtimoctzin, don Pedro Cortés Tetlepanquetzatzin, tlahtohuani de Tlacopa, y don Pedro Cohuanacochtzin, tlahtohuani de Tetzcuco. Lo hizo el tlatilúlcatl de nombre Cotztemexi, quien acusó falsamente a los tlahtoque y los pipiltin, por lo que fueron ahorcados. (Chimalpahin, 2003, pp. 215-217).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Cuauhtemoc muere bautizado, cruz en mano, encadenado: el adversativo subraya la paradoja de la evangelización que corona episodios de violencia. La responsabilidad aquí es compartida: un falso testimonio indígena es aprovechado por Cortés para eliminar a los tlatoque, quienes lloran a su señor antes de morir ahorcados, previo otorgamiento del nombre cristiano. En *Historia de la conquista* Cristóbal del Castillo también hace hincapié en que Cuauhtemoc no fue el único colgado por Cortés en Huei Mollan: “Cuauhtemotzin murió allá, en Huei Mollan, y también muchos otros gobernantes y capitanes. Allá los colgó, los ahorcó el capitán Hernando Cortés, cuando los llevaba a Huei Mollan Xallixco” (2001, p. 163).

Por otra parte, Ixtlilxóchitl ofrece una versión laudatoria de Cuauhtemoc, que muere junto a los demás señores “sin culpa” y por “falso testimonio”. Sostiene que las rebeliones fueron provocadas por Cortés a causa del maltrato hacia los prisioneros, y anticipadas por Ixtlilxóchitl quien, verdadero y astuto líder del texto, advierte los agravios sufridos durante el camino, por ejemplo, la falta de alimentación. Brinda escenas precisas en las que, ante el pedido de los señores de que les den un poco de maíz, los españoles se negaban explicando que era para los caballos (Ixtlilxóchitl, 1975, p. 499). De hecho, es Cuauhtemoc quien sosiega a su pueblo ante la posibilidad de una revuelta (1975, p. 496). Este punto es importante, ya que el enunciador insiste en que ningún tlatoque mostró flaqueza y que, pudiendo enviar un ejército contra los españoles, se abstuvieron. Asimismo, se muestra con “harta pena” cuando Cortés ordena el ahorcamiento y sostiene que su verdadera intención era eliminar a los señores naturales (Ixtlilxóchitl, 1891, p. 419).

Humillado, agraviado, ahorcado. Aunque alguna crónica pretenda minimizar la culpa de Cortés en la muerte de Cuauhtemoc aduciendo que preparaba una rebelión, no hay dudas de su responsabilidad en la decisión de asesinarlo. Si las versiones respecto de los asesinos de Motecuhzoma distan diametralmente, no hay dudas sobre quién mató al último tlatoani: fue colgado en tierras ajenas a pesar de haber perdido su poderío o, quizás, por temor genuino a la posibilidad de que lo pudiera recuperar.

Cuauhtemoc en la tradición occidental

Aunque este artículo se basa en la representación del tlatoani en las crónicas mestizas, quisiera realizar una breve observación sobre su inclusión en dos crónicas de soldados. La presencia de Cuauhtemoc suele ser más escueta en las de tradición occidental, sin embargo, la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo¹⁶ le dedica mucha atención, y describe al tlatoani en tres oportunidades. Primero, como un “mancebo de hasta veinte y cinco años, bien gentil hombre para indio”, “esforzado”,¹⁷ ante el cual los suyos temblaban. En los otros dos momentos menciona nuevamente su juventud, su condición de “gentil hombre”, su rostro alegre.¹⁸ Agrega que no había falta en sus ojos “halagüeños”, que miraban “con gravedad” (2000, p. 112). Siempre es descrito como un gran señor que sesiona con su concejo personal, y que no es necio, pues entiende que debe rendirse cuando la guerra está resuelta.

La versión de Díaz del Castillo repite el episodio del puñal representado en algunas crónicas mestizas. Según el enunciador, al entregarse Cuauhtemoc (“Guatemuz” en el texto) ante los españoles se escucha el llanto de los indígenas. Al respecto, en el texto encontramos numerosas imágenes auditivas: por un lado, quedaron sordos los soldados por los noventa y tres días de gritos y silbos constantes sumado a la corneta utilizada por el tlatoani para dar avisos; por otro lado, cuando toman a Cuauhtemoc, reina un silencio sepulcral.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Respecto de la muerte de Cuauhtemoc, para el enunciador de la *Historia verdadera* fue injusta pues el mexica efectivamente planeaba una revuelta, pero, dice, la idea no fue suya, posicionamiento que suaviza la responsabilidad del tlatoani, pero adhiere a la versión de intentos de rebelión. Es por esto por lo que Cortés los manda ahorcar, momento en el que Cuauhtemoc pronuncia un lastimoso discurso final:

Y cuando le ahorcaron dijo el Guatemuz: “¡Oh capitán Malinche! Días hacía que yo tenía entendido e había conocido tus falsas palabras, que esta muerte me habías de dar, pues yo no me la di cuando te entregaste en mi ciudad de México; ¿por qué me matas sin justicia? Dios te lo demande” (Díaz del Castillo, 2000, p. 276).

Este reclamo directo que no aparece en otras crónicas representa a un Cortés injusto e inconvencible y reprocha el impedimento de morir luego de la honrosa derrota, tal como Cuauhtemoc había solicitado. El enunciador parece haber establecido un vínculo con el tlatoani, por lo que asegura que su muerte pareció mal a todos (Díaz del Castillo, 2000, p. 276).¹⁹ Como señala Valeria Añón, este episodio de la *Historia verdadera* refleja la pérdida de autoridad de Cortés y rebaja su figura (2012, p. 315).²⁰

Es distinto el caso de las cartas de Cortés. En la *Tercera Carta* (1522), que relata el asedio a Tenochtitlan, “el señor de la ciudad, que era mancebo de edad de diez y ocho años, que se decía Guatimucín” (Cortés, 1945, p. 383), es representado como un obcecado, caprichoso y escurridizo rival, que no acata la insistente y piadosa demanda de rendición de Cortés. El enunciador se esfuerza por contraponer el infantilismo del recién coronado señor con la templanza de un capitán experimentado, versión que, como vimos, refutan las crónicas mestizas. Aquí, Cuauhtemoc es una figura que desaparece militarmente para solo reaparecer en la rendición, no se lo menciona en la batalla (Muriel, 1966, p. 37). Encontramos también la anécdota del puñal, en una escueta escena de la que excluye la palabra del tlatoani y se hace hincapié en la misericordia de Cortés (1945, p. 399). Respecto de la muerte de Cuauhtemoc, narrada en la *Quinta carta* (1526), el enunciador explica que los señores tramaban una rebelión, según un mexicano “honrado”, adjetivo que contrasta con la mención a “Guatimucín” como “hombre bullicioso” (1945, p. 531).

Como pudimos observar, la crónica de tradición occidental enfatiza la posibilidad de sumisión que tuvo Cuauhtemoc y lo señala, a través de su negativa, como el responsable de las muertes acontecidas durante la guerra. A su vez, es un discurso que no repara en su condición de líder, sino en su obcecación y mocedad. Las de Cortés y Díaz del Castillo no son, claro, las únicas crónicas que mencionan a Cuauhtemoc, pero resultan significativas por haber sido dichos cronistas protagonistas del asedio a Tenochtitlan y haber entablado una suerte de relación con el tlatoani. Erigen una suerte de “discurso colonialista” (Altuna, 2002) en tanto textos que, si bien no se originan como un mandato de escritura, establecen una descripción particular del espacio y del otro. En palabras de Elena Altuna, son sujetos coloniales inmersos en una situación colonial que cuentan en sus relatos fracasos y esperanzas, historias otras cuyo sentido, así como los cronistas, migran (2004, p. 20).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recuperación y homenaje

Sin adentrarme demasiado en este terreno, quiero señalar que en México hubo dos momentos fuertes de recuperación de la figura de Cuauhtemoc.²¹ El primero surgió hacia fines del siglo XIX mediante un proceso de vindicación del pasado como modo de afianzar el nacionalismo mexicano, acorde con la “línea de crear relatos nacionales integradores” (Campos Pérez, 2017, p. 1835) a través de un héroe con atributos románticistas como el honor, la lealtad, la actitud sacrificial. Durante el porfiriato y por iniciativa ciudadana, se anuncia una fecha conmemorativa (que queda fijada, después de muchas discusiones, para el 21 de agosto) y se inaugura un monumento el 21 de agosto de 1887 en uno de los lugares más emblemáticos de la ciudad, Paseo de la Reforma e Insurgentes.²²

Mucha bibliografía se origina a partir de este gesto, como la infinidad de discursos nacionalistas en prensa cada 21 de agosto hasta principios del siglo XX en el que se presenta a Cuauhtemoc como promotor de la lucha independentista (Campos Pérez, 2017, p. 1843). Un ejemplo de esto es el sintagma “el héroe completo” acuñado por Ignacio Manuel Altamirano en *Diario del Hogar* (1899). Otros muchos periódicos de la época se hicieron eco de estos discursos acalorados, como *Diario El Hogar*, *El hijo de Ahuizote*, *El Siglo Diez y Nueve*, *El Monitor Republicano*. Pero también hicieron lo suyo las Historias sobre México, como *México y sus revoluciones* de José María Luis Mora (1836), con aderezos útiles a la construcción de un héroe nacional; la *Historia* de Prescott (cuya primera edición en español data de 1844), que representa a un Cuauhtemoc admirado por Cortés, la *Historia* de Orozco y Berra (1880) que sigue casi literalmente a Bernal Díaz del Castillo, o el primer tomo de *México a través de los siglos* de Alfredo Chavero (1884). Todas estas versiones romantizan, entre otros, el episodio del puñal.

El segundo es a mediados del siglo XX, momento que produjo muchas biografías y consecuentes discusiones sobre Cuauhtemoc a raíz del descubrimiento de sus supuestos restos en una iglesia de Ixcateopan, Guerrero. El 16 de septiembre de 1949 la arqueóloga mexicana Eulalia Guzmán declara públicamente el hallazgo de los restos de Cuauhtemoc en la iglesia Santa María de la Asunción, Ixcateopan. La comisión multidisciplinaria enviada por la Secretaría de Educación Pública, luego de diecisiete días de rastillajes y búsquedas, llega a la conclusión de que no son los restos del tlatoani. Las investigaciones continuaron, hasta la publicación final del proceso en el Dictamen de la Gran Comisión (1976).²³ Luego de muchos debates y excavaciones (por ejemplo, en 1951), se dictamina que los restos no pertenecen a Cuauhtemoc. En este contexto se enmarca el frenesí biográfico sobre la figura que originó, entre muchos otros, trabajos como *Cuauhtémoc* de Salvador Toscano (1953), *Cuauhtémoc. Datos biográficos y cronológicos* de Eulalia Guzmán (1955), *Cuauhtémoc, el héroe del pueblo* de José López Bermúdez (1956), *Cuauhtémoc. Vida y muerte de una cultura* de Héctor Pérez Martínez (1957). Estos libros abordan la figura del tlatoani desde una perspectiva histórica, sin ahondar en la representación enunciativa de las crónicas de Indias.

El año pasado se conmemoraron los 500 años de la caída de Tenochtitlan y podría haber sido un tercer momento de recuperación del tlatoani. No obstante, entre los innumerables eventos académicos, libros y artículos producidos, la figura de Cuauhtemoc fue silenciada y reemplazada por la de Cuitláhuac, el último gobernante tenochca. Esto es importante porque incluye una discusión purista respecto de la doble ascendencia de Cuauhtemoc que era tlatelolca por parte de la madre y tenochca por rama paterna, es decir, un mexica no completamente tenochca, que termina gobernando Tenochtitlan.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

“No ha sido mi fortuna favorable”

Como observamos a lo largo de este trabajo, con diferencias en tono y posicionamiento y respecto de su accionar en combate, las crónicas mestizas presentan una imagen positiva y hasta laudatoria del último tlatoani mexica. Si el Cuauhtemoc de carne y hueso no ha tenido una “fortuna favorable” (Ixtililxóchitl, 1975, p. 478), al menos la historia ha preservado su recuerdo bajo el mote casi unánime de héroe fiel a su pueblo y símbolo del gobernante idóneo por antonomasia.

La inserción de la figura de Cuauhtemoc es un ejemplo de los distintos posicionamientos enunciativos de la cronística colonial. En este caso, aparece en estrecha relación con la defensa y posterior caída de Tenochtitlan, de aquí que las voces lo representen de acuerdo a la postura respecto de los pueblos cabecera, procedencia y objetivos del cronista. Su inclusión u omisión revelan las versiones en torno a hechos que una parte de la historia intenta homogeneizar.

Estas disonancias constituyen uno de los puntos clave de la cronística mestiza, relacionadas estrechamente con la “inestabilidad constitutiva del sujeto colonial” (Altuna, 2006, pp. 60-61). En relación con la importancia de los sujetos de “hacerse oír” (tanto los mestizos como los tlatoque, religiosos y soldados) más allá de la lejanía (Altuna, 2006, p. 61), el discurso que esgrimen difiere en tanto representativo de una situación particular. Observar las perspectivas respecto a distintos eventos o personajes centrales de la conquista resulta útil para repensar la cronística mestiza y entenderla, en palabras de Poupney Hart, como “discursos persuasivos”, con verdadera carga argumentativa que, en una lectura atenta, resisten las versiones oficiales (1995). Podemos concluir, entonces, junto con Elena Altuna, que “la re-lectura de los textos del pasado constituye, pues, una deuda de la memoria social que aspira a ser descolonizadora” (2006, p. 66).

Referencias bibliográficas

- Altuna, E. (1998). Territorios de la memoria. El sujeto migrante en el relato de viaje colonial. *Kipus. Revista Andina de Letras*, (9), 3-10.
- Altuna, E. (2002). *El discurso colonialista de los caminantes. Siglos XVII-XVIII*. Michigan: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” / Latinoamericana Editores.
- Altuna, E. (2004). Introducción: relaciones de viajes y viajeros coloniales por las Américas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXX (60), 9-23.
- Altuna, E. (2006). Colonialismo: interpretaciones y percepciones. *Katatay*, II (3/4), 60-67.
- Alvarado Tezozomoc, H. (1998). *Crónica mexicáyotl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Anónimo (2006). *Relato de la conquista de Tlatelolco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Añón, V. (Coord.) (2022). *500 años de la conquista de México. Resistencias y apropiaciones*. Buenos Aires: Clacso.
- Añón, V. (2012). *La palabra despierta. Tramas de la identidad y usos del pasado en crónicas de la conquista de México*. Buenos Aires: Corregidor.
- Batalla Rosado, J. J. (1995). La pena de muerte durante la colonia —siglo XVI— a partir del análisis de las imágenes de los códices mesoamericanos. *Revista Española de Antropología Americana*, (25), 71-110.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Battcock, C. (2022). La conquista de México con unos peculiares ojos tetzcocanos. En Añón, V. (Coord.), *500 años de la conquista de México. Resistencias y apropiaciones* (pp. 161-177). Buenos Aires: Clacso.
- Campos Pérez, L. (2017). Cuauhtémoc, “el héroe completo”. La conmemoración del último emperador azteca en la Ciudad de México durante el porfiriato (1887-191). *Historia Mexicana*, LXVI (4), 1819-1861.
- Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, D. F. de San Antón Muñón (2003). *Séptima relación de las Diferentes historias originales*. México: UNAM - IHH.
- Cortés, H. (1945). *Cartas y relaciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Cortés, H. (2010). *Segunda carta de relación y otros textos* [Edición, prólogo y notas de Valeria Añón]. Buenos Aires: Corregidor.
- Del Castillo, C. (2001). *Historia de la venida de los mexicanos y otros pueblos e Historia de la conquista*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Díaz del Castillo, B. (2000). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Dastin.
- Diccionario de Autoridades* (1726-1739). Diccionario Histórico de la Lengua Española, Real Academia Española. Recuperado de: <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Diccionario Nautl-Español* (2001). México: Instituto Mexiquense de Cultura.
- Durán, D. (2006). *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*. México: Porrúa.
- Garcilaso de la Vega, Inca (1944). *Historia General del Perú. Segunda parte de los Comentarios Reales de los Incas*. Buenos Aires: Emecé.
- Ixtlilxóchitl, F. de Alva (1975). *Compendio Histórico del Reino de Texcoco. Obras Históricas*. México: UNAM.
- Ixtlilxóchitl, F. (1891) *Relación Décima Tercera. Obras Históricas. Tomo I: Relaciones*. Ed. Alfredo Chavero. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.
- Lira González, A. (1991). Las palabras de Cuauhtémoc en la historiografía de los siglos XVI a XIX. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, XII (47), 61-84.
- Muriel, J. (1966). Divergencias en la biografía de Cuauhtémoc. *Estudios de Historia Novohispana*, 1 (1), 1-81.
- Navarrete Linares, F. (2021). Cómo los historiadores mexicanos “vencieron” a los “indios”. *Noticonquista*. Recuperado de <https://noticonquista.unam.mx/amoxtli/2653/2651>.
- Navarrete Linares, F. (2021). La conquista del siglo XVI y la conquista actual. En M. Ríos Saloma, (Ed.), *Conquistas. Actores, escenarios y reflexiones. Nueva España (1519-1550)* (pp. 355-373). Madrid: Sílex Ultramar Ediciones.
- Pomar, J. B. (1891). Relación de Tezcoco. En J. García Icazbalceta (Ed.), *Nueva colección de documentos para la historia de México. Tomo III. Pomar, Zurita, Relaciones antiguas (siglo XVI)* (pp. 1-69). México: Imprenta de Francisco Díaz de León.
- Poupeney Hart, C. (1995). Algunos apuntes en torno a la “crónica mestiza” (México, Perú). *Actas del IV Congreso Internacional de Historia Regional Comparada*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Roldán, D. (1980). *Códice de Cuauhtemoc. Biografía*. México: Editorial Orión.
- Rozat Dupeyron, G. (2002). *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la conquista de México*. Veracruz: Universidad Veracruzana.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Sahagún, B. de (2016). *Historia de la conquista de México. Libro XII de la Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Edición, prólogo y notas de Valeria Añón. Buenos Aires: Corregidor.

Toscano, S. (1972). *Cuauhtémoc*. México: Fondo de Cultura Económica.

Notas

¹ Del náhuatl “Kuaujtemok: águila que descende” (*Diccionario Nahuatl-Español*, 2001).

² Según Eulalia Guzmán, Cuauhtemoc es hijo del príncipe Ahuízotl. Para Chimalpahin, en cambio, su padre es el rey Ahuízotl (Muriel, 1966, p. 10).

³ Algunas versiones señalan que su mujer fue una de las hijas de Motecuhzoma, pero se desconoce con precisión si Xuchimatatzin (María) o Tecuichpo, bautizada como Isabel. Isabel fue primero casada con Cuitláhuac. Al enviudar, habría contraído nupcias con Cuauhtemoc. Luego, tuvo una hija con Cortés (Leonor Cortés Moctezuma) y fue casada con diversos capitanes españoles (Alonso de Grado, Pedro Gallego y Juan Cano).

⁴ Algunos historiadores como Eulalia Guzmán afirman que Cuauhtemoc tuvo un hijo, llamado Juan Cuauhtemoc Chimalpopocatzin.

⁵ Es una figura ligada al asedio y posterior caída de Tenochtitlan, por eso no está presente en *Historia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo (1592), crónica que no relata la guerra, y apenas en las de Del Castillo y Pomar, por una cuestión de la materialidad del archivo, en este caso, los manuscritos rotos o incompletos. Sí está la imagen del ahorcamiento de Cuauhtemoc en la *Descripción de la ciudad y Provincia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo.

⁶ “Aquí se ponen los nombres de los valientes hombres mexicanos y tlamilulcanos que se hallaron en esta guerra” (Sahagún, 2016, p. 174).

⁷ El cronista Fernando de Alva Ixtlilxóchitl es bisnieto del protagonista de su historia, Hernando Ixtlilxóchitl (hijo de Nezahualpilli, nieto de Nezahualcōyotl).

⁸ Algo similar ocurre en el relato del “encuentro” en Cajamarca entre Atahualpa y Pizarro según la *Historia General del Perú* del Inca Garcilaso de la Vega, aunque aquí el enunciador admite que es el mismo curaca quien solicita a su ejército que deje de luchar: “El Inca, viendo lo que passava, mandó a los suyos, a grandes voces, que no hiriessen ni ofendiesen a los españoles, aunque prendiessen o matassen al mismo Rey” (1944, capítulo XXV, p. 72).

⁹ Prefiero “cronista” antes que “autor” pues, siguiendo a Elena Altuna, “si la literatura concebida como *bellas letras* demostró su incapacidad para dar cuenta de la riqueza de los textos producidos en el Nuevo Mundo durante los siglos XVI y XVIII, la imagen clásica de *autor*, por su parte, reveló su insuficiencia para evidenciar las posiciones que el sujeto productor de discursos debió asumir, en razón de la situación colonial en que se encontraba inmerso” (1998, p. 3).

¹⁰ Señala Guy Rozat Dupeyron al respecto: “El símbolo de este fuego celeste es muy claro, da vuelta alrededor del reducto donde están atrincherados los últimos defensores aztecas, los envuelve de chispas y luz y se ahogará en medio de la laguna. Este cometa viene a marcar en el cielo el fin de los combates y está cargado de una simbología muy especial, que hace referencia a otros cometas: aquellos que hemos encontrado en la Antigüedad clásica y durante la época medieval” (2002, p. 212).

¹¹ “Tlapanco”, también “tlapantli”: terraza, azotea (*Diccionario Nahuatl-Español*, 2001).

¹² Durán menciona en repetidas ocasiones la participación de Ixtlilxóchitl en la batalla, por ejemplo: “Ellos, con este favor, tomaron ánimo y corazón y, tomando la delantera del ejército y con ellos Ixtlilxóchitl, señor de Tezcuco, con su espada dorada en la mano, entrando con tanta furia entre los mexicanos, ayudándoles los españoles y arcabuces y artillería y ballestas, que cegando muchas puentes y haciendo pasaje, ganaron el cú grande de la ciudad y se aposentaron en él y en las casas que antes habían desamparado” (Durán, 2006, p. 567).

¹³ Curiosamente es la crónica de Bernal Díaz del Castillo la que asegura que, a causa de la desaparición del oro y con la sospecha de que Cuauhtemoc lo había arrojado a la laguna, los españoles acordaron atormentar al tlatoani y a Tetlepanquetzaltzin quemándoles los pies con aceite.

¹⁴ Infiero, de todas maneras, que se debe a su condición de manuscrito fragmentario.

¹⁵ Resulta extraño, a su vez, que el ahorcamiento carezca de otro tormento previo a la muerte, como la tortura que consiste en colocar fuego bajo los pies o la cabeza (en caso de que el prisionero fuese colgado de las piernas).

¹⁶ Bernal Díaz del Castillo finaliza su escritura hacia 1568 y envía su manuscrito a España en 1575.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

¹⁷ “Esforzado: Significa también valiente, animoso, de grande brío, corazón y espíritu, valeroso y denodado” (*Diccionario de Autoridades*, III, 1732).

¹⁸ En primer lugar, explica por qué México erige otro tlatoani: “Habían alzado en México otro señor por rey, porque el señor que nos echó de México había fallecido de viruelas, y aquel señor que hicieron rey era un sobrino o pariente muy cercano del gran Montezuma, que se decía Guatemuz, mancebo de hasta veinte y cinco años, bien gentil hombre para ser indio, y muy esforzado; y se hizo temer de tal manera, que todos los suyos temblaban dél” (Díaz del Castillo, 2000, pp. 488-489). En otra descripción señala: “el Guatemuz era mancebo y muy gentil hombre de buena disposición y rostro alegre, aun la color tenía algo más que tiraba a blanco que a matiz de indios, que era de obra de veinte y tres años y era casado con una muy hermosa mujer, hija del gran Montezuma, su tío” (Díaz del Castillo, 2000, p. 97). Finalmente: “era de muy gentil disposición, así de cuerpo como de facciones, y la cara algo larga y alegre, y los ojos más parecían que cuando miraba que eran con gravedad y halagüeños, y no había falta en ellos, y era de edad de veinte y tres o veinte y cuatro años, y el color tiraba más a blanco que al color y matiz de esotros indios morenos, y decían que su mujer era sobrina de Montezuma, su tío, y muy hermosa mujer y moza” (Díaz del Castillo, 2000, p. 112).

¹⁹ Según el relato, los frailes franciscanos confiesan a los tlatoque antes de morir. Y agrega el enunciador: “e yo tuve gran lástima del Guatemuz y de su primo, por haberles conocido tan grande señores”, además de detalles sugerentes, por ejemplo, que los señores daban a Díaz del Castillo indios para buscarle yerba a su caballo, escena que pretende exaltar su figura (Díaz del Castillo, 2000, p. 276).

²⁰ Bernal Díaz del Castillo “aprovecha la escena para profundizar la distancia entre éste —temeroso, perdido, cruel incluso— y una piadosa figuración de sí mismo” (Añón, 2012, pp. 315-316).

²¹ Agradezco a la Dra. Clementina Battcock la orientación brindada acerca de estas cuestiones.

²² Se propuso el día 13 de agosto, pero prevaleció el 21 del mismo mes pues supuestamente es el día en que Cuauhtemoc soportó las torturas con estoicismo (Campos Pérez, 2017, p. 1824). También fueron contempladas como fechas posibles el 16 de septiembre y el 30 de junio (Campos Pérez, 2017, p. 1825).

²³ Hubo otra comisión (la “Gran Comisión”, liderada por Alfonso Caso y Manuel Toussaint) entre 1950 y 1951, cuyo fallo también resultó negativo. La última, la “Comisión para la Revisión y Nuevos Estudios de los Hallazgos de Ichcateopan” de 1976, estuvo presidida por el prestigioso Eduardo Matos Moctezuma.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

**«Ella te aplastará la cabeza»:
Santa María de Guadalupe vence a la serpiente en la fiesta de Potosí (1601)**

Beatriz Carolina Peña

Queens College (The City University of New York), Estados Unidos

beatriz.pena@qc.cuny.edu

ORCID: 0000-0002-6150-8209

Recibido 30/08/2022. Aceptado 12/10/2022

Resumen

En Potosí, el 30 de septiembre de 1601, uno de los cuadros parateatrales del juego de la sortija, un torneo programado en las fiestas en honor de Santa María de Guadalupe, se diseñó para demostrar que cuando Dios maldijo a la serpiente en Génesis 3:15 y le pronosticó que su cabeza sería pisada, se refería a María como la enemiga de la tentadora y que, en efecto, fue la Virgen quien ejecutó este acto de dominio sobre el Mal. Tal discurso visual cifrado en una *performance* densa, pero muy divertida, se oponía a las enseñanzas de Lutero y, en general, a las condenas de los protestantes, quienes percibían mariolatría en esa atribución. Para los luteranos, Génesis 3:15 consiste en un protoevangelio, es decir, una profecía sobre la venida de Cristo para restaurar a la humanidad del pecado. Este trabajo analiza la divisa, el carro triunfal, los personajes y otros elementos del programa iconográfico del Príncipe Tartáreo para desentrañar el entramado de los valores simbólicos que, en un afán contrarreformista, atribuyen a María un papel clave en la salvación.

Palabras clave: fiestas coloniales, Santa María de Guadalupe, fray Diego de Ocaña, juego de la sortija, Contrarreforma

**“Ella te aplastará la cabeza”:
Santa Maria de Guadalupe defeats the serpent on the feast of Potosi (1601).**

Abstract

In Potosí, on September 30, 1601, one of the paratheatrical segments of the *juego de la sortija*, a tournament that occurred in the festivities in honor of Saint Mary of Guadalupe, was designed to prove that when God cursed the serpent in Genesis 3:15 and predicted that its head would be crushed, He referred to Mary as the enemy of the temptress and that, in effect, it was the Virgin who executed this act of dominion over Evil. The visual discourse, encrypted in a dense but



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

entertaining performance, opposed Luther's teachings and, in general, the condemnations of the Protestants, who perceived Mariolatry in that attribution. For Lutherans, Genesis 3:15 is a Protoevangelium, that is, a prophecy only about the coming of Christ to restore humanity from sin. This work analyzes the emblem, the processional float, the characters, and other elements of the iconographical program of the Príncipe Tartáreo to decode the symbolic elements that, in a Counter-Reformation effort, attributed to the Virgin Mary a crucial role in salvation.

Key Words: *Colonial festivals, Saint Mary of Guadalupe, Friar Diego de Ocaña, juego de la sortija, Counter-Reformation*

אֶשְׂמֵךְ אֶתְּךָ אֶתְּ אֵשֶׁתְּךָ Enemistad pondré
בֵּינְךָ וּבֵין הָאִשָּׁה entre ti y la mujer
וּבֵין יְרֵעָה וּבֵין יְרֵעָהּ y entre tu linaje y su linaje:
הוּא יִשְׂפָּרְךָ רֹאשׁ él te pisará la cabeza
וְאֵתְּךָ תִּשְׂפָּנוּ עָקֵב mientras pisas tú su calcañar
(Génesis 3:15)

Cuando Martín Lutero impartió sus *Lecciones sobre el Génesis* desde el podio en la Universidad de Wittenberg, entre 1535 y 1545¹, no se imaginó que, unos sesenta años más tarde, recibiría una refutación a sus enseñanzas protestantes desde una ciudad incipiente del altiplano andino. Mucho menos, el profesor de teología pudo sospechar que esa réplica a un punto concreto de sus ideas, expuestas en la gravedad de la cátedra, se exhibiría durante una fiesta pública en honor a Santa María de Guadalupe. En su disertación acerca de Génesis 3:15, en particular sobre el segundo fragmento de la maldición de Dios a la serpiente en este versículo, “te herirá *en* la cabeza, y tú le herirás *en* el calcañar” (*Biblia de Casiodoro de Reina*, 1569), Lutero manifestó con indignación ante sus estudiantes: “¡Qué asombroso, qué condenable, que, por medio de exégetas necios, Satanás haya logrado aplicar este pasaje, que en su máxima medida abunda en el consuelo [de la venida] del Hijo de Dios, a la Virgen María!” (Lutero, 1958, p. 191)². Con este juicio severo, el reformista reprochaba la dominante versión latina del segmento. En vez de traducirse como “*Ipsa conteret caput tuum, / Et tu insidiaberis calcáneo eius*” (“Él te pisará la cabeza, / y tú asecharás su talón”), con alusión a la promesa divina del futuro nacimiento del Mesías para redimir a la humanidad del pecado, la forma más conocida era “*Ipsa conteret caput tuum, / Et tu insidiaberis calcáneo eius*” (“Ella te pisará la cabeza, / y tú asecharás su talón”), para indicar que el pronunciamiento de Dios aludía a la Virgen.

Por su lado, el papa Pío V, en la bula *Consueverunt Romani Pontifices* del 17 de septiembre de 1569, al establecer la forma y la necesidad de rezar el rosario para que “las tinieblas de la herejía” se disiparan y se revelara “la luz de la fe católica”, expresó que “la gloriosa Virgen María, amorosa Madre de Dios” fue quien “aplastó la cabeza de la retorcida serpiente con su simiente, y destruyó sola todas las herejías; y por el fruto bendito de su vientre, salvó al mundo condenado por la caída de nuestro primer padre”³ (Pío V). El punto controvertible en las dos interpretaciones estriba en la cuestión de a quién se debe atribuir el haber pisoteado la cabeza de la serpiente: ¿a Jesucristo o a María? Propongo que fray Diego de Ocaña (c. 1569-1608), ayudado por sus colaboradores en la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

celebración⁴ en 1601 del primer aniversario de la entronización del lienzo de Santa María de Guadalupe en Potosí, determinó mostrar, en una de las invenciones exhibidas en la plaza central de la Villa Imperial, que la Virgen, y no Jesús, como afirmó Lutero, le había pisado la cabeza al reptil diabólico.

Con plena conciencia del poder visual y del efecto emocional que ejercerían el juego caballeresco, los hermosos vestuarios, las artes efímeras, los fuegos artificiales, los aspectos jocosos, los ruidos atronadores, la música de trompetas y chirimías y los numerosos y elegantes cortejos de personas y monturas, entre otros elementos del festejo, Ocaña se dispuso a impactar a los miles de ojos concurrentes al evento. Se trató de un uso magistral de lo profano en la configuración de un discurso sagrado de exaltación a la Virgen en la Audiencia de Charcas. En los virreinos americanos, como ya se ha señalado, las fiestas religiosas constituyeron instrumentos “de evangelización de primer orden” (Mínguez et al., 2012, p. 123). En esta instancia potosina, la festividad operó, principalmente, para oponerse al discurso protestante de desplazamiento de María en la fe de los creyentes.

Para comprobar la tesis planteada, estas páginas se dedicarán al análisis del programa simbólico, desplegado en el cuadro parateatral del Príncipe Tartáreo, personaje que representa a Lucifer en la fiesta. La fuente primaria, con las claves formales e iconográficas por descodificar, es una de las relaciones festivas de fray Diego de Ocaña, incorporadas en su *Relación* del viaje al Nuevo Mundo (1599-1607). El recuento de la celebración en Potosí reviste importancia textual porque supone uno de los exiguos⁵ y más tempranos documentos que testimonian solemnidades barrocas en el virreinato del Perú (Alvarado Teodorika, 2007, p. 280; Peña Núñez, 2016a, p. 719). Cobra aun mayor estatura al considerar que el fasto tuvo lugar en el principal centro minero del imperio español y, por esto, en una de las ciudades coloniales más relevantes, fundada en el altiplano andino en 1545, apenas un año antes del fallecimiento de Martín Lutero (1483-1546), en los trajines tras la cuantiosa plata del Cerro Rico.

Concomitancias jeronimianas

Según se verifica en su *Relación* de viaje, la presencia de Ocaña en las Indias se debía a su doble misión tanto de recolectar limosnas para su santuario jerónimo en Cáceres, Extremadura, como de multiplicar las cofradías de Santa María de Guadalupe (Ocaña, 2013, p. 274); y así, al propagar el fervor hacia esta advocación, pretendía, de paso, garantizar la continuidad de las donaciones desde el Nuevo Mundo hasta la puebla guadalupense en España. El entonces célebre monasterio extremeño no pudo haber escogido ni enviado a América a un procurador más solícito, emprendedor e ingenioso que a fray Diego. Su labor y creatividad descollaron especialmente en Potosí, donde permaneció desde julio de 1600 hasta noviembre de 1601⁶. En este rico centro argentífero, no solo pintó y enjoyó un retrato de Santa María de Guadalupe, sino que efectuó en 1600 los festejos de entronización del lienzo en una capilla de la iglesia franciscana de Potosí⁷. Al año siguiente, con los objetivos de afianzar el culto e instaurar la festividad, el monje fue el motor tras la celebración del aniversario de la entronización, desde el domingo 16 de septiembre, octavario de la Natividad de María⁸, hasta el 4 de octubre de 1601, día de san Francisco de Asís⁹:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Yo todo trabajé y ordené, hablando y animando a unos y a otros para que sirviesen a Nuestra señora de Guadalupe, y todo por entablar la devoción suya y para que después de yo partido, hiciesen cada año, como se hace, esta procesión. (Ocaña, 2013, p. 588).

De estas fiestas, Ocaña relata con esmero¹⁰ y preferencia, como se ha reconocido, el juego de la sortija (Alvarado Teodorika, 2007, p. 281; Campos y Fernández de Sevilla, 2003, pp. 143-144; Iniesta Cámara, 2004, p. 106; Peña Núñez, 2016a, p. 716), un entretenimiento ecuestre, de origen noble, en el que los jinetes buscaban insertar, al galope, su lanza en un anillo colgante¹¹ (Figura 1). Un caballero estelar, el mantenedor¹², “defendía ... que la Virgen Santísima era la dama más bella, más hermosa, más linda y la criatura más perfecta, fuera de su Hijo, y la que causó mayores efectos de todas cuantas había en los cielos y tierra” (Ocaña, 2013, p. 564). A eso de las dos de la tarde, vestido de azul y blanco, los colores marianos (Oesterreicher-Mollwo y Murga, 1983), el mantenedor hizo su entrada deslumbrante a caballo, con su padrino y un gran cortejo, ataviados con los mismos tonos¹³. El protagonista se posicionó con su divisa guadalupense en una tienda de damasco color carmesí en el centro de la plaza¹⁴. Allí, aguardó la aparición de otros galanes, también llamados aventureros, que osaran disputar su concepto, para batirse con ellos en el torneo. El Caballero del Amor Divino, el Caballero de la Iglesia, el Príncipe Tartáreo y el Inca¹⁵, entre otros, se apersonaron por turnos aquel 30 de septiembre de 1601, fiesta de san Jerónimo. Al elegir este día para el juego de la sortija, fray Diego pretendía honrar al padre de su orden jeronimiana; pero, más aún, buscaba atar aquel apoteósico evento altoperuario a la institución que lo legitimaba en su misión mariana en Indias. Desde 1389, los jerónimos habían custodiado la *vera efigie* de la Virgen de Guadalupe¹⁶; y esta consagración a la misteriosa talla sagrada había que recordarla y subrayarla¹⁷. Al fin y al cabo, las limosnas que se colectaban en la capilla reciente de la iglesia franciscana de Potosí debían llegar hasta la Casa de Cáceres.

Figura 1.

El rey Luis XIII de Francia compite en el juego de la sortija



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Nota. Cortesía de la Bibliothèque VetAgro Sup, Marcy-l'Étoile, Lyon, Francia. Fuente: Pluvinel, 1628, pp. 209-210.

San Jerónimo figuraba de otras maneras, si bien implícitas, en el programa iconográfico. En primer término, el asunto central en torno a los pronombres latinos *ipse* o *ipsa* o, lo que es lo mismo, el debate sobre quién le pisó la cabeza a la serpiente en Génesis 3:15 estaba entroncado con Jerónimo de Estridón (c. 347-420). A partir de su estancia en Roma en 382, por disposición del papa Dámaso I, el sabio había dedicado veinte años de su vida a realizar la primera traducción de la Biblia al latín, llamada Vulgata, proyecto que concluyó en Belén, Palestina. La reputación del santo se debía, en esencia, a sus logros como traductor y exégeta de las Sagradas Escrituras (Jerome, 1965, pp. VII-XII), hasta el punto de que se le considera “el mayor estudioso bíblico de la antigüedad” (Graef, 1985, p. 90). La traducción latina “*ipsa conteret*” se atribuye a este padre de la Iglesia y “posibilita una lectura plenamente mariológica” del versículo —como se reforzó en la fiesta potosina—, pues en esta versión “sería María la que vence las fuerzas del mal” (Barrios Prieto, 2020, p. 146).

De otro lado, el carro triunfal del Príncipe Tartáreo, procedente de las mansiones diabólicas, daba señas claras de que quienes habían dudado de la virginidad de María se hallaban en el Infierno. No obstante, si en vida habían sido contemporáneos con san Jerónimo, como le sucedió al oscuro teólogo Elvidio¹⁸, no pudieron evitar el ver sus argumentos hechos trizas por la pluma vigorosa y cáustica del sabio. En efecto, Jerónimo se convirtió, a petición de “sus hermanos”, según expone, en un campeón de la defensa de la virginidad de la Madona, al componer su obra *Liber adversus Helvidium de perpetua uirginitate beatæ Mariæ* (Un libro contra Elvidio sobre la virginidad perpetua de Santa María), también conocido como *Contra Elvidio*. Escrito hacia el final



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

del año 383, el documento “es un clásico en teología católica, y es el primer tratado de un especialista en latín, dedicado a la mariología”. En sus páginas mordaces, san Jerónimo no solo recuperó el terreno que, sobre la excelencia de la virginidad, se pudiera haber perdido con las razones de Elvidio, cuyo libro no se conserva (sus argumentos se han reconstruido a partir del texto jeronimiano), “sino que logró además implantar con tanto éxito la doctrina de la virginidad de María en el parto y después del parto que nunca más se puso seriamente en duda en los círculos romanos” (Jerome, 1965, p. 9). Como buen hijo de su Casa extremeña, fray Diego halagó a san Jerónimo no solo haciendo coincidir una jornada vibrante de las solemnidades en Potosí con el día del exégeta insigne, epónimo de su orden, sino condensando, en uno de los cuadros del juego de la sortija, asuntos concernientes a la Virgen que ocuparon la impactante actividad intelectual del santo erudito.

“Apurad, que allí os espero” y debéis venir

Dos semanas antes del juego de la sortija, el capellán Alonso de Villalobos¹⁹, quien encarnaría el papel de mantenedor, aguardó en su casa hasta que el corregidor de Potosí don Pedro de Córdoba Mesía²⁰, los miembros del cabildo y muchos otros vecinos vinieran a escoltarlo. Ocaña debió elegir a un hombre notable porque creía que el ejemplo de fervor y generosidad hacia la advocación extremeña de la que era apoderado debía proyectarse desde arriba. Además, la escolta selecta, integrada por las máximas figuras políticas de la Villa Imperial, no habría acompañado a un individuo carente de renombre y prestigio. Para iniciar la interpretación de su rol aquel domingo, Villalobos se puso un llamativo atuendo de caballero y mandó a adornar su caballo. Anochecía, y esperó a que la gente saliera de rezar las vísperas solemnes, con salve y letanía, en la iglesia de san Francisco, en cuya capilla mayor se alojaba el retrato de su “dama”: Santa María de Guadalupe. Cuando la comitiva distinguida detuvo los caballos ante su puerta, el mantenedor la saludó con ceremonia, montó en su cabalgadura y se integró al acompañamiento de música, luz, apostura, galantería y belleza:

Y salieron acompañándole con trompetas y chirimías; y le pasearon por las calles de la villa. Y delante del mantenedor, que iba entre el corregidor y los dos alcaldes ordinarios, iba un mozo de buen cuerpo sobre un caballo bien aderezado a la brida, el cual iba armado de peto y espaldar y celada; y en la mano derecha, una espada desnuda, y en la izquierda, embrazado un escudo, y en él puestos los tercetos de desafío ... Y con este orden llegaron a la plaza después de haber pasado las calles. Y fijaron el cartel en un dosel que estaba colgado en las casas de cabildo. Y luego corrieron los caballeros y volvieron al mantenedor a su casa. Y se encendieron luminarias; y repicaron las campanas de San Francisco y arrojaron muchos cohetes. Y acudió todo el pueblo a rezar hasta la medianoche. (Ocaña, 2013, p. 552).

El “Cartel de desafío en la fiesta de Nuestra Señora de Guadalupe” se componía de tres partes:
a) veinticuatro tercetos para retar a “cuantos en las antárticas regiones / quieren ganar por sí



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

gloriosa fama”; b) el anuncio de los ricos “Premios de la sortija” a la vez que de las cuatro categorías concursantes: mejor invención, mejor adorno e indumentaria (“más galán en cuerpo y librea”)²¹, “mejor letra” o mote “conforme a la invención más sutil y conceptuosa” y “mejor lanza, francesa o castellana”, y c) “Las leyes de la sortija”, o sea, las normas de participación en el juego. En el contexto de esta fiesta, se entiende por *invención* la exhibición, en la plaza central como escenario, de iconografía, textos, vestuarios, adornos, personajes, cabalgaduras, carros, séquito y comparsas, entre otros componentes que, congregados en un cuadro y encabezados por un aventurero, avalaban su concepto (Peña Núñez, 2016a, pp. 724-725)²². Una peculiaridad del concurso es que el mote, el lema o sección literaria para explicar la parte icónica de la divisa o empresa²³ del caballero se juzgaría por separado de la imagen o *pictura* a que esa *letra* aludiera. No queda claro en la *Relación* si los constituyentes del jurado aparecían en la proclama; no obstante, tanto por la exhibición citada antes como por quedar adosado al cabildo, el Cartel evidenciaba que el evento cívico-religioso revestía carácter oficial y que los funcionarios gubernamentales apenas comenzaban a descollar en su desarrollo (Ocaña, 2013, pp. 552-557).

Los veinticuatro tercetos del cartel de desafío, con ciertos ripios y redundancias, representaban la voz del mantenedor y figuraban el juego de la sortija como una ficción de amor cortés y de romance caballeresco (Campos y Fernández de Sevilla, 2003, p. 144; Iniesta Cámara, 2004, pp. 99 y 104; Peña Núñez, 2016a, p. 722). María era la dama venerada y su caballero fuerte, valiente y galante la exaltaría por sobre cualquier otra que defendieran los futuros contrincantes:

Solo sustenta, que merece solo
servir la excelsa y excelente dama
cuya luz escurece al claro Apolo.

A tal impresa solicita y llama
cuantos en las antárticas regiones
quieren ganar por sí gloriosa fama;

[...]

A todos en la plaza desafia,
a tres lanzas francesas o españolas,
en honor de la Angélica María.

[...]

Que yo definiendo solo y sin segundo,
que merezco servilla, y que se debe
esto solo a mi brazo furibundo. (Ocaña, 2013, pp. 553-555).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Se esperaba que los caballeros que respondieran al desafío intentaran propugnar con su destreza en la lid y el ingenio de la invención la superioridad de sus respectivas damas. Sin embargo, de las cuatro invenciones elegidas por Ocaña para incorporarlas en su relato, que a su vez se ajustan a las de las categorías premiadas²⁴, solo la del Caballero de la Iglesia (Figura 2)²⁵ y la del Príncipe Tartáreo exaltaron a una dama o a una entidad evocada como tal. Los otros dos competidores se dedicaron a exponer otras nociones. Por un lado, estuvo el espectáculo primoroso del primer contendiente, el Caballero del Amor Divino, galardonado con el premio al mejor vestuario por lucir perlas en las sandalias, “la coraza del cuerpo de tela de plata y las calzas de oro batido”, una corona de laurel y un bastón en su atavío “a lo romano”. El concepto de este aventurero fue de peso, ya que defendió el fundamento teológico del amor de Dios como la causa primera de la redención humana —con lo que, implícitamente, la Virgen quedó como la causa secundaria— (Ocaña, 2013, pp. 566-568); pese a la complejidad del asunto, su número fue más sucinto y directo que el del extenso cuadro final. Este acto denso, de interés elevado por la participación indígena, lo protagonizaron el Inca (ganador de la mejor lanza)²⁶, la Fe y el Caballero de la Predicación; y el significado estriba en una configuración imaginaria de la conquista espiritual del Imperio inca (Peña Núñez, 2016a, pp. 725-734).

A las dos de la tarde, “subieron a su tablado los jueces de la sortija”. El grupo lo conformaban cinco autoridades políticas: “don Pedro de Córdoba Mesía, caballero del hábito de Santiago, corregidor de Potosí; el general don Juan de Mendoza; el teniente y los dos alcaldes ordinarios” (Ocaña, 2013, p. 563)²⁷. En aquel sitio de honor, ya se hallaba el retrato de la Madona, que debió de haberse trasladado antes en procesión desde el templo franciscano —lo suponemos porque Ocaña (2013), con mucho que contar, omite este traspaso—. Refiere, sí, que se sentó entre los jueces “por estar cerca de la imagen”. Desde allí, el apoderado guadalupense trataba de no perder detalle. Estaba a la vista de los asistentes y cerca de una vitrina espléndida, que había dispuesto para exhibir preseas de gran valor —seguro que no “todas” las más exquisitas de la urbe como hiperboliza— que armonizaran con la pintura enjoyada:

[Yo] había juntado todas las piezas de plata y oro que había curiosas en Potosí. Y de las tiendas de los mercaderes se sacaron todas las sedas, telas y cortes ricos que había. Pusiéronse coletos de ámbar²⁸, muchas barras de plata y muchas piñas [de plata]; de suerte que se avalió lo que en el aparador había aquel día en doscientos mil ducados, porque esta villa es la grandeza del mundo. (Ocaña, 2013, p. 563).

Figura 2.

Interpretación de la divisa del Caballero de la Iglesia en un escudo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Nota. Dibujo de Pedro Vicente Martínez, realizado exclusivamente para este artículo. La ilustración es propiedad de la autora.

Los tesoros potosinos embellecían el entorno del retrato consagrado y atraían las miradas deslumbradas del gentío que, por instantes y después de descubierta la imagen, oscilarían entre el brillo de las alhajas de la vitrina y el resplandor de las adheridas al lienzo sagrado, encumbrado allí en algún soporte digno. Con este ingrediente espléndido, Ocaña siguió el modelo de las fiestas en la corte de los Habsburgos en las que los numerosos y valiosos premios para los combatientes en los torneos caballerescos se disponían en aparadores colocados en un lugar contiguo a los balcones de los jueces (Frieder, 2008, pp. 27 y 58). Si bien en Potosí se otorgarían solo cuatro premios —tres lujosos envases de plata y “un corte de tela rico” (Ocaña, 2013, p. 556)—, la imitación de los festejos cortesanos contribuía a crear la ficción del escenario regio para la nueva soberana. Asimismo, se reanimaba una analogía predicada durante las fiestas de 1600, que fue de mucho beneplácito para fray Diego. El padre dominico Thomas Blanes había comparado la entronización del retrato con una entrada real europea: “pues los pueblos se alegraban con la entrada del rey y de la reina cuando venían a sus ciudades, que pues la Reina de los Ángeles venía a quedarse con ellos en su villa desde Guadalupe a Potosí”, los animaba a “que la recibiesen con mucho contento” (Ocaña, 2013, p. 476). Además, en la ciudad del Cerro Rico, donde la montaña argentífera hacía patente desde 1545 lo que era haber hallado una fuente de riqueza inconmensurable y, en apariencia, inacabable, Blanes había establecido desde el púlpito otra metáfora en torno a la Virgen: “que se tuviesen por muy dichosos, pues habían merecido tener tan gran tesoro” (Ocaña, 2013, p. 476)²⁹.

Mahoma, padrino del Príncipe Tartáreo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Después de las participaciones del Caballero del Amor Divino y del Caballero de la Iglesia, el capitán Martín de Garnica, el padrino del mantenedor o, podría decirse, el padrino del bien, precedido de la música de chirimías, salió de la tienda carmesí, en medio de la plaza, encabezando un cortejo de cincuenta y cuatro pajes y lacayos, “todos de librea”³⁰, que portaban “fuentes de plata grandes, llenas de colación”. Se degustaron dulces, pastas, confituras y conservas, que se dispensaron, con especial abundancia, en la tarima de los jueces; en el balcón del obispo de Charcas, Alonso Ramírez de Vergara³¹, y los prelados; en el sector de los clérigos, y en el gran tablado de “las señoras y gente principal de Potosí”. La plétora de golosinas fue tanta que los asistentes llevaron algunas a casa y “dijeron que de aquellas fiestas había de haber cada día; de suerte que, fue mucho el regucijo [sic] y contento que la gente mostraba” (Ocaña, 2013, p. 574).

Otro regalo que había abundado en lo que iba de aquella tarde era la música. Doce hombres disfrazados habían cantado, en las cuatro esquinas del enclave festivo, “cuatro tonadas admirables, con mucha destreza y gallardía de voces, que las tenían muy buenas”. Interpretaron “letras de amor a lo divino”, mientras tocaban “violones, guitarras, cítaras, arpas y rabelejo y otros instrumentos” (Ocaña, 2013, p. 565). El mantenedor había llamado a batalla con los clarines, a los que respondían las chirimías³². Los aventureros anteriores habían anunciado sus entradas con estos mismos instrumentos, por lo “que toda la plaza se alegraba”. La sabrosa colación, ofrecida por el mantenedor a través de su padrino-emisario, se había iniciado —y acaso disfrutado— con el toque de chirimías.

Al término del convite, sin embargo, a las cinco y media de la tarde, “en una boca de una calle, se dispararon dos piezas de artillería y muchos cohetes de piedra azufre, que no pareció sino que había temblado la tierra”. El estruendo y las sacudidas, pensados para asustar, sorprender y disonar con los melodiosos sonidos precedentes, sugería un cataclismo cósmico. El espectáculo se transformó; y se dio a entender que la boca del averno, la morada de Satanás y sus secuaces, se había abierto. La audiencia debió de asociar el contenido sulfúreo del fuego de artificio “a lo infernal”³³. Por larga tradición cultural, en la llama y en el olor del azufre, se percibía “un atributo del demonio” (Oesterreicher-Mollwo y Murga, 1983). De súbito, una invasión diabólica se manifestó:

Y luego, de repente, entraron en la plaza muchos demonios en caballos muy ligeros, todos con ropas negras y llamas de fuego, los cuales venían acompañados y traían en medio un caballero vestido con traje turquesco de marlota y capellar, el cual se decía ser Mahoma, a quien traía por padrino el príncipe Tartáreo, porque la capilluda de Guadalupe, que así la llamaban los demonios, les sacaba los captivos de su tierra y por eso le traía por su padrino. (Ocaña, 2013, p. 575).

Por un lado, la escena retoza con antiguos estereotipos serios y negativos de la figura de Muhammad, como eran la de aliar al profeta islámico a la herejía, al anticristo, a la segunda bestia y a otros terribles engendros de las profecías (Magnier, 2010, pp. 151-158). “El surgimiento y los éxitos del islam llevaron agua al molino de incontables exégetas del Apocalipsis” (Krey, 1996, p.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

153). En la tradición teológica franciscana —que viene al caso porque algunos colaboradores letrados de Ocaña en la fiesta eran, sin duda, de esta orden—, hubo comentaristas bíblicos medievales que, con tono de cruzados y en pos del ensalzamiento de la religión católica, fomentaron la maurofobia o islamofobia. Nicolás de Lira, por ejemplo, cuyo texto de 1329 sobre el Apocalipsis fue tan popular que, “ningún otro comentario bíblico, excepto la *Glossa Ordinaria* fue más ampliamente usado en España”, propagó esos prejuicios. Como fuentes, tuvo en su escritorio la obra de su predecesor, también franciscano, Alexander Minorita, y la de su contemporáneo de la misma hermandad, Pierre Auriol. “Todos tres interpretaron Apocalipsis 13 a la luz del islam”. Así: “La bestia de la tierra es Muhammad (Apocalipsis 13:11). De una manera u otra, el número 666 (Apocalipsis 13:18) se asocia con Muhammad” (Krey, 1996, pp. 153-154, 156 y 159). En la escena potosina, de acuerdo con estas nociones, trasplantadas a Indias, Mahoma iba surgiendo de la execrable sede infernal con una posición protagonista entre sus compañeros diabólicos, quienes lo circundaban como a un cabecilla. Para añadidura, aparecía como padrino del Príncipe Tartáreo o, podría decirse, padrino del mal. Este rol lo mostraba, entre burlas, como favorito de Lucifer, a la vez que reforzaba, de un lado, la idea de la superioridad del cristianismo frente al islamismo, y de otro, el conflicto de siglos entre los dos credos (Figura 3).

En otro orden, la queja de los demonios de que “la capilluda de Guadalupe ... les sacaba los captivos de su tierra” les recordaba a los devotos españoles en el Nuevo Mundo e informaba a los neófitos indígenas de los más afamados milagros atribuidos a esta advocación mariana. Los prisioneros cristianos que por desgracia llegaban a ser cautivos en tierras musulmanas le pedían esperanzados a la Virgen que los librara de sus prisiones. Por esta razón, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, el narrador titula a Santa María “libertad de los cautivos, lima de sus hierros y alivio de sus pasiones”; y destaca que, al llegar unos peregrinos “al grande y suntuoso monasterio, cuyas murallas encierran la santísima imagen de la emperatriz de los cielos”, se admiraron porque, en vez de encontrar muy finas riquezas colgadas en el techo y en las paredes de la iglesia, observaron, entre otros numerosísimos exvotos, las cadenas de los liberados (Cervantes, 2017, pp. 263-264). Rendidos y agradecidos, estos viajaban hasta allí para venerar la efigie mariana y dar testimonio de los milagros³⁴. Un historiador del monasterio lo subraya:

Pero, donde sobre toda clase de favores campeon las misericordias de Nuestra Señora sobre cuantos la invocaron fue, en los relacionados con la redención y libertad de los cautivos entre turcos y moros. Fueron tantos y frecuentes estos casos de maravillosa liberación, que surgió, extendiéndose por doquier en Berbería, aquella extraña idea de que, cautivo devoto de Nuestra Señora de Guadalupe, o desmerecía en el mercado o había de ser objeto por parte de sus amos y guardianes de singular vigilancia y aún malos tratos; pues, apenas había uno que durase largos años en su cautiverio. Todavía ha llegado hasta nosotros el dicho, tan glorioso y significativo, de que “mayor número de cautivos redimió Nuestra Señora de Guadalupe que todas las Ordenes de redención en España”. Lo cual hemos de referirlo principalmente, no a los redimidos con dineros, con haber sido innúmeros, sino a los que Ella, providencial y milagrosamente, rompiendo sus cadenas, puso en las costas de España. (Rubio, 1926, p. 215).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Al sugerir la enemistad entre la Virgen y el islam, el acto potosino remarcaba también la relación del santuario extremeño con las victorias monárquicas sobre los reinos moros. En 1340, Alfonso XI, después de encomendarse a la Virgen de Guadalupe, logró el triunfo en la batalla del Salado contra los musulmanes. En consecuencia, promulgó el favor real a la imagen y a la puebla e impulsó la erección del santuario (Pérez de Tudela y Velasco, 1982). Desde aun antes y por siglos, el templo de Guadalupe tuvo una posición predilecta en la estima regia, visible en finos regalos y visitas de célebres nobles y reyes (Urrutia, 1953, pp. 67-69). Asimismo, en la capilla de san Jerónimo, se conserva “una reliquia insigne” de otra lucha entre la cristiandad y el islamismo: “el fanal o *farola de la nave Capitana Turca* rendida en Lepanto y que traída a España por don Juan de Austria, fue enviada en 1575 al Monasterio por Felipe II, y colocada en la Iglesia”. El monarca la dotó entonces de trescientos ducados anuales para aceite (Floriano, 1953, pp. 21-22).

Figura 3.

Interpretación de la entrada de Mahoma y los demonios



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Nota. Dibujo de Pedro Vicente Martínez, realizado exclusivamente para este artículo. La ilustración es propiedad de la autora.

El Príncipe Tartáreo y su carro triunfal

Entre el humo de la pólvora, surgió un carro triunfal tirado por cuatro serpientes, fustigadas por un calesero luciferino (Figura 4). El artefacto, propulsado por reptiles y conducido por un diablo, exhibía las fauces grotescas cuya apertura, en la ficción, les había dado acceso a Mahoma y a los demonios desde el inframundo a la superficie terrenal: “Y por encima de la silla donde venía asentado este demonio que azotaba las sierpes, venía una boca de infierno, por la cual, de cuando



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

en cuando, salía gran llama de fuego” (Ocaña, 2013, p. 575). La puerta al abismo representaba a la bestia llamada leviatán que se menciona en ciertos pasajes bíblicos, como en Isaías 27:1, y que la retumbante voz de Dios describe en Job 41:10-12: “De su boca salen hachas de fuego: y proceden centellas de fuego. De sus narizes sale humo como de una olla, ó caldero que hierue. Su aliento enciende los carbones, y de su boca sale llama” (*Biblia de Casiodoro de Reina*, 1569). El elemento profuso en el carruaje era la víbora tortuosa. Los reptiles lo impulsaban, una cola de culebra lo circundaba y rasgos serpentinos completaban la anatomía monstruosa de los antagonistas de María en el cuadro alegórico.

Figura 4.

Interpretación del carro triunfal del Príncipe Tartáreo



Nota. Dibujo de Pedro Vicente Martínez, realizado exclusivamente para este artículo. La ilustración es propiedad de la autora.

Sentados juntos en dos sillas “en medio del carro”, arribaban Proserpina y el Príncipe Tartáreo. El señor de las tinieblas ocupaba el asiento izquierdo, como los condenados por Jesucristo en Mateo 25:41: “Entonces dirá también a los q[ue] *estarán* a la yzquierda: Ydhos de mi, malditos, a! fuego eterno q[ue] está aparejado para el diablo y sus ángeles” (*Biblia de Casiodoro de Reina*, 1569). Que Ocaña anotara la posición del líder infernal sugiere que este pormenor concernía a la caracterización del personaje. El izquierdo es el lado con el que se identifica a Satanás: en la práctica de la magia negra, “los actos rituales se ejecutan con la mano izquierda, hacia el lado izquierdo”. Proserpina, al ser la dama defendida por el Príncipe Tartáreo, estaba sentada a la derecha, que en la simbología espacial “se considera el sitio de honor” (Oesterreicher-Mollwo y Murga, 1983, s. v. *Derecha e izquierda*).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

El Príncipe Tartáreo derivaba su nombre del topónimo mítico *Tártaro*, “la región más profunda del mundo” en la mitología griega, situada a gran distancia subterránea del Hades, los propios infiernos. Personificado por el poeta Hesíodo, Tártaro “engendró a varios monstruos” con la Tierra (Grimal, 1981, pp. 493-494). De los aventureros participantes en el juego de la sortija, este es el único cuya indumentaria incorpora rasgos bestiales: “vestido como galápago con alas y cola, rodeadas en la cabeza a una cabellera negra unas sierpes; las barbas largas y negras”. En Covarrubias, el galápago es una “especie de tortuga”. Y, en este reptil, porque “gusta de vivir en el fango”, “los padres de la Iglesia” percibieron, “a menudo”, un “símbolo de la bajeza, de la mera sensualidad” (Oesterreicher-Mollwo y Murga, 1983)³⁵. Dada su posición junto a Proserpina, a quien llevaba desde la morada subterránea, el traje confeccionado como un caparazón, podría implicar estos significados patrísticos; pero, ciertamente, la simbología no se agota allí.

El caparazón conspicuo muestra la fisonomía del personaje influida por atributos de *Tarasconus*, popularizado en Francia como la *tarasque*. Se trata del dragón y reptil acuático, engendrado por leviatán, que santa Marta reprimió, sin detenerse ante su aspecto grande y pavoroso, ante sus colmillos tan agudos como cuernos ni ante la truculencia de la mitad del cuerpo de un hombre en las fauces de la fiera (Voragine, 1993, pp. 23-24). Con la coraza y otros rasgos bestiales, lo presentan la *Vita Pseudo-Marcilia* (“binis parmis ut tortua utraque parte munitus” / “fortificado a cada lado con dos caparazones como de tortuga”)³⁶ y *La Leyenda áurea*, de Jacobo de Voragine (“binis parmis ex utraque parte munitus” / “fortificado a cada lado con dos caparazones”)³⁷, dos de las fuentes latinas más tempranas, de finales del siglo XII o principios del XIII, la primera, y de cerca de 1260 o fines del siglo XIII, la segunda, que recogen la leyenda provenzal sobre la sujeción de un monstruo que azotaba un bosque entre Arlés y Aviñón.

En estas hagiografías, santa Marta, conmovida por la súplica de la gente atormentada por el feroz *Tarasconus*, lo buscó en el bosque donde se afincaba, lo subyugó con un crucifijo y agua bendita, lo ató por el cuello con el cordón de su túnica y, sumiso como una oveja, lo presentó ante los lugareños, quienes lo aniquilaron con piedras y lanzas (Voragine, 1993, pp. 23-24). Desde entonces la localidad, en recuerdo del prodigio, tomó el nombre Tarascón, cuyo significado es ‘sombrio y negro’ (“umbrosa e nigra”).

En las fuentes medievales, la bestia se describe, entonces, con una especie de coraza (o una a cada lado), como de tortuga, que se aprecia en una representación de la *tarasque* en el manuscrito *Antiquités de Lyon, etc.* del siglo XVI (Figura 5). El caparazón, a veces con púas gruesas, no se olvidó y, por siglos, ha sido un rasgo característico de las ilustraciones y de las figuras de la *tarasque* construidas en Francia para celebrar el día de Pentecostés y de santa Marta (Dumont, 1951, pp. 31 y 36)³⁸. No se duda que, así como en otros contextos la imagen de la derrota de un engendro maligno por el poder de una mujer santa se prestaba para identificar doblemente a la estampa femenina con santa Marta y con la Virgen (Peters, 1997, pp. 458-459), los rasgos zoomorfos, como la cola y, sobre todo, el caparazón del Príncipe Tartáreo, podían evocar la victoria de santa Marta sobre la *tarasque* y, en este caso, muy a propósito, el triunfo final de María sobre la bestia.

Figura 5.

Representación del dragón domeñado por santa Marta en el bosque provenzal de Tarascón



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Nota. A la izquierda, se aprecia una oración a la “beata Martha” para que interceda por los fieles. A la derecha, en las fauces abiertas, la criatura con caparazón lleva el cuerpo medio devorado de un hombre. Fuente: *Antiquités de Lyon, etc.* fol. 48. Cortesía de la Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 5447.

La asociación del Príncipe Tartáreo con el estruendo y el fuego se mantuvo durante el recorrido del carro triunfal. El personaje, captando la atención sobre sí, llevaba “en la mano derecha una masa con tantos cohetes voladores que mientras fue dando vuelta a la plaza, fue de continuo despidiendo de sí cohetes, que se iban al cielo” (Ocaña, 2013, p. 576). Su rasgo más repulsivo parece ser el de las víboras en la cabeza, como Medusa, una de las tres gorgonas, a quien la diosa Minerva, irritada porque Neptuno había abusado de la joven en su templo, le convirtió los cabellos en serpientes (Torrescano, 1818, p. 48). También traía aún más a la memoria a las euménides, furias o erinias, ligadas a terribles tormentos en los dominios tartáreos:

Hijas del Infierno, y segun algunos del Aqueronte y de la Noche: eras tres, Alecto, Megera y Tisifone. Castigaban en el Tártaro y azotaban con serpientes y hachas ardiendo á los que habían vivido mal. Las representaban con la cabeza rodeada de culebras, y en las manos hachas y serpientes. (Torrescano, 1818, p. 30).

En cuanto a Proserpina, era una figura inanimada, mitad mujer, mitad serpiente. Presentaba “el rostro y manos muy blanco[s] y hermoso[s], el cabello negro, y el velo de la cabeza negro, variteado [sic] de oro”; sin embargo, “del medio cuerpo para bajo, de sierpe, y con la cola rodeaba



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

el carro”. El nombre correspondía al de la diosa de los infiernos para los romanos (Grimal, 1981, p. 493). La posición en el vehículo se ajustaba, en parte, a su representación más común: “al lado de Plutón en un carro tirado por dos caballos negros” (Torrescano, 1818, p. 61)³⁹. Uno de sus roles infernales, según muestra el carruaje alegórico, era atormentar en el tártaro —“morada de los infelices” (Torrescano, 1818, p. 40)— a “cuatro famosos herejes que escribieron contra la virginidad de Nuestra Señora”. Como demostración y advertencia al público, con la cola abominable, Proserpina “llevaba asidas” las efigies, asentadas en “las cuatro esquinas” del carro⁴⁰.

Fray Diego, equivocado al momento de componer el relato de las fiestas, se refiere a estos condenados como “Justino y Sabelio y los demás” (Ocaña, 2013, pp. 575-576). Debió haber mencionado primero a Elvidio, porque a este rebatió con dureza san Jerónimo en *Liber adversus Helvidium de perpetua uirginitate beatae Mariae*, como se señaló antes. En este tratado, el santo atacó el argumento de que la Madona había tenido varios hijos de José, después de haber dado a luz a Jesús. El exégeta vio en las ideas de Elvidio una profanación del templo del Espíritu Santo y, tildándolo de ignorantísimo, loco y perseguidor de renombre, compara a este autor con el incendiario Eróstrato, destructor del templo de Diana en Éfeso (Jerome, 1965, p. 21 y pp. 34-35; Schaff, 1950, p. 418).

En segundo lugar, Ocaña pudo nombrar a Tertuliano, autor de *De carne Christi*, en cuyas páginas, el escritor cartaginés, afanado en demostrar que Cristo tuvo un cuerpo humano, destinado a nacer y a morir, negó la virginidad de María *in partu*, pero no *ante partum* (Cayré, 1935, pp. 237-238). De hecho, en *Contra Elvidio*, san Jerónimo desacreditó de plano a Tertuliano, al aseverar que “no era un hombre de la Iglesia” (Jerome, 1965, p. 36).

En tercer lugar, otro a quien el sabio de Estridón atacó en un tratado diferente, el extenso *Adversus Jovinianum*, fue a Joviniano, pues, entre varias opiniones adversas a la doctrina católica, este arguyó que María dejó de ser virgen durante el parto y que la virginidad no poseía mérito superior al matrimonio. En un escrito posterior, san Jerónimo escribió de este oponente que “entre faisanes y cerdos eructó, en vez de haber exhalado, su vida”, dando a entender que había muerto, tal vez de manera infame (Healy, 1910; Jerome, 1965, p. 233).

Por último, otro que pudo haber estado entre las efigies malditas del carro triunfal fue Bonoso, obispo de Sárdica (hoy Sofía), quien, al igual que Tertuliano y Joviniano, negó la virginidad *post partum* de María. Los obispos de Tesalónica y de Iliria lo condenaron; y en 392 d. C., el papa san Siricio aprobó esta sentencia (Dubray, 1907; Schaff, 1950, p. 418)⁴¹.

En lo relativo a los dos personajes que Ocaña mencionó, por un lado, de Justino, san Jerónimo se expresa con elogios. Lo agremia con Ignacio, Policarpo e Irineo, a quienes tilda de hombres apostólicos y elocuentes que afirmaron la virginidad absoluta y perpetua (*ante partum, in partu e post partum*) de la Madona (Jerome, 1965, p. 37). Por otra, de Sabelio, si bien se le cataloga de disidente sobre la doctrina eclesiástica, no lo es en torno a la materia mariana. Sostuvo una creencia llamada modalismo, también conocida como monarquianismo, patripasianismo y sabelianismo, contraria al dogma de las tres hipóstasis de la Santísima Trinidad. Para sus defensores, Dios se manifiesta de distintos modos, pero no conforma tres personas en un ser (Cayré, 1935, pp. 173-175). Lo más seguro es que Ocaña aludiera a Sabelio porque “el furor arriano”, como lo llamó san Jerónimo, lo llegó a acusar, sin consecuencias graves, de sabelianismo cuando en el año 374 se retiró de Aquilea al desierto de Calcis. Allí, sostuvo su primera controversia relacionada con la herejía del sabelianismo, que agitaba entonces la Iglesia de Antioquía (Jerome, 1965, viii y 3).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Finalmente, sobre el punto de las efigies perversas exhibidas en el carro triunfal, es interesante acotar el paralelismo numérico: cuatro serpientes, azuzadas por el látigo del demonio conductor, impulsaban el carro triunfal; cuatro herejes estaban enroscados en los anillos de la semivíbora Proserpina.

El carro triunfal aglutinaba los poderes del mal y los atributos espantosos de las regiones del averno. “Fuego, instrumentos de tortura, demonios y monstruos son las expresiones iconográficas del infierno” (Cirlot, 1992). El único color destacado en las descripciones de Ocaña —salvo el vareteado dorado de la mantilla de Proserpina— es el negro, que se vincula a lo tenebroso, a la oscuridad, al caos, al mal y a la muerte (Oesterreicher-Mollwo y Murga, 1983). La tonalidad se ubica en el cabello de los personajes, el velo de Proserpina, la barba abundante del caballero-demonio y el “espaldar cubierto de luto” de los asientos.

Los diseñadores del cuadro y los artífices del artefacto potosino parecen haber nutrido su ingenio con ciertos recursos afines a la tradicional tarasca de las solemnidades del Corpus Christi y de otras festividades en la península ibérica (Very, 1962, p. 51 y pp. 62-65). Covarrubias define la tarasca como “una sierpe contrahecha que suelen sacar en unas fiestas de regocijo”; y atribuye su nombre a que “espanta [a] los muchachos”. Esta especie de dragón es la “personificación del mundo, de la carne y del diablo” derrotados; figura el enemigo vencido, que le rehúye al Santísimo Sacramento. Simboliza el triunfo de Cristo —transustanciado en la hostia consagrada bajo palio en la procesión— sobre el pecado, la muerte, la idolatría y la herejía (Varey y Shergold, 1953, p. 21; Very, 1962, p. 66).

En el carro triunfal de Potosí, la belleza parcial y el carácter inanimado de Proserpina se podrían asociar con la *tarasquilla*, una figura femenina que se sentaba en el lomo de la tarasca o sierpe-dragón. Vestida a la última moda, representaba los pecados del orgullo, de la lujuria y la herejía (Very, 1962, p. 66). A veces, personificaba la idea moralizadora del “engaño de la hermosura”. La boca del infierno o manifestación de leviatán, que se hallaba en el carro triunfal potosino, era otro artificio que podía formar “parte de la escena sobre el lomo de la sierpe” (Varey y Shergold, 1953, pp. 21-23). Los diablillos, si bien podían brotar a pie, en un baile o desperdigados en un desfile, según testimonios españoles posteriores, llegaron a encabezar procesiones y a anticipar la entrada de la tarasca. Mientras bailaban, desplegaban figuras horrorosas, hacían ruidos ensordecedores y atemorizaban a los presentes (Very, 1962, p. 24, p. 44 y p. 66). En Potosí, los demonios se manifestaron a caballo, pero precedieron la aparición del denso carro triunfal.

Ahora bien, no por estas similitudes el cuadro en cuestión se reduce a una recreación de motivos de las solemnidades del Corpus Christi o a una variación de la tarasca castellana. En general, en este acto de exaltación de la Virgen de Guadalupe, el carro triunfal supone un admirable artificio barroco, novedoso, ambicioso, costoso y divertido, que incluso parece adelantarse en América a posteriores representaciones festivas españolas en las que la alegoría de la pugna contra lo diabólico asumió otras formas menos enfocadas en lo cristológico. En el siglo XVII, en línea con la exaltación de María en el mundo de la Contrarreforma, encima de la tarasca “aparece la Virgen domando a la fiera”, en el acto de pisarla. “En Valencia también salía a veces una figura de la Virgen que domaba a una sierpe o dragón feroz” (Varey y Shergold, 1953, pp. 21-22). Pero en Potosí, a la vista del carro triunfal, todavía no comparecemos ante una imagen triunfante del bien, sino ante una alegoría del mal, que, al mostrar al enemigo en su horrenda plenitud, busca exaltar



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

la victoria mariana posterior. En este punto de la fiesta, “el mundo de los poderes ocultos alzaba su barrera y lo inaccesible se mezclaba al mundo de los humanos” (Cirlot, 1969, s. v. *fiesta*).

La Nueva Eva: Ave María

Cuando el carro triunfal llegó a la altura del tablado donde se exhibía el retrato consagrado de Santa María de Guadalupe, “se corrió una cortina y se cubrió” la imagen. El Príncipe Tartáreo, de todos modos, con irreverencia, “pasó sin humillarse a ella” (Ocaña, 2013, p. 576). A la Virgen, imaginada con ojos vivos en el lienzo, presidiéndolo todo desde el escenario de los jueces, le ocultaban el feo espectáculo diabólico; al aventurero, no lo consideraron digno de mirarla en el cuadro.

El Príncipe Tartáreo ostentaba la divisa en el escudo. Consistía, irónicamente, en “la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, y debajo, a sus pies, pintada una sierpe que representaba a Proserpina”. En el centro de la composición, una banda en latín rezaba:

Inimicitias ponam inter te et mulierem, y por orla del escudo, una letra en campo negro, con letras blancas y grandes que tomaban todo el escudo alrededor, que decía:

El a, b, c, está al revés;
pues la m está delante
y la l está después. (Ocaña, 2013, p. 577).

Los versos en el contorno de la divisa contienen la inflexión jocosa de la voz diabólica. Protesta porque en la fiesta se pone primero a la Virgen, cuyo nombre, María, empieza con una letra posterior en el orden alfabético; en vez de exaltarlo a él, cuyo nombre, Lucifer, se inicia con una letra anterior en esa misma distribución. En esta puesta en escena, la serpiente, según lo explicita Ocaña, posee proyección dual. Aparece en la divisa, como reptil ofidio; y en el carruaje, como el impresionante y despiadado personaje femenino de Proserpina, mitad mujer y mitad serpiente⁴². En ambas formas, es aliada del demonio y un instrumento suyo. La configuración de Proserpina como culebra en la divisa la enlaza a la caída de Adán y Eva. Al mismo tiempo, la correspondencia establecida entre las dos estampas refleja la tradición artística que “acentúa con frecuencia el aspecto tentador de la serpiente del paraíso mediante una estrecha relación con la mujer”, agregando cabeza y senos femeninos a su representación (Figura 6), “de donde se deriva un parentesco directo con la seducción de Eva por la serpiente” (Oesterreicher-Mollwo y Murga, 1983, s. v. *serpiente*).

Así, el ofidio al pie de la Virgen simbolizaba a la serpiente que tentó a Eva en Génesis 3 para que comiera del árbol de la ciencia del bien y del mal. Cuando la pareja primordial comunica el pecado, “Yahveh, a quien la serpiente presentara como impostor celoso, maldice a la serpiente y la obliga a caminar arrastrando su cuerpo por el suelo y a comer polvo” (Ausejo, 1987, p. 1834). Así, primero, en Génesis 3:14, el Padre imprecó al reptil: “Por que heziste esto, maldita serás más



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

q[ue] todas las bestias, y q[ue] todos los animales del campo: sobre tu pecho andarás, y poluo comerás todos los dias de tu vida” (*Biblia de Casiodoro de Reina*, 1569).

Sobre la naturaleza de esta tentadora, “las opiniones de los exégetas” divergen mucho. La mayoría de los escritores eclesiásticos ve en ella una serpiente real de la que el demonio se valió como intermediaria; otros han pensado que Satanás “se ocultó bajo la figura de una serpiente” (Ausejo, 1987, p. 1835). Y hay algunos, como san Irineo, que parecen combinar ambas ideas: “Dios reprendió a la serpiente, quien había sido la mensajera del calumniador, y esta maldición cayó sobre el animal mismo y sobre el ángel, Satanás, escondido acechante tras aquel” (Irenaeus, 1952, p. 57). En el festejo, dado que el Príncipe Tartáreo competía en una justa caballeresca, en la que se batiría con su oponente, el mantenedor, en defensa de su propia dama, predominó la idea de una efigie diabólica femenina, consorte e intermediaria de Lucifer, cuya asociación a una corte y a un colectivo infernales se reforzó con la exposición de Mahoma, padrino-aliado de su esposo, y los diablos, coligados en el espectáculo.

Figura 6.

Candelero de la serpiente



Nota. “Anónimo, s. XVI. Madera policromada y metal. Serpiente con escamas pintadas y delicada cabeza femenina enroscada en una rama del árbol del bien y del mal; representación que alude al pecado original”. Catedral de Segovia, España. Foto de la autora.

Pero entre las evidencias, la más nítida, en cuanto a la correlación de la empresa del aventurero con Génesis 3, es el lema latino procedente, a la letra, de la Vulgata: “*Inimicitias ponam inter te et mulierem*”. Se trata del primer fragmento del versículo 15, donde continúa la maldición de Dios a la serpiente. El Caballero Tartáreo lo trajo para recordar que Dios declaró la enemistad entre la mujer, Eva, y el reptil, el Maligno, desde el principio de los tiempos. Por un lado, era una advertencia, en línea con el objetivo didáctico del evento: “La casta de la serpiente, es decir, las potencias demoníacas, intentarán precipitar” al ser humano, o sea, la casta de Eva, “en la desgracia por la seducción o por la violencia, como la serpiente en el paraíso” (Ausejo, 1987, p. 1594). Por



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

otro, y con mayor relevancia, el versículo en el centro de la divisa, superpuesto sobre la imagen de la Virgen, convocó una noción mariana fundamental: la de la Segunda Eva o, más comúnmente, la Nueva Eva.

“El paralelismo entre Cristo y Adán encontró su contraparte en la estampa de María como la Segunda Eva” (Pelikan, 1971, p. 1:241). Esto quiere decir que, como san Pablo (1Corintios 15 y Romanos 5:12-21) estableció “el paralelo y la correlativa oposición entre Adán y Cristo”, como corolario, se generó “el paralelismo Eva / María” (Ausejo, 1987, p. 18; pp. 1594-1595; Graef, 1985, p. 121). Por lo tanto, la tradición patrística, argumentada por Justino (100-165 d. C.), Ireneo (140-202 d. C.), Tertuliano (155-240 d. C.) o Atanasio de Alejandría (295-373 d. C.), entre otros pensadores de la Iglesia (Varghese, 2000, pp. 17-19), al comentar sobre dicho paralelismo, propagaron la noción de María como la nueva Eva⁴³. Este concepto parece proceder de un acervo o “cuerpo de creencias” de raigambre todavía más antigua (Brown, Donfried, Fitzmyer y Reumann, 1978, p. 257; Pelikan, 1996, pp. 43-44).

María y Eva eran figuras clave en la historia cristiana de la humanidad. Esta perspectiva sostiene que, cuando la primera aceptó, por voluntad propia, el compromiso divino de convertirse en la madre del Salvador, desvaneció con su obediencia la desobediencia de Eva. Ireneo de Lyon, quien “desempeña un papel importante en la historia de la mariología”, pues coloca a la Virgen “en una posición única al centro” del plan de salvación y del misterio de la encarnación, desarrolla los temas de la recapitulación (*anakephalaiōsis*) y del cierre del círculo al desglosar el contraste entre Eva y María. La Madona “desata el nudo de la desobediencia de Eva”; en consecuencia, se transforma “en la *Causa salutis* para sí misma y para la humanidad . . . y en la *Advocata Evae*” (Brown, Donfried, Fitzmyer y Reumann, 1978, pp. 255-257; Maritano, 2006-2008, p. 714; Pelikan, 1996, pp. 41-46).

Ireneo explica que, “así como fue por la desobediencia de una virgen que el hombre fue golpeado y cayó y murió, así también fue por la Virgen, que obedeció la palabra de Dios, que el hombre resucitado a la vida, recibió la vida”. El Señor, quien venía en búsqueda de las ovejas perdidas o la estirpe humana descendiente de Adán, preservó su naturaleza, ya que Adán “tenía necesariamente que ser restaurado en Cristo, para que la mortalidad fuese absorbida en la mortalidad, y Eva en María”. Así, se verificó que “una virgen se convirtiera en la defensora de otra virgen” y que se destruyera y deshiciera “la desobediencia virginal con la obediencia virginal” (Irenaeus, 1952, p. 69). Eva fue la madre de la perdición de todos o *ianua mortis*; María debía, en consecuencia y al contrario, ser la madre de la salvación de todos o *ianua vitae* (Pohle, 1953, pp. 127-128). En una vertiente más lúdica, las reversiones caída/redención, perdición/salvación, desobediencia/obediencia y muerte/vida iluminaron y le otorgaron un significado místico al palíndromo Eva → Ave. Esta última palabra fue el saludo del ángel a María en la Vulgata y multitudes la repetían en canciones y oraciones (Pelikan, 1996, pp. 44).

La justa, el prodigio y la batalla cósmica

La divisa del aventurero Tartáreo, donde la Virgen, en su representación de Nueva Eva, llamaba la atención hacia el “papel singular que desempeñó en la misión redentora del Dios Encarnado” (Varghese, 2000, p. 20), se colocó en el centro de la plaza. Ocaña relata que Lucifer había salido



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

“de las cavernas infernales a resucitar las antiguas enemistades que había entre la sierpe y la mujer”. En consecuencia, el acto potosino recreaba el momento de la caída de la humanidad, al tiempo que transformaba esa narrativa con una nueva protagonista: María, la mujer obediente.

El “escudo se fijó en la tienda del mantenedor”, en su sede de damasco carmesí. Mahoma, entonces, en su rol de padrino, se acercó a la tarima de los jueces a solicitar autorización (“pedir campo”) para que el contendiente pérfido pudiera entrar en la justa. Exigió como precio, si su amo salía victorioso, que le entregaran “todo el mundo”. Los jueces, rebatieron tamañas ambiciones, expresando “que el mundo no era suyo y que no podía poner aquel precio porque no era señor dél; que señalase otro”. Ante la negativa a su padrino, el Príncipe Tartáreo reaccionó desde el carro y, desafiante, tomó la palabra y propuso:

Pues [que como] el mantenedor defendía que María era la dama más linda, más bella y más hermosa, discreta y perfecta que había entre las criaturas, y que él defendía lo contrario, que todo aquello que [la Virgen] tenía en el cielo no llegaba a la belleza de su Proserpina, que el precio y interés fuese que el que quedase por vencido, quedase por prisionero de la dama del contrario. (Ocaña, 2013, p. 578).

Los jueces aceptaron; el padrino del mantenedor estuvo conforme. “Y luego fueron los demonios y bajaron al príncipe Tartáreo del carro y le subieron a caballo”.

La gran sorpresa fue que “corrió el mantenedor y se llevó la sortija, lo que en toda la tarde no había hecho”. Pero esta no fue la única vez en el cuadro en la que el caballero de la Virgen logró insertar la lanza en la sortija. Ocaña cuenta que “sucedió una cosa, que al parecer de todos fue milagrosa, que lo mismo hizo la segunda y tercera vez; de suerte que, todas tres veces llevó la sortija en la lanza”. En disparidad con este prodigio, para el Príncipe Tartáreo se habían preparado lanzas ígneas, de gran precisión, que dejarían al personaje en ridículo. El artificio, fabricado por algún maestro superior de la pirotecnia, se ingenió, deduzco, para demostrar la preponderancia del poder mariano sobre el infernal. Las lanzas se encendían cuando el caballero arrancaba, continuaban ardiendo durante la trayectoria y explotaban al alcanzar el punto del anillo. El espectáculo demostraba la complejidad del fuego como elemento simbólico del bien y del mal. Pese a ser un signo e instrumento “de lo malo, demoníaco, del infierno”, según se había exhibido en el carro triunfal, Lucifer había fallado en controlarlo. Durante el torneo, se mostró impotente ante el incendio “venido del cielo” (Oesterreicher-Mollwo y Murga, 1983):

Las lanzas que corrió el príncipe Tartáreo fueron todas tres artificiosas de fuego, de manera que la lanza era güeca y dentro, llena de pólvora y cohetes; y de tal suerte el fuego medido, que cuando partía, comenzaba a echar fuego, y cuando llegaba a la sortija, disparaba tres o cuatro cohetes troneros y se convertía toda en fuego, con tanta presteza que causaba admiración a la gente. Y en todas las tres lanzas que corrió, hizo esto mismo, porque para cada vez llevó una lanza aderezada desta



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

suerte que, en llegando a la sortija, se convertía en fuego. (Ocaña, 2013, pp. 578-579).

El prodigio se registró de manera oficial, pues “mandó el señor obispo que se pusiese por auto de escribano —en forma que hiciese fee la sentencia que se pronunciase por los jueces—. Así constó que “por fuerza de armas y por derecho, la Virgen Sanctísima quedaba por victoriosa” (Ocaña, 2013, p. 578). La declaración es afín a la representación mariana, de tradición medieval, inspirada en Proverbios 31:10, “Mulierem fortem quis inveniet?” / “Muger valiente quién la hallará?” (*Biblia Sacra Vulgatae / Biblia de Casiodoro de Reina*, 1569), que celebraba a la Madona como *Mulier Fortis* o mujer valerosa. Este concepto se convirtió en un modelo llamativo para proyectar los temas y las metáforas de María “como guerrera y campeona, como conquistadora y líder” (Pelikan, 1996, p. 91). Incluso, en el contexto y motivo de la fiesta, la continuación del versículo de Proverbios, “porque su valor luengamente passa las piedras preciosas” (*Biblia de Casiodoro de Reina*, 1569), podía ser casi palpable en el retrato de fray Diego, que de tan enojado parecía expresar que el costo de las alhajas no debía importar a la hora de pintar a la Virgen. Además, Ocaña da a entender que el gran poder de María de Guadalupe se podía manifestar en Potosí en lo serio: el año anterior, después de los festejos de entronización, había habido dos milagros atribuidos a la advocación, en instancias de vida o muerte (Ocaña, 2013, pp. 495-496). Y se podía revelar aun en situaciones lúdicas, en las que el crédito de la Virgen se pusiera en entredicho: “permitió, aun en aquellas cosas de burlas, que el mantenedor [en] todos [los] tres lances llevase la sortija, lo cual en toda la tarde no había podido llevar” (Ocaña, 2013, p. 578).

La sentencia contra el Príncipe Tartáreo se leyó⁴⁴. Como incorporaba la frase “en nombre de Jesucristo”, casi al final —uno de los reducidos instantes cristológicos de la tarde—, ante su mención, el aventurero diabólico “se dejó caer del caballo”. No mucho antes, su séquito satánico había estado repartiendo papeles en la plaza con la redondilla: “Lo que a María en el cielo / levanta, encumbra y empina, / no llega a mi Proserpina / cubierta de negro velo” (Ocaña, 2013, p. 57). Al ver a su líder en desgracia y escuchar el nombre del Mesías, no obstante, sus secuaces lo abandonaron presto: “Y Mahoma y los demás demonios partieron con los caballos con increíble ligereza” (Ocaña, 2013, p. 580).

El fuego, el estruendo y la pólvora volvieron a posesionarse de la plaza. Una especie de rito apotropaico se llevó a cabo por unos quince minutos. Había llegado el momento del cierre hermético de la puerta del Infierno. Su apertura había dado paso a las entidades maléficas al mundo. Ahora, el espacio potosino, conturbado por la invasión diabólica, debía depurarse y hasta renovarse con el fuego, que “permite separar lo puro de lo impuro y destruir lo impuro. Esta es la razón por la cual el fuego es instrumento del castigo y juicio divinos” (Ausejo, 1987, p. 724). Acaso, la quema de Sodoma y Gomorra o la gran montaña ardiendo en fuego de Apocalipsis 8:9 habrían servido de referentes para la devastación de los entes y símbolos luciferinos y la clausura de las fauces de leviatán:

Y el carro triunfal comenzó a disparar tantos cohetes y a echar tanto fuego de sí, que las sierpes que le tiraban, las estatuas de los herejes y la de Proserpina, todo se



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

convirtió en fuego, y de tal manera que, en un cuarto de hora, no cesó un punto de disparar cohetería, que ni nos veíamos de humo unos a otros, ni nos oíamos, según era el ruido grande; que no parecía sino que todo el infierno estaba en la plaza, porque nos certificaron que venían dos quintales de pólvora en cohetería; que salía volando que parecía una cosa del mismo infierno. (Ocaña, 2013, p. 580).

La batalla cósmica había concluido. El averno había desaparecido. Fray Diego insiste al respecto: “Acabado el fuego, quedó toda aquella máquina del carro deshecha y convertida en ceniza, como si no hubiera entrado nada en la plaza” (Ocaña, 2013, p. 580). El fuego cumplió, pues, tanto una “finalidad purificadora” como la de “destrucción de las fuerzas del mal” (Cirlot, 1969, p. 219).

El diablo había sido derrotado y, así como en los torneos reales, los nobles “caballeros vencidos estaban obligados a entregarse a la dama del ganador” (Frieder, 2008, p. 35). El Príncipe Tartáreo quedó entonces a merced de Santa María de Guadalupe. Para celebrar la victoria, se tocaron “los clarines y las chirimías”. El padrino del mantenedor tomó la cadena que se había extraído de la cárcel de la ciudad “y se le echó al cuello al príncipe Tartáreo”. Luego, a la vista de la plaza, “le subió al teatro donde estaba la imagen de Nuestra Señora y le ató a sus pies”. De inmediato, sacaron la divisa de Satanás de la tienda del mantenedor; “y viendo que decía la letra *inimicitias ponam inter te et mulierem*, quitamos aquel rétulo y le hicimos pedazos. Y se puso otro que decía *ipsa conteret caput tuum*” (Ocaña, 2013, pp. 580-581). Al final, Santa María de Guadalupe le pisaba, en dos representaciones visuales, la cabeza a Lucifer (Figura 7).

Figura 7.

Interpretación de la divisa transformada del Príncipe Tartáreo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Nota. Dibujo de Pedro Vicente Martínez, realizado exclusivamente para este artículo. La ilustración es propiedad de la autora.

Santa María de Guadalupe le pisa la cabeza a la serpiente

El problema de la traducción y de la interpretación de Génesis 3:15 es tan complicado y de tan extensa data que hay profusos estudios dedicados solo al tema⁴⁵. El versículo del Antiguo Testamento está compuesto de solo cuatro frases. Corresponden, como se ha señalado, a la segunda parte de la maldición de Dios a la serpiente: “y enemistad pondré entre ti y la muger, y entre tu simiente y su simiente, ella te herirá *en* la cabeça, y tú le herirás *en* el calcañar” (*Biblia de Casiodoro de Reina*, 1569). Para simplificar el asunto o, más bien, concentrarnos en lo que compete a este trabajo, dejaremos de lado otras materias relativas a varios de los constituyentes de las cuatro frases para enfocarnos en el pronombre “ella” del tercer segmento. ¿A quién se refiere?, ¿a la mujer o a la simiente de la mujer? ¿Tiene esta simiente un antecedente colectivo o se trata de una persona?



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En el original hebreo se utiliza un pronombre (אִתָּךְ) que hace referencia a la descendencia de la mujer en sentido general, es decir, que sería toda la descendencia de la mujer, no un individuo concreto, que vencería a la serpiente. Sin embargo, en la traducción griega del Antiguo Testamento, llamada de los LXX, anterior al Nuevo Testamento y que siempre ha gozado de mucha autoridad en la Iglesia antigua, se usa un pronombre masculino (αὐτός) que hay que interpretar en sentido individual: “él te aplastará la cabeza”. En este caso, es un individuo concreto dentro de la descendencia de la mujer la que aplastará la serpiente. Esto lleva a una interpretación predominantemente mesiánica y cristológica de este pasaje del Génesis en el contexto cristiano: haría referencia velada a Jesús que vence a Satanás. La implicación de María no está excluida, pero no es directa. Ni decir tiene que ésta es la lectura que se prefiere en el ámbito protestante. (Barrios Prieto, 2014, p. 145).

En efecto, desde la perspectiva protestante, como se expuso al principio, la segunda parte de la maldición de Dios a la serpiente se consideraba un protoevangelio, es decir, una promesa divina que aseguraba que, pese a la transgresión humana, vendría en el futuro un redentor a salvarnos de la muerte. Esta visión no está divorciada de los “exégetas católicos” que “han entendido siempre este lugar como la primera buena nueva de salud” (Ausejo, 1987, p. 1592). No obstante, a diferencia de estos, que subrayan el desempeño de María en el plan de salvación, la aproximación del luteranismo es solo cristológica y, en este sentido, este protoevangelio debe interpretarse, única y exclusivamente, como la revelación de Jehová de la venida del Mesías:

Hay esperanza de una procreación a través de la cual la cabeza de Satanás será aplastada, no solo para acabar su tiranía sino también para obtener vida eterna para nuestra naturaleza, que sucumbió a la muerte por el pecado. Pero aquí Moisés ya no está aludiendo a la serpiente natural; está hablando del diablo, cuya cabeza es muerte y pecado. Y así Cristo dice en Juan 8:44 que el diablo es un asesino y el padre de las mentiras. Por lo tanto, cuando su poder sea aplastado, esto es, cuando el pecado y la muerte hayan sido destruidos por Cristo, ¿qué evitará que nosotros, hijos de Dios, seamos salvados? (Lutero, 1958, p. 191).

Para Ocaña y sus colaboradores letrados, no existía duda de que el pronombre se refería a María. Basaban su interpretación no solo en su férrea creencia mariana, sino en la Vulgata: “Inimicitias ponam inter te et mulierem, Et semen tuum et semen illius: Ipsa conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneo eius” (*Biblia Sacra Vulgatae*, 1995). Aquí, el vocablo en cuestión es “ipsa”, un pronombre femenino. La legitimidad de dicha traducción, para el momento de la fiesta potosina, era a toda prueba porque en la primera sesión del Concilio de Trento, entre 1545-1547, la Iglesia católica había declarado la Vulgata como el texto oficial de la Biblia (Dequeker, 2010, p. 127)⁴⁶.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Además, el abad cisterciense san Bernardo de Claraval (1090-1153), un influyente padre de la Iglesia, siglos antes había establecido la popular equivalencia de “la mujer” con María:

Registra las escrituras y hallarás las pruebas de lo que digo. Pero ¿quieres que: yo también traiga aquí testimonios sobre esto? Para hablar poco de lo mucho, ¿qué otra cosa te parece que predijo Dios, cuando dijo a la serpiente: Pondré enemistades entre ti y la mujer? Y si todavía dudas que hablase de María, oye lo que se sigue: Ella misma quebrantará tu cabeza. ¿Para quién se guardó esta victoria sino para María? Ella sin duda quebrantó su venenosa cabeza, venciendo y reduciendo a la nada todas las sugerencias del enemigo, así en los deleites del cuerpo como en la soberbia del corazón (Bernardo).

Existe evidencia confiable, aduce un investigador, clara, asegura otro, de que la traducción “ipsa” no le corresponde a san Jerónimo y de que el erudito “escribió, o más bien, dictó *ipse*”. Una prueba procedería de “la lectura de Otoboniano (de los siglos séptimo u octavo), uno de los tres principales testigos textuales” del trabajo jeronimiano. Otra verificación se halla en *Quaestiones Hebraicae in Genesim*, obra anterior a la traducción del Pentateuco, pues allí aparece la mención “ipse servabit”, con el comentario de que la frase “ipse conteret”, de Jerónimo, es superior. Al hilo de esta pista, una cita del papa Leo I (c. 400-461) exhibe “semen mulieris” o “siente de la mujer”, como sujeto del verbo “conteret”. En consecuencia, por estos últimos indicios, se ha inferido tanto que el pontífice empleó la traducción de Jerónimo de Estridón como que el manuscrito del sabio exégeta no pudo contener el pronombre femenino “ipsa” (Pelikan, 1996, p. 91; Sutcliffe, 1969, pp. 98-99).

De todas maneras y por razones no ostensibles, la traducción que se impuso fue “ipsa”. Aun así, los “intérpretes tempranos del pronombre femenino se lo aplicaban a la Iglesia”, como la entidad “que aplastaba y continuaba aplastando la cabeza de Satanás” (Pelikan, 1978, p. 3:71 y p. 3:166; Pelikan, 1996, p. 91). Por ejemplo, Ambrosio Autperto, un monje del siglo VIII, adujo que “la expresión metafórica” articulada en el Paraíso a la serpiente (“Ella te aplastará en la cabeza”, etc.) no se refería “a aquella primera mujer, que ya había sido tragada por la boca de la serpiente, sino a la Iglesia, que por medio de Cristo” redimiría a la humanidad de “las asechanzas y tentaciones del antiguo enemigo”⁴⁷ (Avtperti, 1975, p. 122). Esta postura no disolvió la equivalencia ipsa/mujer/Virgen, que gozaba de gran eco. El caso es que era “práctica normal identificar la Iglesia con María”, entre otras razones doctrinales, porque fue la primera en creer en el misterio de la encarnación (Graef, 1985, p. 122; Pelikan, 1996, p. 92; Thurian, 1963, pp. 159-166); así, con predominio, “la interpretación medieval”, y posterior, “del pronombre femenino en este pasaje fue mariológica” (Graef, 1985, p. 122; Pelikan, 1996, p. 92).

La atrevida y singular pintura *Madonna dei Palafrenieri* (1606), de Caravaggio, posterior en solo cinco años a la fiesta potosina de Santa María de Guadalupe (Figura 8), es susceptible de, al menos, dos interpretaciones. Un sentido, no descolocado de la doctrina papal, sería el de que intenta “negar la independencia del poder redentor” de la Virgen (Straughan, 1998, pp. 108-110). En efecto, si bien la bula *Consueverunt Romani Pontifices*, según se expuso al principio, había



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

confirmado que la Virgen “aplastó la cabeza de la retorcida serpiente”, la Madona lo hizo “con su simiente”. El documento afirma que “el fruto bendito de su vientre, salvó al mundo condenado por la caída de nuestro primer padre” (Pío V). La otra interpretación, más temeraria para la época y la sede romana que le hizo el encargo, sería que Caravaggio despliega en el lienzo una especie de aproximación de las posturas católica y protestante: “María aplasta la serpiente con su pie, pero con la ayuda del piecico del Niño Jesús” (Barrios Prieto, 2014, p. 146).

Figura 8.

Madonna dei Palafrenieri



Nota: Cuadro de Caravaggio, de 1606, óleo sobre tela, 292 x 211 cm. Colección de la Galleria Borghese, Roma. Fuente: *Web Gallery of Art*, <https://www.wga.hu/html/c/caravagg/08/48palaf.html>

Por el contrario, en los actos del 30 de septiembre de 1601, en la Villa Imperial de Potosí, no hay intento de conciliación. Fray Diego de Ocaña, enviado del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, organizó un festejo apoteósico de exaltación del papel de la Virgen en la salvación de la humanidad, ajustado al dogma de la Iglesia católica y a los intereses del convento que representaba. Como resultado, la Madona apareció como la Nueva Eva, cuyo pie aplasta la cabeza de Satanás. Ciertamente, en la divisa y en el cuadro en la tarima, llevaba al Niño en brazos, como la efigie de Cáceres, pero es María quien ejecuta la acción punitiva.

Aquella lección de Martín Lutero, expuesta en el ambiente oral y auditivo del salón de clase universitario (Maxfield, 2008, p. 1), se había refutado en Potosí a través de un deslumbrante espectáculo visual. El profesor impartió sus condenas al marianismo ante unos 400 estudiantes, que podían albergar las aulas de la Universidad de Wittenberg (Mumme, 2018, p. 44); Ocaña y su



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

equipo lucieron el poder de María contra Lucifer frente a miles de habitantes de la Villa Imperial⁴⁸. Sí, los alumnos alemanes habían comenzado a publicar los discursos luteranos desde 1544; pero el común de los potosinos no tenía acceso a los libros y menos a los prohibidos.

La precocidad del evento en Potosí se demuestra en que la representación de la figura de la Virgen pisando el áspid se convirtió en Europa y América en una constante en la iconografía mariana, como atestigua en Lima el cuadro la *Inmaculada Concepción* (1618), del italiano Angelino Medoro (1567-1631), encargado por “los agustinos en un momento decisivo para la religiosidad limeña”. El lienzo “testimonia el fervor concepcionista que se dejó sentir entre 1617 y 1619, durante las fiestas triunfales que la universidad”, celebró junto a otras órdenes religiosas (Wuffarden, 2014, p. 268).

La función del Príncipe Tartáreo se estimó “admirable de buena y muy costosa”. Los jueces la premiaron con “una fuente de plata grande y muy rica, que pesó veinte y cinco marcos de plata muy bien labrada, en precio de la invención”. El castigo y la humillación del horrible personaje traspasó la plaza y la tarde: “Estuvo atado a los pies de la imagen hasta la noche, que la llevamos en procesión a San Francisco, y él iba delante con su cadena al cuello”. Por supuesto, el malvado no entró en la iglesia; y ya en la puerta, se aprovechó el momento para dejar muy claro que las potencias infernales seguían al acecho: “tomó caballo y se fue con los demás demonios que le estaban esperando a la boca de una calle”. De allí que, para combatir al antagonista por excelencia, la invocación a María de Guadalupe debía estar en cada labio.

Para cerrar, me temo que debo unirme a la voz de fray Diego: “Dio tanto gusto esto, que no he podido contarle tan bien como ello pareció” (Ocaña, 2013, p. 581).

Referencias bibliográficas

- Acuerdo sobre el juramento al cargo de Corregidor y Justicia Mayor de la provincia de los Charcas, BO ABNB, CPLA.9.113rº-114rº.
- Acuerdo sobre la bienvenida al Obispo y el precio del quintal de paja, BO ABNB, CPLA.9.178rº.
- Alvarado Teodorika, T. (2007). De las fiestas que destaca fray Diego de Ocaña en su relación: la Plaza como epicentro de la celebración. En N. Campos Vera (Ed.), *La fiesta: memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco* (pp. 279-287). La Paz: Unión Latina.
- Antiquités de Lyon, etc.* (Siglo XVI). Manuscrito Français 5447. Recuperado de <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc584035>
- Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia. (2012). *Libros de Acuerdos del Cabildo Secular de Potosí 1599-1615* (Vol. 2). Sucre.
- Arzáns de Orsúa y Vela, B. (1965). *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (Vol. 3) [L. Hanke y G. Mendoza (Eds.)]. Providence: Brown University.
- Ausejo, S. de (1987). *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Editorial Herder.
- Avtpertí, A. (1975). *Ambrosii Avtperti Opera. Expositionis in Apocalypsin Libri I – V* [La obra de Ambrosio Autperto. Exposiciones del Apocalipsis libros 1-V]. Roberti Weber (Cvra et stvdio). Tvrholti: Typograph Brepols Editores Pontificii.
- Barrios Prieto, M. (2020). *Si conocieras el don de Dios. Homilía, reflexiones, fe y arte*. Madrid: Monte Carmelo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Bernal García, T. (1978). Guadalupe en la Leyenda y en el primer período de su historia. Sebastián García y Felipe Trenado (Eds.). *Guadalupe: historia, devoción y arte* (pp. 19-58). Sevilla: Editorial Católica Española.
- Bernardo, san. *Sobre la excelencia de la Virgen Madre*. Recuperado de <https://mercaba.org/DOCTORES/BERNARDO/001.htm>
- Biblia de Casiodoro de Reina. La Biblia, qve es los Sacros Libros del Vieio y Nvevo Testamento. Trasladata en Español*. (1569). [Basel: Thomas Guarinus].
- Biblia Sacra Vulgatae Editionis. Sixti V Pontifices Maximi Iussu Recognita et Clementis VIII Auctoritate Edita. Logicis partitionibus aliisque subsidis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado* [La Sagrada Biblia de la Edición Vulgata. Sixto V Reconocido Máximo Pontífice de Jesús y Publicado por la autoridad de Clemente VIII. Con particiones lógicas y otros recursos de Alberto Colunga y Laurentio Turrado]. (1995). Torino: Edizioni San Paolo.
- Brown, R. E., Donfried, K. P., Fitzmyer, J. A. y Reumann, J. (Eds.). (1978). *Mary in the New Testament. A Collaborative Assessment by Protestant and Roman Catholic Scholars* [María en el Nuevo Testamento. Una valoración en colaboración con académicos protestantes y católicos romanos]. Philadelphia: Fortress Press.
- Cayré, F. (1935). *Manual of Patrology and History of Theology* (Vol. 1) [Manual de patrología e historia de la teología]. H. Howitt (Trad.). París: Society of St. John the Evangelist y Desclée.
- Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (2003). Fiestas barrocas celebradas en Potosí en honor de la Virgen de Guadalupe de Extremadura, en 1600 y 1601. Juan Aranda Doncel (Coord.), *Las advocaciones marianas de gloria. Actas del I Congreso Nacional. Tomo I. Historia* (pp. 135-149). Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur.
- Carta Garau, Edoardo. (2021). ¿Quién aplastó la cabeza a la serpiente? [αὐτός (en latín: ipse) – ipsa – ipsum]. Recuperado de <https://elvisitantepr.com/quien-aplasto-la-cabeza-a-la-serpiente-αὐτός-en-latin-ipse-ipsa-ipsum/>
- Cervantes, M. de (2017). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [Texto crítico de Laura Fernández. Notas a pie de página de Ignacio García Aguilar. Notas complementarias de Carlos Romero Muñoz. Estudio de Isabel Lozano-Renieblas y Laura Fernández]. Madrid: Real Academia Española.
- Cirlot, J.-E. (1969). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Covarrubias Horozco, S. de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española* [I. Arellano y R. Zafra (Eds.)]. Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, Real Academia Española, Centro para la Edición de Clásicos Españoles.
- Dequeker, L. (2010). The Anjou Bible and the Biblia Vulgata Lovaniensis, 1547/1574 [La Biblia Anjou y la Biblia Vulgata de Lovaina]. En L. Watteuw y J. V. der Stock (Eds.), *The Anjou Bible: A Royal Manuscript Revealed. Naples 1340* (pp. 127-137). Lovaina: Peeters Leuven.
- Díaz Tena, M. E. (2017). *Los milagros de Nuestra Señora de Guadalupe* (siglo XV y primordios del XVI): Edición y breve estudio del manuscrito C-1 del Archivo del Monasterio de Guadalupe. Mérida: Junta de Extremadura.
- Dubray, C. (1907). Bonosus. *The Catholic Encyclopedia* (Vol. 2). New York: Robert Appleton.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Dumont, L. (1951). *La tarasque: Essai de description d'un fait local d'un point de vue ethnographique* [La tarasca: ensayo de descripción de un hecho local desde un punto de vista etnográfico]. París: Gallimard.
- Escobari, L. (1997). Potosí: Social Dynamics, Labor, and Mining Technology [Potosí: Dinámicas sociales, trabajo y tecnología de minas]. Pedro Querejazu y Elizabeth Ferrer (curadores). *Potosí: Colonial Treasures and the Bolivian City of Silver* (pp. 14-29). New York: Americas Society Art Gallery in Association with Fundación BHN, La Paz.
- Floriano, A. C. (1953). *Guadalupe. Guía histórico-artística del monasterio*. Cáceres: Diputación Provincial de Cáceres.
- Frieder, B. (2008). *Chivalry and the Perfect Prince: Tournaments, Art, and Armor at the Spanish Habsburg Court* [La caballería y el príncipe perfecto: torneos, arte y amor en la corte española de los Habsburgo]. Kirksville, Missouri: Truman State University Press.
- Graef, H. (1985). *Mary: A History of Doctrine and Devotion* [María: Una historia de doctrina y devoción]. London: Sheed and Ward.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana* [Prefacio de Charles Picard y prólogo de Pedro Pericay]. Barcelona: Paidós.
- Healy, P. (1910). Jovinianus. *The Catholic Encyclopedia* (Vol. 8). New York: Robert Appleton.
- Iniesta Cámara, A. (2004). La Fiesta Religiosa en Indias: Nuestra Señora de Guadalupe de Diego de Ocaña. En G. Maturo (Ed.), *Relectura de las crónicas coloniales del Cono Sur* (pp. 75-141). Buenos Aires: Universidad del Salvador.
- Irenaeus, S. (1952). *Proof of the Apostolic Preaching* [Demostración de la predicación apostólica]. [J. P. Smith Trad. y Ed.]. New York: Newman Press.
- Jerome, S. (1965). General Introduction [Introducción general]. En S. Jerome, *Dogmatic and Polemical Works* (pp. vii-xix). Washington: The Catholic University of America Press.
- Jerome, S. (1965). *On the Perpetual Virginity of the Blessed Mary Against Helvidius* [Sobre la virginidad perpetua de María Bendita, contra Elvidio]. En Saint Jerome, *Dogmatic and Polemical Works* (pp. 1-43). Washington: The Catholic University of America Press.
- Julien, N. (2012). *The Mammoth Book of Lost Symbols* [The Mammoth Book de símbolos perdidos. Elfreda Powell Trad.]. Philadelphia: Running Press.
- Krey, P. (1996). Nicholas of Lyra and Paul of Burgos on Islam (Nicolás de Lira y Pablo de Burgos sobre el islam). En J. V. Tolan (Ed.), *Medieval Christian Perceptions of Islam. A Book of Essays* (pp. 153-174). New York: Garland Publishing.
- Libro de Acuerdo 9, BO ABNB, CPLA.9.148rº.
- Lohmann Villena, G. (2001). *El corregidor de indios en el Perú bajo los Austrias*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- López Poza, S. (2010). Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro. En I. Osuna y E. Llergo (Eds.) y J. M. Díez Borque (Dir.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro* (pp. 413-462). Madrid: Visor.
- López Poza, S. (2017). La base de datos *Symbola* de divisas o empresas históricas. Planteamiento y diseño conceptual. *Studia Aurea*, 11, 93-109.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- López Poza, S. y Pena Sueiro, N. (2018). Divisas o empresas históricas de damas. Algunos testimonios (Siglos XV y XVI). *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 10, 75-97.
- Lutero, M. (1958). *Luther's Works, Volume 1, Lectures on Genesis, Chapters 1-5* [Las obras de Lutero. Volumen 1. Lecciones sobre el Génesis. Capítulos 1-5]. En J. Pelikan (Ed.). Saint Louis, Missouri: Concordia Publishing House.
- Magnier, G. (2010). *Pedro de Valencia and the Catholic Apologists of the Expulsion of the Moriscos. Visions of Christianity and Kingship* [Pedro de Valencia y los apologistas católicos de la expulsión de los moriscos. Las visiones del cristianismo y de la monarquía]. Leiden: Brill.
- Maritano, M. (2006-2008). Mary, mother of Jesus [María, madre de Jesús]. A. Di Bernardino (Gen. Ed.). *Encyclopedia of Ancient Christianity. Produced by the Institutum Patristicum Augustinianum. Volume F-O* (pp. 714-718). Downers Grove, Illinois: InterVarsity Press.
- Maxfield, J. A. (2008). *Luther's Lectures on Genesis and the Formation of Evangelical Identity* [Las Lecciones de Lutero sobre el Génesis y la formación de la identidad evangélica]. Kirksville, Missouri: Truman State University Press.
- Mendoza Loza, G. (2005). *Catálogo de los recursos documentales sobre la minería en el distrito de la Audiencia de La Plata, 1548-1826*. Sucre: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.
- Mínguez, V. (2000). Espectáculos Imperiales en Tierras de Indios. *La fiesta en la Europa de Carlos V: Real Alcázar, Sevilla, 19 de septiembre - 26 de noviembre 2000* (pp. 234-255). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe I y Carlos V.
- Mínguez, V., Rodríguez Moya, I., González Tornel, P. y Chiva Beltrán, J. (2012). *La fiesta barroca: los virreinos americanos (1560-1808). Triunfos barrocos: volumen segundo*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Mombritius, B. (1910). *Sanctuarium seu vitae sanctorum* (Vol. 2) [El santuario o vidas de los santos]. M. Solesmenses (Ed.). París: Apud Fontemoing.
- Montes Bardo, J. (1978). La imagen de Santa María de Guadalupe. Sebastián García y Felipe Trenado (Eds.), *Guadalupe: historia, devoción y arte* (pp. 303-326). Sevilla: Editorial Católica Española.
- Moyano Aliaga, A. (2001). Polo de Ondegardo y su familia. *Raíces. Revista del Instituto Boliviano de Genealogía*, 1, 7-11.
- Mumme, J. (2018). The University of Wittenberg [La Universidad de Wittenberg]. En D. M. Whitford (Ed.), *Martin Luther in Context* (pp. 38-45). Cambridge: Cambridge University Press.
- Oberman, H. A. (1989). *Luther: Man between God and the Devil* [Lutero: un hombre entre Dios y el diablo]. [E. Walliser-Schwarzbart (Trad.)]. New Haven: Yale University Press.
- Ocaña, Diego de. (2013). «Memoria viva» de una «tierra de olvido»: *Relación del viaje al Nuevo Mundo de 1599 a 1607*. En B. C. Peña (Ed.). Barcelona: CECAL/Paso de Barca.
- Oesterreicher-Mollwo, M. (1983). *Diccionarios Rioduero: Símbolos*. Purificación Murga (versión y adaptación). Madrid: Rioduero.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Origen. (1953). *Contra Celsu* [H. Chadwick (Ed. y Trad.)]. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palacios Larrosa, M. (2020). La doble materialidad de motes e invenciones: del cuerpo del caballero a la imprenta. En S. Béreziat-Lang, R. Folger y M. Palacios Larrosa (Eds.), *Escritura somática: La materialidad de la escritura en las literaturas ibéricas de la Edad Media a la temprana modernidad* (pp. 149-162). Leiden: Brill.
- Pelikan, J. (1971). *The Christian Tradition. A History of the Development of Doctrine. The Emergence of the Catholic Tradition (100-600)* [La tradición cristiana. Una historia del desarrollo de la doctrina. El surgimiento de la tradición católica (100-600)]. Chicago: The University of Chicago Press.
- Pelikan, J. (1978). *The Christian Tradition. A History of the Development of Doctrine. 3. The Growth of Medieval Theology (600-1300)* [La tradición cristiana. Una historia del desarrollo de la doctrina. El crecimiento de la teología medieval (600-1300)]. Chicago: The University of Chicago Press.
- Pelikan, J. (1996). *Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture* [María a través de los siglos: su lugar en la historia de la cultura]. New Haven: Yale University Press.
- Peña Núñez, B. C. (2016a). El Inca abraza a la Predicación: el juego de la sortija y la conquista espiritual en la fiesta barroca en honor de Santa María de Guadalupe en Potosí, 1601. *Rilce*, 32(3), 715-36.
- Peña Núñez, B. C. (2016b). *Fray Diego de Ocaña: olvido, mentira y memoria*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Peña, B. C. (s. f.). María y Jesús en el cuerpo de la Iglesia: Una controversia con apremios y premios en la Fiesta de la Guadalupe (Potosí, 1601). En M. Zugasti y A. Zúñiga (Eds.), *Panhispania festiva: teatro, fasto y celebración en el Siglo de Oro*. Madrid: Casa de Velázquez [en prensa].
- Pérez de Tudela y Velasco, M. I. (1982). Alfonso XI y el Santuario de Santa María de Guadalupe. En M. Á. Ladero Quesada (Ed.), *En la España Medieval II y III. Estudios en memoria del Profesor D. Salvador de Moxó, II* (pp. 271-286). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Peters, D. E. (1997). The Life of Martha of Bethany by Pseudo-Marcilia [La vida de Marta de Betania de la Pseudo-Marcella]. *Theological Studies*, 58, 441-460.
- Pío V. (1569a). *Consueverunt Romani Pontifices*. Recuperado de <https://www.santorosario.net/consueverunt.pdf>
- Pío V. (1569b). *Consueverunt Romani. Call to Prayer. Pope Pius V - 1569*. Recuperado de <https://www.papalencyclicals.net/Pius05/p5consue.htm>
- Pluvinel, A. (1628). *L'instruction dv roy en l'exercice de monter a cheval* [La instrucción del rey en el ejercicio de montar a caballo]. *Par Messire Antoine de Pluvinel. Reitkunst weyland H. Antonii de Pluvinel ... Jetzo von newem auss dem wahren vnnnd trefflichen vermehrten jüngst publicirten Exemplar dess Auctoris selbst/ darin die vorige Editionen verwoffen verden/ in vnser hochteutsche Sprach getrewlich vnnnd fleissig vbersetzt/ vnnnd mit sechzig schoenen Kupfferstücken/ darunter allerhand Gattung von Mundstücken/ Gebiss vnd Stangen für die Pferdt gezeiret vnd an tag geben. Durch vnd in Verlag Matthaei Marians*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Buch-händlers vnd Kuppferstechers*. Getruckt zu Franckfurt am Mayn: Bey Erasmo Kempffern, jm Jahr.
- Pohle, J. (1953). *Mariology. A Dogmatic Treatise on the Blessed Virgin Mary, Mother of God. With an Appendix on the Worship of the Saints, Relics, and Images* [Mariología. Un tratado sobre la Bendita Virgen María, Madre de Dios. Con un apéndice sobre la veneración de los santos, las reliquias y las imágenes]. [A. Preuss (Adapt. y Ed.)]. Londres: B. Herder Book.
- Ronning, J. I. (1997). *The Curse on the Serpent (Genesis 3:15) in Biblical Theology and Hermeneutics* [La maldición de la serpiente (Genesis 3:15) en la teología y hermenéutica bíblica] (Tesis doctoral). Westminster Theological Seminary, Pensilvania.
- Rubio, G. (1926). *Historia de Ntra. Sra. de Guadalupe. O sea: Apuntes históricos sobre el origen, desarrollo y vicisitudes del santuario y santa casa de Guadalupe*. Barcelona: Thomas.
- Schaff, P. (1950). *History of the Christian Church, vol. III. Nicene and Post-Nicene Christianity: From Constantine the Great to Gregory the Great A.D. 311-600*. Grand Rapids, WM. B. Eerdmans Publishing Company.
- Straughan, C. A. (1998). *Hidden Artifice: Caravaggio and the Case of the Madonna of the Serpent* [Artificio oculto: Caravaggio y el caso de la *Madona de la serpiente*] (Tesis doctoral). Cornell University, Ithaca, New York.
- Sutcliffe, E. F. (1969). Jerome. G. W. H. Lampe (Ed.), *The Cambridge History of the Bible. Volume 2. The West from the Fathers to the Reformation* (pp. 80-101). Cambridge: Cambridge University Press.
- Testamento cerrado otorgado por Alonso de Villalobos. BO ABNB, EP.138.465r-473v.
- Thurian, M. (1963). *Mary, Mother of the Lord, Figure of the Church* [María, Madre del Señor, Figura de la Iglesia]. N. B. Cryer. Londres: The Faith Press.
- Torrescano, G. (1818). *Diccionario de todas las voces puramente poéticas y de los principales nombres mitológicos, para la más fácil inteligencia de pinturas y poesías*. México: Oficina de don Juan Bautista de Arizpe.
- Urrutia, F. de (1953). El Monasterio de Santa María de Guadalupe en Extremadura. *Clavileño: Revista de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 23, 65-69.
- Varey, J. E. y Shergold, N. D. (1953). La tarasca de Madrid: Un aspecto de la Procesión del Corpus durante los siglos XVII y XVIII. *Clavileño: Revista de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 20, 18-26.
- Varghese, R. A. (2000). *God-Sent. A History of the Accredited Apparitions of Mary* [Enviada de Dios. Historia de las apariciones marianas acreditadas]. New York: Crossroad.
- Venta de una vara de mina sita en el Cerro de Potosí, que hace Alonso de Santander, a favor de Francisco de Villalobos. BO ABNB, EP.1.84r-84v.
- Very, F. G. (1962). *The Spanish Corpus Christi Procession: A Literary and Folkloric Study* [La procesion Española del Corpus Christi: Un estudio literario y folklórico]. Valencia: Tipografía Moderna-Olivereta.
- Voragine, J. a (1965). *Legenda Aurea. Vulgo Historia lombardica dicta ad optimorum librorum fidem* [La leyenda áurea. Historia lombarda comúnmente contada, con la mayor fidelidad a los libros]. En T. Graesse (Ed.). Osnabrück: Otto Zeller.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Voragine, J. de (1993). *The Golden Legend: Readings on the Saints* (Vol. II) [La leyenda áurea: Lecturas sobre los santos]. [W. Granger Ryan (Trad.)]. Princeton: Princeton University Press.

Wuffarden, L. E. (2014). Los orígenes, 1532-1575. En L. E. Alcalá y J. Brown (Eds.), *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820* (pp. 245-273). Madrid: Ediciones El Viso.

Notas

¹ Varios de los estudiantes de Martín Lutero tomaron notas estenográficas de sus clases sobre el Génesis y luego las editaron y publicaron en cuatro volúmenes, desde 1544. Heiko A. Oberman, biógrafo del reformista, señaló que estas obras, ignoradas por los estudiosos debido al interés de estos en el Lutero joven, pero también porque procedieron de los cuadernos de los estudiantes y no de la pluma del reformador, merecerían servir de “introducción al mundo de fe de Lutero” (Maxfield, 2008, p. 1; Oberman, 1989, pp. 166-167).

² Las traducciones en este trabajo son mías.

³ “levans in Caelum oculos, et montem illum gloriosae Virginis Mariae Almae Dei Genitricis, quae germine suo tortuosi serpentis caput obrivit, et cunctas haereses sola interemit, ac benedicto fructu ejus ventris, mundum primi parentis lapsu damnatum salvavit” (Pio V, 1569).

⁴ “Cada festejo tuvo detrás comisarios que activaron y supervisaron la organización de los diversos actos, mentores y artistas que diseñaron el discurso estético e ideológico de la correspondiente celebración y cronistas y grabadores que la inmortalizaron” (Mínguez, Rodríguez Moya, González Tornel y Chivas Beltrán, 2012, p. 21).

⁵ “La principal dificultad para determinar el impacto de los aparatos festivos imperiales en América reside en la escasez de las fuentes. La documentación archivística es muy limitada y las relaciones de fiestas, el género literario nacido en el Renacimiento italiano” para “perpetuar en la memoria los fastos de las celebraciones públicas”, surgió en Nueva España, en 1560, con el *Tvmvlo imperial de la gran ciudad de México*, tras “la muerte del emperador” (Mínguez, 2000, pp. 235-236).

⁶ Ver el itinerario de Ocaña (Peña Núñez, 2016b, p. 375).

⁷ Esta festividad, caracterizada por una gran variedad de actos sagrados y profanos y la asistencia masiva y coercitiva de europeos e indígenas, ocupó los días y las noches del 9 al 17 de septiembre de 1600 (Ocaña, 2013, pp. 471 y pp. 474-497).

⁸ La celebración de la Natividad de María se inició en Potosí, siguiendo su fecha fija, el 8 de septiembre de 1601. Fray Diego especifica que ese día estuvo a cargo de los mercedarios; sin embargo, no cuenta qué hizo “el convento de la Merced” en dicha fiesta (Ocaña, 2013, p. 551).

⁹ La conclusión de la fiesta este día es pertinente porque subraya la alianza establecida el año anterior, cuando el jerónimo alojó la imagen de Santa María de Guadalupe en la iglesia franciscana. Lo hizo así “por muchas razones”, según explica: “porque me dieron el lugar de la capilla mayor sobre el sagrario, y porque en este convento hay más devoción que en los demás, y porque estos frailes no pueden tener rentas, y porque si yo hiciera capilla particular, gastara toda la limosna, y para ser servida, había menester capellán; lo cual todo se excusa porque los frailes la sirven con mucha devoción” (Ocaña, 2013, pp. 471-472).

¹⁰ Salvo cierto incidente que se expone en Peña (s. f., en prensa).

¹¹ *Sortija*: “un juego de gente militar, que corriendo a caballo apuntan con la lanza a una sortija que está puesta a cierta distancia de la carrera” (Covarrubias).

¹² “*Mantener justa o torneo*, ser el principal de la fiesta, al cual llaman *mantenedor*” (Covarrubias, s. v. *mantener*).

¹³ El mantenedor presentó como lema los siguientes versos: “En mi dama, aunque morena, / tal hermosura se encierra, / que suspende a cielo y tierra” (Ocaña, 2013, p. 564). Para un análisis pormenorizado del atuendo y del programa iconográfico de este personaje estelar, véase Peña (s. f., en prensa).

¹⁴ Sobre la relevancia de la plaza, remito al lector al trabajo de Tatiana Alvarado Teodorika.

¹⁵ Acerca de este caballero y su compleja invención, véase Peña Núñez (2016^a).

¹⁶ La imagen de madera, guardada y venerada en el monasterio, se describe como una Virgen negra (Montes Bardo, 1978, pp. 316-317), para la que se erigió, en principio, una ermita. Antes de que la Orden Jerónima se hiciera cargo del templo en 1389, “la vida del santuario llevaba más de siglo y medio, funcionando con momentos álgidos de gloria y esplendor y con otros de decaimiento y oscuridad” (Bernal García, 1978, p. 58).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

¹⁷ Según la leyenda del descubrimiento de la escultura, hacia el siglo XIII, la Virgen se apareció ante el vaquero Gil Cordero para revelar la ubicación de la imagen, oculta en 711, durante la invasión sarracena, en una cueva de la sierra de las Villuercas, a orillas del río Guadalupe. Esta historia es uno de los temas de la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros*, también de fray Diego de Ocaña, que se estrenó en estas fiestas de septiembre de 1601: “esta comedia también fue propio trabajo mío; está puesta adelante en las fiestas que se hicieron después en Chuquisaca porque también la volvieron a representar allá otra vez de la misma suerte que en Potosí” (Ocaña, 2013, p. 560). Para el estudio de la obra teatral, remito a Peña Núñez (2016b, pp. 220-274).

¹⁸ Se desconoce si Elvidio fue un laico o sacerdote en Roma. San Jerónimo lo representa sin ninguna “formación teológica ni literaria”. Por “la declaración de Genadio, un religioso de Marcella, se presume que fue alumno e imitador “del obispo arriano Auxencio”, de Milán (Jerome, 1965, p. 5).

¹⁹ Existió un Alonso de Villalobos (también llamado Alonso Gallego Palencia Villalobos), “fraile profeso de la Orden de san Francisco de La Plata”, que, si se trata de la misma persona que fue mantenedor en estas fiestas, debió morir poco después y muy joven, pues su testamento es de 1602 (“Testamento...”, f^{os} 465r^o-473v^o). Por otra parte, los pocos individuos que figuran con el apellido Villalobos en la documentación minera de Potosí fueron importantes dueños de minas. Parecen descender de Francisco de Villalobos, cuya antigua y notoria prosapia como vecino, propietario minero y oficial de la ciudad se remonta a los orígenes de esta, ya que sus casas colindaban con una de Hernando Pizarro (Mendoza Loza, 2005, pp. 11, 12, 26, 102, 112, 194, 212, 214, 239, 255, 263 y 378). Compró en 1549 una “vara de mina sita en el Cerro de Potosí [...] por 550 pesos de oro” (“Venta...”, f^{os} 84r^o-84v^o). El Francisco Villalobos de 1601, miembro del cabildo, escribano de minas, teniente y escribano de Hacienda Real y fallecido en 1610, pudo ser hijo del anterior y acaso hermano del mantenedor (Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia, 2012, pp. 49, 70-71, 97, 122, 146, 199 y 216; “Libro de...”, f^o 148r^o).

²⁰ Don Pedro de Córdoba Messía (o Mesía en la ortografía de Ocaña) era caballero de la orden de Santiago, corregidor y justicia mayor de la Villa Imperial de Potosí y provincia de los Charcas, cargos que le confirió el virrey Luis de Velasco (“Acuerdo...”, f^{os} 113r^o-114r^o). Llegó “al Perú en 1580 como alguacil mayor de la Audiencia de Lima” (Moyano Aliaga, 2001, p. 9). Arribó a Potosí el 10 de octubre de 1600. Sus funciones acabaron el 28 de noviembre de 1602 (Arzáns de Orsúa y Vela, 1965, t. 3, p. 482). Fue luego corregidor de Cusco por trece años (Lohmann Villena, 2001, pp. 185 y 381).

²¹ Esta categoría deriva de la “fiesta cortesana” medieval, en la que “el atuendo constituirá un elemento de primer orden. Al propio valor emblemático que posee la indumentaria en sí, en este caso se suman los materiales emblemáticos que solían tener un destino efímero, usados como motivo de identificación u ostentación, entre ellos los portados por el caballero como ropa (libreas, sayos, cotas de sobrevestas) o complementos (cimeras, escudos, rodela, adargas, gualdrapas de caballos...)”. El “propio cuerpo” viene a ser el “soporte material” o “un nuevo vehículo de comunicación y también de exhibición” de los “ideales heroicos, amorosos o de otra índole” (Palacios Larrosa, 2020, p. 158).

²² Las divisas o empresas a veces “requerían, además de una simple imagen y la palabra, de elementos parateatrales de su puesta en escena que justifican que las llamaran ‘invenciones’” (López Poza y Pena Sueiro, 2018, p. 79).

²³ En estas páginas, se emplean como sinónimos las voces *divisa* (de tradición francesa) y *empresa* (de tradición italiana). Ambas aluden a una imagen o *pictura* “acompañada de una o varias palabras, a menudo en latín (mote o letra), que pretende transmitir la esencia de un ideal de vida ..., una intención elevada de la persona propietaria (empresas heroicas) o una manifestación sobre la persona amada (empresas amorosas)”. Expresan también mensajes de contenido religioso y jocoso (López Poza, 2017, pp. 94-95).

²⁴ El fraile justifica su elección narrativa de esta manera: “Estas cuatro invenciones fueron las mejores y como tales las he puesto, contando, en particular de cada una, lo que trujo de curiosidad. Y aunque hubo otros muchos aventureros, algunos no trujeron invenciones. Y otras no fueron de tanto aparato como las que he dicho” (Ocaña, 2013, p. 587).

²⁵ Para un análisis pormenorizado del atuendo y del programa iconográfico del Caballero de la Iglesia, véase Peña (s. f., en prensa).

²⁶ Fray Diego anota que esta victoria en la sortija —triumfo solo posible en el juego teatral— alegró a los indígenas: “Y los indios quedaron muy contentos de ver que su rey llevase el premio. Y lo celebraron mucho” (Ocaña, 2013, p. 587).

²⁷ Para otros detalles de los jueces, véase Peña (s. f., en prensa).

²⁸ *Coletto de ámbar*: Significa que la piel de la prenda (coletto) estaba untada con ámbar gris, una sustancia olorosa y muy costosa, secretada por cachalotes en el mar (Covarrubias, s. v. *ambar*; *Encyclopedia Britannica*).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

²⁹ Estudié la asociación de la Virgen con los conceptos de “veta” y “tesoro” en Potosí, según aparece en la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros* (1601), del mismo Ocaña, estrenada, como se señaló antes, otro día durante esta fiesta (Peña Núñez, 2016b, pp. 255-274).

³⁰ Las libreas en la época eran “símbolos de amor cortés. Ruscelli dice que la palabra podría venir de *liber eram* («yo era libre»), lo que indicaría la servil naturaleza de la relación entre un caballero y su dama”. Comunicaban servidumbre amorosa (López Poza, 2010, p. 423), en este caso, en estudio del mantenedor y su séquito a la Virgen.

³¹ El 25 de septiembre de 1601, el Cabildo de Potosí seleccionó a Jaramillo de Andrada y a los veinticuatro Hernán Carrillo de Córdoba, Juan de Bilbao Scuriaza y Julián Carrillo de Albornoz para darle el recibimiento oficial al obispo Ramírez de Vergara, quien se trasladó desde La Plata o Chuquisaca (actual Sucre) para estar presente en las festividades (“Acuerdo sobre la bienvenida...”, f^o 178^o). El prelado extremeño era un gran devoto de la Virgen de Guadalupe y, seguro impresionado en Potosí, le encargó a Ocaña un retrato de la advocación para una capilla suya en la catedral de La Plata (Ocaña, 2013, p. 558). El cuadro se conserva. Fue restaurado en 1784 debido al deterioro que le ocasionaron las joyas adheridas al lienzo (Peña Núñez, 2016b, pp. 83, 86 y 232).

³² Covarrubias define la chirimía como un “instrumento de boca a modo de trompeta derecha”, con varios agujeros que ocupan casi todos los dedos de las manos.

³³ Cerca de las tres de la tarde, un demonio se había presentada a caballo para anunciar la participación en el torneo del Príncipe Tartáreo. A su salida, había echado unos volantes en la plaza que recordaban el vínculo entre el demonio y el azufre: “El príncipe Tartáreo, que de azufre / en la caverna obscura se sustenta, / para las cinco y media se presenta / y agradecelde que hasta allá se sufre” (Ocaña, 2013, p. 573). Esta escena se estudia en Peña (s.f., en prensa).

³⁴ Remito a la nota con los números de los milagros del siglo XV y XVI clasificados como “Milagros con motivos relativos a cautiverios” y a las narraciones de estos (Díaz Tena, 2017, p. 65). Casi todos tratan el tema de excautivos en tierras musulmanas.

³⁵ “Pero la t[ortuga] era, además —sobre todo en Oriente y en las regiones occidentales de influencia oriental—, animal demoníaco, aliado de los poderes o fuerzas oscuras; a este aspecto se refieren representaciones que muestran a la t[ortuga] (tinieblas) en lucha con el gallo (luz)” (Oesterreicher-Mollwo y Murga, 1983).

³⁶ La descripción de la criatura en la *Vita Pseudo Marcilia*: “Et erat grossior bone: longior equo os: et caput habens leoninum. Dentes ut spata acutos: comas equinas. Dorsum acutum ut dolabrum: squamas hirsutas ut tarauos scindentes senos pedes et ungues ursinas. caudam uipeream binis parmibus ut tortua utraque parte munitus, Duodecim leones aut totidem ursi” (Mombritus, 1910, p. 2:235).

³⁷ La descripción de la criatura en la *Legenda Aurea*: “draco quidam, medius animal, medius piscis, grossior bove, longior equo, habens dentes ut spata, acutos ut cornua, binis parmibus ex utraque parte munitus” (Voragine, 1965, p. 444).

³⁸ Véase en el libro de Dumont, 1951, las ilustraciones entre las páginas 16-17, 32-33, 48-49, 64-65, 80-81, 96-97, 112-113, 128-129, 144-145, 160-161, 176-177 y 192-193.

³⁹ “Hija de Júpiter y de Ceres: Pluton se la robó en Sicilia: Ceres fué á buscarla por todo el mundo, y no encontrándola baxó a los infiernos donde la halló; pero como se había inclinado mucho á Pluton, no quiso salir” (Torrescano, 1818, p. 60).

⁴⁰ El Tártaro “fue confundiendo con el infierno propiamente dicho en la idea de “mundo subterráneo”, situándose generalmente en él el lugar donde eran atormentados los grandes criminales” (Grimal, 1981, p. 493). “Era según los poetas un paraje en los infiernos donde iban todos los que habían vivido mal, para ser atormentados con todo género de castigos” (Torrescano, 1818, p. 70).

⁴¹ Tal vez, entre las historias más peyorativas para desacreditar a María, se halla la del polemista pagano Celso. Su obra, del siglo II, desapareció; pero sus ideas se conocen a través de la refutación que compuso el místico egipcio Origen en su tratado *Contra Celsum*. Celso arguyó que Jesús era hijo de “una mujer pobre que se ganaba la vida tejiendo” y cuyo prometido, un carpintero, la había rechazado porque había recibido condena como adúltera. Esta, después de vagar sin rumbo y en desgracia, dio a luz a Jesús en secreto. El niño, hijo, en verdad, de un soldado llamado Pantera, creció en Egipto, huyendo de la pobreza, donde trabajó y aprendió trucos de magia, con los que luego fingió poderes divinos (Origen, 1953, pp. 28, 31-32, 37-38).

⁴² Proserpina guarda, además, una relación inequívoca con Lilit, “la esposa de la serpiente-demonio que, según *Zohar*, sedujo a la primera mujer” (Julien, 2012, p. 239). Además de esta referencia de la cábala, en algunas traducciones de la Biblia, Isaías 34:14 menciona a Lilit, tildándola de monstruo nocturno.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

⁴³ Algunos autores señalan la posible presencia del simbolismo María/Eva en John 19:25-27 (“«Mujer, ahí tienes a tu hijo». Luego dice al discípulo: «Ahí tienes a tu madre»”). Precisamente, *la mujer* en Apocalipsis 12 se halla en conflicto con un dragón; y este a su vez está identificado específicamente con la antigua serpiente del Génesis en el versículo 9 (Brown, Donfried, Fitzmyer y Reumann, 1978, p. 217). Sobre la polémica, véase también Graef (1985, pp. 25-26).

⁴⁴ El texto de la sentencia es el siguiente: “En la villa imperial de Potosí, de los reinos del Pirú, en 30 días del mes de setiembre de 1601 años, fallamos, según los fueros de la sortija, que debemos declarar y declaramos al príncipe Tartáreo por prisionero de la serenísima reina de los ángeles, la Virgen María Señora Nuestra, en cuya imagen de Guadalupe es representada, por no haber corrido el príncipe Tartáreo con todos los requisitos, a fuero de hombre de armas. Y las lanzas, ansí francesas como castellanas que ha corrido, han sido caladas, sin haber guardado el orden y los tiempos de las lanzas al sacar de la cuja y haberlas perdido, por no haber quedado con lanza en la mano para poder volvella a la cura, por habérsele convertido todas en fuego. Y asimismo, por haberse llevado el mantenedor con mucha gracia la sortija, le debemos condenar al dicho príncipe Tartáreo, a que sea apeado del caballo y que se le eche una cadena al cuello y sea atado a los pies de la imagen de Guadalupe; lo cual cumpla sin desaparecer de la plaza, en nombre de Jesucristo, so pena de su desgracia y de más intenso fuego del infierno. Y firmaron los jueces sus nombres” (Ocaña, 2013, pp. 579-580).

⁴⁵ Véase, por ejemplo, la tesis doctoral de John I. Ronning. Un trabajo mucho más breve y muy didáctico es el de Edoardo Carta Garau.

⁴⁶ “Haec sacrosancta Synodus ... statuit et declarat, ut hace ipsa vetus, et vulgata edition, quae longo tot saeculorum usu in Ecclesia probata est ... pro authentica habeatur”. En el Decreto Insuper, del 8 de abril de 1546, el sínodo recomendó imprimir una edición revisada de la Vulgata: “... hace ipsa vetus et vulgata editio, quam emendatissime imprimatur” (Dequeker, 2010, p. 127).

⁴⁷ “De qua sub figurata mulieris locutione in paradiso de serpente dicitur: Ipsa conteret tuum caput, et tu insidiaberis calcaneo eius. Quod utique non illi primae mulieri conuenit, quae iam ore serpentis absorpta fuerat, sed Ecclesiae, quae per Christum antiqui hostis insidias ac temptatonium primordia cauet”.

⁴⁸ Hacia 1603, Potosí era una de las ciudades más pobladas del mundo con unos 160.000 habitantes. Según la procedencia, las cifras se distribuían de la siguiente manera: 66.000 indígenas, 40.000 europeos, 35.000 criollos y 6.000 africanos (Escobari, 1997, p. 14).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39620>

De agravios y desagravios El caso de don Luis de Tejada en Córdoba del Tucumán

Olga Santiago

Universidad Nacional de Córdoba. Argentina

olgasantiago1005@gmail.com<https://orcid.org/0000-0001-8805-3956>

Recibido 12/08/2022 Aceptado 21/10/2022

Resumen

El lugar social de los criollos en el s. XVII en las colonias americanas fue un espacio de legitimidad disputada que impone a los sujetos un celoso cuidado de la honra en su espacio social. Un conjunto de escritos criollos, en los más variados géneros, quedan marcados por las subestimaciones hispanas hacia el hombre nacido en esta tierra.

En un *Memorial* de Buenaventura de Salinas y Córdoba, Elena Altuna reconoce lo que designa la “retórica de desagravio” y estudia los argumentos de defensa de la dignidad del hombre y la tierra en América, los recursos y estrategias que tienden a establecer la equidad entre criollos y metropolitanos. Orientados por los postulados teóricos de la estudiosa salteña, analizamos en este trabajo las operaciones textuales mediante las cuales don Luis de Tejada defiende en su obra su honra agraviada.

Palabras clave: *criollo; “retórica del desagravio”; Altuna, Tejada, Barroco*

Of grievances and redress The case of Don Luis de Tejada in Córdoba del Tucumán

Abstract

The social place of the Creoles in the seventeenth century in the American colonies was a space of disputed legitimacy that imposed on the subjects a jealous care of honor in their social space. A set of Creole writings, in the most varied genres, are marked by the Hispanic grievances and underestimations to the man born in this land.

In a memoir by Buenaventura de Salinas y Córdoba, Elena Altuna recognizes what she calls the "rhetoric of redress" and studies the arguments in defense of the dignity of man and the land in America, the resources and strategies that tend to establish equity between Creoles and metropolitanos. Guided by the theoretical postulates of the scholar from Salta, we analyze in this work the textual operations through which don Luis de Tejada defends his wronged honor in his work.

Keywords: *Creole; "rhetoric of redress"; Altuna, Tejada, Barroco*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En el marco de la disputa hispano-criolla por derechos y preferencias en cargos, títulos o asignaciones que se desarrolla en el s. XVII en las Colonias españolas en América, la escritura resulta una práctica esencial para la gestión de intereses y necesidades particulares de los grupos en pugna.

En cartas y hasta documentos oficiales enviados a la Corte, muchos peninsulares acusan a los hijos de españoles nacidos en América de padecer una desventaja en sus capacidades intelectuales y morales debido al clima de la tierra, y reclaman la necesidad de asumir los espacios de poder en la administración colonial. Por su parte, los hijos de españoles —también llamados criollos— se ven obligados, muchas veces, a dar testimonio a través de distintos tipos discursivos de la legitimidad de su linaje, defender su honra, declarar méritos y servicios cumplidos en favor de la Corona, asegurar la lealtad al régimen y hasta dar muestras en sus escritos de sus capacidades intelectuales y dignidad moral, para conseguir o mantener su estatuto socio-político.

En este corpus discursivo que sostiene el alegato criollo frente a las subestimaciones hispanas, la profunda mirada indagadora de Elena Altuna reconoce lo que llama la “retórica del desagravio”¹ que busca argumentar la dignidad del hombre y la tierra americana y, en consecuencia, la equidad de derechos con los metropolitanos.

En el capítulo específicamente dedicado a la “retórica del desagravio” en el libro que lleva este título, la estudiosa se detiene en dos textos del criollo franciscano Buenaventura de Salinas y Córdoba: *Memorial de las Historias del Nuevo Mundo* (Perú, 1630) y el *Memorial, informe y manifiesto* (1646); textos que, por su género, van dirigidos a una autoridad colonial o metropolitana a la cual se busca informar y persuadir con argumentos fundados en busca de una merced o gracia. En el *Memorial* de 1630 —nos explica Elena Altuna—, Buenaventura de Salinas escribe movido por la necesidad de informar a las autoridades lejanas, al rey Felipe IV, sobre las riquezas del reino del Perú, la grandeza del Potosí y, en un tono de cordialidad, deja deslizar sus críticas por la situación del indígena en su tierra y los abusos de encomenderos.

Sin embargo con los años, ante las injustas exclusiones de los criollos de sus derechos de prelación en los cargos, el franciscano aprovecha un sermón en Cuzco para denunciar en público con dureza las injusticias de las autoridades reales en el Perú, la codicia de los encomenderos, los atropellos a los legítimos derechos de los hijos de los conquistadores en la adjudicación de las doctrinas de indios y cargos de gobierno conventual, a la vez que carga con severidad contra malos curas y corregidores por el maltrato al indígena. La denuncia del sacerdote peruano despierta la ira del obispo español fray Fernando de Vera quien en carta al rey lo acusa de vasallo desleal, traidor al régimen, poniendo en grave peligro su honra.

Para 1646 entonces, nos dice Elena Altuna, cuando Buenaventura de Salinas escribe el segundo *Memorial*, las nuevas condiciones de producción del texto explican un cambio en la actitud del enunciador. El franciscano, que necesita ahora defenderse de las injustas acusaciones del obispo, recurre a una serie de estrategias de autolegitimación como vasallo que otorgan al texto un carácter jurídico. Declara sus propios méritos en el servicio a la Corona como fraile cristiano, su lealtad al rey y, en su alegato, asume la representación del grupo criollo al que pertenece para destacar su protagonismo en el crecimiento del Perú y la evangelización de los nativos.

En la defensa planteada en el *Memorial* la dra. Altuna reconoce un conjunto de estrategias de representación y legitimación tendientes a conmover y persuadir al enunciatario en favor de los argumentos criollos, que conforman la retórica del desagravio.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Para la construcción de la identidad criolla indica Altuna que resulta significativo la definición del lugar desde el cual el sujeto polemiza y se defiende de la calumnia. En la autopresentación cobra importancia la caracterización del espacio americano y el lugar social que ocupa el criollo en su comunidad en tiempos de la escritura. El enunciador busca definir lo que significa ser criollo, establecer las diferencias con los metropolitanos recién llegados al Perú, pero también la de aliados y detractores, quienes lo han calumniado por haberlos denunciado.

La autoconfiguración del criollo, advierte la investigadora, se realiza mediante tres vías: “la restitución de la genealogía familiar, el relato de escenas emblemáticas y la enciclopedia” (Altuna, 2009, p. 109). La declaración del linaje se valora en la época fundada en autoridades —Aristóteles y Quintiliano— que sentencian “que la estimación de los hijos se funda en la virtud y la nobleza de los padres y aumenta con las propias obras, enaltecidas por la patria, la educación” (Altuna, 2009, p. 109). En el diseño de los propios méritos ella destaca la presencia del modelo del hidalgo ibérico al que no es ajena la figura del letrado cristiano y, en correlato, una argumentación sostenida por autores grecolatinos y de la patrística. Un recurso recurrente es acudir a figuras bíblicas ejemplares, como Buenaventura de Salinas a Nabucodonosor o a citas del *Libro de Daniel*.

En este trabajo orientado a ser un homenaje a la crítica salteña nos dedicamos a revisar los postulados que para Elena Altuna sostienen en el género del *Memorial* la retórica del desagravio, en la obra barroca del escritor cordobés don Luis de Tejada. Por momentos en prosa, por momentos en verso y, de manera disimulada, Tejada realiza un planteo de desagravio cívico en un texto de carácter decididamente religioso.

El lugar de los criollos en Córdoba del Tucumán

Diferencias significativas separan las condiciones sociales de los criollos, apuntadas por el peruano Buenaventura de Salinas, de las de don Luis de Tejada y Guzmán (1604-1680), en la ciudad de Córdoba, provincia de Tucumán, región que en el S. XVII forma parte de las últimas tierras conquistadas, y muy distanciadas de la metrópoli. En esta zona, sin metales preciosos, escasa en producción de frutos, encomiendas e indios encomendados, son muy pocos los españoles dispuestos a poblarla.² Lo que provoca que los hijos de los españoles adquirieran en Córdoba, una mayor importancia social y política y ocupen cargos que en otros lugares quedan reservados a los peninsulares.

Un privilegiado y reducido número de vecinos, pertenecientes a las familias tradicionales y, generalmente, vinculados por parentesco, se encargan de conducir los asuntos de la ciudad, con una fuerte tendencia localista, y con una relativa autonomía de la metrópoli. La debilidad del control del Estado permite que se cometan atropellos e injusticias contra indígenas y gente de servicio, abusos en las atribuciones de autoridades, o que se eludan obligaciones que en otras regiones de la colonia son intolerables. En general el grupo blanco dominante opera procurando un máximo de ventajas y beneficios dentro de una legalidad mínima, lo que genera, muchas veces, pleitos por cuestiones de honor, precedencia o privilegios entre los hijos de españoles.

Don Luis de Tejada, pertenece a las primeras generaciones de criollos cordobeses y descendiente de nobles conquistadores españoles, que llegan con don Jerónimo Luis de Cabrera a fundar Córdoba, integra el grupo de vecinos beneméritos de la ciudad. Pertenece a una familia poseedora de feudos, encomiendas, una familia rica que dona parte de sus bienes para la construcción de conventos —su tía Leonor funda el convento de las Catalinas y su padre, el de las Carmelitas Descalzas, es quien construye, además, el templo a Santa Teresa en Córdoba;



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

muy joven el escritor hereda feudos y encomiendas y el patronato de ambos conventos. Por otro lado, la ventajosa posición familiar le permite cursar estudios en el Convictorio de los jesuitas (1612), luego en el Colegio Máximo, y más tarde en la recién erigida Universidad de los jesuitas, donde en 1623 obtiene el título de Bachiller en Artes.

Su posición de miembro de la elite letrada y la nobleza criolla cordobesa lo favorece para ocupar distintos cargos militares y como funcionario real llega a ser autoridad máxima de la ciudad —teniente general del gobernador— en dos oportunidades, lo que hace de él uno de los vecinos principales de la ciudad.³ Pero hacia 1660, graves acontecimientos enfrentan a dos grupos de vecinos: Tejeda, acusado de abuso de poder contra otros notables, es perseguido por la Justicia civil que dicta embargo sobre sus bienes y una orden de captura en su contra. La acusación priva de honra, poder y fortuna a quien fuera un importante vecino, y lo obliga a huir hacia las sierras y, finalmente, refugiarse en el Convento de Santo Domingo, donde en 1662, toma hábitos de fraile y se dedica a escribir una extensa confesión autobiográfica en prosa y verso que se conoce con el título de *Libro de varios tratados y noticias*.⁴

El escritor cordobés, entonces, no padece el desplazamiento de cargos como muchos criollos en otros lugares de la Colonia y como denuncia Salinas en el *Memorial*, por el contrario, en la dinámica social cordobesa ocupa un lugar central, sin embargo, en el momento de componer su obra, en 1662, su situación se homologa a la de aquellos al ser excluido del grupo dominante. Su condición de criollo en un lugar periférico de las colonias españolas, agravada por su calidad de prófugo de la justicia en el convento dominico, definen el lugar de la escritura como marginal.

Sobre la base de la estructura de un rosario, Tejeda escribe en la obra su autobiografía, dirige su discurso simultáneamente a un doble enunciatario divino y humano e instala así una dimensión espiritual y otra social en el enunciado. Se presenta en el enunciado en la tradicional figura de un peregrino religioso que, en primera persona y en el rol de un pecador penitente se confiesa a Dios y sigue un camino de perfección espiritual. Mientras que, en la dimensión social, el enunciatario se presenta en el rol de un fraile dominico que realiza en el enunciado una prédica religiosa en la cual incluye su propia historia como ejemplo moralizador. Sin embargo, a la vez, en este registro fuertemente religioso, el yo que enuncia se configura como un vecino de la ciudad de Córdoba agraviado injustamente y va desplegando una serie de estrategias de desagravio.

A ello refiere al inicio de su rosario en su confesión en versos: “Mientras canto y mientras lloro / y entre memorias pasadas / refiero agravios presentes” (Tejeda, 1980, p. 23).

La historia del yo autobiográfico en el texto aparece, entonces, dividida en dos tiempos. En el pasado, el yo se configura como un pecador y a la vez como un vecino prestigioso, mientras que en el presente se muestra como un fraile, un fiel devoto que padece agravios y murmuraciones en su ciudad.

Desde aquí veamos con más detalle las estrategias de legitimación del criollo cordobés que busca su desagravio cívico enmascarado en los pliegues de una escritura barroca y de aparente carácter solo religioso.

Linaje noble y méritos familiares y propios

Mientras confiesa sus pecados de juventud en los versos que llama “Primer Cautiverio en Córdoba-Babilonia”, y se declara prisionero de los placeres sensuales, envuelto en aventuras amorosas clandestinas y adulterio, entremezcla datos autobiográficos que permiten conocer aspectos de su condición cívica. Deja saber sobre sus estudios, el título universitario que ostenta



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

y sus intenciones de alcanzar el doctorado en Teología, e instala su condición de letrado lo que, por otra parte, ya confirma el manejo del complejo código del Barroco en el texto y el tratamiento de temas religiosos, restringido en la época a sacerdotes u hombres doctos: “Estudiaba entonces yo / dos materias soberanas / de Gracia, y Eucharistia... / y dedicarme a la Iglesia / con Bonete y Borla blanca / sobre la azul, q^e avía días / q^e ya mis cienes honrraba”⁵ (Tejeda, 1980, p. 36).

En los misterios gozosos del rosario que escribe, incorpora, estratégicamente, la crónica de los conventos fundados por su padre y su tía Leonor, señalando así, la parte más gozosa de su historia personal. La integración de esta crónica en el texto revela, por otra parte, la importancia otorgada a estas fundaciones en su propia presentación y la de su familia. El enunciador asume allí la voz de un historiador en 3^o persona, designa los personajes con sus nombres históricos y, con las potencialidades verosimilizadoras del género, se dirige a un destinatario humano para hacerle saber la noble ascendencia de los fundadores “Hijos legítimos del capitán tristán de Texeda, uno de los primeros descubridores y conquistadores de la dicha ciudad de Cordova” (Tejeda, 1980, p. 199). Cuenta en detalle las generosas donaciones de su padre y su tía y los numerosos obstáculos sorteados para cumplir la promesa paterna de fundar el convento y construir la iglesia en honor de Santa Teresa, y hace saber sobre las varias consagraciones familiares a la vida religiosa —su madre, sus hermanas, su esposa, sus hijas—. En esta historia, que guarda afinidad con “las probanzas de méritos”, el enunciador testimonia la contribución de la familia Tejeda en la vigencia y consolidación del catolicismo en estas tierras e, indirectamente, se instala a sí mismo en una prestigiosa genealogía de conquistadores y protagonistas en el desarrollo cordobés.

En la confesión del “Segundo Cautiverio en Córdoba-Babilonia”, en sus años maduros, —misterios dolorosos del rosario— reaparece la figura del pecador, ahora dominado por la ambición de bienes y glorias terrenales, prisionero en los pecados de avaricia, egoísmo, envidia, vanidad. Y otra vez el relato confesional da lugar lateralmente a datos de su vida cívica. En medio de su confesión al destinatario divino, se presenta como propietario de feudos y encomiendas, recuerda las numerosas acciones militares en que ha intervenido en defensa del territorio, su lucha contra indígenas, piratas holandeses, portugueses, y evoca sus funciones en el gobierno de la ciudad, dejando así, de manera disimulada, un testimonio de su lealtad y servicios a la Corona y la Iglesia.

Assi sali a la guerra (a qe de estraños
paises, Babylonia, nos destierras)
en la ql. consumi no pocos años
por qe despues qe en sus incultas sierras
el barbaro gentio al blando yugo
del español rindio la cerviz ruda:
en otras duras guerras
con qe al nombrado Rio de la Plata
amenazaba el olandez pirata
y el rebelado Reyno Luzitano,
dio su socorro repetidas vezes
este exhausto gouierno tuqumano
donde a mi cargo estubo gouernada
la nueva plaça de Armas señalada



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que el superior gouiernno en ella puso
donde no los primeros interesses
sino el marcial empleo
me llevo con las armas en la mano
contra el estado del Brazil intrusso
que de invadir su Puerto sienpre tratta. (Tejeda, 1980, pp. 257-258).

Entre las estrategias discursivas que tienden a jerarquizar al yo y su familia en su confesión, se puede leer también, la transcripción de una carta del arzobispo Gaspar de Villarroel, quien le anuncia que va a difundir el milagro operado por santa Teresa en favor de la salud de su hermana María Magdalena cuando agonizaba. “Entendi contentarme con dibulgar el milagro en España, para q^e se persuada que aun en nuestras Indias hacen los santos milagros” (Tejeda, 1980, p. 206). En la carta el prestigioso arzobispo celebra la generosa devoción familiar y pondera las competencias intelectuales del autor:

A don Luis de Texeda y Guzmán vz^o encomendero de la ciudad de Cordova;
Patron de los dos insignes conventos de Monjas de St^a Catalina de sena y sst^a
Thereza de Jessus de la dicha ciu^d.

.....Veo a V.
M^d. y su casa con ansias de q^e sepa el mundo los favores q^e ha recibido de nr^a
gloriosa santa y callando modesto los serv^s q^e le ha hecho. Mas para q^e ha de
hablar V. md. esso si quando faltaren bocas, cada piedra de la casa en q^e nacio,
se hara para decirlo lenguas; (...) De los que pertenecen a ella pudiera hacer un
buen padron de prodixios, si no holgara V^{md} mas escucharlos de su devota, que
veer dibulgados los de su linaxe; Si yo tubiera la pluma de V^m q^e ha sabido hazer
compatibles, no solo las letras humanas, pero aun las divinas; con las
humanidades de casa y [de] familia hiciera esta Relacion mas ajustada con lo
que merece el assumpto... (Tejeda, 1980; pp. 205-206).

Numerosas operaciones textuales tienden a probar el reconocimiento social que gozaban los Tejeda entre los cordobeses y como parte de su alegato en busca de un resarcimiento de su honor criollo que entiende injustamente agraviado.

El peregrino, vecino agraviado

La imagen del prestigioso vecino en el pasado contrasta con su presentación como vecino agraviado, víctima de una injusticia, en el presente de su confesión. Esta configuración de sí mismo en el texto se explica desde la posición en que se encuentra, en relación con los graves problemas sociales que enfrenta en tiempos de la escritura.

Su condición de agraviado no se explicita decididamente en el enunciado, pero puede construirse a partir de estrategias discursivas que la aluden o insinúan, de enunciados que emergen aislados, esporádicamente, a lo largo de su confesión. Lo que manifiesta que si bien los agravios, al igual que los pecados, necesitan ser declarados, el enunciador no se atreve a plantear el tema directamente y sólo lo sugiere entreverado en su confesión:

Recordemos su significativa declaración en los primeros versos del texto:

Mientras canto y mientras lloro
entre memorias pasadas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

refiero agravios precentes,
.....
Para cantarlos me siento
sobre la arenosa falda.
Deste humilde y pobre río
q^e murmura a sus espaldas
no para cantar como el
q^e entre dientes [sienpre] habla
porq^e ya mis desengaños
piden verdades muy claras. (Tejeda, 1980, pp. 23-24).

El yo peregrino pecador se presenta emulando el gesto del pueblo hebreo en el Salmo 136. El llanto del pueblo judío en Babilonia tiene su expresión más destacada en el Salmo 136: “En las márgenes de los ríos del país de Babilonia, allí nos sentábamos, y nos poníamos a llorar, acordándonos de ti ¡Oh Sión!”. Siguiendo el modelo bíblico, el yo se sienta a cantar a orillas del río de la ciudad “Córdoba-Babilonia” El río de la ciudad de Córdoba como “humilde y pobre río”, señala en él una copia disminuida del original, el río de Babilonia.

El habla de la ciudad, representada en las aguas del río —Suquía—, es caracterizada por la falsedad, como un gesto de traición —“q^e murmura a sus espaldas”, “entredientes”— y, aun como pecado castigado por Dios según la Biblia;⁶ es decir, el enunciador inscribe a los que murmuran contra él en el ámbito del pecado y, por lo mismo, susceptibles del castigo divino. En cambio, el canto del yo, que aparece como exigido por las “murmuraciones”, como respuesta a ellas, se presenta como verdadero —“verdades muy claras”— y queda garantizado tanto por el sentimiento de desengaño que se declara como por el registro de confesión penitencial en que se inscribe el discurso.

El prestigioso vecino en el pasado, entonces, se muestra en el presente como un fiel devoto que padece agravios y murmuraciones en su ciudad. Siguiendo este modo de autoconstrucción y mediante una serie de analogías encubiertas con el rey David diseminadas en el enunciado, Tejeda presenta su historia personal semejante a la del prestigioso modelo.

El modelo de hombre justo: el rey David

De noble linaje, al igual que el rey David, rey del pueblo elegido por Dios, el yo sujeto autobiográfico es miembro de una familia que ha cumplido valiosos servicios a la Corona en la conquista y colonización de la región, que ha colaborado en el desarrollo de la ciudad de Córdoba y contribuido significativamente a la consolidación de la Iglesia en la diócesis del Tucumán.

Las estrategias discursivas tienden a destacar a los Tejeda como iniciadores del culto a Santa Teresa en la región, a jerarquizarlos mostrándolos como elegidos, al igual que el rey David, para cumplir una misión sagrada: difundir la devoción a la Santa y la espiritualidad carmelita en esta zona de las colonias. En función de estas acciones los Tejeda aparecen en el enunciado como protegidos por la Providencia y recibiendo en momentos difíciles el auxilio de la Santa. Por su parte el yo, en ejercicio del patronato del convento durante la mayor parte de su vida, se muestra como continuador de la misión encomendada por Dios a los Tejeda y, por lo mismo, como un vecino que contribuye para convertir a Córdoba en un centro religioso como lo hizo el rey David con Jerusalén.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Si san Agustín considera a Jerusalén como la ciudad del rey David, Tejeda en su discurso homologa la historia de Córdoba con su propia historia y se identifica como un activo protagonista en la organización política y eclesiástica de su ciudad.

Pero también como el rey David, el yo en el pasado ha caído en el cautiverio de los sentidos, de la vanidad, la soberbia, la ambición, y por causa de sus pecados se ha ganado múltiples enemigos, se ha visto privado de su autoridad, de sus bienes y, en peligro de perder su vida, obligado a huir al exilio. Al igual que el modelo bíblico en los *Salmos*, el yo en el texto se representa como un sujeto perseguido que en los momentos cruciales es desconocido por los suyos y queda solo. Sin embargo, el pecador del pasado, como el rey David, ha buscado a Dios, ha confesado y llorado su ofensa y disciplinado su conducta en el camino espiritual. Quien antes era pecador viste hoy hábitos de fraile, predica la imitación de la vida de Cristo, la devoción a la Virgen y al rosario, divulga milagros y enseña a rezar. Quien era antes pecador, en el presente realiza una peregrinación espiritual hacia Dios en la que jerarquiza sus acciones mediante equivalencias con modelos incuestionables de pecadores arrepentidos en la historia sagrada y de la Iglesia: el rey David de Judá, el apóstol Pedro, san Agustín.

De este modo, el sujeto textual que representa a Tejeda en el enunciado, en el presente, es un devoto y penitente ejemplar semejante al rey David. También al igual que este, el yo es un hombre a quien se le reconocen competencias poéticas, y si David escribió los *Salmos* en alabanza a Dios, él compone su salterio o rosario a la Virgen cuyas ciento cincuenta oraciones obedecen en su origen al número de ciento cincuenta salmos en Libro canónico del Antiguo Testamento. Y si el rey David declara en los *Salmos* haber sido agraviado, difamado y despreciado por sus enemigos como un vil gusano, el yo veladamente en su rosario afirma ser víctima de agravios y murmuraciones que se propone contradecir con sus verdades: “porque ya mis desengaños/ piden verdades muy claras”.

En conjunto, este modo de autoconfiguración hace aparecer al peregrino como un justo perseguido semejante al rey David que, al igual que él, es protegido por Dios que lo ha salvado de la condena espiritual y de la muerte en manos de sus enemigos. Y si aquel en los *Salmos* pide la protección de sus enemigos y reclama justicia a Dios para un hombre justo, el yo, fundado en razones religiosas y mediante el recurso a un doble enunciatario, de manera velada, pide justicia a Dios y a la vez el reconocimiento de su dignidad a los hombres.

La autoconfiguración del sujeto como un justo perseguido en el presente permite leer todas las estrategias de ennoblecimiento del yo cívico en el texto como una búsqueda de desagravio personal y de reconocimiento social, en la que no resulta indiferente, como señala Elena Altuna, la caracterización de la ciudad natal.

Córdoba, ciudad privilegiada y de devotos ejemplares

La representación de Córdoba en el texto, asociada a la historia del yo, se desdobra en configuraciones simbólicas paradójicas diferenciadas en dos momentos. En el tiempo de pecado, la ciudad natal es identificada con la Babilonia bíblica, la ciudad sin Dios, espacio de confusión y tentaciones donde se pierde el alma del peregrino. Sin embargo, este carácter babilónico de la ciudad, que reafirmaría los argumentos hispanos respecto al carácter endemoniado de la tierra americana, alcanza un valor universal en sus alusiones al mundo como Babilonia “del Babylonio mundo / de locas vanidades”. (Tejeda, 1980, p. 260), en consecuencia, no es exclusivo de esta tierra, sino que corresponde a la representación simbólico-religiosa del espacio de todo pecador. En cambio, en el tiempo de conversión, el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

sujeto descubre en Córdoba la agustiniana Ciudad de Dios y la homologa así a la Jerusalén eterna.

A la vez, Córdoba adquiere una caracterización histórica en el enunciado. Aunque ubicada en un lugar periférico de la Colonia, aparece destacándose en el espacio regional por su carácter religioso, donde tienen convento e iglesias varias órdenes y se privilegia por la presencia de dos conventos femeninos fundados por los Tejeda: el de carmelitas descalzas y el de catalinas.

(...) la ciudad de cordova, (...) fundose el año de mil y quinientos y settenta y tres con tan fatal dicha, que ha muchos, que teniendo apenas ducientos v^z^{os} (vecinos) sustenta con piedad christiana, fuera de su iglesia matris y Parroquial, quatro conventos de Religiosos, con noviciados y estudios como los principales de sus provincias adiacentes; y dos conventos de Religiosas, el uno de santa catalina de Sena, y el otro de Carmelitas descalças, (...) (Tejeda, 1980, pp. 198-199).

Indirectamente, se deja saber que la ciudad cuenta con una universidad a cargo de la Compañía de Jesús que imparte una rigurosa formación intelectual y, además, que funciona como una importante plaza militar que socorre a otras zonas con el aporte de sus vecinos.

La ciudad natal aparece gozando de la protección divina que la salva de ser devastada por las crecientes y se muestra como escenario de numerosos milagros —varios protagonizados por miembros de la familia Tejeda—. Esto, de manera indirecta, prueba que la voluntad de Dios opera en tierras cordobesas con la misma fuerza que en otros lugares del mundo.

Córdoba, donde “también hacen los Santos milagros” (Tejeda, 1980, p. 206) como dice el arzobispo Villarroel en su carta, es una ciudad habitada por gente devota de la Virgen y los santos, donde crecen hombres y mujeres que alcanzan altos grados de perfección espiritual, como su padre, su tía, su hermana, su esposa y donde se forman letrados tan cultos como el yo, por lo tanto, resulta un espacio de sujetos equiparables en virtudes y capacidades a los metropolitanos. De este modo, el yo criollo que reconoce a la ciudad como su patria y manifiesta por ella sentimientos de amor y orgullo, la ennoblece en su discurso.

Pero también, la protección divina se hace extensiva a todo el espacio colonial con la celebración en el texto de santa Rosa de Lima, Patrona de América y primera mujer criolla consagrada en los altares de la Iglesia.

La Rosa, virgen esclarecida, q^e ha sido y es gloria de los Reynos de el Peru, alegría de Lima y honorificencia /de la Sagrada Orden de los Predicadores, admiración de los siglos y maraviloso exenplo a los venideros... (Tejeda, 1980, p. 178).

Fundado en la presencia de la Santa, el enunciador representa a América como una tierra nueva que comienza a dar sus vírgenes y santos, con lo cual contradice el carácter negativo de su espacio natal y lo homologa al europeo.

Así, entre los pliegues barrocos de una autobiografía espiritual Tejeda encubre su autobiografía cívica y sus problemas como ciudadano. Detrás de la figura del peregrino religioso que pide perdón a Dios en búsqueda de la salvación de su alma, aparece en el texto un hombre docto equiparable en su formación y capacidades a la elite culta de la metrópoli, un fiel vasallo del rey, un buen cristiano que colabora con la Iglesia, un digno fraile dominico en ejercicio de patronatos de conventos, un vecino que pertenece a la más prestigiosa nobleza



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

criolla cordobesa y que, pecador en el pasado pero favorecido por gracias divinas, se ha convertido en un perfecto devoto; en definitiva, un ciudadano que reclama al destinatario humano de su discurso el reconocimiento social que merece.

En el marco de las limitaciones y posibilidades que le impone su lugar social, don Luis de Tejada y Guzmán, dando muestras de su ingenio y recurriendo a los modos oblicuos e indirectos de formulación expresiva que le proporciona el arte barroco, incorpora en su texto de ofrenda a la Virgen, un descargo de culpas cívicas y un testimonio de los méritos personales y familiares, que delatan la búsqueda de una reivindicación de su imagen social, de una recuperación de la honra perdida.

Los distintos aspectos religioso y cívico en su planteo no dejan de confluir en sus sentidos, ya que en la época el carácter religioso de un vecino no está desvinculado de su consideración cívica, lo que pone en interrelación a las partes de la composición y fortifica la tesis de refutar la impugnación social con su escritura

A pesar de que las condiciones sociales en que se mueve Tejada durante su vida difieren de las de Buenaventura de Salinas, él no debe padecer los conflictos por la prelación en los cargos como otros criollos en la Colonia, numerosas operaciones textuales en su obra pueden leerse como una respuesta a la subestimación hispana a las capacidades y virtudes de los americanos y su tierra.

El análisis de la obra de Tejada ratifica los postulados que Elena Altuna distingue en la trama argumentativa sobre la que se funda la retórica del desagravio criollo.

Envueltos en los versos y la prosa barroca del escritor cordobés, aparecen en el enunciado la configuración de un noble criollo, su prestigioso linaje, los privilegios de su ciudad natal y una serie de estrategias de autolegitimación fundadas sobre modelos religiosos, autoridades o fuentes textuales incuestionables, que confirman los postulados teóricos sostenidos por Elena Altuna en lo que llama la “retórica del desagravio”.

Ediciones de la obra de don Luis José de Tejada y Guzmán

El peregrino en Babilonia y otros poemas (1916). Edición dirigida por Ricardo Rojas, Buenos Aires: Librería de la Facultad.

Coronas líricas. Prosa y verso (1917). Edición precedida de una noticia histórica y crítica por Enrique Martínez Paz y anotada por monseñor Pablo Cabrera. Córdoba, Biblioteca del Tercer Centenario de la Universidad Nacional de Córdoba. Versión.

Libro de varios tratados y noticias (1ª ed. 1947, 2ª ed. 1980). Edición con lección y notas de Jorge M. Furt. Córdoba: Municipalidad de Córdoba, Subsecretaría de Cultura.

Casos y Ejemplos (1994). Estudio crítico y notas por Oscar Caeiro. Córdoba: Alción.

Referencias bibliográficas

Altuna, E. (2009). *Retórica del desagravio. Estudios de la cultura colonial peruana*. Salta, Argentina: CEPIHA, ILES, Universidad Nacional de Salta.

Bustos Argañaraz, P. (1994). *Facciones y banderías en la Córdoba del S.XVII* [Cuadernos de Historia n.º 6]. Córdoba, Argentina: Junta Provincial de Historia de Córdoba.

Bustos A (1996). *El peregrino en Babilonia. Vida de don Luis de Tejada* [Cuadernos de Historia n.º 57]. Córdoba: Junta Provincial de Historia de Córdoba.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Rosenblat, Ángel (1954). *La población indígena y el mestizaje en América. 1492-1950*. [2 vol.]. Buenos Aires: Editorial Nova.

Santiago, O. B. (2011). *Don Luis de Tejada y Guzmán. Peregrino y ciudadano*, Buenos Aires: Biblos.

Notas

¹ Altuna, E. (2009). *Retórica del desagravio. Estudios de la cultura colonial peruana*. Salta, Argentina: CEPIHA, ILES, Universidad Nacional de Salta. (pp. 101-113).

² Ángel Rosemblat señala que a principios del S. XVII toda la provincia del Tucumán apenas tenía 700 españoles, la mitad encomenderos y la otra mitad moradores y mercaderes, con los indios encomendados la población llegaba a 25.000 habitantes. El Prof. Rosemblat utiliza como fuente en este caso la *Historia de la Nación Argentina* de Lizondo Borda, Tomo III, pág. 390. (Rosemblat, 1954, p. 233).

³ Tejada ocupa los cargos de alférez y procurador general de la ciudad en 1634, es varias veces alcalde ordinario y alcalde de primer voto en 1637, justicia mayor y capitán a guerra en 1641 y protector de los naturales en 1657. Combate contra los indígenas de Chaco, de Tucumán y de Río Cuarto en 1625, participa del socorro de Buenos Aires amenazada por portugueses entre 1625-1627 y nuevamente en 1641 e interviene en las guerras contra los calchaquíes entre 1630-1637. En 1660 es nombrado por el gobernador Jerónimo Luis de Cabrera, nieto del fundador, en los cargos de teniente general, Justicia mayor y capitán a guerra en la ciudad de Córdoba. (Bustos Algañaraz, 1996, pp. 30-34).

⁴ La obra de Tejada es conocida en su versión completa con los títulos *Coronas Liricas* o *Libro de Varios Tratados y Noticias* y en versión fragmentaria como *Peregrino en Babilonia* _.

⁵ Los colores de las borlas refieren a los títulos de grados universitarios. El azul corresponde al grado de maestro y la blanca a la de doctor, título máximo, que requería la consagración sacerdotal.

⁶ En la *Biblia* se encuentran numerosas referencias que definen las murmuraciones como pecado castigado por Dios. Véase: Ex.14, 11; 15,24; 16, 2, 7-8. Núm. 11, 1-3; 12, 1-14; 14, 1-45 (de los judíos contra Cristo); Lc. 15,2; 19,7; Jn. 6, 41.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39622>

Elena Altuna, caminante de la crítica literaria

Aymar de Llano

Celehis

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

aymara.dellano@gmail.com

ORCID 0000-0002-2974-0665

Recibido 28/08/2022 Aceptado 23/09/2022

Resumen

Esta nota refiere, en principio, el recuerdo de la figura de Elena Altuna en encuentro con la autora. Luego, retoma categorías de análisis y del estilo de su escritura, que Altuna acuñó y desarrolló para sus trabajos sobre la literatura colonial, en sus trabajos críticos sobre la literatura latinoamericana contemporánea.

Palabras clave: *Elena Altuna; caminantes; sujeto migrante; testimonio; crónica; crítica literaria*

Notes on Elena Altuna, walker of literary criticism

Abstract

This note refers, at first, to the memory of the figure of Elena Altuna in a meeting with the author. Then, it takes up categories of analysis and the style of her writing, which Altuna coined and developed for her works on colonial literature, in her critical works on contemporary Latin American literature.

Key words: *Elena Altuna; walkers; migrant subject; testimony; chronicle; Literary criticism*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Nostalgia

El mejor recuerdo que tengo de Elena Altuna es su imagen caminando en Cuzco, donde nos cruzábamos en 1996, “pateando piedras”, como ella decía. Las dos estábamos, por diferentes motivos, estudiando la literatura andina y comprando vorazmente bibliografía. Aunque ambas de Argentina, Salta y Mar del Plata están a distancia considerable como para no vernos con frecuencia, pero solíamos encontrarnos también en congresos, defensas de tesis y otras reuniones académicas. No obstante, cuando se la nombra, siempre acude a mí la imagen cuzqueña, en la Plaza, caminando en diferentes direcciones, cruzándonos.

Caminantes

El título que elegí es una alusión no solo a nuestros encuentros caminantes cusqueños, sino a su estudio, *El discurso colonialista de los caminantes (Siglos XVII-XVIII)*. En dicho texto habla del libro colonial como exponente de la suma del saber, regulando lo dicho y sugiriendo un archivo, que lo conjetura, a nivel simbólico, como conservación y transmisión de memoria cultural. Su estudio reúne esas características y lo veremos también en su crítica sobre autores del siglo XX. En estas breves notas esbozaré líneas de trabajo percibidas en mi lectura crítica de los textos contemporáneos que remedan el trabajo profundo de Altuna sobre los textos coloniales. Es notable cómo se evidencia su entrenamiento en el discurso colonial y cómo ese trabajo de aristas filológicas se revierte, con la agudeza de la crítica contemporánea, en estudios de autores coetáneos a nuestras vidas. Por otro lado, Altuna afirma que el *camino* es un dispositivo ordenador de los textos (de ahí que le interesen especialmente los relatos de viajes), un elemento de inteligibilidad con el que el lector arma un *mapa imaginario*. Así aparecen, en ese mapa, los testigos de lo ocurrido y el *caminante* se focaliza en su trayecto describiendo un itinerario, de ese modo puede dar cuenta de la heterogeneidad y la migración. Elena hizo su camino entre los textos coloniales y los del siglo XX, construyendo su *trayecto*. Intentaré señalar algunos hitos de ese *itinerario*.

Trabajo crítico

Como he observado, Elena trasvasa modos de leer los textos coloniales y esas estrategias le permiten abrir los textos contemporáneos en otras dimensiones. Acostumbrada a maniobrar los textos del siglo XVI al XVIII, dirigidos a la metrópolis, los discursos son estudiados como objetos simbólicos operantes en el sistema del Estado. Esto implica posicionarse desde una mirada panóptica, observando el sistema literario en torno al régimen estatal. Está entrenada para captar lo contestatario; de ese modo, entra en *La tortuga ecuestre*, de César Moro, leyéndolo como impugnación del surrealismo en el contexto cultural peruano, rompiendo con el ideograma de la tradición. Al entender la situación colonial en tanto mecanismo de control, pudo interpretar el surrealismo de Moro como un duro golpe a esas estrategias del conservadurismo limeño. De tal modo, analiza el título del poemario como imagen surrealista



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que desacraliza la realidad limeña, a la que también ve emblemática en el piano del primer poema, que simboliza la decadencia. Nos deja oír el texto de otro modo, basándose en una figura retórica, la *geminatio*, logra encontrar el juego de la iteratividad en los poemas de Moro desde un lugar otro, además de establecer relaciones con la cultura medieval. Lee a contraluz el texto y surge de ello un sentido diferente, un trabajo con los discursos que remedan el modo de trabajo de Cornejo Polar, a quien Altuna respeta y de quien toma conceptualizaciones enriquecedoras para su crítica, como la de sujeto migrante y heterogeneidad.

En su trabajo sobre Pedro Lemebel, Elena muestra su discernimiento sobre la crónica al enunciar razones de su resurgir en el siglo XX: “La vivencia de una temporalidad acelerada amenazando borrar las huellas de la memoria más reciente, tanto como la necesidad de testimoniar estos cambios, han conducido a una renovada emergencia de la crónica en el campo literario latinoamericano” (Altuna, 2016c, p. 115). Nuevamente, acaece la necesidad de testimoniar, que se manifiesta en textos relativamente breves, respecto de las crónicas del pasado, contradiciendo al poder. Como trabajo de memoria, la crónica funciona a contrapelo de los discursos hegemónicos: dictaduras, Pinochet, en el caso del escritor chileno. En esto, como hemos visto, Elena es una avezada crítica para afirmar que estas nuevas crónicas representan la “resistencia ante las amnesias colectivas y como alternativa ante la seducción de lo pasajero” (p. 116). Desde esas premisas, nuestra crítica salteña entra en las crónicas de Lemebel desentrañando las huellas de la oralidad, la memoria vivida y la subjetividad. Le interesa el *pasaje y contacto* en la geografía urbana, en cuanto a la contrastación centro-periferia, de ahí que estudie la noción de territorio, ya examinada en las crónicas de caminantes coloniales, en donde dilucida que el territorio se coloniza por ocupación efectiva, pero también por *escritura* (2002, pp. 223-230; el resaltado es mío). Este es un hallazgo crítico, en mi opinión, relevante porque toma en cuenta y reposiciona al texto escrito, cuestión que, luego, también revisa en las crónicas de Lemebel, entre otras.

El modelo descriptivo o la *mirada descriptora* en relatos y crónicas del siglo XVII al XVIII le llama su atención porque observa que esa literatura de viaje se convierte en modelo de lo administrativo y, así, sobre la base de ella, se redactan las Cédulas Reales y los interrogatorios. Por otro lado, ese modelo descriptivo infiltra el territorio también armado por los mapas. Este modo de mirar se evidencia cuando aparece la autobiografía, desde la línea de trabajo de Sylvia Molloy, en las aproximaciones a Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca*. Es una nueva mirada descriptora que revisa los “temas axiales como la niñez, el erotismo, la homosexualidad, la violencia, la naturaleza, el mar, la escritura, la figura de la madre y la familia, los mentores de su obra [la obra de Arenas], los amigos entrañables, los traidores, el exilio” (2016a, 47). Elena describe el itinerario de vida de Arenas y demarca hitos vinculados con la revolución, su exilio y su escritura; siempre relaciona los episodios de su vida personal con la historia política y social de Cuba.

Desde otro ángulo, y atendiendo a un rasgo de estilo, el auto-inquirirse es frecuente en sus trabajos; no se trata de preguntas retóricas porque en el desarrollo del artículo va contestándolas. Son indagaciones que se hace a sí misma para avanzar en la investigación y que, al mismo tiempo, le sirven de guía al lector. Así, en su trabajo “La partida inconclusa: indigenismo y testimonio” (2008), uno de los autores estudiados es José María Arguedas. Su hipótesis es que la última producción del autor difiere del indigenismo ortodoxo para iniciar un giro testimonial, ya que Altuna periodiza esta etapa como neo-indigenista desde 1970 a 1980, en especial, con la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, publicada en 1971. Estas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

nociones fueron desarrolladas posteriormente en un seminario que dictó en 2013 en la Universidad Nacional de Salta (cfr. Referencias bibliográficas al final). Si volvemos a las preguntas mediante las que se replantea cuestiones inherentes al armado de la última novela de Arguedas, advertimos un replanteo sobre la difícil tarea de construir un artefacto novela que dé cuenta también del desconcierto experimentado a partir de la modernización, diría yo, más que modernidad, que implica una larga duración.

¿Cómo se otorga forma novelística a este amasijo de la modernidad que representa Chimbote, su organización económica, política y social, la circulación del dinero, las mafias, la llegada de migrantes que, a esas alturas, se deben contentar con trabajos eventuales; en fin, cómo surge una nueva e inestable identidad “barrial”? (2008, 127).

Altuna capta así el dilema ante una novela que la crítica temprana calificó de inconclusa por no aceptar su estructura dislocada y fragmentaria entre los Diarios y los Hervores, que podemos describir como capítulos sobre la diversidad migrante en Chimbote. En este artículo, la noción de sujeto migrante, acuñada por Antonio Cornejo Polar y ampliada, luego, por Julio Noriega Bernuy, le da herramientas para que ella pueda seguir los itinerarios descritos en el discurso arguediano aparentemente caótico.

Coda

En su ensayo, *La retórica del desagravio*, Elena expone una situación agravante denunciada en el memorial para que el destinatario, si cabe, otorgue la reparación. Las autoridades del imperio son los destinatarios, entonces, la posibilidad de solventar dicho agravio depende de ellos. Esa lógica, el mandato de escritura y la delegación de la palabra como voluntad imperial de representación en las colonias, habilita a establecer relaciones perspicaces con las lecturas interpretativas actuales. El análisis de Altuna basado en potentes figuras retóricas da prueba de sus hipótesis e inducen a pensar en la crítica literaria, en cuanto modos de operación con los discursos performativos, y hasta en cierto grado, convirtiendo al discurso crítico en un modo de *hacer cosas con palabras*, remedando a Austin.

La idea de que el estudio del pasado es necesario para comprender el presente es ya un lema vigente, iniciado desde los estudios históricos, pero luego resignificado desde otras disciplinas como el psicoanálisis, por ejemplo. En uno de sus trabajos incluidos en el libro *Vertientes de la contemporaneidad*, Altuna aborda la novela *Claridad tan oscura*, del escritor arequipeño Carlos Herrera, en donde se alternan dos historias, una novelada personal y otra sobre un sacerdote jesuita. Esta novela parece escrita a la medida de su crítica; se mueve en ambas historias y entre documentos de la Compañía de Jesús con suma maestría. Lo más significativo de ese trabajo es la frase final en la cual insiste en la complementariedad de ambas historias narradas y acota su “convicción de que el pasado no está clausurado sino siempre sujeto a nuevas interpretaciones, desde un presente en el que no cesa de incidir” (p. 91). En este Homenaje también revisitamos su obra, su apacheta, que no está consumada y que continúa proliferando sentidos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Referencias bibliográficas

- Altuna, E. (2002). *El discurso colonialista de los caminantes (Siglos XVII-XVIII)*. Ann Arbor, Michigan: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” y Latinoamericana Editores.
- Altuna, E. (2005). Retórica del desagravio. *Tópicos de seminario*, (14), 15-32.
- Altuna, E. (2008). La partida inconclusa: Indigenismo y testimonio. *RCLL*. XXXIV(68), 121-141.
- Altuna, E. (2013). Seminario Indigenismo, neoindigenismo, testimonio: acerca de la heterogeneidad sociocultural en el área andina. Siglo XX. Recuperado el 29 de septiembre de 2022 de <http://hum.unsa.edu.ar/Programas/Programas%20%202013/Prof.%20y%20Lic.%20en%20Letras/Seminario%20Indigenismo,%20neoindigenismo,%20testimonio%20Acerc%20a%20de%20la%20Heterogeneidad%20sociocultural%20en%20el%20area%20andina.%20Siglo%20XX%20P00%20-%202013.pdf>
- Altuna, E. (2016a). Cuba, la noche y Reinado Arenas. En E. Altuna y B. Campuzano (Comps.), *Vertientes de la contemporaneidad: géneros híbridos y nuevas subjetividades* (1.º Ed., pp. 43-70). Quilmes: Caligrafías.
- Altuna, E. (2016b). Los sentidos de la Calígene: A propósito de *Claridad tan oscura*. En E. Altuna y B. Campuzano (Comps.), *Vertientes de la contemporaneidad: géneros híbridos y nuevas subjetividades* (1.º Ed., pp. 83-91). Quilmes: Caligrafías.
- Altuna, E. (2016c). Pedro Lemebel: Crónicas de la orfandad urbana. En E. Altuna y B. Campuzano (Comps.), *Vertientes de la contemporaneidad: géneros híbridos y nuevas subjetividades* (1.º Ed., pp. 115-124). Quilmes: Caligrafías.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recuerdos fotográficos en honor a la Dra. Elena Altuna



Elena Altuna en las Green Mountains, Vermont, 2015. Foto tomada por Raúl Bueno



Elena Altuna y Olga Santiago en Córdoba, Argentina, 2011.



Elena Altuna, Carlos García-Bedoya y Domingo Miliani en Santiago de Chile, 2001.



Elena Altuna y Rolena Adorno en Providence, Rhode Island, 2007.

Artículos de tema libre

Melancolía y espectralidad en *Boca de lobo* de Sergio Chejfec

Juan José Guerra

Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina.

juan.guerra@uns.edu.ar / jjguerra89@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0492-9637>

Recibido 16/03/2022 Aceptado 8/07/2022

Resumen

Este trabajo analiza *Boca de lobo* (2000), de Sergio Chejfec, partiendo de la hipótesis de que en el texto se construye un futuro conjetural que tiene la forma de un porvenir brumoso y abrumador. Correlativamente, que el suburbio industrial se diseña más sobre la huella de tradiciones conceptuales y estéticas que sobre una base empírica o referencial, y en ese sentido el espacio urbano está construido por medio de mecanismos de desfiguración y desvanecimiento que tienden a esfumar lo real. La novela propone una indagación sobre el efecto que los restos del pasado producen en el presente. El trabajo interpreta esos restos en una triple dimensión: subjetiva, en la medida en que se refieren a un vínculo amoroso y las secuelas tras la ruptura; histórica, porque aluden al mundo del trabajo industrial en su punto de desintegración; y literaria, en tanto dejan oír resonancias de diversas tradiciones culturales que van del realismo social y el marxismo a la literatura gauchesca. Las tres dimensiones están imbricadas por los conceptos de “melancolía” (Freud, Butler) y “espectralidad” (Derrida), dado que expresan, respectivamente, la imposibilidad de dar por perdido el objeto y la persistencia fantasmática del pasado.

Palabras clave: *Sergio Chejfec; melancolía; espectralidad; espacio; temporalidad*

Melancholy and spectrality in Sergio Chejfec's *Boca de lobo*

Abstract

This work analyzes *Boca de lobo* (2000), by Sergio Chejfec, starting from the hypothesis that the conjetural future that is constructed in the text has the form of a foggy and overwhelming future. Correlatively, that the industrial suburb is designed more on the traces of conceptual and aesthetic traditions than on an empirical or referential basis, and in this sense the urban space



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

is built through mechanisms of disfigurement and fading that tend to blur the real. The novel is built on the basis of an inquiry into the effect that the remains of the past produce in the present. We interpret these remains in a triple dimension: subjective, to the extent that they refer to a love bond and the aftermath after the breakup; historical, because they allude to the world of industrial work at its point of disintegration; and literary, insofar as they allow to hear resonances of diverse cultural traditions that range from social realism and Marxism to gaucho literature. The three dimensions are imbricated by the concepts of “melancholy” (Freud, Butler) and “spectrality” (Derrida), since they express, respectively, the impossibility of giving up the object and the phantasmatic persistence of the past.

Keywords: *Sergio Chejfec; melancholy; spectrality; space; temporality*

“Siempre me ha inquietado que la geografía no cambie pese al tiempo”; con estas palabras se inicia *Boca de lobo*. La frase establece un vínculo que resulta relevante para la comprensión de la novela: el cruce entre temporalidad y espacialidad. O, puesto de otra manera, la inscripción espacial de lo temporal. Esto es lo que dice el narrador:

Siempre me ha inquietado que la geografía no cambie pese al tiempo, pese a nuestros cambios y los cambios que se producen en ella. Conservamos algo inmaterial, equivalente a lo que conserva la geografía, también inmaterial. Y, sin embargo, aunque no cambie, la geografía es la medida de los cambios. (Chejfec, 2000/2009, p. 7).

En vista de este comienzo de la novela, se puede postular una teoría de los restos, es decir, una teoría acerca de aquello que *todavía es* —que tiene una sobrevida— en el presente, a pesar de las transformaciones del entorno que indicarían un *ya no más* del pasado. En este sentido, resulta instrumental la interpretación de Josefina Ludmer, basada en la idea de que *Boca de lobo* presenta “el futuro del pasado obrero” (2002, p. 105), ya que a través de esa fórmula la crítica condensa el cruce de coordenadas temporales que tiene lugar en la novela.¹ *Boca de lobo* trabajaría, así, sobre una temporalidad central de comienzos del siglo XXI: “el pasado perdido de la clase obrera, la fábrica y el suburbio, y su literatura” (Ludmer, 2002, p. 104). Más específicamente, para Ludmer “*Boca de lobo* sería como una ‘teoría’ presente de la relación pasada entre la literatura y la (clase) obrera: una ficción teórica de la literatura social, o del realismo social” (2002, p. 104). Bajo esta óptica, la novela mostraría el fin de un cierto vínculo entre escritores y clase obrera que definió toda una moral de la literatura y dio forma a una ética del escritor². Del pietismo de Boedo³ o del compromiso con la clase obrera de los escritores de izquierda, se pasa en esta novela de Chejfec al distanciamiento. Se podría decir que el fin del lazo solidario que unía a escritores y obreros en la literatura social queda de manifiesto cuando el narrador es confundido con un usurero: “advertí que yo pasaba por un prestamista más cuando algunas tardes iba hasta el cercado a observarla en su rato de descanso” (*Boca*, 95).

Conceptualizada como “ficción proletaria” (Berg, 2003, 2018, 2020; Komi Kallinikos, 2007) o, también, como “ficción del trabajo” (Laera, 2016), la crítica ha señalado en numerosas ocasiones que *Boca de lobo* se inscribe en la tradición del realismo social, pero que lo hace de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

un modo peculiar. En particular, Berg (2018, p. 155) plantea que los motivos y tópicos del realismo social son retomados a partir de una experimentación novelística que se corre de los posicionamientos éticos y estéticos del modelo de referencia. Según el crítico, este desplazamiento se explica, en parte, por el trasfondo histórico sobre el que se despliega el relato, ya que “la novela se desarrolla sobre el contexto de la disolución o desintegración histórica del realismo social” (Berg, 2003, p. 100).

Para el narrador de *Boca de lobo* el espacio funciona como la dimensión que vuelve constatable la transitoriedad y, además, es el agente que impulsa la rememoración. Así, la ficción se construye en base a una indagación sobre el efecto que los restos del pasado producen en el presente. Cabe interpretar esos restos en una triple dimensión: *subjetiva*, en la medida en que se refieren a un vínculo amoroso y las secuelas tras la ruptura; *histórica*, porque aluden al mundo del trabajo industrial en su punto de desintegración; y *literaria*, en tanto dejan oír resonancias de diversas tradiciones culturales que van del realismo social y el marxismo a la literatura gauchesca, como se verá más adelante.

La novela postula un futuro conjetural elaborado a partir de las ruinas de la ciudad industrial y de la desintegración del tejido social. Este trabajo propone leer esa configuración de la temporalidad a partir de los conceptos de “melancolía” (Butler, 2001; Freud, 1917/1993) y “espectralidad” (Derrida, 2003). A la reconocida tesis freudiana sobre la melancolía como la resistencia a dar por terminado el trabajo de duelo, cabe agregar el punto de vista de Judith Butler. La filósofa hace una relectura del ensayo seminal de Freud, poniéndolo en relación con textos posteriores como *El yo y el ello*, pero su intención principal consiste en extraer las consecuencias sociales y políticas que subyacen al concepto de melancolía:

La melancolía describe el proceso por el cual se pierde un objeto originalmente externo, o un ideal, y la negativa a romper la vinculación a este objeto o ideal conduce al retraimiento del objeto al *yo*, a la sustitución del objeto por el *yo* y al establecimiento de un mundo interior donde una instancia crítica se disocia del *yo* y pasa a tomarlo por objeto... El objeto se pierde y el *yo* lo retrae a sí mismo. El “objeto” así retraído es ya mágico, una huella de algún tipo, un representante del objeto, pero no el objeto mismo, el cual, a fin de cuentas, ya no está. (Butler, 2001, p. 194).

Lo social no desaparece, pero queda confinado al espacio de la consciencia. A diferencia del duelo, la melancolía no se somete al veredicto o examen de realidad, y por ese motivo suspende la declaración de que el objeto se ha perdido; el habla melancólica es, así, indirecta y tortuosa: “Lo que el melancólico no puede comunicar es, sin embargo, lo que rige el habla melancólica: una indecibilidad que organiza el ámbito de lo decible” (Butler, 2001, p. 199-200).

La sombra del objeto

En su célebre carta a Margaret Harkness, Friedrich Engels dice que uno de los rasgos que más le impresionan de la novela *City girl* es “el hecho de que convierta en eje de todo el libro de manera simple, sin maquillaje, la vieja, vieja historia de la muchacha proletaria que es seducida por un hombre de la burguesía” (Marx y Engels, 2003, p. 232). Llamativamente, el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

núcleo argumental de *Boca de lobo* se apoya en el vínculo entre un escritor maduro y una joven obrera. Más aún, la novela se constituye como la historia de una pérdida amorosa. El narrador protagonista dice en un momento que “Delia ya pertenecía al pasado” (Chejfec, 2000/2009, p. 70), y sin embargo ella es la causa y objeto de la escritura⁴. La reconstrucción de ese vínculo amoroso que se rompió con un acto de violación y abandono no supone la clausura del pasado, sino, por el contrario, su insistencia en el presente del relato. Recluido en su habitación, el personaje que ha leído tantas novelas está escribiendo la propia, y esa novela se compone de restos de una vida en común con Delia, un pasado del que el narrador no se puede desembarazar, si bien fue él quien terminó unilateralmente la relación. Dicho en términos freudianos⁵, se resiste a dar por perdido el objeto amado, y en esa resistencia patológica a dar por terminado el trabajo de duelo reside su melancolía. La sintaxis morosa y la circularidad de las escenas también expresan, en el plano formal, la negación de la pérdida mediante su insistencia verbal⁶. La repetición con variaciones de distintos episodios que involucran a actores del pasado — Delia, la amiga de Delia, los compañeros de fábrica— es síntoma de que existe una zona de la experiencia que se resiste a remitir. Para abordar la estructura melancólica del relato, es necesario hacer foco en las escenas que muestran el presente de la escritura.

La primera de ellas transcurre durante la noche y tiene, en principio, dos elementos a destacar. Por un lado, el momento en el que el narrador se acerca a la ventana y descubre que en el edificio vecino un hombre enfermo guarda reposo: “En el medio de esa noche, maciza como una zanja de oscuridad, encontré la luz de una ventana suspendida en el aire. Un hombre mayor se recostaba sobre la cama” (Chejfec, 2000/2009, p. 77). Personas sin rostro —porque la oscuridad las vuelve difusas en la lejanía— velan al enfermo y las paredes del cuarto tienen un color ceniza. El narrador se pregunta si en esa conjunción de elementos que componen la escena habrá algún mensaje a descifrar que le esté dirigido. Si lo hubiera, ¿en qué podría consistir? La posible clave de ese mensaje se encuentra en la correspondencia que se establece entre el narrador y el vecino enfermo. El gabinete donde el narrador escribe la novela, que se encuentra siempre en penumbras, es un recinto que mantiene una relación de contigüidad con el departamento de colores cenicientos donde el vecino agoniza⁷. Asimismo, el vínculo establecido con el enfermo terminal también es señalado por el sendero que atraviesa la habitación del vecino: “La habitación estaba atravesada por un sendero, eran las marcas de los pasos caminados durante la vida” (Chejfec, 2000/2009, p. 78). Poco después, expresa que también hay una senda en su propia habitación: “En el piso vi marcas parecidas a las del otro cuarto: yo era otro más de los que dibujan calles” (Chejfec, 2000/2009, p. 81).

Hasta cierto punto, la correspondencia podría ser entendida exclusivamente como un proceso de identificación mediante el cual el narrador se figura a sí mismo en relación con el hombre enfermo. Pero interpretado en un sentido ligeramente distinto, a través de esa contigüidad lo que la novela expresa es una determinada concepción de la escritura. Luego de referir la escena en el departamento del vecino, el narrador reflexiona: “Escribir sobre esta noche, como hago ahora, y recordar las del pasado en los alrededores de los Cardos son dos pasos de un mismo movimiento” (Chejfec, 2000/2009, p. 79). Ya se trate de rememorar los días con Delia, ya de aludir a lo que ocurre en la casa del vecino, la escritura es entendida, principalmente, como lo que viene *después* de la experiencia. En síntesis, el episodio es revelador de cómo piensa el narrador ese vínculo entre escritura y experiencia.

La relación queda evidenciada cuando, en otro pasaje de la novela, el protagonista cuenta que guarda un conjunto de objetos que pertenecieron a Delia: una perilla, un broche de corpiño, una tapa de plástico y un botón de camisa. En particular, este último estaba vinculado a un



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

sistema de vigilancia de los obreros por parte de la empresa: “En la casa o en la esquina, antes de ingresar en la fábrica, cada uno debía poner un papel sobre los botones del traje y pasarles un lápiz por encima, para después presentar el calco en la puerta de entrada” (Chejfec, 2000/2009, p. 118). El narrador traza un contrapunto entre los dibujos hechos por los obreros y las novelas: mientras que aquellos son copias, marcas de acciones reales y hechos concretos, la ficción se define para él por la imposibilidad de superponerse con el orden de la experiencia. Más aún, plantea una suerte de “combate secreto” entre calcos y novelas: “tiempo atrás había pensado que precisamente las marcas de la gente anónima sobre el mundo, incluidas las hechas sobre papel, tienen como objeto enfrentarse a la letra escrita, en primer lugar, a las novelas” (Chejfec, 2000/2009, p. 119). Las marcas de la experiencia representadas por los calcos conforman un “archivo colectivo” en el que la adherencia a la vida es mayor a la que pueden establecer las novelas. La oposición calcos/novelas sirve para indicar que la escritura ficcional tiene una relación problemática con la experiencia⁸.

Volviendo a la escena de escritura, cabe destacar un segundo elemento: la tematización del contraste entre pasado y presente. La melancolía del narrador se expresa principalmente mediante la pregnancia de las imágenes del pasado, que se constituyen como objeto de rememoración para un sujeto que ha perdido, junto con el objeto amado, la vida en el exterior: “Antes, con Delia caminaba la ciudad, o lo que quedaba en las afueras, y ahora solamente camino mi pieza” (Chejfec, 2000/2009, p. 82)⁹. Como dice Laera, la novela marca la alternancia de dos tiempos: “el pasado, que es el del amor, las caminatas, la observación, y el del presente, que es el de la soledad, la inmovilidad y el recuerdo” (2012, p. 208). La crítica se pregunta por la relación del narrador con el mundo del trabajo, en una novela que, precisamente, se interroga de manera insistente acerca del concepto de trabajo:

Lo que cabe preguntarse es qué tipo de desocupación es la del narrador de la novela. Ese tiempo vacío de la escritura, ¿es el tiempo pasado de la desocupación, entendida como tal frente al trabajador fabril, o es el tiempo presente del recuerdo, requisito fundamental de la narración? (Laera, 2012, p. 207-208).

Por su parte, Alcívar Bellolio coincide con esta última hipótesis: “El presente de la narración está vaciado, lo único que lo ocupa es el ejercicio de escritura de los recuerdos” (2017, p. 85). El presente ocupa, efectivamente, un espacio textual ínfimo en relación con la extensión de los recuerdos del pasado, que constituyen la materia primordial de la ficción.

Pese a su tendencia a escabullirse, Delia es un personaje que paradójicamente impone su presencia y que consigue dominar los recuerdos del narrador, quien menciona una facultad peculiar de la obrera: “Un don que le permitía no estar, como ya describí varias veces, sin irse del todo” (Chejfec, 2000/2009, p. 83). Si esta era una característica que se manifestaba en el pasado, cuando todavía compartían el tiempo, en el presente de la escritura la supervivencia de Delia a través de las reminiscencias confirma que ella puede no estar y, simultáneamente, no irse del todo.

La segunda escena de escritura, hacia el final del texto, propone de manera explícita la relación entre melancolía y escritura:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Ahora sostengo el lápiz sobre el cuaderno, debajo de la luz, y la sombra atraviesa —es un puntero delgado— los renglones en blanco de papel amarillo. Como la forma de esta sombra, con su agregado de matiz y profundidad, devaluando el color sobre el que se recorta, tengo la impresión de que *Delia ejercía un dominio similar conmigo, absoluto y desvanecido a la vez...* Delia proyectaba una *sombra benéfica* sobre mí. (Chejfec, 2000/2009, pp. 127-128; las cursivas son nuestras).

Así como la letra deja un trazo en el papel, las marcas de Delia se sobreimprimen en el narrador. Pero, además, hay que subrayar la adjetivación deliberadamente paradójica, porque la palabra “sombra”, que podría tener *a priori* una connotación negativa, aparece aquí calificada como “benéfica”, de manera que el influjo de Delia en el narrador no habría tenido las características de un vínculo nocivo, sino más bien todo lo contrario. El “dominio” tuvo una cualidad doble —“absoluto” y “desvanecido”—, ambivalente pero no contradictorio. ¿De qué clase es la sombra del objeto perdido que recae sobre el sujeto en el presente de la escritura? Pareciera ser la instancia de identificación plena del sujeto con el objeto perdido, instancia de repliegue y desinterés por el afuera. La novela describe el proceso por el cual el objeto solo se da por perdido en las últimas líneas, cuando Delia y su hijo entran definitivamente en la boca de lobo, haciendo coincidir su final (el de la escritura) con el final del trabajo melancólico.

El presente del relato, que coincide por entero con el trabajo de la reminiscencia, revela que el narrador, junto con Delia, también ha perdido el mundo social. Según Judith Butler, una de las características principales de la melancolía está representada, precisamente, por dicha pérdida: “la sustitución de las relaciones externas entre actores sociales por partes y antagonismos psíquicos” (2001, p. 194). El objeto melancólico se encuentra, entonces, desdoblado: porque lo que se ha perdido no es solamente Delia sino también el mundo de la fábrica que le era consustancial. Los modos de acceder a esa esfera, para el narrador, son dos: la observación y la escucha. La primera consiste en reconstruir la jornada laboral de Delia *desde afuera* y a través de la mirada. Ubicado del otro lado de la verja, observa la ropa que lleva puesta la obrera en un momento de descanso:

A través de su ropa, Delia mostraba algo de sus tareas en la fábrica... Ésta era una manera de saber lo que ocurría dentro de la fábrica, una manera de atisbar la verdad oculta. Porque podemos leer o escuchar acerca de la vida en las fábricas, enterarnos de las tareas que se desarrollan, los procesos que se cumplen, las normas que se obedecen, etcétera, pero la prueba de que sabemos muy poco es que cada nueva información la recibimos con avidez, sedientos sin satisfacción (Chejfec, 2000/2009, p. 33).

La segunda vía depende del relato que la propia Delia lograba comunicarle, trabajosamente, acerca de las actividades fabriles. Por tanto, el modo en que el narrador podía conocer esa esfera *desde adentro* era únicamente por medio del relato de la obrera. Clausuradas ambas vías con la pérdida de Delia, también se clausura, para el narrador, su vínculo con la fábrica.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Pero antes de avanzar con el análisis en ese sentido, hay que reparar en la siguiente cuestión: ¿cuáles eran las condiciones del relato que Delia le hacía al narrador sobre la realidad de la fábrica a la que él no podía ingresar? Guillermo Korn define al narrador como un “entomólogo y clasificador”, su voz narrativa es “externa y distante”, de manera que “[e]l mundo fabril es siempre presentado, o representado, como límite y umbral” (2018, p. 87)¹⁰. Esta es una cuestión no menor, por cuanto el modo de representación del mundo industrial en la novela se sostiene de manera importante en las palabras de Delia, que deberían ser tomadas, según advierte el narrador, con cierta reserva. El vínculo de Delia con el lenguaje es definido en diferentes ocasiones como un vínculo, por lo menos, peculiar:

Esto me lo dijo con otras palabras, muchas veces con silencios y frases distraídas que de hecho aludían a otros temas, casi siempre simples, o más bien triviales, y que me ayudaban a imaginar un orden de pensamiento sustancial, aunque irremediamente oculto. No hace falta decir que mis conclusiones fueron siempre hipotéticas, débiles hasta el punto de no habérselas referido nunca a Delia. (Chejfec, 2000/2009, pp. 102-103).

Es preciso observar que la última oración del fragmento citado establece una relación, si no de sinonimia, al menos de afinidad sémica entre hipótesis y debilidad. La novela tematiza el estatuto de fragilidad de las conclusiones hipotéticas que el narrador extrae a partir de sus intercambios con Delia, en correspondencia con la modalidad conjetural que caracteriza el dispositivo ficcional de Chejfec. Si lo hipotético tiene un estatuto de debilidad, entonces las acciones narradas debieran ser leídas como una sucesión de precarios fragmentos de experiencia que se derivan de la suposición engendrada por intercambios verbales truncos, es decir, por actos de comunicación fallidos entre Delia y el narrador. A esto hay que sumarle que la otra fuente de la que este se sirve para la escritura de la novela también está signada por la falibilidad: “hay pocas cosas más imprecisas que la calidad de los recuerdos” (Chejfec, 2000/2009, p. 128).

Si la melancolía supone la incapacidad, por parte del sujeto de la escritura, de desinvertir libidinalmente al objeto perdido y los valores a él adheridos, ¿la persistencia del recuerdo de Delia no acarrearía con él una persistencia del mundo fabril al que ella perteneció?¹¹ A su vez, ¿la supervivencia del universo proletario, en la novela, no sería otra de las formas de la melancolía, dado que los datos de la “realidad” —el paisaje de fondo de la narración, compuesto por edificaciones que son promesas de ruinas, excasas o preedificios, además de baldíos y basurales— indicarían que ese mundo del trabajo está en vías de desintegración o, para usar un término de la economía política, de desregulación? Paralela a la auratización del mundo fabril, corre la idealización de la ruina, tal como lo analiza Liesbeth François: “Así, la ‘boca de lobo’, el mundo miserable de los bordes de la ciudad, donde predominan las casas precarias y ruinosas, se idealiza a través de la experiencia deambulatoria de la pareja” (2018, p. 149). ¿A qué subjetividad que no tenga una disposición melancólica se le podría ocurrir el siguiente símil en un contexto de desregulación laboral: “así como toda la fuerza de la naturaleza proviene de la energía solar, en los obreros se encarna el poder que sostiene y empuja a la realidad” (Chejfec, 2000/2009, p. 35)? En el esquema de valores del narrador, los obreros pertenecen al orden del bien y de la verdad. Delia, por su parte, posee una conducta recta y sin ambigüedades, en el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

sentido de que sus acciones no tienen doblez o segundas intenciones; ella se presenta a los demás con “la contundencia de todo lo verdadero” (Chejfec, 2000/2009, p. 22). En línea con esta caracterización de los obreros, Sarlo (2007, p. 398-399) sostiene que existe un componente utópico en cómo la novela imagina una red de solidaridad entre trabajadores a través de colectas que sirven para socorrer a quien se encuentre en una situación económica comprometida. Dicha red incluye un sistema de préstamos desinteresados —en oposición a los préstamos usurarios que la novela también tematiza— de ropa u otros artículos, como es el caso de la pollera de Delia. En el apartado que sigue a continuación se propone una lectura diferente en relación con estas redes de cooperación tejidas por los obreros de *Boca de lobo*, entendidas no tanto en términos de utopía sino como un dato más que confirma el estado avanzado de deterioro y degradación que padece la comunidad presentada en la novela.

Dos parábolas proletarias

La novela insiste en narrar las condiciones de vida y trabajo de una comunidad obrera, incluyendo tanto las actividades fabriles como los mecanismos de intercambio y solidaridad, además de las formas precarias del hábitat, todo ello en una atmósfera en la que proliferan los signos de deterioro. Esa insistencia se conecta de manera doble con el pasado y con el futuro a partir de la figura del espectro, en el sentido en que lo formuló Jacques Derrida en *Espectros de Marx*:¹²

Lo propio del espectro, si lo hay, es que no se sabe si, (re)apareciendo, da testimonio de un ser vivo pasado o de un ser vivo futuro, pues el (re)aparecido ya puede marcar el retorno del espectro de un ser vivo prometido. Intempestividad, de nuevo, y desajuste de lo contemporáneo. (Derrida, 2003, p. 115).

Si hay algo como la espectralidad, hay razones para dudar de este tranquilizador orden de los presentes, y sobre todo de la frontera entre el presente, la realidad actual o presente del presente, y todo lo se le puede oponer: la ausencia, la no-presencia, la ineffectividad, la inactualidad, la virtualidad o, incluso, el simulacro en general, etc. En primer lugar, hay que dudar de la contemporaneidad a sí del presente. Antes de saber si se puede diferenciar entre el espectro del pasado y el del futuro, del presente pasado y del presente futuro, puede que haya que preguntarse si el *efecto de espectralidad* no consiste en desbaratar esta oposición, incluso esta dialéctica, entre la presencia efectiva y su otro. (Derrida, 2003, pp. 52-53).

Siguiendo este planteo, Mark Fisher entiende la fantología o hauntología derridiana como “*la agencia de lo virtual*”, y al espectro “no como algo sobrenatural, sino como aquello que actúa sin existir (físicamente)” (2018, p. 44)¹³. Derrida no solo extrae un pensamiento de la espectralidad de la obra de Marx, sino que además evalúa la insistencia de los espectros del filósofo alemán en un fin de siglo XX obsesionado con firmar la defunción del legado marxiano.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Además de afirmar que no hay manera de pensar el porvenir si no es con Marx (“en todo caso de un cierto Marx: de su genio, de al menos uno de sus espíritus” [2003, p. 27]), el filósofo desactiva los discursos escatológicos que aseguran el fin del marxismo, sencillamente porque el retorno de lo fantasmático no es algo que se pueda prevenir ni domesticar: “Cuestión de repetición: un espectro es siempre un (re)aparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque *empieza por regresar*” (2003, p. 25). Ese cruce se explica por medio de la noción de espectralidad, un modo de entender la temporalidad a partir de la ausencia y no de la presencia y, también, en base a lo que resta y a lo que todavía no es.

Derrida postula una ciencia de lo que regresa, de aquello que, estando ausente y siendo inactual, incide sobre el presente de manera tal que desarma la delimitación que distingue entre temporalidades pretéritas y futuras¹⁴. Estas premisas sirven para comprender de qué modo la construcción narrativa de *Boca de lobo* en su conjunto trabaja con lo espectral, con los restos de un pasado que regresa y con la promesa de un futuro que todavía no adviene. Basta con pensar en el montaje de temporalidades y la figuración de la comunidad obrera, su modo de vida, los conflictos a los que se ve enfrentada, los índices de desamparo y las señales de solidaridad¹⁵. A contrapelo de cierto discurso posmodernista —cuyo representante más conocido es Francis Fukuyama— que le asigna a conceptos como el de lucha de clases la condición de meras reliquias del pasado industrial¹⁶, la novela podría ser leída, aun *a pesar* o incluso *en razón* de cierto matiz pesimista, como un alegato acerca de la sobrevida de aquel mundo, de la imposibilidad de darlo por clausurado. El pasado industrial insiste y regresa, precisamente, con los atributos que tuvo, por ejemplo, en la época de la gran industria británica, aquella que fue objeto de la crítica de Marx. Vista de esta manera, *Boca de lobo* formularía un doble regreso: por un lado, el retorno de modos de explotación que parecían superados; y por otro, aunque adherido a lo anterior, la necesidad de volver a ejercer la crítica y a encender la lucha contra la explotación *cada vez*, en cada época, con más razón aun porque las fuerzas del sometimiento retornan ilesas, iguales a sí mismas, siempre renovadas.

En esta línea de sentido, se cuentan dos historias de proletarios que funcionan a modo de parábolas y que articulan procesos histórico-económicos con zonas específicas de la tradición literaria; por ende, aquello que regresa pertenece tanto al orden del pasado industrial como de las figuraciones literarias de la opresión. La historia de G es la de un joven obrero de la misma edad que Delia para quien la vida en la fábrica significa la justificación de su existencia, a tal punto que su vida anterior se le presenta como algo irreal que contrasta con la contundencia de la realidad fabril. El joven G es un caso extremo de identificación entre obrero y máquina, y esa peculiaridad explica su tragedia¹⁷. Porque cuando la fábrica incorpora nuevas maquinarias que reemplazan a las anteriores que se han vuelto, presumiblemente, obsoletas¹⁸, G se niega a trabajar y es despedido. El despido no se produce a causa de algún tipo de acción de protesta, ni siquiera de apelación a métodos de violencia, sino a la más absoluta inacción: “era la vieja máquina, diciendo que no, la que hablaba a través de G, y para hacerlo elegía paradójicamente el silencio, mejor dicho la quietud, del muchacho” (Chejfec, 2000/2009, p. 147). Este abandono a la pasividad es lo que la empresa considera amenazante. El joven obrero volverá a aparecer en varias ocasiones, hasta convertirse casi en una obsesión de Delia, cuando ella y el narrador se lo encuentren a G durante las caminatas y él esté, invariablemente, parado en una esquina, con los brazos al costado del cuerpo y la mirada abstraída. La conclusión que saca Delia de la parábola de G es que la falta de calificación para la clase obrera se puede convertir, paradójicamente, en una virtud, porque le confiere un mayor poder de adaptación a las transformaciones tecnológicas: “Era una desgracia que los obreros supieran hacer algo, me dijo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Delia; no es posible imaginar cuánto más útiles son cuanto menos saben” (Chejfec, 2000/2009, p. 157).

La historia de G formula una serie de problemas teóricos que se inscriben en la tradición marxista,¹⁹ pero además plantea una cuestión decisiva para la lectura de *Boca de lobo*: ¿cuál es la rara temporalidad de la novela a partir del momento en que dice que G “recordaba un viejo problema fabril” y a continuación da un ejemplo acerca de los métodos para la producción del plusvalor relativo? El recurso didáctico de la ejemplificación, tan corriente en *El capital* de Marx, es empleado también en *Boca de lobo*: “Sin entender por qué, en sus abstracciones G recordaba un viejo problema fabril: si un obrero precisa dos días para hacer, por ejemplo, un martillo, ¿cuántos martillos harán en cuatro días diez obreros?” (Chejfec, 2000/2009, p. 148). En este problema matemático de apariencia sencilla se condensan unos cuantos conceptos de la teoría marxiana: cantidad de trabajo socialmente necesario para la producción de un valor de uso, diferencia entre plusvalor absoluto y plusvalor relativo, procedimientos particulares de producción del plusvalor relativo, cooperación, división del trabajo, etcétera. ¿De qué tiempo histórico se habla cuando se narra que los obreros de la fábrica de Delia “decidieron destrozarse esas moles imponentes, intrincadas y metálicas” (Chejfec, 2000/2009, p. 100)? ¿Es un retorno deliberado de las acciones luditas? Así entiende Marx el “error” de dicha revuelta:

La destrucción masiva de máquinas que tuvo lugar —bajo el nombre de *movimiento ludista*— en los distritos manufactureros ingleses durante los primeros 15 años del siglo XIX, a causa sobre todo de la utilización del telar de vapor, ofreció al gobierno antijacobino de un Sidmouth, un Castlereagh, etc., el pretexto para adoptar las más reaccionarias medidas de violencia. Se requirió tiempo y experiencia antes que el obrero distinguiera entre la *maquinaria* y su *empleo capitalista*, aprendiendo así a transferir sus ataques, antes dirigidos contra el *mismo medio material de producción*, a la *forma social de explotación* de dicho medio. (Marx, 1867/2003, p. 522-523).

Según Christian Ferrer, el error de cálculo de los luditas se explica, en parte, por el alcance de su tentativa: “el objetivo de los luditas no era político sino social y moral: no querían el poder sino poder desviar la dinámica de la industrialización acelerada” (2004, p. 84). ¿Los obreros de *Boca de lobo* adoptan este modelo? ¿O, en cambio, se debería entender que no tienen conocimiento de las prácticas del movimiento obrero en épocas pasadas? ¿Se estaría ante la repetición de la historia con la diferencia de que esta vez los atentados se realizan contra máquinas inverosímiles, carentes de consistencia material, que se desploman como si estuvieran hechas de cartón, neutralizando de alguna manera el gesto de rebeldía? En síntesis, son numerosos los indicios diseminados en el texto que construyen una temporalidad confusa, impura, en la que el futuro asume las formas de un pasado remoto —que Delia y G sean niños obreros reenvía a la época de la gran industria en Inglaterra, cuando el trabajo y la explotación infantil eran la norma—, pero que, asimismo, presenta elementos que se pueden ligar a cierta idea de actualidad —como por ejemplo, los procesos de desregulación del mercado laboral que se produjeron hacia finales del siglo XX—.

La segunda historia es la de F, uno de los obreros que se ve obligado a tomar uno de los pequeños adelantos ofrecidos por el grupo de obreros devenidos prestamistas²⁰. Como ya se



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

dijo, el monto de los préstamos es ínfimo, irrisorio, y el interés excesivo. Se trata de préstamos de subsistencia para comprar jabón, alimento o para pagar un boleto de colectivo. La obligación de tomar estas deudas se explica por un viejo problema ligado a las condiciones laborales en el sistema capitalista: la insuficiencia del salario que recibe el obrero para cubrir las necesidades que garanticen su reproducción o conservación²¹. Asimismo, los préstamos se vinculan con la cuestión de la usura y muestran una imagen degradada de la clase obrera desde el momento en que son exobreros quienes actúan como usureros. A causa de que no puede cancelar la deuda que contrajo, F recurre al disfraz y al camuflaje como estrategia para que los prestamistas no lo descubran en la fábrica. Y, efectivamente, debido a la uniformidad de la vestimenta obrera y a la homogeneidad de sus movimientos, los acreedores no ven otra cosa que una multitud indistinta entre la que nadie se destaca. La teatralidad da lugar a la resolución de pagar la deuda con su propia vida, pero no es necesario, ya que las penurias de F terminan cuando los compañeros de la fábrica organizan una colecta para socorrerlo.

La historia de F establece un diálogo velado y sutil con la tradición gauchesca, un diálogo peculiar que se verifica en el plano de la subalternidad y también en el de la construcción del espacio (el territorio industrial ruralizado en el que se inscribe el cruce de temporalidades). De distintas maneras, se ha dicho que el vínculo del narrador de *Boca de lobo* con Delia y los obreros replica un esquema de violencia simbólica ejercida por la cultura letrada sobre las clases populares. Isabel Quintana (2005) conecta este elemento con un tópico de la literatura argentina: la invasión del espacio aristocrático por parte de las clases populares, tal como se manifiesta en clave alegórica en “Casa tomada”. Según la autora, Chejfec invierte el tópico, ya que es el letrado el que invade el espacio de los trabajadores, buscando constituirse una identidad a través de su proximidad con los Otros²². En una dirección similar, Korn (2018) establece el paralelismo entre el narrador de *Boca de lobo* y el de “Las puertas del cielo”, de Julio Cortázar. Mientras que Patrick Dove sugiere que *Boca de lobo* no apela al gesto literario de tomar la voz en lugar de otro, “de un sujeto subalterno privado de su propia ‘voz’” (2012, p. 182), Mariana Catalin (2013, p. 128) entiende que el narrador ejerce la violencia de convertir a los obreros en espectáculo. Catalin agrega que esa violencia es tanto interpretativa como física, si se toma en consideración el acto de violación contra Delia. Lo que estaría en juego aquí, según la crítica, es la tensión intrínseca del realismo social, es decir, la de narrar el mundo obrero desde la posición burguesa (Catalin 2013, p. 155). En esta línea de sentido, Gianfranco Selgas (2017, p. 164-165) hace algunas consideraciones acerca de la violencia simbólica con que el narrador nombra a Delia y los obreros, lo que señalaría un ejercicio de poder inscripto en el uso del lenguaje. Por su parte, François plantea que “[l]a violencia ejercida sobre el cuerpo de Delia no es solo física, sino también discursiva” (2018, p. 169).

Se puede afirmar que *Boca de lobo* narra una vez más la relación siempre conflictiva entre letrados y clases populares; en este caso en particular, la clase obrera. Aceptada esa caracterización de la novela, es posible establecer a continuación un vínculo con el género gauchesco, por cuanto constituye el caso más emblemático en el contexto de la tradición literaria nacional para pensar aquella tensión cultural. Y, en efecto, la gauchesca resuena en *Boca de lobo* en más de una oportunidad, resonancia que se ve reforzada por una serie de referencias distribuidas a lo largo del texto:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Muchos obreros recordaron entonces los propios hogares, las *humildes taperas* cuando las abatía el viento los días de tormenta. (Chejfec, 2000/2009, p. 101; las cursivas son nuestras).

En el *interior del rancho*, una vez acostumbrado a los olores de la casa, se respiraban los olores del campo silvestre, o en todo caso los olores aproximados a algo denominado silvestre. (Chejfec, 2000/2009, p. 43; las cursivas son nuestras).

Después de aislarlos, evaluar y anticipar el provecho que podía sacarse de ellos, los contrataba, engullía y al final los devolvía a una vida corriente hecha de actos repetidos. Una palabra tiene un matiz que lo define muy bien: '*conchabar*', emplear a la persona para someterla al trabajo en cuerpo y alma, y así sacarle todo el jugo posible. (Chejfec, 2000/2009, p. 162; las cursivas son nuestras).

Ítems lexicales, como “tapera”, “rancho” o “conchabar”²³, reenvían de inmediato a la gauchesca y, sin embargo, se mezclan de manera inescindible con la contemporaneidad. Son al mismo tiempo voces actuales y antiguas: “pertenecían al futuro inmediato, al pasado reciente o a la historia antigua” (Chejfec, 2000/2009, p. 154). La casa de F recibe el nombre de tapera, pero está hecha de chapas y cartones, como las construcciones de las villas que proliferan en los suburbios posindustriales, en general, y en el suburbio donde transcurre la novela, en particular. En otro momento, aparecen unos personajes que son mencionados como los hijos de F. La referencia velada y con el nombre truncado a “los hijos de Fierro” cobra sentido en el contexto de la serie lexical, pero sobre todo porque tiene una resonancia particular para el lector argentino.

Lo que presentan las parábolas de F y G es una versión conjetural del futuro como un tiempo hecho de múltiples tiempos sedimentados. La desintegración del mundo del trabajo es, también, a cada momento, la historia de gauchos y obreros, y además la historia de las literaturas que se escribieron sobre esos gauchos y obreros. Trabajador industrial y campesino se ven igualados por la trama discursiva: vivienda precaria hecha de cartón y chapa que reenvía a la tapera del gaucho; los hijos de F cuya única actividad es una extraña hermenéutica de los desechos acumulados en un basural; F perseguido por los prestamistas, obligado al disfraz y al simulacro; G perseguido por el desarrollo tecnológico, arrojado fuera de la fábrica por la incapacidad de adaptarse a los avances de los medios de producción. Pareciera que en *Boca de lobo* de algún modo se cumple la profecía de Nicolás Rosa:

Los Hijos de Martín Fierro, los nietos de Juan Moreira, los hijastros y los ilegítimos de Amorim, los bisnietos y tataranietos de Bartolomé Hidalgo y de Estanislao del Campo (la obra de Leónidas Lamborghini, *Estanislao del mate*, 1986) y los choznos de la ‘refalosa’ están en Osvaldo Lamborghini, por momentos en César Aira (*Moreira*, 1972) y en la ópera bufa de Bizzio y Guebel.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La gauchesca, pareciera decir, es el futuro de la literatura nacional. (1997, p. 151).

El hecho de que la novela se inscriba en este linaje no quiere decir que la historia de F y de los hijos de F repita, punto por punto, la trayectoria de Martín Fierro y de sus hijos, ni mucho menos. La alusión permite conectar el futuro difuso del obrero industrial con el pasado del gaucho, pero no para establecer una analogía inmediata entre ellos, sino para señalar ciertas invariantes de la miseria y la explotación. Para retomar la fórmula de Ludmer, el futuro del pasado obrero incluiría también otros pasados, que terminarían por conformar una especie de linaje de los sometidos. Porque, además, en tanto se constituye como la escena de escritura de una novela por parte de un narrador que no es de extracción obrera, vuelve a reponer la tensión entre letrados y clases populares. La letra como apropiación de la subalternidad culmina con la violación física, el modo último de someter al otro: “Quería partirla y que se desvaneciera, pero sólo para darle alcance, aprisionarla y someterla con más fuerza” (Chejfec, 2000/2009, p. 109). La violencia que inflige la letra en este caso no consiste en superponerse con la voz del subalterno, sino que se afirma como una lengua fría, estéril, una lengua que, por otra parte, se limita a diseccionar aquel mundo fabril con la pericia del entomólogo y con la persistencia del melancólico.

La matriz melancólica del relato expresa una adherencia al pasado perdido y, consecuentemente, una insistencia de ese pasado en el presente del relato. Desajustando el tiempo, la novela pone en escena una comunidad de espectros: en parte sobrevivientes de una clase obrera en retirada, pero también sujetos de un porvenir cuyo advenimiento no puede tener otra forma que la de la promesa y la inminencia. En conclusión, *Boca de lobo* no es una novela de anticipación de la crisis, sino que se trata de una construcción deliberadamente conjetural, que se sirve de materiales diversos, tanto en el plano histórico como en el literario, para elaborar un artefacto conceptual que da cuenta de un proceso de desintegración social.

Referencias bibliográficas

- Alcívar Bellolio, D. (2016). Paisajes de la crisis, crisis de los afectos: *El aire* de Sergio Chejfec. *Anclajes*, XX(2), 1-16. doi: 10.19137/anclajes-2016-2021
- Alcívar Bellolio, D. (2017). Experiencias ajenas, recorridos compartidos: *Boca de lobo* de Sergio Chejfec. *Zama*, 9, 71-89. doi: 10.34096/zama.a9.n9.4054
- Berg, E. (2003). Signo de extranjería (mínimas sobre Sergio Chejfec). *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 15, 87-107.
- Berg, E. (2018). Una fabril maquinación. Restos y ruinas de una comunidad en *Boca de Lobo*, de Sergio Chejfec. *Alea. Estudios neolatinos*, 20(2), 147-164. doi: 10.1590/1517-106x/2018202147164
- Berg, E. (2020). *Signo de extranjería. Memoria, paseo y experiencia narrativa en Sergio Chejfec*. Buenos Aires: Corregidor.
- Blanco, M. y Peeren, E. (Eds.) (2010). *Popular ghosts. The haunted spaces of everyday culture*. New York: Continuum.
- Blanco, M. y Peeren, E. (Eds.) (2013). *The spectralities reader. Ghosts and haunting in contemporary cultural theory*. New York/London: Bloomsbury.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción* (Traducido por Jacqueline Cruz). Madrid: Cátedra.
- Buttes, S. (2012). De sombras y umbrales: ansiedad geográfica en *Boca de lobo*. En D. C. Niebylski (Ed.), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura* (pp. 147-161). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Cabezas, O. A. (2013). *Postsoberanía: literatura, política y trabajo*. Lanús: La Cebra.
- Catalin, M. (2013). ¿Para qué sirve el realismo hoy (en el final)? Sobre *Boca de lobo* y *Rabia*. En S. Contreras (Ed.), *Cuadernos del Seminario 2: Realismos, cuestiones críticas* (pp. 121-152). Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes.
- Chejfec, S. (2000/2009). *Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Coquil, B. (2017). *Etrangeté et étrangèreté dans l'oeuvre de Sergio Chejfec* (Tesis doctoral). Université Paris-Est, Paris. Recuperado de enlace: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02409745>
- Derrida, J. (2003). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (Traducido por José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti). Madrid: Trotta.
- Dove, P. (2012). Territorios de la historia del presente y contratiempo literario en *Boca de lobo*. En D. C. Niebylski (Ed.), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura* (pp. 163-189). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Eltit, D. (2000). La noche boca de lobo. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 8, 171-174.
- Ferrer, C. (2004). *Cabezas de tormenta. Ensayos sobre lo ingobernable*. Buenos Aires: Anarre.
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos* (Traducido por Fernando Bruno). Buenos Aires: Caja Negra.
- François, L. (2018). *Andares vacilantes. La caminata en la obra narrativa de Sergio Chejfec*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Freud, S. (1917/1993). Duelo y melancolía. En Autor, *Obras Completas. Volumen 14 (1914-1916)* (Traducido por J. L. Etcheverry, pp. 235-255). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hägglund, M. (2008). *Radical atheism. Derrida and the time of life*. Stanford: Stanford University Press.
- Komi Kallinikos, C. (2007). *El aire y Boca de lobo* de Sergio Chejfec: una poética de la ausencia. En T. Orecchia-Havas (Ed.), *Les villes et la fin du XXeme siecle en Amerique latine: Littératures, cultures, représentations / Las ciudades y el fin del siglo XX en América latina: Literaturas, culturas, representaciones* (pp. 383-394). Berna: Peter Lang.
- Korn, G. (2018). Oficios terrestres. El trabajo en las novelas de Sergio Chejfec, Hernán Ronsino y Juan Martini. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3 (extraordinario), 85-94.
- Laera, A. (2012). Los trabajos: creación y escritura en *Boca de lobo* y otras novelas de Chejfec. En D.C. Niebylski (Ed.), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura* (pp. 201-218). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Laera, A. (2016). Más allá del dinero: ficciones del trabajo en la Argentina contemporánea y la fetichización del escritor. *Badebec*, 6(11), 158-173.
- Lewis, T. (2008). The politics of 'hauntology' in Derrida's *Specters of Marx*. En M. Sprinker (Ed.), *Ghostly demarcations. A symposium on Jacques Derrida's 'Specters of Marx'* (pp. 134-167). New York/London: Verso.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Ludmer, J. (2002). Temporalidades del presente. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 10, 91-112.
- Mandolessi, S. (2017). El tiempo de los espectros. En J. Blejmar et al. (Comps.), *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio* (pp. 49-69). Buenos Aires: Eudeba.
- Marx, K. (1867/2002). *El capital* (Tomo I, Vol. 1, Traducido por Pedro Scaron). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Marx, K. (1867/2003). *El capital* (Tomo I, Vol. 2, Traducido por Pedro Scaron). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Marx, K. y Engels, F. (2003). *Escritos sobre literatura*. Selección e introducción de Miguel Vedda (Traducido por Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda). Buenos Aires: Colihue.
- Quintana, I. (2005). Peregrinajes en la ciudad y sus fronteras: el deseo de comunidad en la obra de Sergio Chejfec. En R. Reguillo y M. Godoy Anativia (Eds.), *Ciudades translocales: espacios, flujo, representación. Perspectivas desde las Américas* (pp. 271-295). Tlaquepaque/New York: ITESO/SSRC.
- Reati, F. (2006). Changas, curros y rebusques. Narraciones sobre las nuevas formas del trabajo en Argentina. En C. Ricci y G. Geirola (Eds.), *¡Dale nomás! ¡Dale que va! Ensayos testimoniales para la Argentina del siglo XXI. Voces, ciudades y lenguajes* (pp. 231-253). Buenos Aires: Nueva Generación.
- Rodríguez, F. (2019). La niña proletaria y el lobo: trabajo vivo y literatura en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec. *Pasavento*, 7(1), pp.33-53.
- Rosa, N. (1997). *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos.
- Sánchez, M. (2012). Ecos de Marx en *Boca de lobo*. En D. C. Niebylski (Ed.), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura* (pp. 191-200). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Saraceni, G. (2007). El regreso de los fantasmas. Escrituras de la herencia en las ficciones de Sergio Chejfec y Roberto Raschella. *Iberoamericana*, 7(26), 19-27. doi: 10.18441/ibam.7.2007.26.19-27
- Sarlo, B. (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Selgas, G. (2017). Una promesa imposible: Fronteras geográficas y corporales en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec. *Moderna språk*, 111(1), 156-172.
- Sprinker, M. (Ed.) (1999/2008). *Ghostly demarcations. A symposium on Jacques Derrida's 'Specters of Marx'*. New York/London: Verso.
- Voionmaa, D. (2004). *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Notas

¹ En un sentido similar, Quintana propone que tanto *Boca de lobo* como *El llamado de la especie* muestran espacios posurbanos “envueltos de manera sugestiva de cierto sustrato arcaico o premoderno” (2005, p. 284).

² A propósito de la novela de Chejfec, Voionmaa lo plantea en términos similares: “se muestra, a través de la labor efectuada por el narrador-intelectual-escritor, una transformación en el concepto y la función de la literatura. El final de aquel ‘sueño’ colectivo de la vida de la fábrica al ser ‘escrito desde la literatura’ indica el final de la posibilidad de una ‘literatura comprometida’ o, en otras palabras, de una ‘alianza directa’ entre lo que podemos denominar ‘praxis política’ y ejercicio intelectual en general y la literatura en particular” (2004, p. 79).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

³ El grupo de Boedo, surgido en la década de 1920 en Argentina, estuvo integrado por escritores como Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta y Roberto Mariani, entre otros. A rasgos generales, produjeron una literatura de temática social y de impronta realista. Se nuclearon en torno a la editorial Claridad y a revistas como *Los Pensadores*.

⁴ Diamela Eltit (2000) analiza el vínculo del narrador con Delia en términos de vampirización. Para un despliegue de la lectura de Eltit, véanse Quintana (2005, pp. 285-286) y Catalin (2013, pp. 127-128); para una crítica del planteo de Eltit, véase Alcívar Bellolio (2017, p. 73 n.).

⁵ En el ensayo de 1917, Freud expone la ya conocida diferencia entre duelo y melancolía, siendo la primera la reacción saludable y la segunda, la enfermiza: “El resultado no fue el normal, que habría sido un quite de la libido de ese objeto y su desplazamiento a uno nuevo, sino otro distinto, que para producirse parece requerir varias condiciones. La investidura de objeto resultó poco resistente, fue cancelada, pero la libido libre no se desplazó a otro objeto sino que se retiró sobre el yo. Pero ahí no encontró un uso cualquiera, sino que sirvió para establecer una identificación del yo con el objeto resignado. La sombra del objeto cayó sobre el yo, quien, en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto, como el objeto abandonado” (Freud, 1917/1993, p. 246).

⁶ “La originalidad de *Boca de lobo* se apoya en el extraño efecto producido por una escritura lenta que avanza en direcciones levemente divergentes, retocando con variaciones lo que ya ha contado” (Sarlo, 2007, p. 400).

⁷ Sobre la significación del concepto de “contigüidad” en la estética de Chejfec, véase especialmente Alcívar Bellolio (2016, p. 3-8).

⁸ Siguiendo a Quintana, se puede añadir que el narrador es un ser *improductivo* —dedicado a leer novelas y a escribir una novela— que se aproxima al mundo del trabajo *productivo* pero fracasa incluso en su voluntad de asediar esa esfera, ya que tiene una “incapacidad para transmitir la experiencia” (2005, p. 287).

⁹ En el presente del relato, cuando el narrador recorre los mismos lugares que en el pasado recorrió junto a Delia, tiene la impresión de que el objeto amado se le aparece de manera fantasmal: “Bueno, todavía me parece ver a Delia en esa penumbra caprichosa, capaz de descubrir lo alejado y ocultar lo evidente a pocos metros. Tengo el recuerdo de ella aproximándose y sin embargo no la veo acercarse” (Chejfec, 2000/2009, p. 84).

¹⁰ Sobre las figuras del umbral y del espacio liminar en *Boca de lobo*, además de Korn véanse especialmente Laera (2012, pp. 213-215), Buttes (2012, pp. 148-150), Alcívar Bellolio (2017, pp. 74-79) y Selgas (2017, pp. 160-163).

¹¹ Luego de ciertas vacilaciones iniciales, la condición obrera de Delia constituirá un elemento indispensable para que el narrador centre su atención en ella: “yo encontraría cierto orgullo en el hecho de que las manos que a veces me tocaban fueran las mismas que horas antes se habían ocupado de operar máquinas, manipular herramientas o acarrear futuras mercancías” (Chejfec, 2000/2009, p. 12). La crítica se ha detenido repetidas veces a analizar ese pasaje; véanse especialmente Laera (2012, pp. 203-205) y Sánchez (2012, pp. 196-197).

¹² Para una revisión crítica de *Espectros de Marx*, véanse los trabajos compilados por Sprinker (1999/2008).

¹³ Los términos “fantología” y “hauntología” aparecen indistintamente de acuerdo con el matiz que le imprime cada traductor al neologismo “hantologie” acuñado por Derrida en el original francés. A través del juego de palabras, “Derrida’s aim is to formulate a general ‘hauntology’ (*hantologie*), in contrast to the traditional ‘ontology’ that thinks being in terms of self-identical presence” (Hägglund, 2008, p. 82). El concepto derridiano ha sido retomado por distintos estudiosos y ha dado lugar al llamado “giro espectral”; para un recorrido por los aportes dentro de este campo de estudios, véase Blanco y Peeren (2010, 2013).

¹⁴ Como afirma Martin Hägglund en su comentario sobre *Espectros de Marx*, “[w]hat is important about the figure of the specter, then, is that it cannot be fully present: it has no being in itself but marks a relation to what is *no longer or not yet*” (2008, p. 82).

¹⁵ Mandolessi (2017, p. 64-66) analiza *Los planetas* desde el concepto de espectralidad para proponer una lectura de la novela en el marco de un corpus dictatorial en el que los desaparecidos (re)aparecen representados como fantasmas. En otro sentido, Dove (2012, p. 165-166) se detiene en el término “desaparición” que se lee en *Boca de lobo* referido a Delia y lo conecta con el pasado del terrorismo de Estado. Por su parte, Saraceni (2007) trabaja la figura del heredero en *Lenta biografía* desde la noción de espectralidad según Derrida. Para un recorrido exhaustivo que rastrea el motivo de lo espectral en toda la obra narrativa de Chejfec, véase Coquil (2017, pp. 57-81).

¹⁶ Para una crítica de ese discurso, véase Lewis (2008, p. 157). Para una crítica de las tesis de Fukuyama, véase especialmente el análisis del propio Derrida (2003, pp. 70-89).

¹⁷ En un sentido similar, Oscar Ariel Cabezas sostiene que la historia del obrero G muestra “la tragedia de habitar la boca del lobo con la tristeza de quien ha perdido el orden funcional de los pensamientos abstractos de la operación” (2013, p. 263).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

¹⁸ El adelanto técnico vuelve prescindible la fuerza de trabajo del obrero: “La historia de G habla del obrero descartable como vida anónima que puede ser borrada de un plumazo por el progreso técnico de la fábrica” (Cabezas, 2013, p. 263).

¹⁹ Para un análisis de cómo opera el concepto de alienación en la novela, véase Sánchez (2012). El autor revisa detenidamente los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* de Marx para establecer las relaciones correspondientes con *Boca de lobo*. Dado que su artículo se centra exclusivamente en la noción de alienación, no se ocupa de las múltiples referencias a los *Grundrisse* y *El capital* que también están diseminadas en la novela.

²⁰ Sobre el vínculo entre condición obrera y lógica de la deuda en la novela, véase especialmente el análisis de Cabezas (2013, pp. 247-254).

²¹ En términos abstractos, “el valor de la fuerza de trabajo es el valor de los medios de subsistencia necesarios para la conservación del poseedor de aquella... La suma de los medios de subsistencia, pues, tiene que alcanzar para mantener al individuo laborioso en cuanto tal, en su condición normal de vida” (Marx, 1867/2002, p. 207-208). Ahora bien, el valor de la fuerza de trabajo puede sufrir un proceso de disminución, por caso, en un contexto de desarrollo de las fuerzas productivas que provoque una reducción del tiempo de trabajo socialmente necesario. Por otra parte, cada época histórica define aquello que considera necesidades indispensables que un trabajador debería satisfacer mediante el pago que recibe por su fuerza de trabajo. A partir de la historia de F se podría hipotetizar, entonces, que el tiempo histórico (impreciso) en que transcurre *Boca de lobo* no considera como imprescindibles ciertos medios de vida —por ejemplo, un jabón de tocador—, por cuanto los personajes de la novela tienen que recurrir a préstamos usurarios para acceder a esos bienes.

²² El dispositivo narrativo de *Boca de lobo* es leído por Quintana en relación con la antropología especulativa de Saer, y en ese punto su lectura es coincidente con la de Reati (2006).

²³ Hay dos críticos que también se detienen en los términos “conchabo” y “conchabar”. Catalin alude al cruce de temporalidades poniendo el acento en las diferentes modalidades del trabajo representadas en la novela: “El trabajo es definido entonces por diferentes tiempos. Por una parte, para describir los elementos que se utilizan se apela a un vocabulario moderno (fundamentalmente, ‘línea de montaje’); pero, por otra, trabajar parece tener efectos que se asemejan a formas precarias del trabajo del presente (los ‘obreros’ viven en villas) y, al mismo tiempo, las relaciones aparecen marcadas por términos que podrían pensarse como arcaicos (cuando debe definirse la relación de dependencia se la nombra como ‘conchabo’)” (2013, p. 130). Por su parte, Fermín Rodríguez (2019, pp. 39-41) analiza la modalidad del trabajo en *Boca de lobo* a la luz de los postulados de Marx acerca de la jornada laboral en la época de la gran industria, pero agrega que en el período posfordista el capital extiende su influencia por fuera de los límites de la jornada laboral. En ese sentido, la “fábrica biopolítica” es una fábrica afectiva de reproducción de la vida, zona de indistinción entre lo biológico y lo social, que ya no contrata trabajadores sino que “conchaba” al cuerpo social entero: “Todo el campo de la vida social queda transformado en un campo económico, según una economía afectiva que acecha en esos intervalos de libertad y de distracción entre el tiempo del trabajo y la hora de irse a dormir, cuando el curso normal de las cosas se detiene y los seres anónimos como Delia viven, hablan, sienten, se enamoran, crean, colaboran, piensan y se mueven a ritmos que no son necesariamente los orquestados por las regularidades del hábito” (Rodríguez, 2019, p. 41).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Una novela hecha a lo grande. El impacto, la extensión y el tiempo de *El pasado* de Alan Pauls

Emiliano Rodríguez Montiel

Universidad Nacional de Rosario
Universidad Nacional del Litoral
Argentina

emiliano.r@conicet.gov.ar

ORCID: 0000-0002-8050-9151

Recibido 17/03/2022 Aceptado 20/06/2022

Resumen

El presente artículo estudia la constitución del anacronismo como forma del dandismo contemporáneo en la narrativa de Alan Pauls. En esta instancia exploramos su novela más conocida y estudiada: *El pasado*. Con el objeto de dar cuenta el grado de pretensión que, en términos de política literaria, impulsa la escritura de esta novela, nos centramos en tres niveles de comprensión y análisis: su impacto, su extensión y la singular temporalidad que se fragua al interior. Nuestra hipótesis sostiene que a) la demanda editorial de Anagrama respecto del tamaño se internaliza en el proceso creativo; b) la frase paulsiana, para la crítica, se asume en simultáneo como el valor y el disvalor de su literatura; y c) el tiempo diegético de la historia se trastorna mediante una forma propia del régimen temporal del anacronismo: la epifanía.

Palabras claves: *anacronismo de la ficción; Alan Pauls; novela total; narrativa argentina contemporánea*

A novel made in a big way. The impact, extension and time of *El pasado* by Alan Pauls

Abstract

This paper is part of a recently completed and defended doctoral thesis. This thesis studies the constitution of anachronism as a form of contemporary dandyism in the narrative of Alan Pauls. In this instance we propose to explore his best known and studied novel: *El pasado*. For this we focus on three levels of understanding and analysis: your impact, your extension and the singular temporality that is composed in your interior. My hypothesis is that: a) the editorial demand of Anagrama regarding size is internalized in the creative process; b) the phrase of this narrative, for criticism, is assumed simultaneously as the value and disvalue of his literature;



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

and c) narrative time is transformed by epiphany, a form typical of the temporary regime of anachronism.

Keywords: *anachronism of fiction; Alan Pauls; total novel; contemporary argentine narrative*

La decisión más importante

Según lo declarado en la tercera página de *Cuentos de hoy mismo* (1983), una escena de lectura inaugura la literatura de Alan Pauls: Borges, el escritor que le enseña a leer, que le proporciona los rudimentos necesarios para profesar una vida de lector argentino —si por “argentino” entendemos menos el epítome de lo propio que una posición extemporánea y apátrida—, es ahora quien lo lee a él. Un encuentro entre maestro y discípulo en donde el primero, en calidad de jurado, selecciona “especialmente para su publicación” el cuento del segundo, una narración de treinta y tres páginas llamada “Amor de apariencia” (Pauls, *Cuentos*)¹.

Es cierto, ahora bien, que ni el dictamen de uno ni la mirada retrospectiva del otro contribuyen a sostener, con la fiabilidad documental que querríamos, este episodio liminar: Borges, antes de inclinarse por el relato paulsiano para el primer premio, vota por “Iniciación al miedo”, de Ángel Bonomini; y Pauls, antes que describir su cuento como borgeano, lo define como “muy onettiano” (Erlan). Y, sin embargo, en lo que respecta al marco interpretativo de esta lectura, a las relaciones singulares que posibilita su imaginación razonada, un encuentro entrambos se divisa materializado en el interior del texto. “Amor de apariencia” posee, en efecto, una simiente borgeana y si hemos decidido comenzar la presente argumentación subrayándola es porque es justamente allí, en lo que tiene de borgeano este cuento, en donde podemos entrever el debut del problema central que estructura esta poética: el tiempo.

Es bien sabido que uno de los rasgos que caracterizan a los héroes borgeanos es la intelección a destiempo: de una u otra forma, siempre llegan tarde a la comprensión de los hechos que les tocan en suerte. El soñador de “Las ruinas circulares” no comprende sino hasta el final, cuando ya arde en el santuario del dios del Fuego, que “él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (Borges, “Las ruinas” 54). Erik Lönnrot ya está a merced de Scharlach cuando se percata de que todo ha sido una trampa para “atraerlo a las soledades de Triste-le-Roy” (“La muerte” 137). Juan Dahlmann tiene que caer convaleciente para descubrir que “morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido ... la muerte que hubiera elegido” (“El sur” 173). Y Benjamin Otálora recién toma conciencia de que “lo han traicionado” cuando ya está en la mira del revólver de Ulpiano Suárez (“El muerto” 203). Se trata de un síndrome de morosidad intelectual del que adolecerán sin remedio el protagonista de “Amor de apariencia” y varios de los héroes que vendrán después.

En efecto, el papel de víctima del tiempo es, sin duda, uno de los papeles que con más regularidad aparece en las ficciones de Pauls: hay un *aquí y ahora* que resulta esquivo, que no se deja aprehender a tiempo, y ocasiona el infortunio de aquellos que intentan sintonizarlo. Una falta de puntualidad con respecto al propio presente cuya causa, empero, no debe localizarse únicamente en la ignorancia de los personajes —que la hay y mucha en el pornógrafo de *El pudor*, en Rímini de *El pasado*, en el escritor de *Wasabi* y en el niño de *Historia del llanto*—, sino, junto con ello, en la procrastinación que cultivan como hábito. Hay una elección consciente, dicho de otro modo, de retrasar el tiempo para que este no llegue a la hora convenida por lo actual. Una política de vida, deseosa de emular el tiempo sin tiempo de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

literatura. De allí que la historia que narra “Amor de apariencia”, la historia de un robo hormiga, sea la primera de una larga serie gestionada por la siguiente fórmula: un delito o agresión se perpetra alrededor del héroe, y este, luego de enterarse tardíamente del hecho, reacciona como un lector de ficción. Esto es: en vez de defenderse, denunciar el agravio o pergeñar una venganza —respuestas reflejas o esperables de alguien inscripto en el verosímil realista—, sencillamente se deja hacer por estar demasiado ocupado tratando de descifrar los pormenores de lo ocurrido. “Hay un tipo que me roba. Me afana. Dos veces por semana; ahora día por medio. Y siempre lo mismo. Lo curioso es que dejo que las cosas sigan así. No le digo nada. Es más: durante el día no hago otra cosa que pensar en el momento de descubrir qué se ha llevado esta vez” (“Amor” 199).

Eludiendo la máxima del policial negro (“la supremacía de la acción”) y abrazando con —demasiada— fuerza la facultad esencial del policial clásico (“la omnipotencia del pensamiento”) (Piglia 60), el héroe paulsiano opta por renunciar a la experiencia, a su épica y a su eficacia, para entregarse de lleno al momento deductivo. Uno que, de tanto trajinarse, se vuelve inservible por intempestivo: Garber, el librero local víctima del robo, discurre, reúne pistas, conjetura móviles y descubre al único responsable, sí, pero cuando ya es demasiado tarde, cuando esa verdad hartamente discutida solo sirve para satisfacer la imaginación intelectual. La meditación dilatoria produce, de este modo, una temporalidad que resulta estéril para enfrentar las urgencias del presente, pero fructífera, en simultáneo, para la reflexión y la fabulación. Un tiempo, en rigor, que adscribe a las leyes no de la actualidad, sino a las de la ficción (Rancière). Esto explica por qué sus personajes, antes que adoptar alguna de las identidades tradicionales del género (investigadores privados, policías corruptos, delincuentes consagrados a la doble vida, etc.), formen parte de otro folclore, uno menos adrenalínico y más cerebral: la literatura. La idiosincrasia del discurso literario contamina, en efecto, todo el relato. “Amor de apariencia” es un cuento metaliterario en donde sus personajes, un librero obsesivo y un escritor sarcástico, hablan de literatura (“Amor” 220), tienen conciencia de ella (214), la leen y la escriben (230), explican el robo según su saber y su lógica (219), convierten los hechos reales en hechos ficcionales (230). Una serie de indicios que dejan claro que quien está detrás de todo esto es alguien *leído*, es decir, “alguien que ha leído mucho”, un bibliófilo, un enfermo de los libros (Pauls, *Trance* 55). ¿No es esto, acaso, lo primero que subraya Josefina Delgado al presentarlo en la antología? (“la madurez de su relato desmiente el valor que a menudo se confiere a los datos cronológicos”) (Delgado 8); ¿y no es esto, acaso, lo que luego se encargará de refrendar, salvando las modulaciones de cada caso, la crítica especializada?².

La naturaleza metaliteraria del cuento exterioriza, en suma, el carácter ilustrado de su autor, “una insolente reivindicación de lo enciclopédico” —la expresión es de Julio Premat (20)— que manifiesta la temprana adhesión de Pauls al régimen temporal cuyo máximo exponente nacional no es otro que su maestro y jurado: Borges. “La concepción borgeana [del tiempo] —afirma Premat— le atribuye cierta superioridad a la lectura sobre la escritura”: es un tipo de relación temporal en donde “el escritor no se sitúa en la novedad (en lo que va a escribir) sino en la variación de lo leído (en lo ya escrito)” (25). Y sigue: “esta posición ante la historia (...) no es la del historiador ni se piensa desde la posterioridad, sino que es la del que despliega y convoca en un mismo instante a todos los pasados en su mesa de trabajo” (25). Así pues, sin perder de vista esta preferencia borgeana —la primacía de lo leído por sobre lo venidero de la escritura—, podemos afirmar que Pauls, al optar por que su primer cuento esté “frecuentado por cierta literatura” (Onetti, Cortázar, el policial de enigma), hace ostensible un deseo: que su narrativa se componga de la misma concepción temporal que cimenta muchas de las ficciones



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

y ensayos de Borges (Pauls, “Amor” 220, 222). Puesto que así, privilegiando el paso en retirada antes que el salto hacia adelante, su narrativa alcanza la distancia necesaria para poder relacionarse fecundamente con su tiempo, sin quedar encandilado con las “luces” del presente (Agamben 18). En otras palabras: al inocular de clima literario “esta historia de robos y confabulaciones” (Pauls, “Amor” 222), lo que Pauls pone de manifiesto es su voluntad de que la creación que tiene entre manos porte el carácter disruptivo que pregona el tiempo borgeano; ese que hoy, casi cuarenta años después, luego de una actividad literaria más bien prolífica (ocho novelas, seis cuentos y seguimos contando), reconocemos como constitutiva de la narrativa de Pauls: el anacronismo (Rodríguez Montiel).

Definimos el concepto de *anacronismo* según su carácter “reactivo” (Didi-Huberman), “literario” (Rancière) y “contemporáneo” (Agamben; Barthes, *Cómo vivir juntos*). “Reactivo”, en primer término, por su doble propiedad de reacción y transformación: de raigambre benjaminiana, el anacronismo se constituye en la consideración de Didi-Huberman tanto como una práctica de resistencia al régimen positivista de la modernidad como una fuerza de mutación epistemológica capaz de posibilitar un nuevo modelo y uso del tiempo en el campo de las artes y la literatura. “Literario”, en segundo término, por definir, antes que los deberes del historiador, los derechos y el estatuto de la ficción. En “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien”, Rancière define al anacronismo como un procedimiento —una *tekhne*— que participa activamente del proceso creativo. “Contemporáneo”, en último término, por la paradójica experiencia intempestiva que instaura con el presente: la noción se alza aquí como una vivencia desfasada, *inactual*, en el centro del tiempo histórico que permite, por un lado, forjar una relación esencial, “verdadera”, entre el hombre y su tiempo (Agamben 18); y por otro, poner en escena “una fantasía de concomitancia”, esto es, la convivencia sobre una misma superficie (la escritura) de dos o más temporalidades —literarias, teóricas— separadas cronológicamente (Barthes, *Cómo vivir* 48).

Elegir el anacronismo entre los demás regímenes temporales disponibles será la primera decisión de Pauls como escritor, la primera y la más importante: frente a nociones como “progreso”, “epigonismo”, “historia literaria”, “cortoplacismo”, “tiempo lineal”, “actualidad”, “novedad” y “espíritu de su tiempo” —términos todos que comulgan con la concepción moderna del tiempo (Kosseleck 306)—, Pauls contrapondrá su creencia en el anacronismo, en la desnacionalización de estilos que propone, en las insospechadas relaciones que estimula, en el reuso de materiales pretéritos que posibilita. Una decisión, empero, que no logra comprenderse del todo si se la traduce únicamente como desmarque del tiempo moderno. En un contexto en donde dicho régimen temporal, desde 1980 hacia acá, se encuentra en crisis, otras inflexiones temporales además de la anacrónica participan de este distanciamiento en el complejo escenario de la contemporaneidad estética nacional. La determinación de estas narrativas por el anacronismo —entendida aquí como una elección por la diseminación cronológica, la reutilización de materiales en desuso, la mediatez histórica— se sitúa, en otras palabras, dentro de una coyuntura narrativa local compuesta por diferentes versiones del presente: una preocupada por la conservación, restitución y celebración del pasado (Huysen), otra supeditada a las coordenadas de lo inmediato (Hartog), y otra que imagina en clave posapocalíptica un presente después de la catástrofe (Berger)³. Pretéritos presentes, presentes presentistas, presentes después del final: tal es el contexto estético-temporal con el cual la modulación anacrónica adoptada por Pauls antagoniza; y tal es, precisamente, en el seno de este mapa crítico que materializa un uso *afirmativo* del anacronismo, donde podemos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

discriminar tres zonas generales para explorar y analizar la literatura de Pauls: anacronismo de la Tradición, anacronismo de la Ficción y anacronismo de la Historia.

Tres dimensiones que dan testimonio, en concreto, de cuán productivo resulta si a esta categoría, en vez de considerarla un pecado historiográfico (concepción positivista), se la define según las teorizaciones de Didi-Huberman, Rancière, Agamben y Barthes, esto es: conforme a su potencia reactiva (lo anacrónico como un modo de entorpecer la marcha continuista de la tradición), su potencia literaria (el anacronismo como un modo formal —una *tekhne*— de alterar la disposición cronológica de lo narrado), y su potencia contemporánea (lo anacrónico como una posición estética desde la cual intervenir en el presente). Se trata de una tipología que nos permite organizar la novelística de Pauls en tres series específicas: la serie extranjerizante (*El pudor del pornógrafo*, 1984; *El coloquio*, 1990), la serie atópica (*Wasabi*, 1994; *El pasado*, 2003; “Noche de Opwijk”, 2013), y la serie política (*Historia del llanto*, 2007; *Historia del pelo*, 2010; *Historia del dinero*, 2013).

Circunscribiéndose, por cuestiones de extensión, a una única novela, *El pasado*, este trabajo se ocupa de interrogantes vinculados a la segunda serie: se propone explorar y analizar no cómo la narrativa paulsiana irrumpe en la tradición nacional según un estilo —un acento— desembarazado de la inmediatez y la uniformidad que proyecta la idea de “escritor argentino” (Anacronismo de la Tradición), tampoco cómo se acerca al pasado reciente sin exhumar, denunciar y celebrar la memoria histórica (Anacronismo de la Historia); sino, subrayemos, *cómo compone, gracias a una figura propia del régimen temporal del anacronismo (la epifanía), un universo narrativo exento de los preceptos de la cronología (Anacronismo de la Ficción)*. Por lo tanto, con el objeto de dar cuenta el grado de pretensión que, en términos de política literaria, impulsa la escritura de esta novela, nos centramos en tres niveles de comprensión y análisis: su impacto, su extensión y la singular temporalidad que se fragua al interior. Nuestra hipótesis sostiene que a) la demanda editorial de Anagrama respecto del tamaño se internaliza en el proceso creativo; b) la frase paulsiana, para la crítica, se asume en simultáneo como el valor y el disvalor de su literatura; y c) el tiempo diegético de la historia se trastorna mediante una forma propia del régimen temporal del anacronismo: la epifanía.

1. El impacto

Antes de adentrarnos estrictamente en el análisis de lo narrado, atendamos algunas cuestiones de importancia, referentes a su contexto de producción, estilo y tamaño. Todo en *El pasado* (2003), la cuarta novela de la narrativa de Pauls, parece estar hecho a lo grande. Grande es el alcance obtenido, digamos, en términos de recepción crítica, internacionalización de su obra, visibilización de su figura, ampliación del público lector, relanzamiento de sus textos anteriores. Ganadora del XXI Premio Herralde de Novela, premio que dota a su galardonado de dieciocho mil euros, *El pasado* es, para su editor Jorge Herralde, “su «do de pecho» indiscutible” (2006, p. 190). Quiere decir: la obra a través de la cual Pauls pega el salto necesario para consagrarse no tanto como escritor argentino —país donde ya cuenta, aclara, “con un sólido prestigio” por ser “admirado por lectores tan exigentes” como Ricardo Piglia—, tampoco como escritor latinoamericano —región donde ya es encomiado por su par chileno Roberto Bolaño—, sino como un escritor cautivante para el lector español (pp. 190-192)⁴. Reeditada casi inmediatamente tanto en España como en Argentina, valorada como “una de las mejores novelas del año por numerosos suplementos culturales”⁵, hacedora rápidamente de tres



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

contratos editoriales para ser traducida al extranjero (Christian Bourgois, de Francia; Harvill, de Reino Unido; Meulenhoff, de Holanda) y, por último, impulsora de la republicación de dos títulos anteriores (*Wasabi* y *El factor Borges*), con *El pasado* empieza, dictamina Herralde, “la fiebre Pauls” en Europa (p. 191)⁶. Fiebre que debe entenderse en los términos que Alejandra Laera precisa al analizar el nuevo rol de los premios literarios a partir de la década de los 90. En tanto premio literario, el Herralde es, primero que todo, un “ejercicio de evaluación” que, a raíz del dictamen de un jurado (léase aquí uno compuesto por escritores de renombre: Salvador Clotas, Juan Cueto, Esther Tusquets, Enrique Vila-Matas), “revaloriza de manera simbólica el objeto elegido y mide ese valor otorgado en la recompensa económica que lo acompaña” (Laera, 2014, pp. 252-253). Un valor simbólico adquirido mediante dinero que, aclara Laera, no solo opera en términos de prestigio, sino que contribuye a potenciar la circulación del libro premiado —y, con ello, la figura y obra entera del escritor— en el mercado de bienes culturales. Hasta aquí el Herralde no se diferenciaría de otros premios literarios fomentados desde décadas anteriores, como el Cervantes, el Rómulo Gallegos o el Juan Rulfo. Pues, bien mirado, estamos subrayando la ambigüedad simbólico-material que atraviesa inherentemente a todo premio literario desde el Nobel en 1901; esta es: la estrecha correspondencia entre reputación o legitimidad ganada y “el alto monto de dinero que le corresponde a quien lo obtiene” (una bivalencia, observa Laera, que no siempre ha sido leída como tal, puesto que, al haber funcionado hasta bien entrado el siglo XX como “*instrumento moderno de evaluación*”, la discusión en torno al premio literario se ha centrado casi exclusivamente en la cuestión del valor literario) (p. 255). Ahora bien, sucede que, con la transnacionalización de los mercados editoriales en los años 90 (y el Herralde es, remarquemos, un premio otorgado por una empresa editorial de alcance transnacional: Anagrama), dos lógicas se modifican: la del mercado y la de los premios mismos. El mercado, en primer lugar, se *espectaculariza*: de ahí que Pauls haya logrado, en tren de promocionar sus libros, un máximo grado de visibilidad a partir de 2003, concediendo entrevistas, presentándose regularmente a programas de TV, a Ferias Internacionales del Libro (Miami, en 2011; Buenos Aires, en 2013; Turín, en 2019), incluso llegando a ser tapa de algunas revistas como *Los Inrockuptibles* (marzo de 2010), *G7* (agosto de 2011) y *La Nación* (febrero de 2017). Los premios literarios, en segundo lugar, comienzan a galardonar no ya trayectorias u obras publicadas, sino textos inéditos, por escribirse o escritos especialmente para el certamen. De allí que Laera señale un riesgo: la posibilidad de que estos premios modelen los procesos de escritura. “¿En qué medida —se pregunta— esos premios no comprometen al individuo que escribe, a su cuerpo y a su escritura? ¿Podría decirse que se escriben novelas para los premios literarios? O, todavía más: ¿podría decirse que, aún sin saberlo, las demandas del mercado están internalizadas en el novelista, en la mano que escribe?” (Laera, 2010, p. 43). *Wasabi* es el resultado de una beca de escritura (la del MEET); ahora, el premio Herralde, su “doble lógica del obsequio y el intercambio”, ¿tiene injerencia en la escritura de *El pasado*? (Laera, 2014, p. 252)⁷. Difícil saberlo. En todo caso, lo que sí sabemos es que el editor Jorge Herralde (quien ya conoce a Pauls desde 1988, cuando se lo presenta Juan Forn en Buenos Aires, encuentro del que nace la antología *Buenos Aires*, donde Pauls publica, en 1992, su cuento “El caso Berciani”) tiene conocimiento de la escritura de la novela. Y no solo eso: tiene acceso a un primer borrador, cuando la novela aún no está terminada. Así lo cuenta el propio Herralde en la rueda de prensa destinada a presentar oficialmente el libro:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

El Congreso Internacional de Editores que se celebra cada cuatro años, en 2000 tuvo lugar en Buenos Aires. En aquel tiempo había convenido con Marisa Avigliano, excelente jefa de prensa de nuestra distribuidora argentina, Riverside, que también fue periodista y era buena conocedora del ambiente literario, que me hiciera de ojeadora de talentos para nuestro catálogo. Entre otros textos, me pasó los primeros cinco capítulos de *El pasado*, que aún no se llamaba así; me parecieron extraordinarios y así empezó la conexión Alan & Anagrama. En la Feria del año siguiente, en abril de 2001, en Buenos Aires, me cité con Alan Pauls en el bar del Hotel Alvear y seguimos hablando de su *work in progress*. Y a finales de noviembre de 2002 aterrizó en Anagrama la primera versión de la novela, que me pareció deslumbrante, aunque Alan no la dio por definitiva. Después de ciertos retoques menores y del título, que pasó de llamarse *Ex* a *El pasado*, recibimos la versión definitiva con la que concursó al premio, que ganó por unanimidad. Elaboración lenta, resultado final, un novelón de 560 páginas, al contrario que sus breves novelas anteriores. (Herralde, 2006, p. 192).

No es menor lo confesado por Herralde. No lo es porque, si no podemos afirmar a ciencia cierta que *El pasado* haya sido escrito, sin más, para ser presentado al Herralde, gracias a este relato podemos al menos constatar la participación del editor de Anagrama en el proceso creativo. Una intromisión que, si tenemos en cuenta la longitud de las novelas premiadas desde que empieza hasta que se termina de escribir *El pasado* (1998-2003), podemos traducirla en una demanda editorial específica: el tamaño. Todos los textos galardonados en el arco temporal mencionado superan las trecientas páginas, número excepcional, hasta entonces jamás alcanzado, por las novelas anteriores de Pauls⁸. Como si este —haciendo nuestro uno de los interrogantes de Laera—, luego de tener aquella reunión con Herralde en abril de 2001, internalizara la inclinación de Anagrama por el objeto “novela larga” y, acto seguido, la pusiera en marcha —en el sentido más experimental— en el borrador que luego se convertiría en *El pasado*. Si no, ¿cómo explicar que Pauls, un escritor más bien habituado a la extensión y al tiempo de la *nouvelle*, que ha declarado en varias ocasiones que la longitud de *El pasado* nunca formó parte de ningún proyecto inicial (“es algo con lo que me encontré escribiendo”), se lance a una empresa de larga duración? (Pauls en Guebel, 2018). De tomar fuerza esta conjetura, podríamos arribar a la siguiente comprobación (una que se afianza con el antecedente de *Wasabi*): sin contrato (sin la promesa u horizonte de este), no hay experimentación en la narrativa paulsiana. El volumen de *El pasado* nacería, en tal sentido, no de una vocación o voluntad original, sino de un criterio valorativo externo⁹.

2. La extensión

Lo que nos lleva a la segunda cuestión en la que, a nuestro criterio, *El pasado* parece estar hecha a lo grande: su extensión. Un término que debe entenderse en sentido triple: es extenso, como vimos, su proceso de producción (entre cinco y seis años), es extenso su volumen (560 páginas), y es extensa, por último, su forma (es decir, su frase). Lo fundamental que habría que señalar con respecto a lo primero —un tópico que críticamente podríamos denominar como el problema de la *novela total*—, es la discriminación valorativa que Pauls hace entre proceso y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

resultado, entre experiencia de largo aliento y el objeto acabado. En 2018, al ser interrogado por Daniel Guebel si *El pasado* es o no, a su entender, una “novela total” (léase una obra “colosal”, “ambiciosa”, al punto de querer “atrapar el mundo” en una novela), Pauls se cuida mucho de emparentar su deseo novelesco —el anhelo, de corte alto-modernista, de entrar en trance con el lenguaje— con la búsqueda de totalidad que él reconoce, precisa, en la tradición de la gran novela latinoamericana del *Boom* (tradición que reúne todos los requisitos de lo que este escritor concibe como literatura mala, profesional, didactista) (Pauls en Guebel, 2018)¹⁰. Y, asimismo, en 2005, trece años antes de la anterior entrevista, Pauls, al ser consultado también por Guebel por el proceso de escritura de *El pasado*, inmediatamente se declara seducido por la experiencia de escribir una novela larga. Y explica por qué: porque le interesaba replicar “el concepto ambiental de la literatura” que él pudo identificar y experimentar leyendo *En busca del tiempo perdido*, texto que había devorado, tomo por tomo, tiempo atrás (Pauls en Montes-Bradley, 2005). Es ahí, sostiene, “en el escándalo existencial” que supone escribir linealmente una novela desde que se tiene 40 años hasta que se llega a los 45 años, donde él reconoce la impronta proustiana de *El pasado*: en esa “tenacidad”, “perseverancia”, “confianza en lo mismo”, en ese estado donde “el *estar escribiendo*” se vuelve más atractivo incluso que el objeto, ahora “prescindible” (Pauls en Montes-Bradley, 2005). Inclusive, añade, en este punto se identificaba “más kafkiano que proustiano”, por verse a sí mismo como “el tipo sentado en su silla durante cinco años, como un artista del hambre, encadenado en su mesa escribiendo una novela” (Pauls en Montes-Bradley, 2005). Y sigue:

En un momento, incluso, yo tuve una impresión —que para mí fue increíble, una de las mejores cosas que me deparó la novela—, de que la novela era infinita. Me di cuenta que el momento de terminar la novela iba ser un momento muy complicado para mí. Entonces, me dije, bueno: por ahí no hay que terminarla. Por ahí, se me ocurrió pensar, qué pasaría si yo cobraba entrada para que me vieran escribir la novela que nunca iba a terminar ¡Porque no la iba a terminar! El momento en que la terminase iba ser el momento en que yo cayera colapsado, después de 25 años escribiéndola. (Pauls, en Montes-Bradley, 2005).

Es interesante subrayar lo que aquí entendemos como una estrategia discursiva para justificar el tamaño de *El pasado* y, con ello, disipar toda sospecha de injerencia editorial en el proceso creativo. La extensión de dicha novela nacería, en boca de su autor, como resultado de una *pretensión*; una que, en el fondo, trata de poner discursivamente en valor un modo de hacer literatura (el de la novela moderna, ese arte sacrificial, “de toda una vida”, que César Aira describiría muy bien al hablar de Proust, Flaubert, Joyce), en desmedro de otro *savoir faire*, el del novelista profesional, ese que, vinculado —por seguir empleando las palabras de Aira— “al pasatismo, la ideología, el entretenimiento, la *commercial fiction*”, Pauls localiza en los autores del *Boom* (Aira, 1998, p. 166). Pero también, desprendido de esto, se trata de experimentar compositivamente con lo viejo, de traer al presente una política literaria pretérita y dejarla actuar en el corazón del siglo XXI, sobre una forma novelesca ajena a las leyes que supieron animarla originariamente. Una apuesta literaria por el anacronismo que no busca, aclaremos, componer “viejas novelas en escenarios actualizados” (Aira, 1998, p. 66); consiste, en cambio, en hacer del encuentro extemporáneo entre lo viejo y lo nuevo un escenario fértil



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

para la experimentación. En Pauls no hay melancolía, sino usufructo temporal. Nora Avaro llamará a este movimiento *anacronismo atrevido*:

Es de considerar la longitud de *El pasado*. En la literatura argentina de las últimas décadas casi no conozco libros necesariamente largos e indiscutiblemente grandes, *El traductor* de Salvador Benesdra es uno, *La grande* de Saer es otro. Hay una tendencia a la brevedad narrativa muy evidente y el modelo supremo de esa brevedad son las “novelitas” de César Aira ... *El pasado* es una novela larga en esa dirección bien decimonónica, que es la de Benesdra y que es la de Saer, y que avanza hacia las grandes novelas del siglo XX ... Entonces, incluso en la exaltación experimental, cierto anacronismo bastante atrevido le es propicio, no sólo por recibir con buen talante, y aun a riesgo de ser aplastado, la ascendencia enorme de la novela realista romántica sino también por optar, frente al fragmentarismo, la incorrección, y la parquedad circundante, por la continuidad novelesca. (Avaro, 2008, p. 77).

Partiendo de estas consideraciones de Avaro, señalemos lo significativo que resulta que Pauls, en su afán por desmarcarse de la tendencia ambiciosa y agotadora de la novela del *Boom*, le quite interés —y valor— a la extensión de su novela. Puesto que será justamente este rasgo, el de su apreciable envergadura, aquel que congregue a sus más fervientes detractores. Ignacio Echevarría, columnista de *El país* (España), la tildará de “excesiva” e “hipertrofiada”; Andrés Rivera, reclamándole más empatía con la crisis económica del país, proclamará: “¿Cómo se puede escribir un libro de 500 páginas en un momento como éste, en que el lector no tiene para comer?”; Patricio Zunini, fastidiado por una digresión en el capítulo cuatro de la tercera parte, cuestionará: “¿era necesario que se extendiera tanto? Uno, dos, cinco, diez páginas. Pero, ¿cincuenta y cinco?”; y Rodolfo Fogwill, de quien Pauls extraerá varios rasgos de su persona para edificar el personaje de Rímimi, liquidará: “*El pasado* es mala. Es un despropósito llenar 600/500 páginas con nada. Él no vino a mi taller literario, yo le hubiera enseñado” (Echevarría, 2003; Rivera, 2005, p. 23; Zunini en Gaspar, 2014; Fogwill en Quiroga, 2009). Con todo, como bien señala Martín Gaspar, la cantidad de páginas no puede ser la única razón que explique, y justifique, estas exacerbaciones. Debe de haber algo más que el mero acopio de palabras —la experiencia inacabable de lectura que promueve— para que esta clase de antipatías se desencadenen. Pues, alega, el género novela larga no es extraño en la tradición novelística latinoamericana. Además de las ya apuntadas novelas del *Boom*, y de las novelas históricas de los 70 y 80, otras más recientes, incluso contemporáneas a la de Pauls, reúnen las proporciones necesarias para constituirse, según este parámetro, como objeto de encono. Novelas críticamente celebradas, donde la extensión, antes que erigirse como el foco del incordio, parece tornarse un rasgo más según el cual legitimar dicha producción¹¹. En tal sentido, reflexiona, “la discusión por lo cuantitativo” es, en realidad, una discusión solapada por lo valorativo de la escritura paulsiana. Dicho de otro modo: lo que molesta es la frase, esa pulsión por escribir estéticamente bien acumulando sinónimos, multiplicando adjetivos, despistando al lector de la senda limpia del argumento con digresiones, comparaciones, historias paralelas, licencias imaginativas. Incluso al propio Martín Gaspar, al intentar enarbolar una explicación del estilo paulsiano como ejercicio de traducción, parece disgustarle tanta “facundia narrativa”



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

(2014, p. 84). Comprendiéndola como una búsqueda de agotar, en todos los niveles de sentido posibles, lo que se quiere decir (“¿por qué esa obsesión narrativa por el detalle?”), la frase paulsiana es para Gaspar una modalidad narrativa “paradójica”: “la minuciosidad causa, más que precisión, confusión, como si la red que van tejiendo los términos no hiciera más que destacar que lo que se quiere decir no ha sido capturado” (2014, p. 84).

Ahora bien, junto a este sector airado, convive otro, menos temperamental y más perspicaz que el primero, que convierte las acusaciones antes apuntadas —Nora Avaro las sintetiza muy bien: “fraseología, preciosismo, abusos adjetivos, ambigüedad simbolista, devoción sintáctica, raptos culteranos, manía estilista, y hasta de torres de marfil” (2008, p. 75)— en el verdadero valor de la literatura de Pauls. Beatriz Sarlo, en primer término, sostiene que la extensión de *El pasado* es necesaria, ante todo, porque se trata de un folletín sentimental, y como tal “necesita extensión”: las tres relaciones amorosas que se desprenden de la principal son narradas de “modo microscópico”, como si se trataran siempre de un episodio principal y no de uno accesorio (2007, p. 445). Esto ocurre, aduce Sarlo, porque la perspectiva compositiva que se adopta en *El pasado* es la del “hiperrealismo”, esto es, una que entiende que *todo* es relevante y nada intrascendente: “[En *El pasado*] no hay ni planos lejanos y planos cercanos, ni esbozos ni desarrollos: todo está contado con el efecto de la miniatura” (2007, p. 446). La extensión de *El pasado*, concluye Sarlo, “es su presupuesto: la novela ‘no salió’ larga, como resultado de una impericia, sino que, para ser lo que es [“una *summa* de la literatura argentina de los últimos cincuenta años”], *necesitó ser larga*” (2007, p. 448). Para Daniel Link, por su parte, la frase es “la unidad de investigación y de escritura” de esta literatura (2006). Llevándola “a niveles desconocidos de elegancia, musicalidad y proliferación narrativa”, al punto de hacerla cuajar con “unidades mayores de escritura (el párrafo, la página)”, Pauls, afirma Link, “siempre fue uno de esos escritores a los que envidiamos antes que nada por sus frases: si se tratara de un poeta, la equivalencia sería el verso” (2006). Nora Avaro, por último, en un ensayo al que ya hemos venido refiriendo y que sin duda se asume como un imprescindible en esta materia, sostiene que Pauls, “como si fuera en principios del siglo XXI, un dandy de principios del XX, y como si atrasara un siglo pero, a la vez, resultara capaz de sostener con inusitada elegancia un anacronismo tal, es un escritor de frases, un gran escritor de frases” (2008, p. 75). Para graficar mejor esta idea, Avaro se vale de un comentario de Aira, de la diferencia entre narrador y estilista que este hilvana a propósito de algo que le escucha decir a Pauls en una entrevista. Dice Aira: “[Escuché decir a Pauls que] nunca ve las escenas de lo que escribe, que trabaja solamente con el sonido de las palabras ... No sé si lo dirá por provocación, pero si es cierto, resulta mi contracara, porque yo veo todo, y todo mi esfuerzo de trabajo artesanal es para que se vea lo que yo vi” (Aira en Avaro, 2008, pp. 81-82). Al contrario de un narrador, que dispone el artesanado de su sintaxis al servicio de la invención (“el narrador ve todo lo que inventa e inventa todo lo que ve, su obsesión radica en preservar en sus detalles la iconografía de su inventiva”), el estilista, distingue Avaro, trabaja solo con el sonido de las palabras como un poeta, como uno modernista, *dandy* y anacrónico como lo es Pauls (p. 82).

Dicho esto, preguntemos: ¿en qué radica o de qué modo se compone, concretamente, esta forma novelesca? La frase paulsiana es una complejidad sintáctica que se despliega en una extensión espiralada y condensa, bajo un procedimiento por incruste, una multiplicidad de imágenes, enumeraciones, comparaciones y minirrelatos, todos subordinados al enunciado original. Es una forma concéntrica que inicia —supongamos— en A y termina en C, pero que entre medio se implanta B, un B que comienza a ramificarse en B¹, B², B³ y así sucesivamente hasta que todos los niveles argumentativos hayan sido exprimidos y puedan volver —después



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de “*hacer tiempo*” (Avaro, 2008, p. 77) — a C. Veamos, como ejemplo, un fragmento del inicio de *El pasado*:

(A) Diez minutos más tarde, en el colmo del malhumor ([B] Rímini pidió prestada una birome en el kiosco, [B¹] el kiosquero sólo aceptó vendérsela, [B²] Rímini —[B³] cuyo vestuario de emergencia no incluía billetera— prometió pagársela después y reclamó la carta, [B⁴] el cartero-faquir la retuvo a modo de rehén, comprometiéndolo, para obtenerla, a comprarle una rifa de Navidad, [B⁵] Rímini alegó que no tenía dinero encima, [B⁶] el cartero —[B⁷] guiñando un ojo cómplice hacia el kiosco— sugirió que usara el crédito con el que acababa de comprar la birome), (C) Rímini se dejó caer en un sillón contempló la carta por primera vez. (2003, p. 15).

Esta condición parentética, que hace que la frase crezca por el medio —por inserción de cláusulas subordinadas—, se construye sobre la base de una convivencia extemporánea: la de Juan José Saer y Marcel Proust, una sonoridad pensativa de la que tanto Link como Avaro se hacen eco para encomiar este estilo¹². Hay en esta forma, ciertamente, una voluntad de embellecer o estetizar la prosa: nada en ella queda al arbitrio del azar, del impulso o de la improvisación, sino que todo lo que recae sobre su gobierno se somete a evaluación, a la praxis del borramiento y la reescritura. Un ejemplo de esto es el modo escrupuloso —borgeano— con el que se acoplan ciertos sustantivos y adjetivos foráneos entre sí: “gotas obedientes” (2003, p. 13); “celestes anémicos” (p. 15); “gemas domésticas” (p. 22); “montañas encapuchadas” (p. 30). Otro ejemplo es el uso sostenido de la metáfora como recurso para potenciar la imagen de lo narrado: “El puño de Víctor se abrió: una flor delicada, carnívora, de pétalos largos y uñas esmaltadas” (p. 19). Otro es la abundante utilización de la comparación —“un tropo muy privilegiado en el fraseo de Pauls” (Avaro, 2008, p.78)— como forma digresiva, complementaria, de lo que se narra¹³.

Asimismo, sobre esta naturaleza formal, además de los elementos estilísticos recién nombrados, se cuelan no pocas referencias librescas y cinematográficas explícitas. De narrativa se mencionan, entre otros títulos, *Ada o el ardor*, de Nabokov (2003, p. 76), *Las once mil vergas*, de Apollinaire (p. 105), “Ante la ley” y “Las preocupaciones de un padre de familia”, de Kafka (p. 236; p. 391). En cuanto al cine moderno, su presencia es mucho más fuerte: funcionando del mismo modo que Hollywood para Puig, como “una gigantesca usina de ficciones” —la expresión es del propio Pauls (1986, p. 30)—, en *El pasado* aparecen citadas *L'Histoire d'Adèle H.* (Truffaut, 1975), *Love Streams* (Cassavetes, 1984), *Rocco e i suoi fratelli* (Visconti, 1960), *Naked Lunch* (Cronenberg, 1991) y *Le locataire* (Polanski, 1976), entre otros. Una condición enciclopédica, ahora bien, que, lejos de proclamarse como resultado de un gesto inmotivado de erudición, halla su razón de ser en el conglomerado de saber que constituye. Uno que sirve no para ornamentar lo narrado, sino para sustentar, en tanto capital de sapiencia, la totalidad novelesca de *El pasado*. Las muchas ideas que se diseminan allí no son sembradas sin más, sino que son trabajadas —*explicadas*— a través de un fuerte cruce entre ensayo y ficción. Y es en este interín diegético entre narración y explicación donde se cuelan los intertextos, a modo de recurso pedagógico, para iluminar aquello de lo que se habla. Y es, también, en esta demora que sufre la narración en pos de la reflexión y el ensayo, donde el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

argumento gana en volumen: de lo que se trata, en suma, es de dilatar la senda limpia de lo que se cuenta (con digresiones, paréntesis y contramarchas), en provecho de una prórroga que posibilite la cavilación, la “investigación” del problema particular que se ensaya (Link, 2006).

3. La historia

Lo que nos lleva a la tercera y última cuestión en la que *El pasado*, a nuestro entender, parece estar hecha a lo grande: su historia. O, valdría mejor decir: la concepción de un tiempo y un amor inconmensurable que trama su argumento. En palabras de Julio Ariza: “en la novela de Pauls no hay terminación, no hay límite ni fin, todo es pasado [y, agregamos aquí: todo es amor]” (2018, p. 63). Si su proyecto narrativo, por no querer estar nunca escindido de la reflexión crítica, se centra en al menos una problemática teórica por novela (léase el nexo entre “cuerpo, amor y lenguaje”, en *El pudor del pornógrafo*, la relación entre “lengua, literatura y verdad”, en *El coloquio*, la correspondencia entre “deuda y creación literaria”, en *Wasabi*, la tensión “literatura-política”, en el tríptico de las *Historias*), en *El pasado*, la íntima solidaridad entre “amor y tiempo” que cimenta la historia de Rímini y Sofía se constituye como la dimensión conceptual que hace girar toda la novela. Dicho de otro modo: en cada uno de estos personajes, *se hace carne* lo que *El pasado* entiende por amor (Sofía y la idea del amor como una religión) y por tiempo (Rímini y la experiencia epifánica del presente). En cada una de estas nociones, habita, en tanto sonoridad pensativa, un texto tutor: *En busca del tiempo perdido*, de Proust, y *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), de Barthes, respectivamente. La presencia de Proust y de Barthes en *El pasado* resulta, en efecto, fundamental, no solo, como acabamos de observar, en lo concerniente a ciertas decisiones formales que toma la novela (la frase), sino, sobre todo, en materia de lo narrado: en el modo en que se problematiza y tematiza el *topos* amoroso, la condición epifánica del tiempo y la configuración de sus personajes alrededor de los modelos de *En busca del tiempo perdido*. Analizar dichas correspondencias es el propósito del siguiente apartado.

a. Barthes, Sofía y el amor

Escritos deliberadamente por fuera del tiempo —el aire epocal— que les tocó en suerte, tanto *El pasado* como los *Fragmentos* serían acusados de ahistoricismo. Lo que para uno y otro supondría un principio compositivo (lo inactual como el único lugar enunciativo desde cual *poder* decir); para cierto sector de la crítica —interesado, en el caso de Barthes, en las modas teóricas, y ocupado, en el caso de Pauls, en explorar la solidaridad de la literatura para con la Historia—, entrañaría un disvalor. Publicado en 1977, el libro de Barthes es un libro solitario, *demodé*: “cuando la época llama a liberar y hacer proliferar las sexualidades”, “cuando la época sólo tiene oídos para las voces de lo simbólico”, Barthes se pone a hablar del amor (Pauls, 2018, p. 16). Revisitando una biblioteca extemporánea, decididamente ajena a las lecturas en boga (Dante, Goethe, Platón, el Zen, Nietzsche, Diderot, Víctor Hugo, etc.), Barthes recupera un pasado lejano para situar el problema de lo sentimental en el centro de su reflexión teórica. Inversamente proporcional a la acogida que le daría el público masivo (*Fragmentos* es el gran *best-seller* de Barthes), “la *intelligentsia* —narra Éric Marty, uno de sus discípulos— no le dio cabida, ni lo leyó, ni lo comentó, de modo que su léxico y sus fórmulas no se incorporaron a la vulgata intelectual de la época” (2007, p. 172). Publicado en la poscrisis del 2001, pero también en el auge de una coyuntura política que hizo del memorialismo una política discursiva de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Estado, la novela de Pauls se vuelve el foco de indignación de un grupo de lectores que ven en su indiferencia historicista una tomadura de pelo. Andrés Rivera, el escritor, dice: “Alan Pauls no está obligado a hablar, a escribir de la violencia ni de este momento, pero 500 páginas para contarme historias de amor, para reflexionar sobre el amor ... No sé, es como un toque de campana, como una advertencia: algo nos está pasando. Me pregunto a qué le estamos escapando” (Rivera en Ariza, 2018, p. 73). Elsa Drucaroff, por su parte, se ocupa de enumerar las incongruencias ideológicas de Pauls. Si al interior se proclama como una literatura obsesionada por la autorreferencialidad y la autonomía, que “habla de cualquier cosa lejana e ingeniosa con tal de eludir conflictos”; al exterior, alega, el pensamiento paulsiano “se manifiesta implícitamente partidario del historicismo social”, “«corre por izquierda» a los más jóvenes”, “apela a la revuelta y a su supuesto pasado setentista para excluirlos del juego” (2011, pp. 71-72)¹⁴. De este modo, sentencia, Pauls busca adaptarse “al nuevo clima que impera después de diciembre de 2001, uno mucho más volcado a la acción política” (Drucaroff, 2011, p. 72).

Con todo, si bien es cierto que, mediante un esmerado *close-reading*, se pueden localizar ciertos guiños subrepticios hacia la década de los 70¹⁵, bien mirada, en *El pasado* —al igual que en *Fragmentos*— no hay afuera del amor. Así lo entienden Nora Avaro y Beatriz Sarlo, para quienes la omisión política no es una falencia, sino el resultado de un programa estético (Avaro, 2008, p. 79; Sarlo, 2007, p. 447). Si, tal y como sostuvimos en la Introducción, de lo que se trata en Pauls —gracias a las enseñanzas de Barthes— es de la invención de una temporalidad propia, una contemporaneidad ajena a los preceptos de lo histórico y lo público (sus alegorías, sus representaciones, “su obligación de recordar”, en palabras de Pauls)¹⁶; la extensión de *El pasado*, así lo creemos, no es otra cosa que la ejecución, al extremo, de esto: sus 560 páginas buscan fundar un territorio independiente, anacrónico, exento de las demandas memorialistas. No porque se intente ejercitar frívolamente un negacionismo o porque se abrace trivialmente la idea de que, como todo es político, la narración noventosa de un amor monogámico y heterosexual también lo es. Más bien, y aquí subrayamos una idea de Sarlo, *El pasado* prescinde de la coyuntura reciente “porque no encuentra en lo político algo que le resulte narrativamente interesante: no hay afinidad intelectual entre este narrador y lo político” (2007, p. 447). Lejos aún estamos, en términos de política literaria, de la vuelta estratégica que Pauls le dará a este problema apenas cuatro años más tarde, en 2007, cuando componga su trilogía alrededor de los 70. En 1998, cuando comienza a escribir esta novela, sus principios compositivos se encuentran aún ligados a la moral creativa metaliteraria de sus primeras novelas. Salvo que, si en *El pudor* y en *El coloquio* son necesarias menos de doscientas páginas para experimentar *con* literatura desde la literatura, en *El pasado* —de ahí su valor y su escándalo— la máquina narrativa de Pauls parece insaciable: su lógica es la del delimitar un territorio, una mínima parcela de mundo, para decirlo *todo* sobre este, no para agotarlo (versión *Boom* de la novela total), sino para ver hasta qué punto una *sola* materia, *a priori* angosta, puede convertirse en un vasto espacio para la experimentación si se la dispone bajo la voracidad de la microscopía. El amor, en tal sentido, es aquí menos un tópico universal cristalizado que una condición de posibilidad para ensayar con el lenguaje, los propios saberes, la biblioteca personal (aquí la biblioteca de Pauls es más borgeana que nunca: infinita). Junto con Proust, Saer y los modernos del cine, Barthes participa de esta composición proveyendo sus *figuras*, ese tipo singular de escenas que, concebidas en el sentido “gimnástico” o “coreográfico” que el propio Barthes le da al concepto, lo auxilian a Pauls en su tarea de darle “cuerpo” a la historia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de Rímíni y Sofía (como un “atleta” o un “orador”, la figura, afirma Barthes, es “el enamorado haciendo su trabajo”) (1977, p. 18).

No hay afuera del amor. ¿Qué tienen en común Humbert Humbert (Nabokov, *Lolita*, 1955), Charles Swann (Proust, *Por el camino de Swann*, 1913), Adèle H. (Truffaut, *L'Histoire d'Adèle H.*, 1975), el joven Werther (Goethe, *Werther*, 1774), el mismo Marcel (Proust, 1925) y Sofía de *El pasado*? Todos, sorda y obstinadamente, aman *demasiado*. El amor es su religión, el otro, el Todo (Barthes, 1977, p. 21). Pauls se suministra de las figuras de los *Fragmentos* —Lo Intratable, Ascesis, Domnei, Lo adorable, La Dedicatoria, El Ausente, La espera, Dolido, etc.— para centrifugar los envíos recién señalados en Sofía, la *mujer-monstruo* de la novela, la cual resiste tenazmente los embates de los mil discursos que intentan decretarle al amor un desenlace¹⁷. Tal persistencia o boicot ante la Doxa amorosa se funda en un principio, en una creencia intransigente: *el amor es un torrente continuo*, es decir, no para, está exento de toda finalidad. Esta máxima, extraída del filme *Love Streams* (1984), de John Cassavetes, es pronunciada una y otra vez por Sofía, como si *El pasado*, además de ser la historia de una pérdida temporal, fuera también el “largo soliloquio de un enamorado. Un enamorado según Barthes, es decir: alguien que ama pero está *solo*, sin el objeto de su amor, y puede por lo tanto abandonarse al ejercicio híbrido, mitad mental, mitad verbal, de ‘maquinar’ sobre la relación que lo ata al objeto de amor” (Pauls, 2012a, p. 72).

Atar, sujetar: en efecto, *Fragmentos* es ante todo una reflexión teórica sobre la voz excretada de un *sujetado*: el sujeto amoroso barthesiano no es una persona corriente, es un *sujeto*, alguien que se aparta del modo ordinario de ser en el mundo por un saber que lo distingue y que lo aprehende. Su existencia y su experiencia vuelven a él bajo la forma de una reflexión: “El individuo cualquiera es el hombre sin atributos, el hombre de todos los días, el hombre de la masa; sin embargo, en virtud de un suceso, de una aventura (en este caso el amor), puede llegar a ser sujeto durante un breve lapso del acontecimiento amoroso: sujeto de ese acontecimiento” (Marty, 2007, p. 168). Y es esta sujeción patológica ante el objeto amado (La *Domnei*, Barthes, 1977, p. 69) la condición que mejor define a Sofía, una categoría que comparte con grandes vasallos de la literatura, como Adèle H, quien cruza el Atlántico en busca del Teniente Pinson; como Humbert Humbert, que no conoce otra realidad que aquella a la cual queda prendado luego de ver a Lolita tomar sol en el jardín; como el pobre Señor Swann, que pasa días infelices —verdaderos tormentos de amor— culpa de la frivolidad de Odette; como el agónico Werther, que se suicida por no poder poseer a Carlota; o como el mismo Marcel, ante Gilberta y Albertina: “Sucede con las mujeres que no nos quieren como con los seres ‘desaparecidos’: que aunque se sepa que no queda ninguna esperanza, siempre se sigue esperando” (Proust, 1919, p. 373).

Ahora bien, tal dependencia refugia una paradoja: además de convertir a Sofía en una reclusa condenada a reproducir sin cesar el discurso de la ausencia amorosa, la erige como usufructuaria del objeto amado. Así como Marcel, bajo la tutela malsana de los celos (Proust, 1925, p. 21), es a la vez “esclavo de Albertina” (p. 184) y propietario de su vida (p. 30; p. 378), Sofía deviene prisionera y al mismo tiempo dueña, señora, de la existencia de Rímíni. Señorío y servidumbre conviven en una misma condición amorosa. Llanto, sufrimiento y espera cohabitan con un patronato exhaustivo, celoso, del objeto amado. Sofía escribe, llama, regala, roba, mata: como un virus, un cáncer inextirpable, infecta todos los órganos de la nueva vida de Rímíni, lo toma como rehén, lo vuelve prisionero:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

¿Queríamos que cambiáramos? ¿Pedías eso: un amor maleable, que supiera pasar a otro estado? ... (Venimos de tan lejos, Rímimi. Tenemos millones de años. El nuestro es un amor geológico. Las separaciones, los encuentros, las peleas, todo lo que pasa y lo que se ve, lo que tiene fecha, 1976, todo eso tiene tanto sentido como una baldosa quebrada comparada con el temblor que lleva milenios haciendo vibrar el centro de la tierra.) ... ¿Estás acá? ¿Sos vos, realmente, el que protesta en sueños en esa cama? Adiós, mi bello durmiente. Adiós, mi Prisionero. (p. 508).

El amor en *El pasado* no se centra en el éxtasis del encuentro (concepción romántica: el amor en tanto *historia* se detiene no en su etapa agónica, sino en el destello inicial), tampoco se resuelve como un mero acuerdo legal (concepción comercial y jurídica: el amor, devenido matrimonio, se asegura contra todo riesgo), ni se propone como una ilusión (concepción escéptica: “Entiendo por ello la concepción que enuncia que el amor no es más que el semblante ornamental por donde pasa lo real del sexo. O que deseo y celo sexual son en el fondo el amor”) (Badiou, 2009, p. 244). El amor en *El pasado* es, ante todo, una religión. La figura central, la que se persigue y que contamina todo el soliloquio de Sofía, es la figura de la *Unión total*: “Sueño de la unión total: todo el mundo dice que ese sueño es imposible y sin embargo insiste. No renuncio a él: *Ya no soy yo sin ti*” (Barthes, 1977, p. 282). Entre Sofía y Rímimi el *todo* está en el *dos*, es decir, en la condición andrógina del amor.

b. Proust, Rímimi y el tiempo

Marcel y Rímimi tienen algo en común: ambos son personajes temporales. El núcleo que establece sus caracteres, la naturaleza que constituye sus problemas, gira en torno al factor tiempo. Si Marcel es un aprendiz del tiempo, Rímimi es un fugitivo de este. El primero desea quedarse, instalarse en sus dominios y aprender la verdad que hay en él. El segundo es un desertor, su impulso es el de la huida y el olvido. Si *La Recherche* es —como afirma Deleuze (1964, p. 12)— la narración de un aprendizaje, *El pasado* es el relato de una fuga. Rímimi, recién extirpado de una relación de doce años, entra en un estado de inmersión e inmanencia absoluta con el presente. La sincronía pasa a ser su único valor. La contemporaneidad, su único refugio. Marcel, el moderno, culmina el aprendizaje y alcanza la experiencia de lo verdadero; el otro, el fugitivo, termina derribado y apresado en la página final. La razón del éxito y el fracaso en cada caso radica en el modo en que cada personaje se vincula con lo epifánico.

La novela proustiana es, en esencia, el emprendimiento titánico por parte de un hombre de recuperar su propio pasado. Y lo primero que se nos señala es que este no se recupera por medio del intelecto: “es trabajo perdido el querer evocarlos e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material ... que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte” (Proust, 1913, p. 57). Para recobrar el pasado, debe tener lugar algo distinto que la operación del simple recuerdo como acto deliberado: tiene que acontecer un encuentro fortuito entre una sensación actual (sabor, olor, tacto o sonido) y un recuerdo, una evocación del pasado sensorial: “la mejor parte de nuestra memoria está fuera de nosotros, en una brisa húmeda de lluvia, en el olor a cerrado de un cuarto o en el perfume de una primera llamarada” (Proust, 1919, p. 403). El líquido caliente mezclado con el bollo de la magdalena, los campanarios, las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

baldosas irregulares, el tintineo de una cuchara o la rigidez de una servilleta, son materias, signos del mundo que remiten a un pasado presuntamente olvidado. El meollo del asunto está en saber cómo leer o apresar, con los sentidos, dicho fenómeno (“¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho, y no debía de ser la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a *aprehenderlo?*”) (Proust, 1913, p. 57)¹⁸.

Aprender, sentencia Deleuze, concierne esencialmente a los signos. Supone un trabajo del pensamiento en la que el narrador proustiano, frente a la epifanía, debe buscar —“¿Buscar? No sólo buscar, crear” (1913, p. 57)— el sentido de esa impresión, ya que aquello que se le aparece azarosamente comporta una esencia, una cualidad última que aloja en el interior de cada sujeto. La verdad, aquello que no trae consigo ninguna prueba lógica, sino la evidencia de su felicidad, es, sí, reconocida en la violencia de los signos materiales pertenecientes al mundo sensible (signos mundanos, amorosos, cognoscibles ante la mirada observadora). Gracias a estos signos involuntarios, exteriores, es que ella se nos manifiesta; pero su domicilio es interno, se halla en la “*diferencia cualitativa* que existe en la manera en que se nos aparece el mundo” (Deleuze, 1964, p. 53). Y los únicos signos viables para recorrer este camino son los signos del arte. El tiempo recobrado es eso: un tiempo que se encuentra en el seno del tiempo perdido y que nos proporciona una imagen de lo trascendental: “un tiempo original absoluto, verdadera eternidad que se afirma en el arte” (Deleuze, 1964, p. 27). Esto es lo que al final de su recorrido, con su cuerpo ya desgastado, Marcel aprende: el saber que el tiempo, lejos de ser un *continuum* inalterable y plano que se desarrolla en línea recta, “está hecho más bien de pliegues y repliegues” (Pauls, 2000, p. 13); que el presente es el aquí y ahora de un bombardeo epifánico por parte del pasado —una dimensión que jamás muere, sino que solo cambia de forma— y que la única manera de capturar esa eternidad encapsulada es por medio del arte¹⁹.

Ahora bien, sí *La Recherche* es la narración de cómo Marcel aprende a recobrar el tiempo, *El pasado* es el relato de cómo Rímini fracasa al querer cerrarlo. Al huir del reparto de las fotos, al renunciar a aquella tarea pensando que tal procedimiento apuraría el trámite de la extensión del amor y su consecuente entrada a una nueva vida, Rímini comete un error y deja abierto el pasado con Sofía (p. 65). Prisionero de la mujer-monstruo, el héroe de *El pasado* es bombardeado intermitentemente por revelaciones epifánicas, las cuales, a contracorriente de lo que significan para Marcel de *La Recherche* —verdaderos bálsamos vitales que hacen que deje de sentirse “mediocre, contingente, mortal” (Proust, 1913, p. 57)—, aquellos destellos del pasado amoroso son para Rímini cuchillas, infalibles lanzas incisivas que penetran por entero todo su ser:

A veces, mientras caminaba por la calle, le pasaba que alzaba de pronto los ojos y descubriría o se llevaba por delante, literalmente, un cartel con el nombre de un bar, el afiche de una marca de ropa, la boca de una estación de subte, la portada de un libro exhibido en una mesa en la vereda, una revista colgando de un kiosco, una raza de perro, una playa promovida en la vidriera de una agencia de viajes, y sentía que de la mano de uno de esos signos banales un bloque entero de pasado, surgiendo de la noche sin aviso, hacía crujir su alma con una violencia brutal, como si fuera a partirla en dos. (p. 128).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La novela narra en total cinco episodios epifánicos y solo uno, el último —“la única verdadera epifanía erótica que Rímini había reconocido tener en su infancia” (Pauls, 2003, p. 474)— no ingresa en la lista de motivos por los cuales el héroe de *El pasado* alcanza su destrucción. Mencionémoslos: (a) *El vómito*: Vera y Rímini acaban de decidir irse a vivir juntos y debutan emborrachándose. Al salir del bar este, con Vera a punto de vomitar, recuerda una expresión que le solía repetir Sofía cada vez que este flaqueaba: “Algo crujió en la memoria de Rímini —uno de esos recuerdos mecánicos, laterales, que de pronto se desperezan, remueven los escombros y emiten una chispa” (p. 157); (b) *El café*: Sofía y Rímini están en un bar frente al hospital en el que se encuentra internado Víctor. Es la escena de la *madeleine* proustiana: “Algo en el aire, de golpe, lo conmovió, inundándolo de una congoja antiquísima ... Esa mezcla de olores —café recién molido, desodorantes de ambientes, perfume. ¿Dónde había olido antes ese olor?” (175); (c) *La Reform*: figura barthesiana de *La dedicatoria* (1977, p. 63), Sofía le regala a Rímini una lapicera, la misma que le había regalado en Viena tiempo atrás, cuando todavía estaban juntos: “como si una ventana se abriera por un golpe de viento, Rímini volvió a ver la escena original en la que esa R y esa marca, Reform, habían interrumpido en su vida y tuvo una noción de la magnitud del error en el que había caído esa tarde ... al pensar que, pasara lo que pasara ... nunca en su vida se olvidaría de ese momento” (p. 181); y, por último, la ya mencionada (d) *foto de Caique*: Rímini encuentra en la Feria del libro de San Pablo una contratapa cuya foto es la de Caique de Sousa Dantas, actor portugués, amigo y sospechado amante de Sofía:

Rímini soltó un gemido de dolor, cerró el libro, hundió la cara entre las manos. Se sentía arrasado, y la desproporción que notaba entre la causa y el efecto no hacía más que ahondar su desconsuelo ... lloró, lloró, lloró, hasta que los ojos le ardieron tanto que no tuvo más remedio que dormirse. (pp. 251-254).

Sumido en el *impasse* de un presente infectado por el desentierro involuntario del pasado, Rímini lo pierde todo, poco a poco, como un rehén endeudado al que se le van quitando sus miembros como forma de pago: “El amor no abraza, pensaba Rímini: hiere. No inunda, se clava. ¿Cómo era posible que Sofía siguiera acertando?” (Pauls, 2003, p. 178). Pierde a Vera, a Carmen, a Lucio, su capacidad para traducir (“Lo perdía todo. Iba perdiéndolo por partes, sin orden y sin lógica. Una tarde podía perder toda la conjugación del francés, y a los dos o tres días el sistema de acentos, y una semana más tarde el significado de la palabra *blotti* ... Era como un cáncer”) (p. 234). Se convierte en una obra maestra de la inercia, sin dirección ni propósito: vida inmanente, vida en caída libre. Marcel termina queriendo escribir, aspirando a ser un gran artista; Rímini concluye su fuga balbuceando y siendo prisionero de la mujer-monstruo²⁰.

Entre paréntesis, y a modo de cierre, podríamos agregar que la ausencia amorosa en tanto topos que desencadena un desbarajuste espaciotemporal en el héroe, aparece, además de en *El pasado*, en *El aire*, de Sergio Chejfec. Julio Ariza (2018) es quien se ocupa detenidamente de esta correspondencia haciendo foco en los *límites* que ambas narraciones tensionan²¹. Asimismo, en otras novelas de la narrativa argentina contemporánea, como *Opendoor* (2006), de Iosi Havilio, *Agosto* (2009), de Romina Paula, *Bahía Blanca* (2012), de Martín Kohan, y *Los llanos* (2020), de Federico Falco, puede rastrearse un movimiento similar. Más allá de las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

diferencias de estilo y tono, de las discrepancias estéticas que separan y al mismo tiempo singularizan a cada uno de estos proyectos estéticos, un factor logra que puedan congregarse —sin homogeneizarse— en una misma hipótesis de lectura: el factor tiempo y espacio. O, mejor dicho, la relación que el héroe de cada una de estas ficciones establece con su presente gracias a un desplazamiento terrenal. Teniendo como factor desencadenante un tópico amoroso (duelo, separación, ausencia, reencuentro), los personajes abandonan su ciudad de origen para autorrecluirse en otro páramo del suelo argentino, uno siempre desurbanizado, ajeno a la lógica 24/7 descrita por Jonathan Crary (2013). Allí habitan no solo el lugar, sino un tiempo que se asume como propio. Un presente que no es el presentista de *Hartog* (2003) ni el *tiempo cero* de Ludmer (2010). Su lógica corresponde, más bien, a la de lo intempestivo.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1974/2003). Pequeños comentarios sobre Proust. *Notas sobre literatura. Obra completa II* (pp. 194-206). Buenos Aires: Ediciones Akal.
- Aira, C. (1998). La nueva escritura. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 8, 165-170. Recuperado de <https://www.cetycli.org/cboletines/f00b204e98-airab8.pdf>
- Agamben, G. (2008/2014). ¿Qué es lo contemporáneo? En Autor, *Desnudez* (pp. 17-29). Adriana Hidalgo.
- Avaro, N. (2008). La frase (Alan Pauls). En A. Giordano, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* (pp. 75-82). Buenos Aires: Mansalva.
- Ariza, J. (2018). *El abandono: abismo amoroso y crisis social en la reciente literatura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Badiou, A. (2002). ¿Qué es el amor? En Autor, *Condiciones* (pp. 241-259). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2002). *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Siglo XXI, 2003.
- Berger, J. (1999). *After the end. Representations of post-apocalypse*. University of Minnesota Press.
- Bollig, B. (22 de julio de 2007). In Search of Argentina's Lost Times. *The Observer*. Recuperado de www.guardian.co.uk/books/2007/jul/22/fiction.features1
- Borges, J. L. (2011a). El muerto. En Autor, *El Aleph* (pp. 197-203). Sudamericana.
- Borges, J. L. (2011b). El sur. En Autor, *Ficciones* (pp. 165-173). Sudamericana.
- Borges, J. L. (2011c). La muerte y la brújula. En Autor, *Ficciones* (pp. 123-138). Sudamericana.
- Borges, J. L. (2011d). Las ruinas circulares. En Autor, *Ficciones* (pp. 47-54). Sudamericana.
- Canal de la Ciudad. (10 de septiembre de 2018). "Novela Total": Charla con Alan Pauls y Juan José Becerra en Campo de Batalla [Video]. YouTube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=tkO-HpvJWH0&t=300s&ab_channel=CanaldelaCiudad
- Catalin, M. (2018). Ver después del final: *Promesas naturales* de Oliverio Coelho. *La Palabra*, (33), 17-32.
- Crary, J. (2013). *24/7. Del capitalismo al asalto del sueño*. España: Ariel.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Deleuze, G. (1964). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Delgado, J. (1983). Introducción. En *Cuentos de hoy mismo. Primer Concurso de Cuento Argentino 1982* (pp. 7-9). Círculo de Lectores.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.
- Donato, E. (2005). La traducción como invención de contemporaneidad. Sobre *El pasado* de Alan Pauls. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, 1-14. Recuperado de https://www.cetycli.org/cboletines/donato_b_12.pdf
- Donato, E. (2009). Marcel Proust y Alan Pauls: correspondencias en *El pasado*. *Fragmentos*, 37, 27-37.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Echevarría, I. (6 de diciembre de 2003). Gordura. *El país*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2003/12/06/babelia/1070671812_850215.html
- Ediciones Ampersand. (2 de julio de 2020). Alan Pauls: la biblioteca secreta [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jFA94wZ98ZA&t=1543s>
- Fernández, A. (2017). La reverberación del espanto: Espectros de la Historia en *El pasado* de Alan Pauls. *A contracorriente 1*, (15), 103-115.
- Gaspar, M. (2014). *El pasado: deudas, espectros y conminaciones de la memoria. La condición traductora. Sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana* (pp. 81-114). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giordano, A. (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Mansalva.
- Gramuglio, M. T. (1990). Genealogía de lo nuevo. *Punto de vista*, 13(39), 5-10.
- Hartog, F. (2003). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.
- Herralde, J. (2006). *Por orden alfabético: Escritores, editores, amigos*. Barcelona: Anagrama.
- Huysen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Kosseleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós.
- Laera, A. (2010). Entre el valor y los valores (de la literatura). *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 15, 1-10. Recuperado de <https://www.cetycli.org/cboletines/laera.pdf>
- Laera, A. (2014). *Ficciones sobre el dinero. Argentina 1890 -2001*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Link, D. (17 de julio de 2006). Libros recibidos. *Linkillo (cosas mías)*. Recuperado de <http://linkillo.blogspot.com/2006/07/libros-recibidos.html>
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia.
- Marty, É. (2007). *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Montes-Bradley, E. (2005). *Si yo fuera realmente libre: Alan Pauls*. Buenos Aires: Contrakultura films / Heritage Film Project [Video]. Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/99396320>
- Pauls, A. (1982/1983). "Amor de apariencia". *Cuentos de hoy mismo. Primer Concurso de Cuento Argentino 1982* (pp. 197-230). Círculo de Lectores.
- Pauls, A. (2000). *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama.
- Pauls, A. (2003). *El pasado*. Barcelona: Anagrama.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Pauls, A. (2012). Un enamorado que habla. *Alan Pauls. Temas lentos* (pp. 70-76). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Piglia, R. (1986). Sobre el género policial. En Autor, *Crítica y ficción* (pp. 37-40). Anagrama.
- Premat, J. (2018). *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*. Edizioni Quodlibet.
- Proust, M. (1913/2004). *En busca del tiempo perdido, 1. Por el camino de Swann. Obras Completas. Tomo I*. Barcelona: Aguilar.
- Proust, M. (1919/2004). *En busca del tiempo perdido, 2. A la sombra de las muchachas en flor. Obras Completas. Tomo I*. Barcelona: Aguilar.
- Proust, M. (1925/1968). *En busca del tiempo perdido, 5. La prisionera*. Madrid: Alianza Editorial.
- Quiroga, O. (12 de septiembre de 2009). Fogwill. *El refugio de la cultura (Canal Siete)*. Desgrabación hecha por *El cajón. lys ce qui voudra*. Recuperado de <https://lomioesamateur.wordpress.com/no-ficcion/fogwill/>
- Rancière, J. (1996). Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. *L'Inactuel*, (6), 53-68.
- Rivera, A. (2005). Argentina es un país violento. Argentina is a Violent Country. En M. E. Romero (Ed.), *Escritores argentinos / Argentine Writers* (pp. 9-25). Buenos Aires: Patricia Rizzo editora.
- Rodríguez Montiel, E. (2018). La literatura como *jet lag*. Anacronismo y contemporaneidad en Alan Pauls. *CELEHIS*, 27(35), 179-193.
- Rodríguez Montiel, E. (2022). Vivir endeudado. Las narcolepsias de Wasabi de Alan Pauls. *Acta Poética*, 43, 137-151. Recuperado de <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/907>.
- Romero Rizzo, M. E. y Pablo M. (2005). Llega un momento en que hay que salir del estilo literario. *Escritores argentinos / Argentine Writers*. Buenos Aires: Patricia Rizzo editora.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- Sarlo, B. (2006). Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia. *Punto de Vista*, (86), 1-6.
- Sarlo, B. (2007a). La extensión. En Autora, *Escritos sobre literatura argentina* (pp. 444-448). Siglo XXI.
- Sarlo, B. (2007b). ¿Pornografía o fashion? En Autora, *Escritos sobre literatura argentina* (pp. 462-470). Siglo XXI.
- Schettini, A. (7 de diciembre de 2003). Algo muy personal. *Radar libros, Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-838-2003-12-07.html>
- Vanoli, H. (2014). La gran paradoja del *golden boy*. *La palabra crítica. Breve antología de reseñas y ensayos sobre literatura contemporánea argentina* (pp. 13-20). Centro de Estudios Contemporáneos.
- Vittor, C. (2016). La memoria histórica en *El pasado* de Alan Pauls. En R. Pittaluga (Ed.), *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente* (pp. 75-95). Santa Fe: María Muratore Ediciones.
- Yániz, J. P. (4 de noviembre de 2003). Alan Pauls gana el Premio Herralde de Novela, que se convierte en coto argentino. *ABC Cultura*. Recuperado de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Notas

¹ *Cuentos de hoy mismo* (1983) es una antología de cuentos fruto del Primer Concurso de Cuento Argentino Círculo de Lectores 1982. El jurado, además de Borges, estuvo integrado por Josefina Delgado, José Donoso, Jorge Lafforgue y Enrique Pezzoni.

² Son ejemplares al respecto: María Teresa Gramuglio (“[Pauls] es alguien que se pasea con la facilidad de un gato por varias literaturas”), Beatriz Sarlo (“el narrador de *El pasado* posee un extenso repertorio de saberes, teorías, hipótesis, ocurrencias, y no duda en exponerlos. [Allí] se encuentran los *abstracts* de múltiples proyectos ensayísticos”), Alberto Giordano (“Pauls es quizá el escritor más dotado de su generación, dueño de una prosa elegante que refleja la fuerza de una inteligencia superior”), Nora Avaro (“La frase larga de Pauls revela en su límite cierta cualidad sabihonda ... Pauls sabe siempre bien de qué habla y hasta dónde se puede llegar con su habla”), y Hernán Vanoli (“Alan piensa mientras escribe y leerlo puede ser una experiencia sensible del pensamiento”) (Gramuglio, “Genealogía” 8; Sarlo “La extensión” 446; Giordano, *El giro* 31; Avaro 78; Vanoli 13).

³ La primera línea se caracteriza por el auge de la novela histórica, la proliferación de narraciones no ficcionales (testimonios, memorias, autobiografías, etc.) y un conjunto de políticas narrativas contrapuestas en torno al horror del pasado reciente (Dalmaroni; Sarlo, *Tiempo pasado*; entre otros). La segunda línea se identifica por las escrituras que Sarlo leyó como etnográficas, preocupadas por documentar los temas del presente (Sarlo, “Sujetos y tecnologías”; “¿Pornografía o fashion?”), y que Ludmer en *Aquí América Latina* postuló como literaturas posautónomas, encargadas de fabricar el presente —global, televisivo, indiferenciado— del mundo actual (Ludmer). La tercera, por último, se centra, antes que en el fin (del mundo, de la literatura, del tiempo), en qué es lo que ocurre después de ese final catastrófico (bélica, medioambiental, nuclear) (Catalin).

⁴ Herralde hace referencia a dos sendas declaraciones hechas por los escritores arriba mencionados, declaraciones que en lo sucesivo acompañarán la promoción de sus novelas, sea en la contratapa o mediante una faja roja envolvente, típica de Anagrama. Dice Piglia: “El surgimiento de Alan Pauls es lo mejor que podía haberle pasado a la literatura argentina desde la estrella de Manuel Puig”; y Bolaño: “señor Pauls, es usted uno de los mejores escritores latinoamericanos vivos”. La afirmación de Piglia es, bibliográficamente, inhallable; la de Bolaño, por el contrario, forma parte de una breve columna publicada en enero de 2003 en el diario chileno *Las Últimas Noticias*. Dicha entrada, titulada “Ese extraño señor Alan Pauls”, sería recogida un año después por Ignacio Echevarría en *Entre paréntesis*, libro póstumo de Bolaño que recoge sus ensayos, discursos y artículos (Anagrama, 2004).

⁵ Por mencionar dos ejemplos de la repercusión que *El pasado* tendría al interior de los medios españoles, en el diario *El País*, Ignacio Echevarría diría: “el Premio Herralde ha sacado esta vez un escritor auténtico, un pez gordo, reluciente y plateado” (2003). A su vez, en el suplemento de *ABC Cultura*, Juan Pedro Yániz la definiría como un “moderno tratado de educación sentimental”, en el que “el novelista, derrochando oficio y experiencia, nos pone frente a una meditación sobre las metamorfosis que sufren las pasiones que entran en el agujero negro de su posteridad” (2003).

⁶ Podríamos agregar aquí, como una marca más de su alcance, la película que filmaría Héctor Babenco basándose en el libro, *film* que tendría como figura estelar a Gael García Bernal (ver: *El pasado*, 2007, Dr. Héctor Babenco, 1h 54 m). Que Héctor Babenco, director de *El beso de la mujer araña* (1985), película que obtendría cuatro nominaciones a los Premios Óscar —incluido el de mejor guión adaptado—, película, por lo demás, cuyo proceso de producción sería comentado exhaustivamente por el propio Pauls (ver: “Bésame mucho”, en *Temas Lentos*, 2012); que este director, decíamos, fuera el encargado de llevar al cine a la novela de un cinéfilo como lo es Pauls, despertó, desde luego, cierta expectativa. El resultado, para quien escribe y para la crítica especializada en sentido amplio, fue decepcionante: película previsible, demasiado atada a la historia, sin arrestos de experimentación. Una película fallida que, en su afán de labrarse como una transposición fiel, queda atrapada al argumento amoroso.

⁷ Para una lectura detenida en *Wasabi*, ver: Rodríguez Montiel (2022).

⁸ Enumerémoslas: *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño (1998, 630 páginas); *París*, de Marcos Giralt Torrente (1999, 304 páginas); *Los dos Luises*, de Luis Magrinyà (2000, 352 páginas); *Últimas noticias de nuestro*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

mundo, de Alejandro Gándara (2001, 376 páginas); *El mal de Montano*, de Enrique Vila-Matas (2002, 320 páginas).

⁹ Esta pauta se sostendría, si bien más espaciadamente, *a posteriori* de la premiación de *El pasado*. Por mencionar dos novelas argentinas galardonadas: *Los living* (2011), de Martín Caparrós (318 páginas); *Nuestra parte de noche* (2019), de Mariana Enríquez (439 páginas).

¹⁰ La pregunta de Guebel se formula en el marco de un programa de TV por cable conducido por él (*Batalla Cultural*, Canal de la Ciudad, 10 de septiembre de 2018), programa al que, además de Pauls, asiste en calidad de invitado Juan José Becerra, escritor también de una “novela total” (*El artista más grande del mundo*, 2017, 296 páginas).

¹¹ Martín Gaspar recopila algunos ejemplos: “*Grande sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa tiene 570 páginas; *Rayuela* (1963) se extiende por 570; *La casa verde* (1966) de Vargas Llosa, 440; *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de Donoso también 440; *Tres tristes tigres* (1967) de Cabrera Infante tiene 650 páginas. Entre las novelas históricas importantes, debemos destacar *Terra Nostra* de Carlos Fuentes (780 páginas), y la trilogía de Augusto Roa Bastos: *Yo el supremo*, *Hijo del hombre* y *El fiscal* (467, 280, y 352 respectivamente). [La ya mencionada] *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño tiene 630 páginas y 2666, su célebre novela póstuma en cinco partes, 1150” (2014, p. 82). Podríamos agregar, en tanto ejemplos locales, *Los Sorias* (1998), de Alberto Laiseca (1344 páginas), *El traductor* (1998), de Salvador Benesdra (672 páginas), o *La grande* (2005), de Juan José Saer (460 páginas).

¹² Daniel Link: “[La escritura de *El pasado*] ¿Una imitación de Proust? Es posible, por la imaginación que convoca, por los temas que trabaja, por el *ritornello* de las frases. Pero como Proust es, en última instancia, inimitable, de lo que se trata más bien es de una recuperación de su ‘espíritu’, *como si nada hubiera sucedido*. Y está bien que así sea, porque ésa es precisamente la más sorprendente constatación que realizamos cada vez que releemos a Proust: es como si nada hubiera sucedido y pudiéramos, con sólo proponérselo, visitar Balbec, las catedrales normandas, vivir el mundo según el carrousel hiperestésico del insomne” (2006). Y Nora Avaro: “Pauls escribe frases y lo hace de modo avasallante, al modo en que puede decirse que Juan José Saer, uno de sus maestros confeso, escribe frases magistrales y avasallantes. (Presumo entre paréntesis que la deriva saeriana ha decantado en la literatura de Pauls no sólo en la constancia fraseológica sino también en la motivación-Proust). La frase de Saer soporta, en su prosodia, un universo completo, y la posibilidad misma y cercera de que se universo compita palmo a palmo con el real. No se trata en esta obra de un módulo virtuoso que se mantiene en funciones gracias a su soltura sintáctica, sino de una máquina de producir mundo: nada de preciosismo, pura necesidad. De estas enseñanzas, El pasado parece haber extraído un propósito, un norte para la deriva de la frase brillante” (2008, pp. 76-77).

¹³ Transcribimos un ejemplo: “Rímimi vio que los abrigos empezaban a temblar, resbalaban y caían, arrastrando a su paso a los de más abajo, y que un chico de cuatro o cinco años con una mancha de nacimiento en el cuello se ponía de pie en la cama, muy tieso sobre sus piernas chuecas, y lo miraba con una soñolienta contrariedad, *como el déspota que se pregunta qué nimiedad del mundo de los mortales pudo atreverse a arrancarlo de la esfera perfecta del sueño* [itálicas añadidas]” (p. 151).

¹⁴ Drucaroff se refiere, en primer término, a la crítica que Pauls le haría a *Los lemmings* de Fabián Casas. Dice: “Apelando al lugar común de correr por izquierda a una obra para descalificarla, [Pauls] asume, contra Casas, la ideología materialista del revolucionario que confía en la Historia y rechaza las posiciones y las obras que mitifican el pasado, por reaccionarias. Este cambio puede mostrar una legítima evolución ideológica de Pauls, que sin duda no tiene por qué pensar lo mismo toda su vida. Lo llamativo es que nunca leí que se hiciera cargo de esa transformación de sus ideas. En este artículo, condena *Los Lemmings* por «básicamente conservador» y «refractario a la historia», habla contra «el neoliberalismo» y retoma sin citar los antiguos argumentos del clásico historiador marxista de la literatura y el arte, Arnold Hauser, contra la nostalgia y la melancolía, por reaccionarias. Pauls se manifiesta implícitamente partidario del historicismo social, algo bastante incongruente con su obra literaria y su ideología crítica anterior” (2011, p. 70). Y en segundo término, Drucaroff alude a un panel en el que Pauls, invitado por la propia Drucaroff en carácter de escritor ahistoricista, lejos de polemizar con los otros dos escritores “más sensibles a los hechos históricos recientes”, los “corre por izquierda”, descalificándolos y reivindicando con nostalgia su pertenencia a una generación pasada” (p. 71).

¹⁵ Así lo demuestran los trabajos de Ben Bollig (2007), Carolina Vittor (2016), Álvaro Fernández (2017) y Julio Ariza (2018, pp. 72-79), los cuales, mediante la identificación temática de ciertos íconos, nombres, fechas y símbolos (entre otros: la mención a un Falcon verde, el secuestro del hijo de Rímimi, la datación de la Revolución cubana, la Caída del Muro de Berlín, el año 1976), proponen una lectura alegórica, cifrada, del horror. Quien va más allá es, sin duda, Fernández, quien lee a Rímimi y Sofía como “sobrevivientes”, “como miembros de un grupo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de estudios marxistas en los setenta [que] podrían haber terminado también en un centro clandestino de detención” (2017, p. 112).

¹⁶ “Argentina es un país muy necrófilo, en el que lamentablemente hubo tragedias políticas atroces como las dictaduras militares que produjeron una inflación de la memoria ... Cuando se pasa de la tarea de recordar a la obligación de recordar estamos en problemas. Es una discusión pendiente en la Argentina” (Pauls, en Romero y Molina, 2005, p. 113).

¹⁷ Ariel Schettini (2003), para el suplemento *Radar* (Página/12), entrevista a Pauls al salir publicada la novela. Estos dicen: “¿En qué medida relaciona este amor con el Barthes de *Fragmentos...*, uno de cuyos cursos, por otro lado, acaba de prologar? –Tiendo a usar las excepciones para establecer las normas, así que me cuesta pensar en amores que no tengan la estructura o la forma de enfermedades, o en enfermedades que no tengan la estructura o la forma de amores. Si los celos son la maqueta del amor, no veo cómo el amor podría librarse de la patología o, al menos, de cierta compulsión a multiplicar enloquecidamente los síntomas y los efectos. Proust lo sabía bien: la enfermedad y el amor son máquinas de producir signos y sentidos. De ahí los verdaderos delirios de interpretación en los que acostumbran chapotear los enfermos y los enamorados. Tal vez ahí, en esa condición ‘semiótica’ de la experiencia amorosa, haya una relación con el Barthes de *Fragmentos de un discurso amoroso*” (Pauls, en Schettini, 2003).

¹⁸ La cursiva es nuestra.

¹⁹ Adorno, a propósito de esto, sentencia: “Es preferible sacrificar toda la vida a la felicidad total que aceptar un trozo de ella ... Ésta es la historia íntima de *En busca del tiempo perdido*. El recuerdo total responde a la transitoriedad total, y la esperanza únicamente reside en la fuerza para interiorizar esta transitoriedad y fijarla en la escritura. Proust es un mártir de la felicidad” (1974).

²⁰ Elena Donato, en su artículo “Marcel Proust y Alan Pauls: correspondencias en *El pasado*” (2009) —texto cuyas premisas generales colocan a este apartado en una posición deudora— resume excelentemente las correspondencias temáticas entre la novela del argentino y la obra del francés: “Eltsir, quien según el doctor Cottard tenía cierta vocación celestina, aparece en *El pasado* bajo el anagrama Riltse, artista plástico cuya devoción compartida es origen del amor entre Sofía y Rímini ... El salón de Mme. Verdurin encuentra su equivalencia igualmente déspota en las reuniones de Frida Breitenbach, y la pandilla de Balbec tiene su correspondencia envejecida en las mujeres del Adèle H, bar en el que Sofía organiza un grupo de autoayuda (o agrupación militante) para las mujeres que aman demasiado. La doble pérdida de Marcel (abuela y madre) y Lucio, su pequeño hijo” (2009, p. 38).

²¹ Dice: “*El aire* y *El pasado* reflexionan sobre el amor, la memoria y la noción de límite de un modo radical: en la novela de Pauls no hay terminación, no hay límite ni fin: todo es pasado; en cambio, en la novela de Chefjec todo ha terminado ya (de ahí su ambientación levemente futurista): el pasado no existe, ni siquiera como ruina, y no hay vinculación *necesaria*, ni viciosa ni virtuosa, entre presente y pasado. En *El pasado*, lo contrario al amor no es el odio, sino el olvido; el amor (el pasado) lo absolutiza todo, es la hiper memoria, la Memoria Total. En *El aire*, en cambio, el amor no es adición delirante, sino resta, pérdida, una falta que chupa la memoria y el sentido de la vida. *El pasado* llena; *El aire* vacía. Todo en *El pasado* es agotadora presencia; todo en *El aire* es inquietante ausencia. En ambas, la imposibilidad de volver al pasado y la imposibilidad de salir de él, debido a su misma imposibilidad, al menos formal, conforman provocativos experimentos del pensamiento que transforman la polaridad del binomio memoria-olvido, en tanto recurrencia al evento traumático, en una serie de preguntas sobre los procedimientos básicos de inclusión y exclusión que implican las operaciones de recordar y olvidar, operaciones que son constitutivas del imaginario amoroso que es, cultural e históricamente en la modernidad occidental, topológico” (Ariza, 2018, pp. 63-64).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39625>

Provincia y novela en los inicios literarios de Elvira Orphée: *Dos veranos* (1956)

Soledad Martínez Zuccardi

Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.

msoledadmartinezzuccardi@gmail.com.

ORCID: 0000-0001-8858-1281

Recibido 26/03/2022. Aceptado 24 /06/2022

Resumen

A partir del poco estudiado primer libro de Elvira Orphée (*Dos veranos*, 1956), el artículo reflexiona acerca de los inicios literarios de la autora, llamando la atención sobre dos audaces apuestas de su entrada en escritura: la elección de un género (la novela) y de un espacio (la provincia). Revela el carácter pionero y singular de esas orientaciones inaugurales —que tendrán sus continuidades en la obra posterior de Orphée— en relación con dos variables contextuales: el incipiente auge de la narrativa escrita por mujeres y la también incipiente aparición de un conjunto de novelas sobre Tucumán. El análisis se detiene en el espacio representado en *Dos veranos*: un universo precario signado por el tedio, las carencias, la rabia, la humillación. Propone que, lejos de todo idilio regionalista, la novela despliega un examen crítico de la provincia y de quienes la habitan (personajes muy complejos, plagados de matices). La provincia está directamente ligada en el texto con la carencia lingüística: el protagonista y otros personajes no pueden hablar porque no cuentan con las palabras, en el marco de un desigual reparto lingüístico-territorial en un país de centros y periferias.

Palabras clave: *Elvira Orphée, escritoras argentinas, novela, provincia, inicios literarios*

Elvira Orphée and her literary beginnings: province and novel in *Dos veranos* (1956)

Abstract

Taking into account Elvira Orphée's barely studied first book (*Dos veranos*, 1956), this article reflects on the author's literary beginnings. It reveals two strong decisions made initially by Orphée, which will draw a continuity with her subsequent work: the choice of a genre (novel) and a space (the province). The article points out the pioneering character and the originality these choices exhibit in relation to two contexts: the incipient rise of narrative



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

written by women in Argentina and the also incipient publication of a group of novels about Tucumán. The analysis focuses on the way the space is represented in *Dos veranos*: a precarious universe marked by tedium, deficiencies, anger, humiliation. It is proposed that, far from regionalism and idyllic visions, the novel unfolds a critical examination of the province and of those who inhabit it (complex and nuanced characters). The province is directly linked in the text to the lack of language: the protagonist and other characters cannot speak because they do not have the words, in a context of an unequal linguistic-territorial distribution in a country of centers and peripheries.

Keywords: *Elvira Orphée, argentinian female writers, novel, province, literary beginnings*

Dos veranos (Sudamericana, 1956), el primer libro de la escritora argentina Elvira Orphée (Tucumán, 1922-Buenos Aires, 2018), recibe una elogiosísima reseña en la revista *Sur* a poco de su aparición. Rosa Chacel, autora de la reseña, lo celebra como un libro raro, extrañamente nuevo, y no duda en calificarlo de “magistral” (1957, pp. 111-117). Sin embargo, la novela parece caer luego en el olvido. Pasan más de cincuenta años hasta que *Dos veranos* vuelve a ser editada, en 2012, por Eduvim, en la valiosa colección “Narradoras argentinas” dirigida por María Teresa Andruetto, Juana Luján y Carolina Rossi.

La relativamente poco abultaba bibliografía crítica sobre la obra de Orphée no se ha detenido en este primer libro. Los estudios al respecto se ocupan con mayor amplitud, en cambio, de *Aire tan dulce*, la tercera y más difundida novela de la autora (Moctezuma, 1983; Díaz, 1985; Loubet, 1986; Pobutsky, 2002; Peltzer, 2003; Mena, 2013, 2020; Martínez Zuccardi, 2020, 2021) y, en menor medida, de *La última conquista de El Ángel* (Bastos, 1978; Tompkins, 1993; Mena 2020), del volumen de cuentos *Las viejas fantasiosas* (Slaughter, 1996; Jurovietzky, 2007; Barbero, 2021), de *Ciego del cielo* (Tompkins, 1993; Mena, 2020; Andradi, 2007), *La muerte y los desencuentros* (Tompkins, 1993) y *En el fondo* (Calás de Clark, 2007).¹ El examen de tales estudios —no todos de carácter específico: algunos aportan breves señalamientos sobre la obra de Orphée en el marco de análisis más generales o bien en relación con otros autores y autoras— revela, por otra parte, que Orphée concitó mayor interés en el extranjero que en su provincia y su país, y que solo de modo reciente ha comenzado a ser estudiada en relación con el corpus de la literatura de Tucumán. En efecto, el nombre de la autora había sido históricamente excluido en los estudios clásicos sobre la literatura de la provincia y de la región del noroeste argentino, como he mostrado en un artículo anterior. Allí planteo que esa curiosa recepción crítica local está ligada al vínculo problemático (entre la fascinación y un despectivo rechazo) que une a Orphée y su obra con la provincia natal (Martínez Zuccardi, 2020).

Esta reciente y renovada atención crítica se desenvuelve en sintonía con un proceso de recuperación emprendido en los últimos lustros desde el ámbito editorial, a partir de la reedición de *La muerte y los desencuentros* por la Fundación Victoria Ocampo en 2008, de *Aire tan dulce* por Bajo la luna en 2009 y la ya mencionada reedición de *Dos veranos* en 2012. De todos modos, y aunque admirada y elogiada por otros escritores (Margo Glantz, Luisa Valenzuela, Leopoldo Brizuela, Martín Kohan, la ya mencionada María Teresa Andruetto), Orphée sigue siendo poco conocida por un público lector amplio. Puede ser descripta, por ello, como una de las grandes escritoras ocultas de la literatura argentina, autora de una obra tan extraordinaria como poco conocida.²



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En este artículo propongo detenerme en el primer libro de Orphée y reflexionar, a partir de ese texto, acerca de sus inicios literarios, esto es, acerca del modo en que la autora lleva adelante su “entrada en escritura”. Como es sabido, Edward Said ha reconocido la importancia de los “comienzos” (*beginnings*), que, a su criterio, deben ser estudiados como cualquier posición tomada por un escritor. Para Said, “todo escritor sabe que la elección de un comienzo de aquello que va a escribir es crucial no solo porque determina mucho de lo que sigue”, sino también porque “el comienzo de una obra es la entrada principal a lo que ofrece” (Said, 1975, p. 3). Un comienzo entraña una *intención*, subraya Said, es el primer paso en la producción intencional de sentido, y tiene sus consecuencias, sus continuidades (5).

Llamo aquí la atención sobre lo que entiendo como dos apuestas fuertes que hace Orphée en sus comienzos: la elección de un género (la novela) y de un espacio no central (la provincia, una provincia del norte argentino que evoca, sin nombrarlo, el Tucumán natal de la autora). Son, a mi modo de ver, dos elecciones audaces para un primer libro de una autora entonces desconocida, si se toma en cuenta que en el momento recién comenzaban a tornarse más frecuentes las novelas escritas por mujeres en la Argentina, por un lado, y las novelas sobre Tucumán, por el otro. Además, Orphée elige como protagonista de esta primera novela a un personaje de áspera biografía: un muchachito huérfano y de piel oscura que trabaja como sirviente y está atravesado por la humillación y la rabia. Son elecciones —la novela y la provincia— que tendrán su continuidad en la obra posterior de la autora, en especial *Aire tan dulce*, su libro más importante.

Luego de referir algunas vicisitudes que rodean la publicación de *Dos veranos* y el “ingreso” —por llamarlo de algún modo— de Orphée al campo literario porteño, me ocupo, en primer lugar, del carácter inaugural y pionero que demuestra esta audaz entrada en escritura de la autora en relación con las dos variables contextuales mencionadas: las novelas escritas por mujeres y las novelas sobre Tucumán. En segundo lugar, me detengo en el examen del espacio en *Dos veranos*: los términos en que es representado el ámbito provinciano donde se desarrolla la historia narrada y el modo como ese espacio es vivido por los personajes, en especial por el protagonista. Analizo en particular la relación de la provincia con la lengua, o en todo caso, con la carencia lingüística: me refiero a la imposibilidad de hablar, a ese no contar con las palabras que el protagonista y otros personajes experimentan de un modo desgarrado.

Un debut poco exitoso: el concurso Emeché

¿Cuáles son los comienzos de un escritor? ¿Dónde buscarlos? Said advierte la paradoja de que su interés por los *beginnings* tiene la certeza de la imposibilidad de localizar ese comienzo (1975, p. 5). En el caso de Orphée, ¿son sus comienzos esos primeros textos que garabateaba casi de niña, que, según cuenta en una entrevista, eran pura rima y soledad (Audiovideoteca, 2005, minuto 7:42)? ¿O las cartas de amor apasionado que escribía en el colegio, para escándalo de las monjas de la institución, incapaces de comprender que esas cartas no tenían un destinatario concreto sino que eran fruto de la imaginación de la joven (García Pinto 1982, pp. 155-156)? ¿O el primer relato que publica en *Sur*, en 1951, luego punto de partida de la novela *En el fondo*, editada muchos años después? Pienso que más allá de esos escauceos, la publicación del primer libro es el gesto fundamental y más fuerte de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

entrada en escritura de Orphée. Según lo indicado, *Dos veranos* es editada por Sudamericana en 1956. Podría pensarse que la sola publicación por ese sello (de los más activos en la época, junto a Emecé y Losada),³ es ya una instancia consagratoria para una escritora novel. Sin embargo, la de Orphée no es una iniciación literaria precisamente exitosa —el éxito es, en realidad, un término poco apropiado para hablar de la todavía casi secreta Orphée—. Y es que *Dos veranos* nace del fracaso en un concurso literario. El manuscrito había competido en el primer concurso del premio Emecé, de 1954, en el que resulta ganadora Beatriz Guido con *La casa del ángel*. Orphée recuerda en una entrevista de Leopoldo Brizuela cómo vive la experiencia de ese concurso y refiere una conversación al respecto con la escritora Carmen Gándara:

Ella [Gándara] había formado parte del jurado en el premio Emecé, donde yo me había presentado, y que ganó Beatriz Guido. Bueno, alguien me llevó a su salón, y cuando le dije que me interesaba su opinión porque estaba medio triste por el fracaso, ella se golpeó la frente. “¡Pero mi querida! ¿Entonces vos sos el negrito del norte? ¡Yo te quería dar el primer premio y los demás (Bioy Casares, Leopoldo Marechal) ni quisieron leer!” (Brizuela, 2009).

Más allá del grado de veracidad de este testimonio proferido varias décadas después de los sucesos, interesa rescatar dos cuestiones: la frase “vos sos el negrito del norte” (que condensa la elección socio-espacial de Orphée en su primera novela y define, según lo anticipado, una de las apuestas fuertes de su entrada en escritura) y el supuesto rechazo de dos escritores ya consagrados como Adolfo Bioy Casares y Leopoldo Marechal a leer el manuscrito de Orphée (que sugiere que la postulante era para ellos desconocida).

La situación de la ganadora Beatriz Guido parece haber sido diferente. En una entrevista realizada por Horacio Verbitsky para la revista *Confirmado* en 1966, reproducida tiempo después en el diario *Página 12*, Guido habla —entre divertida y provocadora— sobre el amiguismo en los concursos literarios:

Yo, en 1954, gané el premio Emecé, en un concurso en el que salió segundo Dalmiro Sáenz... ¡Fue tan fácil!: era amiga de todos los jurados. Los concursos son tremendos. A mí me premiaron por amiguismo, y cuando yo fui jurado premié también a amigos... por ayudar a amigos que eran escritores menores, dejé pasar un libro de Cortázar sin premiar. (Verbitsky, 2006).

La posición relativamente excéntrica de Orphée en la vida literaria porteña es un rasgo que acompañará toda su trayectoria. Y digo “relativamente” porque en el momento del concurso Orphée ya había publicado —una vez, en 1951— un relato en *Sur*, como mencioné antes, cuando *Sur* era todavía una de las principales instituciones literarias de Buenos Aires. Casada con Miguel Ocampo, sobrino de Victoria y Silvina, estaba además ligada familiarmente a la directora de la revista. Sin embargo, su primera publicación allí no parece responder, según los testimonios de Orphée, a ese parentesco sino a la iniciativa del secretario de redacción, José Bianco.⁴ Al ser consultada sobre el vínculo con Victoria Ocampo, Orphée afirma que no veía a Victoria “ni como una escritora admirada ni como alguien que me fuera a dar un empujón”. Indica que buscó sola editorial para su primer libro y sugiere que Victoria no lo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

hubiera recomendado, porque a ella le gustaba la “gente consagrada”. Pone en duda incluso que tuviera “demasiado criterio para darse cuenta de la gente que empezaba” (García Pinto, 1988, p. 161).⁵

Lo cierto es que dos años después del fracaso en el premio Emecé, *Dos veranos* aparece con el sello de Sudamericana. Cabe conjeturar que quien da “el empujón” puede haber sido en todo caso Carmen Gándara, también ligada a *Sur* y que para entonces había publicado ya en Sudamericana las novelas *El lugar del diablo* (1948) y *Los espejos* (1951). Las declaraciones de Orphée dan cuenta de la admiración por Gándara y del reconocimiento de un espaldarazo: “De no haber sido por otra gran señora (¡ésa sí que era una mujer abierta!), Carmen Gándara, no sé qué habría sido de mí”, dice, antes de referir la anécdota del premio Emecé (Brizuela, 2009). E indica que gracias a su intermediación —la familia Gándara era de las más acaudaladas e influyentes del país— Miguel Ocampo es nombrado en la embajada de Roma. Es por ello que a fines de los cincuenta y durante la década de 1960 Orphée vuelve a vivir en Europa, ya con su familia. En Roma se vincularía con Elsa Morante, Alberto Moravia, Italo Calvino. En París, con Octavio Paz, Julio Cortázar, Alejandra Pizarnik. Trabajaría como lectora de literatura latinoamericana e italiana en Gallimard: habría recomendado la publicación de textos de Juan Rulfo, Felisberto Hernández, Clarice Lispector (Brizuela, 2009). Orphée pasaría así de ocupar un lugar un tanto marginal en el campo literario porteño a vincularse con las figuras más descolantes de la literatura argentina, latinoamericana y europea.

Algunos contextos: las novelas de mujeres y las novelas de Tucumán

Cuando aparece *Dos veranos* la literatura argentina experimenta una serie de cambios, afianzamientos y expansiones, todavía incipientes hacia 1956, el año de publicación del libro, y que se definirían con mayor nitidez unos años después. Es un momento de profundas transformaciones sobre todo en el ámbito de la novela: comenzaba el auge de las novelistas mujeres y, por otra parte, comenzaba a afianzarse la novela de Tucumán.

Con *Dos veranos* Orphée hace su entrada en escritura directamente como novelista, un perfil que, más allá de casos singulares como, entre otros, los de Juana Manuela Gorriti o Eduarda Mansilla, recién se tornaba más frecuente entre las escritoras argentinas. El de forjar un proyecto creador centrado en la novela y comenzar con una novela como primer libro, constituye un gesto pionero a mediados de los cincuenta. Un gesto pionero entre las escritoras y, en cierta medida, también en general, si se toma en cuenta que solo a mediados de la década de 1960 “la narración gana la partida” en la literatura argentina, según la hipótesis de Elsa Drucaroff: se privilegia entonces en primer lugar el género novela, que gana un “prestigio específico” y se impone como el principal desafío artístico del escritor de ficción (2000, pp. 7-8). Pero la de *la* novelista es una imagen todavía relativamente nueva, en germen, para las escritoras, históricamente más abocadas a la poesía. De acuerdo con María Rosa Lojo, en “el ámbito de la literatura escrita por mujeres las formas narrativas —en particular la novela— comienzan a ser más frecuentadas hacia los años cincuenta”. Si bien existen narradoras desde el siglo XIX, es sin duda mayor el número de escritoras que escriben poesía, empujadas en parte por el más amplio consenso social otorgado a la práctica poética en el caso de las mujeres (2000, p. 19). Por su parte, en un estudio sobre Sara Gallardo, Lucía de Leone afirma que en la segunda mitad de la década de 1950 —un momento en que,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

además de consolidarse definitivamente la práctica profesional de la escritura literaria que ya venía afianzándose desde principios del siglo XX—, muchas mujeres “*ganan las letras* de manera inédita en la tradición literaria nacional”, lo que trae aparejada una colocación particular de la escritora en el campo cultural argentino de mediados del siglo XX (2012, p. 17).

Algunos ejemplos de novelas publicadas en Buenos Aires revelan que ese auge de las novelistas era aún incipiente en 1956 (por tomar el año de publicación de *Dos veranos*, aunque sabemos que en 1954 el manuscrito ya estaba terminado y había sido presentado al primer concurso Emecé). Así, cabe reparar en algunas fechas —sin afán de exhaustividad sino a título indicativo—. En primer lugar, además de antecedentes importantes como Gorriti y Mansilla, ya nombradas, se destacan casos tempranos como los de Salvadora Medina Onrubia con su novela de la década de 1920 y Norah Lange con sus novelas publicadas entre las décadas de 1920 y 1950. Y, si enfocamos en años más próximos a la aparición de *Dos veranos*, hay que consignar que las primeras novelas de Beatriz Guido (*La casa del ángel*, ya mencionada como ganadora del concurso) y de Sara Gallardo (*Enero*) son de 1954 y 1958 respectivamente. Silvina Bullrich comienza a publicar novelas unos años antes (al igual que Carmen Gándara, hoy casi olvidada como novelista). En cambio, las primeras novelas de Martha Lynch son de los sesenta. Vale aclarar que Orphée estuvo —y continúa estando— muy lejos del extraordinario éxito de ventas alcanzado en su momento por Guido, Lynch y Bullrich. Ella estaría más cerca, en todo caso, de Gallardo, si bien Orphée no llegó a ser escritora ni periodista estrella. Según el análisis de Leopoldo Brizuela, hay “dos tríos de mujeres de esa época. Uno era el exitoso, el verdaderamente *best seller* que aparecía en televisión” (Bullrich, Lynch, Guido). Y agrega: “Después había otro, más secreto, del que ahora se ve cada vez más su valor. Eran Silvina Ocampo, Elvira Orphée y Sara Gallardo” (Brizuela, en Larrea, 2018).

Otro matiz distingue a Orphée de las escritoras “exitosas” del momento: siguiendo a Lojo, ellas ganan espacio a partir de la década de 1950 introduciendo la problemática de la mujer desde la propia mirada (con textos protagonizados por mujeres) pero sin introducir renovaciones desde el punto de vista del género novela (no habría ruptura de formas, experimentación genérica, ni dislocamiento del lenguaje recibido). Su operatoria consistiría más bien en ocupar los cauces tradicionales de la gran novela de Occidente para invadirla con una visión femenina, distinta de la masculina hasta entonces imperante (2000, p. 21). Lojo insiste en que “sin romper las estructuras genéricas establecidas”, las novelas de mujeres aportan la novedad de colocar en primer plano la problemática femenina (43). María Gabriela Boldini también reconoce, para un período anterior (1900-1930) y en relación con escritoras muy diferentes de las consideradas por Lojo (Herminia Brumana, Sara Papier, Rosalba Aliaga Sarmiento), la ausencia de innovaciones desde el punto de vista estético en la narrativa de estas autoras, cuya “heterodoxia” radicaría, en cambio, en lo temático. Boldini habla, de hecho, de “conservadurismo estético”, en tanto las autoras reproducen las formas canónicas de la literatura popular, de consumo masivo, para establecer un contacto más estrecho con las lectoras y transmitir un mensaje distorsivo sobre la base de plataformas estéticas convencionales (2019, p. 55).

En contraste con el conservadurismo estético, Orphée irrumpe desde su primer libro como “un novelista feroz” como la describe, optando significativamente por el uso del género masculino, Rosa Chacel en la reseña mencionada al comienzo: “Un novelista tan feroz, tan



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

rudo, tan implacable” (1957, p. 117). En *Dos veranos*, novela protagonizada por otra parte por un varón, la problemática de la mujer —aunque no está ausente—, es lateral. Además, es posible reconocer en el texto cierta voluntad de innovación genérica, en especial en la elaboración de una prosa que se acerca por momentos a la poesía y en la delineación de un punto de vista narrativo anclado, como desarrollo en el apartado siguiente, en las profundidades de la conciencia de los personajes —personajes por otra parte muy complejos, que son objeto de una construcción precisa y sutil—. Son rasgos, no nuevos pero sí innovadores en el lugar y el momento, que Orphée profundizará, madurará y llevará a un mayor grado de experimentación en *Aire tan dulce*, una novela de prosa ya intensamente poética y que abandona del todo la narración en tercera persona en pos de las voces de los personajes (Martínez Zuccardi, 2021, pp. 67-68).

Es posible conjeturar que Orphée elige la novela porque le interesa explorar las posibilidades estéticas del género y también porque le interesa explorar el universo de la provincia y los seres singulares que la habitan. Esa provincia cuyo olor y cuyos odios ella nunca pudo sacarse de encima y que signaron su vida, su obra y su figura de autora, como puede deducirse de sus declaraciones en diversas entrevistas que he considerado en otra ocasión a la luz del examen de su construcción autoral (Martínez Zuccardi, 2020). Y la novela es, en efecto, un género privilegiado para llevar a cabo esa exploración de la provincia, en tanto espacio de reflexión sobre las relaciones entre los sujetos y su tiempo, como proponía la teoría de la novela de Georg Lukács, muy frecuentada entre los escritores argentinos de la época (Drucaroff, 2000, p. 8). En un sentido próximo, Noé Jitrik se refiere a la novela como el género más apropiado para la representación de la complejidad del hombre contemporáneo (Jitrik, en Cohen Imach, 1994, p. 464).

Por otra parte, los mediados de la década de 1950 dan inicio también a un período en que se afianza lo que Victoria Cohen Imach ha estudiado como la “conciencia de la periferia” en la narrativa de los sesenta (período histórico cultural que, como se sabe, se extiende cronológicamente entre 1955 y 1976) y en que autores tanto del centro como de provincias forjan proyectos narrativos que exploran la “periferia”: las provincias, las regiones y su relación con Buenos Aires. Cohen Imach (1994) se refiere a novelas que, a su modo de ver, narran la estructuración espacial del país, como las de Haroldo Conti, Daniel Moyano, Héctor Tizón, Antonio Di Benedetto, Juan José Hernández.

En lo referido al caso particular de Tucumán, Orphée se situaría, según Octavio Corvalán, entre los iniciadores de la novela en la provincia junto a Julio Ardiles Gray, Tomás Eloy Martínez y el ya mencionado Juan José Hernández. Corvalán establece, sin embargo, un reparo: Orphée “se inscribe naturalmente —*cosas que tiene la historia*”, “*aunque sin contactos o sin connivencias*, junto a otros iniciadores del género novelístico en estas latitudes” (2008, p. 19, cursivas agregadas), en alusión a su distanciamiento físico de ese ámbito. Si bien hay antecedentes que Corvalán no tiene en cuenta (como las incursiones en el género de Paul Groussac a fines del siglo XIX o de Juan B. Terán a comienzos del siglo XX, o las novelas posteriores de Pablo Rojas Paz, Mario Bravo, Alberto Córdoba), lo cierto es que solo a partir de los cincuenta y sobre todo en los sesenta y setenta se afianza la producción de novelas de autores tucumanos que narran su provincia: Julio Ardiles Gray con *La grieta y Elegía* (ambas de 1952), *Los amigos lejanos* (1956), *Los médanos ciegos* (1957), *El inocente* (1964); Walter Guido Wéyland, principalmente con *El fuego sombrío* (1964); Tomás Eloy Martínez con *Sagrado* (1969). Y, ya en la década siguiente, Juan José Hernández, con *La*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ciudad de los sueños (1971), Eduardo Perrone con *Preso común* (1973), *Visita, francesa y completo* (1974) y *Días de reír, días de llorar* (1976); Hugo Foguet, con *Frente al mar de Timor* (1976) y posteriormente la emblemática *Pretérito perfecto* (1983).⁶ *Dos veranos* (1956) y *Aire tan dulce* (1966) de Orphée —la única mujer en este recuento—, se ubican, por su fecha de publicación, entre los primeros textos del proceso.

Un universo precario: la provincia, la humillación, la imposibilidad de hablar

Según lo indicado, en *Dos veranos* Orphée elige explorar un universo provinciano. Despliega un examen crítico de la provincia, y construye, como se verá, una imagen compleja de ese espacio y de quienes lo habitan, alejada de todo idilio regionalista. Aunque en el texto no hay referencias geográficas ni temporales precisas, ciertos elementos permiten conjeturar que la historia narrada transcurre hacia fines de la década de 1930 en un pueblo de Tucumán, provincia no obstante nunca nombrada en la novela. Este pueblo ficticio se denomina Humailá, cuya fonética sugiere, probablemente, la humillación que signa al protagonista y a otros personajes del lugar. En Humailá vive Sixto Riera, un chico huérfano que en la primera parte de la novela tiene 13 años y trabaja, a cambio de casa y comida, como sirviente para la familia compuesta por Don Joaquín Palau, “el hombre de los ojos azules”, su “señora” y sus cuatro hijos: Teresa, Felisa, Lala y Lucio. Esta primera parte abarca casi todo el texto (unas 120 páginas de las 160 que tiene la novela en la edición de Eduvim aquí utilizada). La breve segunda parte, que transcurre cuatro años después, narra en cambio la huida de Sixto a través de caminos cercanos a la montaña, en medio de la tierra, el calor, la sed. A través de alusiones y referencias más bien indirectas, el lector se va enterando de que el chico es enviado a una colonia, de la que escapa con la complicidad de un compañero, luego de matar a un anciano y robarle su dinero.

El pueblo no está lejos de una ciudad que insinúa, también sin nombrarla, a la capital tucumana. Hacia allí se desplaza Sixto al comienzo de la novela para hacer las compras que le encarga don Joaquín y, al final, para intentar tomar un tren y escapar de la provincia. El texto describe, desde la óptica de este personaje, el ingreso a la ciudad desde el río, el puente que se cruza para llegar al parque (“un lindo parque, como seguro que ni Buenos Aires lo tiene”), el barrio de la estación y la “calle larga” por la que se llega a la plaza, la “imponente” Casa de Gobierno con “la estatua de la libertad al frente”, las casas lujosas y las confiterías cuyas deslumbrantes vidrieras Sixto solo se atreve a espiar desde afuera. En la plaza, él escucha el reloj de la Catedral y se dedica a “ver pasar gente bien vestida”: las señoras de sombrero y los hombres con rancho de paja que “descienden de los automóviles y se meten en el Banco de la Provincia” (Orphée 1956/2012, pp. 41-54). Los edificios mencionados efectivamente rodean, hasta hoy, la Plaza Independencia de la ciudad de San Miguel de Tucumán. También se alude a algunos comercios emblemáticos, como la confitería El Buen Gusto y la casa Escasany (154-155), que existieron hasta avanzado el siglo XX.

El núcleo central de la historia se sitúa, sin embargo, en Humailá, un espacio periférico respecto de esa ciudad representada a partir del entorno elegante de la plaza principal. Las acciones transcurren en la casa de don Joaquín —donde funciona el almacén del que es propietario— y otros lugares del pueblo: la escuela, el Club Social, el río. Con la única excepción del río, estos espacios son vividos por los personajes como escenarios precarios, ya sea de incomodidad, deterioro, humillación o vergüenza. Así, la casa donde trabaja Sixto es



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

una gran casona en decadencia. Alguna vez tuvo su brillo, cuando vivía la abuela, como apenas pueden recordar los cuatro chicos: “En una vaga, imprecisa niebla, resurge la casa como era antes; luciente de cobres la cocina, anchas y sólidas las paredes, el patio perfumado de rosas” (56). Pero don Joaquín, además de ocultar las alhajas de la abuela en “un alto armario oscuro”, cambia las columnas y las amplias galerías (“¡Mucha vista y un buen espacio desperdiciado!”) por piezas a su juicio “más modernas y más útiles” (57-58). “Pero era alegre”, retrucan los hijos: “Cortábamos rosas y las regalábamos a las visitas. Ya no viene nadie a visitarnos” (57).

El deterioro alcanza a la esposa de don Joaquín, postrada por una enfermedad no explicitada en la novela, que le provoca una creciente deformidad en las piernas y le impide caminar. Solo le queda el recuerdo de su antiguo porte y belleza, como en la época en que pudo lucirse en el baile dado en la Casa de Gobierno para homenajear al Príncipe Humberto. El texto alude a la visita a la Argentina de Humberto II, hijo del rey de Italia Vittorio Emanuele, en agosto de 1924, en el marco de una gira diplomática por América del Sur, que incluía las ciudades de Rosario, Córdoba y Tucumán. Esta referencia histórica contribuye a ubicar la historia narrada a fines de la década de 1930, en tanto “la señora” lleva 15 años enferma.⁷ Un momento que coincide, por otra parte, con los últimos años vividos por Orphée en Tucumán.

En la casa, Sixto se siente muy consciente del color oscuro de su piel y de su origen pobre y desconocido. Reniega del guardapolvo gris que lo obligan a usar: “Se encargaron enseguida de raparme y de vestirme así, no sea cosa que fueran a tomarme como uno de la familia” (24). Sabe que es distinto de los hijos de don Joaquín y eso lo avergüenza y humilla. Si bien por momentos juega con los chicos, surge siempre un gesto que los distancia: “Los chicos ríen a gritos. A menudo Sixto se divierte con ellos, pero no por mucho tiempo. ... Ahora se siente intranquilo; no sabe qué tiene, quizá sed” (31). Ante los estallidos de risa, Sixto se siente “resentido y enojado” porque los envidia: “¡Lo que daría por una risa tonta como las que acaba de criticar! Es muy raro que él pueda reírse así” (31). Teresa, la mayor, lo llama “negro sucio” (46) y don Joaquín utiliza términos similares para reprimirlo por una tarea mal hecha. En un momento, Sixto cree adivinar lo que Lala piensa sobre él: “Le parezco feo. Le parezco negro. ¿Dónde podría esconderme para que nadie me vea?” (60).

La escuela es otro espacio de constantes humillaciones. “¡Qué maldición tener que tratar con estos indios atravesados!” (64), exclama la maestra ante una supuesta falta de Sixto, y para sus adentros piensa: “Negro sucio. Negro de mierda” (67). Él advierte el rechazo que provoca en la docente, y hasta cierto punto lo justifica: “Sabe que la maestra no le tiene una gran simpatía, pero le parece natural. Él mismo prefiere a la gente blanca y delicada” (63-64). Al igual que Félix Gauna en *Aire tan dulce*, Sixto es injustamente expulsado de la institución. La escuela es así otro espacio de precariedad, con maestras ignorantes y desprovistas de voluntad alguna de enseñar. “Si supieran que una pone una cosa en el cuaderno de tópicos y hace después lo que se le da la gana”, piensa la maestra cuando espera a la directora (65). Ella acude a la escuela solo porque es día de pago y anhela volver pronto a casa para lavarse los pies y salir a caminar por la cuadra del brazo de una amiga. Como todas sus colegas, tiembla ante la posibilidad de que le asignen un sexto grado que exija mayores conocimientos (65-66).

“Negro sucio”, “negro de mierda”, “indio atravesado”, son calificativos atribuidos a Sixto tanto en la casa como en la escuela, y que sugieren el origen mestizo del muchacho así como



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

el afán de “blanqueamiento” de la clase media (en este caso, don Joaquín —cuyos ojos azules remiten a una procedencia inmigratoria— y su familia, y la maestra, si bien también ella misma, como Sixto, es de piel más bien oscura, como se alude en otra zona de la novela). Se trata de un afán que entronca con la pretendida visión de la Argentina como “país blanco” (Chamosa, 2008), una representación que supone, como se sabe, la violenta exclusión de gran parte de la población del país.

El Club Social del pueblo es igualmente un ámbito de incomodidad y vergüenza, no solo para Sixto, también para don Joaquín y su familia. Al Club acuden todos los domingos, pero ninguno sabe cómo comportarse. Se sienten incómodos, obligados a imitar conductas y mostrar que están pasándola bien. Al ser saludado por “el diputado”, don Joaquín ya “no parece tan arrogante como en su casa; trata de contestar con desenvoltura y, aunque palmea la espalda del otro, los niños perciben su confusión” (61). Al ver que su padre “se inmoviliza en la entrada del Club ... de nuevo intimidado por la gente”, Teresa grita que encontró una mesa, “para ocultar su turbación” (62). Los niños fingen euforia y entusiasmo, ignorando la causa de su desazón: “¿Cómo un día domingo puede dejar esa tristeza?” (62).

El único espacio vivido con plenitud es, según lo anunciado, el río, adonde van a bañarse los chicos (los cuatro hermanos y Sixto) una siesta de calor. Allí no hay humillación ni incomodidad sino una sensación de desafío y libertad: “Sus caras muestran la obstinación de los que han decidido saltar cualquier obstáculo. No hablan. Tienen el paso de capitanes vencedores y lo saben. ... Quieren ser admirados” (99). Además, el río es el ámbito donde surge la sexualidad incipiente de Sixto y Lala. Es una sensación nueva para el chico: “Por primera vez Sixto pierde conciencia de sí mismo; algo ha brotado espontáneo y ha actuado libremente dentro de él. ... ¡Vivir así en todo! ¡Poder gritar, poder saltar, poder reír! Poder hacerlo sin saber que está fingiendo” (105).

Este pueblo imaginario de *Dos veranos* puede ser vinculado con el cronotopo de la “pequeña ciudad provinciana”, característico, como ha estudiado Mijail Bajtin, de la novela europea del siglo XIX. Bajtin se refiere en particular a la variante flaubertiana, cuyo epítome sería *Madame Bovary* y su tiempo cíclico de la vida cotidiana: un tiempo “denso y pegajoso”, carente de acontecimientos, con su ritmo marcado por las rutinas y la repetición de lo corriente (1975/1989, p. 398). En la novela de Orphée, el ritmo del tedio impregna el texto, en especial el comienzo y el final. Son numerosos los ejemplos que sugieren el tiempo cíclico de la vida en el pueblo, hecho de días que se repiten, de monotonía y aburrimiento: “El día comienza, *igual a otros, tedioso*”, piensa Sixto al comienzo de la novela, antes de ir a atender a la señora, cuyo calmo reproche es “*el mismo todos los días*” (24, cursivas agregadas). La simulada pelea entre ambos, cuando Sixto masajea las piernas de ella con el ungüento, “*se repite a diario; se ha convertido en un rito*” (25, cursivas agregadas). “Toda la mañana trabaja con desgano y sin prolijidad, *como siempre*” (30, cursivas agregadas). Por su parte, Don Joaquín, casi por aburrimiento, por cortar la rutina, inicia una relación con la maestra de la escuela, a quien ni siquiera considera demasiado atractiva. Pero una vez pasada la novedad del deslucido romance, vuelve el “antiguo tedio” (126). A tal punto nunca acontece nada en el pueblo, que Teresa, la hija mayor, fantasea con volver un día a casa y que todos estén muertos, por asesinato o envenenamiento: “No estaría mal que algo así, terrible, introdujera alguna variedad en su monótona vida y la convirtiera en personaje” (74).

El cronotopo de la pequeña ciudad provinciana tiene, para Bajtin, su variante “idílica” en la novela regionalista (1975/1989, p. 398). Pero, y al igual que en el caso de *Madame Bovary*,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

en *Dos veranos* no hay idilio. Ello se relaciona, entiendo, con la visión crítica de la provincia y con la complejidad de los personajes y su relación conflictiva con el entorno, con los demás, y con la propia lengua. Todos los personajes de la novela son, además de extraordinariamente vívidos, complejos. El lector puede conocer los pensamientos más oscuros, los miedos y rencores de los habitantes de ese microuniverso provinciano: tanto de don Joaquín y sus hijos, como de la maestra y la directora de la escuela, y hasta del desganado mozo del bar de la estación de tren. Pero sin duda el personaje más complejo es Sixto Riera, un protagonista lleno de matices, que bascula entre la sensibilidad, la compasión, la vergüenza, la rabia y la violencia. Rosa Chacel cuenta en la reseña antes citada que el “título primitivo del libro era Sixto Riera” (1958, p. 117), sugiriendo la centralidad del personaje.

En su mayor parte, la novela está narrada desde la óptica de Sixto. Si bien hay una voz narradora en tercera persona, el punto de vista, la “conciencia” por decirlo en términos de Bajtin, es casi siempre la del personaje. Es el personaje quien “ve”. La técnica, ampliamente utilizada en *Dos veranos*, del estilo indirecto libre —ese discurso que “consigna una experiencia imposible: la directa aprehensión de la interioridad ajena, la transmigración a otro sujeto, la posesión de otra existencia” (Martínez Bonati, en Pozuelo Yvancos 1989, p. 257)—, vehicula esta narración articulada desde las profundidades de la mente del personaje. En una de las primeras entrevistas a Orphée de las que tengo noticia, publicada en *Sur*, Luis Justo le pregunta si un marginal como Sixto puede equivaler a un demonio. Ella contesta que no por marginal sino por “todo lo que le corre adentro” (Justo, 1968, p. 89). Y “todo lo que le corre adentro” a Sixto es mostrado con maestría en la novela a partir de la exploración del estilo indirecto libre.

Con todo, no aparece todavía en este texto de Orphée la primera persona de los monólogos interiores que serán fundamentales en su siguiente novela dedicada a la provincia, *Aire tan dulce*, narrada directamente desde las conciencias de los personajes y donde la tercera persona, como he anticipado, desaparece ya del todo. Al ser consultada por su opinión sobre sus propios libros, Orphée dice respecto de *Dos veranos* que “si estuviera escrita de un modo menos clásico, me gustaría” (Zaragoza, circa 1974). Pero *Dos veranos* en modo alguno está escrita de un modo tan clásico para la Argentina de mediados de los cincuenta. Como he indicado en el apartado anterior en relación con el incipiente auge de novelas escritas por mujeres, hay en *Dos veranos* cierto afán de explorar las posibilidades estéticas del género, evidente en el acercamiento de la prosa a la poesía, en el punto de vista narrativo anclado en las profundidades de la conciencia de los personajes, y en la complejidad misma de los personajes. Sin embargo, el comentario de Orphée tiene que ver, intuyo, con una suerte de implacable autoexigencia y con la presencia de una voz narradora en tercera persona. Dicho de otro modo, es posible conjeturar que por “clásico” ella se refiere sobre todo a que en su primer libro está todavía esa tercera persona de la que reniega. En otra entrevista afirma que en *Dos veranos* buscó “evitar la tercera persona para evitar caer en el narrador omnisciente” y que recién en *Aire tan dulce* logra ese objetivo: su aspiración a la “comunicación directa del personaje con el lector”. “A mí me gustan los libros que se comunican directamente con el lector”, reconoce (García Pinto, 1988, p. 164). Agrega que en Italia —cabe recordar que Orphée vive un tiempo en Roma en la década de 1950— había una fuerte opinión en contra del narrador omnisciente, que habría reforzado su rechazo por esa forma de narrar (164). Así, el anhelo de innovación en cuanto a la focalización narrativa se concretará en *Aire tan dulce*,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

aunque ya se insinúa, según lo expuesto, en *Dos veranos* a partir de la complejidad del protagonista, a cuya conciencia (“todo lo que le corre dentro”, en palabras de Orphée) accedemos a través de un uso del estilo indirecto libre que aspira a la comunicación directa entre el personaje y el lector.

Profundizando en la complejidad del protagonista, se advierte que Sixto tiene una enorme sensibilidad oculta, que no puede mostrar porque no tiene las palabras para hacerlo. Siente compasión por el dolor de la esposa de don Joaquín: “Se pondría a llorar cuando ella llora” (Orphée 1956/2012, p. 25); “A veces la lástima se vuelve tan grande que lo ahoga, y para poder respirar con calma llega hasta a querer para él esos dolores” (88). A diferencia de los hijos, es el único que comprende a la señora: puede entrever que ella no llora solo por el dolor y la enfermedad sino “también por su deformidad” (83). Su comprensión también proviene de la identificación: “Claro, la señora ... sufre como él mismo cuando se siente postergado por feo, por pobre, por tonto ¡Con razón nunca pudo odiarla!” (98). Sixto muestra también una cierta sensibilidad por la belleza. Aunque le desagradan los orines de la escupidera que usa la enferma “no puede dejar de mirarla” porque es de porcelana y “tiene un dibujo muy bonito” (28). Le gustan los cuises y las palomas, le gusta el tango: “Son tan tristes y tan lindos los tangos...” (152). Disfruta entregándose a la imaginación. Durante un viaje en ómnibus del pueblo a la ciudad —jalonado por los barquinazos del vehículo y el ascenso y los diálogos de los pasajeros, cada uno con su pequeña historia— se despliega, en algunas de las páginas más notables de la novela, el fantasear de Sixto con una vida diferente, donde no es sirviente ni huérfano sino un niño amado por su familia, de la que es secuestrado. En ese viaje Sixto intenta modestas acciones nobles, como dar el asiento a una mujer que amamanta su bebé, pero no logra concretarlas: “Con su maldita vergüenza no se animó; se le ocurría que todos iban a mirarlo y a burlarse en voz alta. Siempre se han de estar burlado de las cosas buenas; les parecen mariconadas” (37). La injusticia, “sufrida por él o por otro, es de las pocas cosas que le provocan una emoción irreflexiva. No quiere ser injusto” (90). Tiembla de rabia cuando se burlan de una mujer en quien “intuye... al ser indefenso y golpeado. No comprende esa crueldad estúpida” (38).

La rabia lo invade con frecuencia, como una “cortina roja” de furia que lo ciega. “A alguien de mi familia lo debe haber picado una víbora. Desde que amanece estoy rabioso” (23), son las primeras dos frases de la novela. Pese a que “no se siente asesino” (174), Sixto es capaz de cometer un crimen, como el asesinato y robo al viejo de la colonia. Es casi un acto desesperado por salir de un mundo de humillaciones. Se trata de un personaje que no encuentra un lugar. Es diferente de todos los que lo rodean. Un “negro sucio” como él no puede identificarse con los miembros de la familia que sirve, pero tampoco con los rudimentarios pasajeros del ómnibus: “Él sabe que se dice ‘donde’, pero por congraciarse con el hombre le ha dicho ‘ande’” (36). Tampoco logra un sentido de pertenencia con los compañeros de la colonia, en especial, Gregorio, su cómplice para escapar y para el crimen: le molesta que sea tan bruto, le molestan sus alpargatas sucias que desentonan en la ciudad, su manía de emborracharse. Sixto es un ser en el medio.

Hay un enorme contraste entre todo lo que piensa y lo poco que puede decir, porque, como dije antes, Sixto no tiene las palabras. Sus pensamientos son por momentos hasta poéticos, pero no puede comunicarlos a los demás. La sensibilidad y la compasión que en ocasiones demuestra no encuentran traducción en lenguaje verbal. Una de las formas de la precariedad de Sixto es ese no poder hablar, no poder decir. Él se muestra consciente de esa carencia. En



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

un momento dado cobra consciencia de estar repitiendo una frase de don Joaquín que considera estúpida: “Por primera vez cae en cuenta que repite lo que oye porque no tiene palabras propias” (52). Son numerosas las ocasiones en que siente vergüenza de hablar: “A él había comenzado a darle vergüenza conversar con los de la escuela” (134). Una mañana propone a Lala volver al río, pero ella no lo escucha y él no se atreve a repetir la propuesta, porque tiene “demasiada vergüenza” (116). Lala le retruca invitándolo a espiar la casa del leproso (sabiendo que el temor a la lepra y a las enfermedades paraliza a Sixto), pero él no es capaz de contestar:

Pretende decir algo, pero se queda allí, en el umbral, con el labio inferior temblando... Si supiera hablar le explicaría que más que miedo es asco lo que siente... *Si habla se salva. Pero no puede* (cursivas agregadas).

El precio de su vida es una palabra y no logra decirla porque no la sabe elegir entre las otras.

Siempre lo mismo. Siempre lo mismo. Le dicen que es un cobarde y no se defiende, lo acusan en la escuela y no explica, lo culpan de lo que hacen otros y se queda callado. *Es insolente porque no sabe hablar. Es cobarde porque no sabe hablar* (cursivas agregadas). (p. 117).

En otra ocasión, en que “una vez más no logró decir lo que quería”, se reconoce como “un apestado: un silencioso y un triste” (138). Puede darse cuenta además de que otros tampoco cuentan con las palabras. Cuando, al final de la novela, ataca a una mujer en el camino, en medio de su huida, sabe que ella no dirá nada porque “No ha aprendido las palabras con que hay que decir ciertas cosas” (149).

La imposibilidad de decir es quizá el gran tema de la novela: no poder hablar, no saber hablar, no tener las palabras. Un tema que Orphée también explora en *Aire tan dulce*, cuyos personajes están marcados por la imposibilidad de decir el amor. En ambas novelas hay un vínculo entre el no poder hablar y la provincia. Y ese vínculo va más allá de las procedencias sociales. En el caso de *Dos veranos*, si bien en Sixto, como en la mujer del camino que acabo de mencionar, la carencia lingüística se ve acentuada en tanto se trata de sujetos subalternizados, pobres y mestizos, dicha carencia también afecta a personajes “blancos” y de clase media como don Joaquín, quien tampoco puede hablar, por ejemplo, frente a un mecánico porteño que acude a su casa para arreglar un motor. Cuando este último, solo por iniciar una conversación, le pregunta por el partido del domingo, don Joaquín “se aterra”, al punto de que no quiere que continúe el arreglo. Y cuando el mecánico dice “hay que revisar todo” y comienza a desarmar las piezas, siente que lo está dominando: “Ya entra dominándome. Y yo se lo voy a aguantar”. Sabe que se “va a dejar vencer. Una vez más se va a dejar vencer. Y después vendrá la rabia”. “Quisiera morir”, piensa, “él no sirve para luchar, no sabe ni hacerse valer ante un pobre infeliz, por más porteño que sea” (111-113). Hay una suerte de cadena de imposibilidades en la novela, de sentimientos de inferioridad, de humillaciones (la mujer del camino humillada por Sixto, Sixto humillado por don Joaquín y sus hijos, el propio don Joaquín humillado por el mecánico porteño, pese a que don Joaquín pertenecería a un estrato social “superior” al del porteño).

El contraste entre provincianos y porteños (el porteño es representado en la novela como un otro que se impone y amedrenta, frente al que no se puede hablar) aparece en distintas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

zonas del texto. Los porteños son los que tienen las palabras. Piensa Sixto: “Estos porteños no hacen más que darse corte; hasta con la voz se dan corte. ¡Si se han de creer más importantes porque hacen sonar la erre y hablan ligerito!” (41). Una clave de esa representación, también articulada desde la perspectiva de Sixto, está en la analogía entre los trenes y los porteños:

[Los ómnibus] son todos viejos y ruidosos. Se codean con la montaña y conocen la vida de los caseríos; se paran en los almacenes para que los pasajeros compren lo que necesiten y uno sabe el nombre del guarda. Mientras que los trenes son orgullosos. Baján todas las ventanillas para no ensuciarse con la tierra, salen de las estaciones sin dar tiempo siquiera de echar un parrafito con algún conocido y son todos extraños que creen que los pueblos están solo para que ellos tomen agua. Los trenes son porteños, no hay nada que hacerle. (p. 169).

Dos veranos narra así la desigualdad espacial del país, un país estructurado en provincianos y porteños, en centros y periferias, que supone un reparto también desigual de la lengua: unos pueden hablar, otros no saben cómo hacerlo. En este universo de imposibilidades y carencia de palabras, la única habitante del pueblo que puede hablar, al final de la novela, es Lala, la tercera de las hijas de don Joaquín. Lala, que siempre fue intrépida y “capaz de reírse de la muerte y del peligro”, de “hacer gritar de espanto a las viejas” (99), en la segunda parte del texto estudia en la ciudad, se convierte en una gran lectora y se conduce con una libertad que la distingue de sus hermanas y de otras jóvenes del pueblo. Es juzgada, por ello, como una “atrevida”. Se trata de un personaje femenino, si bien secundario, de mucha fuerza, que prefigura el de Atala o Atalita Pons, la protagonista de *Aire tan dulce*, que se rebela a todos los órdenes institucionales en los que está inmersa: familia, escuela, iglesia (Martínez Zuccardi, 2021, p. 72). A propósito de los comentarios de su familia en torno al crimen cometido por Sixto, Lala profiere una suerte de discurso sobre la libertad (181). Y lo interesante es que a su hermana Teresa le molesta, más que lo que considera como una insolencia y una falta de decoro de Lala, que ponen en riesgo su reputación, el hecho de que muestre esa facilidad para hablar: “Más rabia que nada le daba que Lala pudiera hablar así, tan fácilmente” (181).

Dos veranos se inicia con el comienzo del día de Sixto y se cierra, de modo análogo, con el comienzo de un nuevo día en la casa de don Joaquín, quien sigue yendo al Club Social los domingos. Pero al final ya no es Sixto quien prepara el ungüento para las piernas de “la señora”, sino Zoila, la chica nueva, que trae las noticias de las declaraciones de Sixto a la policía. Y así el ritmo cíclico del tedio se restaura en la novela. Se abre, no obstante, una brecha, un atisbo de libertad, cuando ante la acusación de que Lala ha vuelto “deshoras” (*sic*) la noche anterior, su madre dice: “Déjala. Déjala que viva”.

Para terminar, una breve recapitulación. El recorrido trazado ha mostrado que Orphée elige la novela y la provincia para comenzar su trayectoria literaria y que esas elecciones son, además de audaces y originales, en buena medida pioneras en un momento en que se iniciaba el auge de las narradoras mujeres en la literatura argentina y se iniciaba también la publicación más asidua de novelas sobre Tucumán. En la serie de novelas sobre Tucumán el nombre de Orphée se destaca entre un conjunto de escritores varones. Su caso es también



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

singular en el marco de la primera variable contextual mencionada, ya que Orphée se distingue de otras narradoras del momento en la medida en que le interesa la exploración del género novelístico más que la introducción de una óptica femenina. Si bien el anhelo renovador se concretará luego en *Aire tan dulce*, ya se insinúa, según lo expuesto, en *Dos veranos*, en especial a partir de un uso del estilo indirecto libre que aspira a la comunicación directa entre el personaje y el lector. Otra elección audaz es la del punto de vista de un huérfano pobre y de piel oscura. Desde ese punto de vista la novela delinea una visión conflictiva de la provincia, representada —lejos de una mirada idílica regionalista—, como un precario universo de carencias, incomodidades, rabias y humillaciones. Un aspecto central de esa representación es, en otro giro original de Orphée, la carencia lingüística. *Dos veranos* diseña un desigual reparto lingüístico del país: son los porteños quienes pueden y saben hablar, mientras que quienes habitan en la provincia, con la única excepción de Lala, están marcados por ese no poder hablar/no saber hablar/no tener las palabras que el propio Sixto Riera reconoce como su condena. Entiendo que el conjunto de estas tempranas elecciones —orientaciones inaugurales que la autora llevará a puntos aún más ricos y potentes en su obra posterior—, colocan a Orphée y su primer libro en un lugar relevante y singular en el panorama de la novela argentina de mediados del siglo XX.

Referencias bibliográficas

- Audiovideoteca de escritores: Elvira Orphée (2005). Audiovideoteca de Buenos Aires. Recuperado de www.audiovideotecaba.com/elvira-orphee
- Andradi, E. (2007). Visiones de Elvira Orphée en “Padre amantísimo, Padre purísimo, Padre admirable”. *Feminaria Literaria*, 12(19), 95-96.
- Arvay, V. (2021). Poética del entorno hostil: análisis de *Dos veranos* de Elvira Orphée y *La flor de hierro* de Libertad Demitropulos. En I. López, S. Castillo y P. Cruz. *Actas de las Jornadas de Crítica Literaria: trayectorias y polémicas en los estudios literarios del NOA: homenaje a Raúl Dorra* (pp. 144-152). Salta: Instituto de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades-CONICET.
- Bajtín, M. (1975/1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Balderston, D. (Comp.). (2006). *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Barbero, L. S. (2021). Demasiado post-humanas: cruces entre especies en relatos de Elvira Orphée y Marosa di Giorgio. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, (14), 31-45.
- Bastos, M. L. (1978). Reflexiones sobre el discurso autoritario (A propósito de cuentos sobre tortura de Elvira Orphée). *Revista de la Universidad de México*, (10412). Recuperado de www.revistadelauniversidad.unam.mx_rum/files/journals/1/articles/10693-16091-1-PB.pdf
- Boldini, M. G. (2019). Literaturas de argentina. Narrativa de mujeres en las primeras décadas del siglo XX (1900-1930): heterodoxias, tensiones, representaciones. *Revista de literaturas modernas*, 49(1), 33-57.
- Brizuela, L. (28 de noviembre de 2009). Retrato de una rebeldía. *Adnicultura La Nación*. Recuperado de www.lanacion.com.ar/cultura/retrato-de-una-rebeldia-nid1203464
- Calás de Clark, M. R. (2007). *En el fondo* de Elvira Orphée y la relación hombre-naturaleza



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- en algunas novelas autobiográficas argentinas. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 72(289-290), 101-154.
- Chacel, R. (1957). Un libro ciertamente nuevo. *Sur*, (245), 111-117.
- Chamosa, O. (2008). Indigenous or Criollo: The Myth of White Argentina in Tucumán's Calchaquí Valley. *Hispanic American Historical Review*, 88(1), 71-106.
- Cohen Imach, V. (1994). *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Corvalán, O. (2008). *Contrapunto y fuga: (Poesía y ficción del NOA)*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- De Diego, J. L. (2006). 1938-1955. La 'época de oro' de la industria editorial. En Autor, *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000* (pp. 91-123). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- De Leone, L. M. (2012). *La diversificación de la autoría en la obra literaria y periodística de Sara Gallardo (Argentina Siglo XX)* (Tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1888>
- Díaz, G. (1985). Escritura y palabra: *Aire tan dulce*, de Elvira Orphée. *Revista Iberoamericana*, 51(132-133), 641-648.
- Drucaroff, E. (2000). La narración gana la partida. En N. Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina II* (pp. 7-15). Buenos Aires: Emecé.
- García Pinto, M. (1988). Entrevista con Elvira Orphée en Nueva York en noviembre, 1982. *Historias íntimas: conversaciones con diez escritoras latinoamericanas* (pp. 151-171). Hanover: Ediciones del Norte.
- Jurovietzky, S. (2007). Viejas prácticas (sobre "Las viejas fantasiosas" de Elvira Orphée). *Feminaria Literaria*, 12(19), 92-95.
- Justo, L. (1968). Elvira Orphée y sus novelas. *Sur*, (317), 88-89.
- Larrea, A. (14 de junio de 2018). Sara Gallardo: la escritora luminosa en el país del humo. *Infobae*. Recuperado de www.infobae.com/cultura/2018/06/14/sara-gallardo-la-escritora-luminosa-en-el-pais-del-humo/
- Lojo, M. R. (2000). Pasos nuevos en espacios habituales. En N. Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina II* (pp. 19-48). Buenos Aires: Emecé.
- Loubet, J. (1986). Tres miradas en trascendencia. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 51(201-202), 343-358.
- Martínez Zuccardi, S. (2020). Provincia y figura de autora en Elvira Orphée. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 74(2), 104-116. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00397709.2020.1745457>
- Martínez Zuccardi, S. (2021). Rebeldía, provincia, enfermedad. Autofiguración en *Aire tan dulce* de Elvira Orphée. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 30(41), 65-79. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/5248>
- Mena, M. (2013). Sentir los ojos en un *Aire tan dulce*. En L. Massara, R. Guzmán y A. Nallim, *Literatura del noroeste argentino: reflexiones e investigaciones 3* (pp. 106-118). Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Mena, M. (2020). *Entre barricadas: novelas que reescriben la historia. Tucumán 1950-2000*. Buenos Aires: Biblos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Moctezuma, E. (1983). Para mirar lejos antes de entrar: los usos del poder en *Aire tan dulce*. *Revista Iberoamericana*, 49(125), 929-942.
- Orphée, E. (1956/2012). *Dos veranos*. Villa María: Eduvim.
- Peltzer, F. (2003). La desesperanza en algunas novelas argentinas. En Autor, ...*en la narrativa argentina* (pp. 15-38). Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Pobutsky, A. (2002). From the bottom of my pain: living dangerously in *Aire tan dulce* of Elvira Orphée. *Letras Femeninas*, 28(2), 137-157.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1989). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Risco, A. M. (2016). Exclusiones del canon. Reflexiones sobre un caso argentino: el folletín de *El Orden* de Tucumán (1883-1900). *Hallazgos*, 13(26), 41-61. Recuperado de <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2016.0026.02>
- Said, E. W. (1975). *Beginnings: intention and method*. New York: Basic Books.
- Slaughter, J. (1996). Torture and Commemoration: Narrating Solidarity in Elvira Orphée's "Las viejas fantasiosas". *Tulsa Studies in Women's Literature*, 15(2), 241-252.
- Tompkins, C. (1993). El poder del horror: abyección en la narrativa de Griselda Gambaro y de Elvira Orphée. *Revista Hispánica Moderna*, 46(1), 179-192.
- Verbitsky, H. (9 de febrero de 2006). Guido. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/62832-20696-2006-0209.html>
- Zaragoza, C. (ca. 1974). Con Elvira Orphée (reportaje). *La Nación*. Recuperado de <https://www.facebook.com/Elvira-Orph%C3%A9-188438727894>

Notas

¹ De modo muy reciente, cuando esta introducción ya estaba escrita, apareció publicada una ponencia que se ocupa brevemente de *Dos veranos* en diálogo con *La flor de hierro* de Libertad Demitropulos (Arvay, 2021). Ello constituye una muestra de la renovada atención crítica sobre la obra de Orphée visible en los últimos años, a la que me refiero a continuación.

² Cabe aquí una muy breve reseña de la trayectoria de la autora. Orphée vive en Tucumán hasta los 15 o 16 años. Según las declaraciones de la propia autora en diversas entrevistas, una vez finalizado el colegio secundario (al que había ingresado de modo prematuro) y ante la muerte de la madre y la perspectiva de un nuevo matrimonio de su padre, decide trasladarse a Buenos Aires (una decisión sin duda infrecuente entre las jóvenes de familias acomodadas del Tucumán de fines de la década de 1930). Estudia Letras en la Universidad de Buenos Aires. A fines de la década de 1940 obtiene una beca para continuar estudios en Madrid. De Madrid se va a París. A su carrera literaria la inicia en Buenos Aires. Da a conocer su primer texto en *Sur* en 1951 (el relato "Las dos casas", incluido en el número 198) y publica su primer libro (del que me ocupo aquí) en 1956 por el sello Sudamericana. A fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, ya casada con el pintor Miguel Ocampo, volvería a vivir unos años en París y también en Roma, donde Ocampo ejerce funciones diplomáticas. En Europa escribe su segunda y su tercera novela: *Uno* (Compañía General Fabril Editora, 1961) y *Aire tan dulce* (Sudamericana, 1966). Se radica luego nuevamente en Buenos Aires. Sus siguientes libros son: *En el fondo* (Galerna, 1969), *La última conquista de El Ángel* (Monte Ávila, 1977), *La muerte y los desencuentros* (Fraterna, 1989) y los volúmenes de relatos *Su demonio preferido* (Emecé, 1973), *Las viejas fantasiosas* (Emecé, 1981) y *Ciego del cielo* (Emecé, 1991). Por *Aire tan dulce*, obtiene el Segundo Premio Municipal de novela y por *En el fondo*, el Primer Premio Municipal de novela.

³ De acuerdo con José Luis de Diego, en un proceso que se inicia alrededor de 1940, Sudamericana, Losada y Emecé, "se van apoderando progresivamente de los autores más significativos y marcando el ritmo de lo publicable en literatura argentina" (2006, p. 105).

⁴ En una entrevista de 1969 la propia Orphée afirma que en casa de Alfredo González Garaño (pintor y coleccionista, miembro del consejo de *Sur*) conoció a Bianco y que al enterarse de que ella había escrito un cuento, él la habría invitado a publicarlo en la revista. Orphée confiesa que cuando vio su texto impreso se



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

indignó porque Bianco lo había corregido, le había “cambiado el sentido y transformado el final”, pero reconocería luego que Bianco tenía razón (Hijas, libros..., 1969, p. 51). Se trata del relato “Las dos casas”, incluido en el número 198 de *Sur*, de 1951, texto que, según lo indicado, sería el punto de partida de la novela *En el fondo* (1969). En adelante, Orphée colaboraría aisladamente en *Sur*.

⁵ En este punto, los juicios de Orphée coinciden con diversos testimonios reunidos en un libro de homenaje a José Bianco que sugieren que quien tenía en *Sur* el olfato para descubrir nuevos autores era, en efecto, Bianco y no Ocampo (Balderston, 2006).

⁶ Este recuento no pretende, desde luego, dar cuenta con exhaustividad de las novelas de Tucumán. Para ello, remito al relevamiento realizado por Máximo Mena para el caso del siglo XX (Mena, 2020). Con respecto al XIX, puede consultarse el trabajo de Ana María Risco, quien llama la atención sobre el silenciamiento operado sobre novelas y folletines decimonónicos y plantea la necesidad de revisar la idea generalizada de que la narrativa fue menos cultivada que la poesía en Tucumán (2016, pp. 41-61).

⁷ Otro elemento que permite contextualizar la trama en la década de 1930 es la mención de figuras históricas que aparecen en “viejas revistas” (Orphée 1956/2012, p. 103) leídas por Teresa en su habitación: la acróbata Rosita de la Plata, la soprano y actriz italiana Lina Cavalieri, la bailarina Emilienne d’Alençon, figuras de fama en las décadas de 1910-1920, y que aparecen, por lo tanto, en revistas que en los treinta son ya viejas.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39626>

La reinterpretación del genio romántico en *Nadja*, de André Breton

Rafael Mazón Ontiveros

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

rmazon@ucm.es

rafaelmazonontiveros@gmail.com

Recibido 02/08/2022. Aceptado 01/09/2022

Resumen

En el presente artículo se realiza un análisis de la novela *Nadja*, obra maestra del surrealismo literario, del escritor francés André Breton. Contrario a las aportaciones científicas realizadas por el campo del psicoanálisis, este texto busca estudiar el texto a partir del concepto del genio, noción fundamental para la estética romántica (con la cual el surrealismo guarda hondas semejanzas), con el afán de realizar una novedosa aportación al campo de los estudios literarios, y la relación de estos con la filosofía. El trabajo estará dividido en tres partes claramente diferenciadas: una introducción, en la cual se hablará concisamente sobre la figura de André Breton, así como de algunos presupuestos del surrealismo; luego, se describirá el concepto de genio romántico a partir de algunas investigaciones actuales; finalmente, se intentará estructurar una interpretación pertinente de la novela usando la noción de genialidad romántica para estudiar la relación entre el personaje de Nadja y el narrador.

Palabras clave: *estudios, literarios, surrealismo, genio, romántico*

The reinterpretation of the romantic genius in André Breton's *Nadja*

Abstract

This article analyzes the novel *Nadja*, a masterpiece of the literary surrealism, written by the french writer André Breton. Contrary to the scientific contributions made by the field of psychoanalysis, this text aspires to study the text from the concept of genius, a fundamental notion for the romantic



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

esthetic (with which surrealism bears deep similarities), with the aim of making a novel contribution to the field of literary studies, and its dialogue with the philosophy. The work will be divided into three clearly differentiated parts: an introduction, in which the figure of André Breton will be concisely discussed, as well as some assumptions of surrealism; then, the concept of romantic genius will be described based on some current research; finally, an attempt will be made to structure a pertinent interpretation of the novel using the notion of romantic genius to study the relationship between the character of Nadja and the narrator.

Keywords: *literary, studies, surrealism, romantic, genius*

Usualmente se acostumbra ubicar el nacimiento oficial del movimiento surrealista, uno de los exponentes principales de las vanguardias artísticas, en el año 1924, fecha en que se publica el primer manifiesto. A su autor, André Breton (1896-1966), se le considera como la cabeza de esta nueva escuela artística. Para resumir los orígenes e influencias más importantes de este movimiento, se puede afirmar que el surrealismo es una suerte de síntesis en la cual se mezclan antiguas influencias románticas, la tradición de la “literatura negra”, y algunos vestigios del simbolismo (principalmente alrededor del concepto de imagen). Esta vanguardia artística busca lograr un automatismo psíquico puro, para alcanzar así una nueva realidad, despojada de cualquier tipo de limitación intelectual o estética. Como consecuencia de la amistad de Breton con Tristan Tzara, el surrealismo se relaciona con el dadaísmo, del cual recupera ciertos elementos a los que les otorga una nueva perspectiva surrealista. Otros representantes importantes de esta corriente son el poeta Paul Eluard, Robert Desnos (asesinado por los alemanes en 1943), y Louis Aragon, militante comunista (en determinado momento, el surrealismo estuvo ligado al marxismo, como consecuencia del carácter revolucionario de este último) (Escarpit, 1974, pp. 141-142).

Los surrealistas están en contra de lo que generalmente se identifica con lo lógico; defienden lo inconsciente y lo imaginario, el sueño y la locura, para conseguir, más allá de la pintura y de la escritura, salvar al hombre, ayudarlo a reconquistar un equilibrio cada vez más amenazado. Aunque los estilos y las inquietudes de los escritores y pintores surrealistas eran diferentes, todos comparten una determinada intención, la cual los une a todos en una especie de comunidad: la voluntad de sobrepasar lo real, de provocar lo casual, la sorpresa y la extrañeza; así como de liberar al pensamiento. Para lograr este objetivo, la metáfora y la imagen surrealista cobran vital importancia. Para Breton, la metáfora es connatural a la imaginación humana, pero ese potencial solo puede plasmarse si se da rienda suelta al inconsciente; de esta manera, el surrealista provoca la aparición de imágenes asombrosas, extrañas, difíciles de evocar cognitivamente. La ya mencionada imagen surrealista surge de la yuxtaposición casual de dos realidades diferentes; cuanto más diferentes sean los dos componentes de esta y más lejanos se encuentren los campos semánticos de los elementos en cuestión, más brillante y bella será la chispa nacida en ese encuentro (Real, 1994, p. 1095). En este punto, es imprescindible retomar el primer manifiesto surrealista de André Breton en donde realiza una disertación sobre el concepto de imagen y su relación con el término, propuesto por él mismo, de la “chispa”:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Es falso, a mi criterio, pretender que el “espíritu ha captado las relaciones” entre las dos realidades en contacto. En primer término, no ha captado nada conscientemente, sino que del acercamiento fortuito de dos términos ha brotado un fulgor particular, el *fulgor de la imagen*, a cuyo brillo somos infinitamente sensibles. El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa obtenida, y por lo tanto es función de la diferencia de potencial entre los dos conductores. Cuando esta diferencia es mínima, como pasa en la comparación, la chispa no se produce. Ahora bien: opino que no está dentro del poder del hombre el concertar el acercamiento de dos realidades tan distintas. El principio de asociación, tal como lo conocemos, se opone a ello... Es forzoso admitir, entonces, que el espíritu no deduce los términos de la imagen sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, limitándose la razón a comprobar y valorar el fenómeno luminoso. (Breton, 2001, p. 57).

La obra de André Breton está orientada hacia la expresión de las propuestas surrealistas en sus distintas facetas. Esta cuestión no le resta valor artístico, ni importancia o relevancia, a su trayectoria literaria; independientemente de su simultánea dimensión como prueba práctica de una formulación teórica y como reflexión teórica fundada sobre la creación, incorpora diversos elementos creativos propios, de sorprendente lirismo y tan personales que singularizan su obra de forma lucida. Además, Breton nunca dejó de mostrar su rechazo hacia el propio concepto de lo literario, así como hacia cualquier categorización genérica de su escritura (Velázquez Ezquerra, 1994, p. 1226).

Al presente estudio le interesa estudiar la novela *Nadja*, una de las obras maestras bretonianas escritas en prosa, la cual fue publicada en 1928. Los trabajos predecesores revisados, tanto en castellano como en inglés, que analizan de diversas maneras el texto de Breton son los siguientes: en 1969, René Riese Hubert analiza *Nadja* a partir de la coherencia temática que encuentra en la repetición de acontecimientos azarosos experimentados por los protagonistas de la novela durante sus paseos por París en su estudio *The coherence of Breton's "Nadja"*, además, profundiza en cómo la repetición y variación de los hechos casuales se vuelve un motivo otorgador de cohesión poética al texto bretoniano; en su texto *Breton, Schizophrenia and Nadja*, Harold Wylie estudia en 1970 las semejanzas apreciables en los comportamientos, así como en los dibujos realizados por el personaje de Nadja con las maneras en cómo se comportan los pacientes diagnosticados con esquizofrenia, también se ahonda en los niveles simbólicos que se pueden apreciar en la novela, como son los símbolos heráldicos del delfín y la sirena, unido esto a la interpretación de las formas metamorfoseadas de las creaciones del personaje femenino; Roger Cardinal, en el año 1972, publica su trabajo *Nadja and Breton* donde focaliza el análisis del texto de Breton en la relación de los protagonistas; *Eclipsing desire: Masculine anxiety and the surrealist muse* es un estudio de 2004 realizado por Macella Munson, en donde analiza la perspectiva de los escritores surrealistas acerca de los conceptos de mujer, deseo, musa, cuerpo femenino, entre otros; Ángel Cagigas, analiza en su trabajo de 2007 titulado *Una visión de la locura: el caso Breton*, la relación y la admiración del movimiento surrealista hacia la histeria, considerada esta como una puerta de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

acceso a otro mundo, además de ahondar en la visión surrealista del sueño, interpretando el *Manifiesto surrealista*, como punto de unión en el cual vida y muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, sensación y representación, razón y locura, dejan de percibirse como dicotomías contradictorias; en el año 2009, María Dolores Adsuar Fernández estudia de forma comparativa ciertas nociones de la novela de Breton y elementos de la obra de Felisberto Hernández en el texto *Nadja encendía las lámparas*, además de rastrear la influencia surrealista bretoniana en los relatos *La casa de Irene* de 1929 o en *El balcón* publicado en 1949; finalmente, Andrea Losalle enfoca su estudio publicado en 2010 bajo el título *From convoluted to convulsive messages: a seismometrical reading of André Breton's "Nadja"* en el mito de la esfinge y la manera en que este estructura la novela, descubriendo todo un sistema cabalístico que da coherencia a la forma de la obra, en el cual la escritura automática propuesta por el surrealismo puede apreciarse como una reinterpretación de cierto ritual mántrico.

Gran parte de los trabajos enumerados se basan, en mayor o menor medida, en el psicoanálisis, es decir en la psicocrítica al acercarse al texto de André Breton. Contario a esto, la intención de este trabajo es analizar la novela desde otra perspectiva original y novedosa, recuperando el concepto de genio romántico para estudiar la manera en que este es reinterpretado desde una postura surrealista en *Nadja*. Al inicio de este texto se ha mencionado de manera breve la recuperación hecha por parte del movimiento surrealista de ciertas nociones del romanticismo, circunstancia que también explica Cagigas (2007) al hablar sobre la locura:

Diferentes corrientes de pensamiento, artísticas e ideológicas han abogado por una visión de la locura como un estado mental propicio para la creación, un estado que posibilita el acceso a un plano alternativo que permite aflorar ciertas aptitudes por lo general constreñidas. Ya en la modernidad los autores del romanticismo, siempre en busca de la inspiración arrebatadora que sume al sujeto en un estado alterado que impele a la creación, son un claro exponente de tal creencia, de hecho tienen a la locura como el fundamento positivo de la normalidad y no como una elaboración secundaria, deficitaria... en esta misma línea se sitúa el surrealismo, que entiende la locura como un estado privilegiado cuyo delirio es fuente de placer a la vez que materia prima para la creación artística y defiende su valor lamentando que sea objeto de persecución por los órganos represores de la sociedad. (p. 93).

Se considera que, teniendo en cuenta la complejidad que implicaría abordar simultáneamente en un trabajo varios conceptos del romanticismo y su posible actualización en *Nadja*, focalizar la presente labor en un único término puede tener mayor relevancia académica al resultar en un estudio más conciso y sintético. Se ha escogido la noción de genio romántico pues, dentro de la novela, otras ideas y otros temas esenciales para la coherencia literaria de *Nadja* se conectan, de diversas formas, a este primero. Antes de analizar la reinterpretación de este término en la novela de Breton, se realizará una concisa descripción de este concepto.

Uno de los principales objetivos de la estética romántica es el énfasis colocado en la individualidad, a partir de la construcción de un “yo” universal capaz de trascender el mundo de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

los opuestos tan presente en los ejercicios de la lógica positivista; fomenta la búsqueda de una verdad interior ajena a los dogmas establecidos por el raciocinio, tal como explica y sintetiza Cristiá (2021):

En el pensamiento romántico se da la búsqueda de una unión que nunca llega a completarse... esa construcción del “yo” por medio de un constante “salirse de sí” y reencuentro que nos impulsa a trascender el mundo de los opuestos... las primeras manifestaciones del Romanticismo apuntaban a fundar un movimiento artístico e intelectual que fomentara la búsqueda de una verdad interior ajena a cualquier doctrina establecida por el exceso de raciocinio. (pp.75-76).

Por consiguiente, el concepto de genio es el medio por el cual se logra trascender los límites impuestos por la razón con el afán de intentar lograr alcanzar una suerte de totalidad, como lo explican Novalis y William Blake, dos de los pensadores románticos más importantes para la teorización de la estética del Romanticismo: “Novalis, por su parte, utilizó el concepto de genio poética para designar a aquel capaz de ser muchas personas a la vez, coincidiendo con Blake en la idea de totalidad” (Cristiá, 2021, pp. 77-78).

Además, explica Romero (1995) que el genio romántico es una suerte de profeta, un intermediario capaz para entablar un diálogo entre la esfera de la realidad y lo divino, dotado de una capacidad creadora sobresaliente, casi sobrenatural, el cual se rige por un sistema de valores y normas completamente propias e individuales, y una libertad total que lo distancia del resto de la gente:

El concepto de genio... refiriéndose a una persona excepcionalmente dotada, con una capacidad creadora fuera de lo normal y que se rige por su libertad individual, por criterios propios de moral y conducta, ajenos a los que guían a la gente común... denomina a una clase de seres divinos que actúan como intermediarios. Su ámbito es esa distancia que une y separa ambas esferas: la divina y la humana... es una entidad intermedia, ni dios ni héroe, mensajero entre cielo y tierra. (pp. 124-125).

Entonces, el genio romántico está ubicado en un terreno límite; habita en los linderos entre la imaginación y la locura, entre el mundo de los vivos y el Más Allá, entre lo instintivo y lo intencional, entre el presente y el pasado, entre lo terrenal y lo sagrado, en suma, entre el cielo y el infierno¹; pero él, dotado de una capacidad creadora excepcional, tiene la posibilidad de elevarse hacia el infinito superando la oposición y la confrontación de los opuestos como lo explica Cristiá (2021): “El Genio, el que acerca lo instintivo con lo intencional, o como vimos al inicio, concilia el cielo y el abismo, trasciende la mera confrontación entre dos mundos, elevándolo hacia el infinito” (p. 80). Sin embargo, esto tiñe a la figura del genio romántico de un halo trágico pues, al estar elevado gracias a un preciso equilibrio, la fragilidad de esta tensión lo coloca constantemente en peligro de caer: “El artista se sitúa en un terreno límite, el del justo y preciso equilibrio... pero



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

al mismo tiempo, la fragilidad de esa justa tensión le hace estar siempre en peligro” (Romero, 1995, p. 129).

Una de las semejanzas más claras entre el movimiento romántico y el surrealismo es, como ya se ha mencionado, la perspectiva de ambas corrientes literarias sobre el tema de la locura, lo cual se encuentra estrechamente ligado con *Nadja*. Para estas, la locura funciona como una revelación, la cual le brinda al genio la posibilidad de traspasar los umbrales de la razón para alcanzar una totalidad, un conocimiento y una realidad nuevos; una naturaleza salvaje utiliza al genio romántico y a su creación como medio para expresarse, por lo que esta actividad creadora es inconsciente y azarosa, como bien describe Aizpún (1997):

Esta locura, que es la “iluminación racional”, es pues camino de unificación, búsqueda de sí mismo que conduce al principio y por tanto a la plenitud... la actividad del genio, es por ello espontánea y en cierto sentido inconsciente, pues es la naturaleza misma la que habla a través de él. (p. 21).

Ya que se ha finalizado de definir el concepto de genio romántico, se puede estudiar la actualización de este en *Nadja*. La novela puede ser dividida en tres partes, bastante diferenciadas entre sí: la primera, que inicia con la pregunta “¿Quién soy yo?”, en la cual el narrador de la obra, que es el propio Breton, reflexiona sobre una variedad de nociones desde su perspectiva surrealista, entre ellas el problema de la identidad, la individualidad, además del comienzo de los paseos errantes por la ciudad de París; la segunda, empieza con el encuentro del narrador con el personaje de Nadja, furtivo y misterioso, y se describen una serie de acontecimientos insólitos, de aventuras espontáneas y carentes de lógica, que los dos protagonistas de la novela viven en un corto periodo de tiempo; finalmente, las conclusiones personales del narrador Breton obtenidas de sus vivencias al lado de una figura tan asombrosa como Nadja.

Las huellas románticas en la obra de André Breton se pueden percibir desde la pregunta inicial de la obra. El “¿Quién soy yo?” iniciático, el cual está relacionado con la persistente figura mítica de la Esfinge², funciona como una suerte de fórmula mágica que, con el afán de poder responderla de forma correcta, marca el comienzo de un viaje, tanto interior como exterior, que el personaje-narrador realizará a lo largo del texto bretoniano. Entonces, uno de los aspectos fundamentales de *Nadja* es el camino que debe seguirse hacia la construcción de una individualidad plena, libre y regida por unos valores propios, diferenciada del resto, como se puede apreciar en la siguiente cita:

¿No es cierto que solo en la exacta medida en que sea consciente de esta diferenciación podré revelarme a mí mismo lo que, entre todos los demás, yo he venido a hacer en este mundo y cuál es ese mensaje único del que soy portador hasta el punto que de su suerte debo responder con mi cabeza? (Breton, 2021, p. 96).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Junto a esto, hay que considerar la intención creadora que guía a Breton, explícitamente descrita por él mismo, y en donde se pueden entrever varias nociones surrealistas ligadas al tema de la búsqueda de la identidad individual:

Al margen del relato que voy a comenzar, no tengo otra intención que la de contar los episodios más determinantes de mi vida tal y como puedo concebirla al margen de su estructura orgánica, es decir, en la medida en que depende de los azares, del más insignificante o del más importante, en que, oponiéndose a la interpretación tópica que se me ocurre para entenderla, me introduce en un mundo como prohibido que es el de las repentinas proximidades, el de las petrificantes coincidencias, el de los reflejos por encima de cualquier otro impulso de lo mental, el de los acordes simultáneos como de piano, el los relámpagos que permitirían ver, pero ver de verdad, si no fueran aún más veloces que los otros. (Breton, 2021, pp. 103-104).

En la cita anterior se puede apreciar la clave compositiva de toda la novela: se van a narrar aquellos acontecimientos esenciales, que para el surrealismo serán los episodios regidos por la coincidencia y el azar, en los cuales la individualidad del narrador es creada y confirmada. Sin embargo, el narrador no posee el genio necesario para ver con total claridad; incapaz de emprender por sí solo de manera exitosa este viaje azaroso por la ciudad en busca de su propio ser verdadero, necesita un guía, lo cual rememora al descenso a los infiernos realizado por Dante y Virgilio en *La Divina Comedia*, que lo introduzca al mundo prohibido, a la otra esfera de la realidad alejada de las luces de la razón. Este papel lo va a representar el personaje de Nadja. En este punto se encuentra uno de los matices de la reinterpretación del genio romántico realizada por Breton: el artista creador no posee la genialidad necesaria para trascender, sino que necesita ayuda externa, elemento simbolizado por Nadja, musa y esfinge al mismo tiempo.

La situación personal de carencia de genio del narrador puede apreciarse en varios momentos de la novela, anteriores a la aparición de Nadja. Un ejemplo pertinente es el breve capítulo donde se narra la rutina llevada a cabo por el protagonista cuando va al cine:

Con ese sistema que consiste en no consultar nunca el programa antes de entrar en un cine –lo cual, por lo demás, tampoco me serviría de mucho, dado que nunca he conseguido recordar los nombres de más de cinco o seis actores- corro, evidentemente, un mayor riesgo que cualquier otra persona de “no acertar”, aunque debo confesar aquí mi debilidad por las películas francesas absolutamente idiotas. Por lo demás, *comprendo* bastante mal los acontecimientos, *sigo* lo que pasa demasiado imprecisamente. (Breton, 2021, p. 120).

Otro ejemplo perfecto para demostrar esto, y que es pertinente recuperar íntegra, es la escena de los guantes acontecida en la “Central Surrealista”:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

También recuerdo la sugerencia que, a manera de juego, le fue hecha a una dama, delante de mí, para que regalara a la “Central Surrealista” uno de los asombrosos guantes azul cielo que se había puesto para visitarnos en aquella “Central”, y mi pánico cuando vi que estaba a punto de acceder, y las súplicas que le dirigí para que desistiera. No sé lo que pudo haber en aquel momento para mí de temible, de maravillosamente decisivo en la idea de ese guante separándose para siempre de esa mano. Todo aquello no llegó a tomar sus auténticas, sus mayores proporciones, quiero decir las que había de conservar definitivamente, hasta el momento en que a esta señora se le ocurrió volver a colocar encima de la mesa, en el sitio en que tanto había deseado yo que no dejara el guante azul, un guante de bronce que tenía y que después he vuelto a ver en su casa, un guante femenino también, en forma de muñeca plegada y sin volumen en los dedos, guante que nunca he podido privarme de alzar, sorprendido siempre por su peso y, según creo, sin buscar otra cosa que la prueba de la fuerza exacta con la que se apoya sobre lo que el otro no hubiera oprimido. (Breton, 2021, pp. 142-143).

El narrador describe estas experiencias asombrado por el aura de espontaneidad y de irracionalidad que tienen; percibe que algo puro, misterioso y profundo se encuentra oculto en ellas, pero no hace en ningún momento alusión alguna al sentido profundo de estas pues no posee el estado mental propicio para entrar a este desconocido universo. Posteriormente, cuando Nadja aparece en la narración se torna posible apreciar las diferencias entre el ser de esta y del narrador. La manifestación de Nadja semeja una epifanía mítica; ella va flotando por la acera como si fuese una divinidad perteneciente a otro universo superior, llevando la cabeza erguida entre una pléyade de seres inferiores:

De pronto, cuando aún se encuentra a unos diez pasos de mí, me fijo en una muchacha, muy pobremente vestida, que viene en sentido contrario y que, a su vez, también me ve o me ha visto. A diferencia del resto de los transeúntes, lleva la cabeza erguida. Tan frágil que apenas se posa al andar. Una imperceptible sonrisa atraviesa tal vez su rostro. (Breton, 2021, pp. 147-148).

Desde el primer encuentro, el narrador no logra aprehender en su totalidad, ni entender los gestos de la furtiva figura recientemente aparecida (por esto, no logra precisar si esta sonríe o no). A lo largo de toda la novela, el personaje femenino tiene una condición dual: por un lado, representa una figura positiva, pues cumplirá con la función de guía genial, de divinidad compasiva que le brindará una mano al narrador para ayudarlo a finalizar su viaje iniciático; por otro, también posee una faceta terrible (ella misma recurre a la figura mítica de la sirena para ser representada), al siempre mostrarse inaprensible e imposible de ser comprendida por el protagonista, y todas sus particularidades que la distancian del resto de la humanidad la vuelven misteriosa y tenebrosa. En varios momentos de la novela, el lector puede llegar a percibir indicios de temor, de miedo en el interior del narrador cuando se encuentra ante Nadja; atemorizado, se deja arrastrar por esta



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

criatura sobrenatural por varios rincones de París, como si hubiese sufrido un encantamiento ocasionado por la canción de la sirena. Ante ella, él pierde su individualidad e independencia de acción, pero al mismo tiempo, esto le hará encontrarse consigo mismo al final de la novela. Lo más llamativo, es que nada de esto es contradictorio dentro del universo narrativo del texto bretoniano: cumpliendo con los anhelos surrealistas, Nadja representa una síntesis perfecta de las dicotomías opuestas y contradictorias.

Posteriormente, se hace hincapié en que el personaje femenino es regido por unas leyes particulares y propias, contrarias a las del resto, lo que se puede apreciar en la forma de maquillarse: “Curiosamente maquillada como si, habiendo comenzado por los ojos, no hubiera tenido tiempo de acabar, pero con la raya de los ojos tan negra para una rubia” (Breton, 2021, p. 149). El narrador hace un intento reflexivo con el afán de intentar comprender la manera de actuar de Nadja, sin conseguirlo:

¿Será que yo no aprecio lo que resulta muy poco oportuno en la calle y es, en cambio, recomendable para el teatro más que en la medida en que hace caso omiso de lo que está prohibido en un caso, ordenado en el otro? Es posible. (Breton, 2021, p. 149).

En la primera conversación que entablan los personajes, es posible apreciar dos cuestiones: primero, la recuperación del concepto de genio romántico representada por Nadja, pues se hace énfasis en el conocimiento superior y más profundo de la realidad que ella posee; segundo, el carácter mítico de Esfinge que conlleva la personalidad enigmática de esta:

Nunca había visto unos ojos como aquellos. Sin vacilar, entablo conversación con la desconocida, admito por lo demás que esperándome lo peor. Ella sonríe, pero muy misteriosamente y diría que *como si supiera lo que se hacía*, aunque en aquel momento yo no pudiera imaginarlo... La observo mejor. ¿Qué traslucen sus ojos que resulta tan extraordinario? ¿Qué se refleja en ellos, oscuramente, de infelicidad y a la vez, luminosamente, de orgullo? Es el mismo enigma que plantean las primeras confidencias que, sin que quiera saber más de mí, me va haciendo, con una confianza que podría ser inoportuna (o, ¿tal vez podría no serlo?). (Breton, 2021, p. 149).

Al narrador le sorprende que, liberándose de las convenciones y las buenas costumbres sobre las conversaciones humanas, le cuente a él, un completo desconocido, la historia acerca de sus orígenes, sus deudas y sus pasados amores: “Nadja... aspires in a mysterious though hardly persistent manner not to be bound to a regular, everyday existence” (Hubert, 1969, p. 243). No hay que olvidar que el concepto de genio romántico se refiere precisamente a esta libertad total de las normas y tradiciones sociales; por ejemplo, la negación de la protagonista a caminar en línea recta, mientras recibe y rastrea mensajes divinos: “Torcemos por la calle de Seine, pues Nadja se resiste



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

a continuar en línea recta. Vuelve a estar muy distraída y me dice que está siguiendo en el cielo un relámpago trazado lentamente por una mano” (Breton, 2021, p. 181).

La propia Nadja se define a sí misma como un “alma errante” (definición de claras reminiscencias románticas) cuando la mítica pregunta iniciática de la Esfinge vuelve a hacer su aparición, ahora levemente modificada, dirigida hacia ella:

Y de repente, con esa ligereza que solo he conocido en ella, acaso precisamente esa *libertad...* a punto de irme, quiero hacerle una pregunta que resume todas las demás, una pregunta que solo yo puedo hacer, sin duda, pero que, al menos por una vez, ha encontrado una respuesta a su nivel: “¿Quién es usted?”. Y ella, sin dudarle: “Yo soy el alma errante”. (Breton, 2021, p. 54).

Como se puede apreciar en la cita anterior, en este punto el poeta-narrador se convierte en la Esfinge, pero el genio romántico representado por Nadja sí logra resolver el enigma, dando una respuesta exacta y clara. Posteriormente, los protagonistas de la novela continuarán experimentando aventuras particulares, azarosas, extrañas desde una perspectiva lógica o de raciocinio, lo que le otorga a la obra la especial coherencia señalada y explicada por Hubert (1969):

Although the character’s constant mobility coupled with their lack of destination or direction precludes any overt or acceptable form of coherence, paradoxically, this very casualness or aimlessness become by repetition and variegation so persistent a motif that it lends poetic coherence to the book. (p. 242).

En el capítulo donde se narra el encuentro acontecido el cinco de octubre, cuando Nadja se dedica a hojear libros de Breton como el *Manifiesto del surrealismo* o *Los pasos perdidos*, es posible apreciar la genialidad de Nadja, ahora vestida de forma elegante y contraria a su atuendo anterior, llevada al terreno práctico por la manera en que reacciona cuando se enfrenta al texto literario-artístico:

Lejos de desalentarla, este poema, que lee una primera vez bastante deprisa y luego examina con detenimiento, parece conmoverla fuertemente. Al final del segundo cuarteto, sus ojos se han humedecido y se colman con la visión del bosque. Ve cómo el poeta pasa cerca de ese bosque, se diría que puede seguirle a distancia. (Breton, 2021, p. 156).

De manera inconsciente y espontánea, cuestión muy de corte surrealista, al enfrentarse a los textos, Nadja funciona aquí como un vidente que es capaz de recibir imágenes, mensajes de otra realidad y las traduce, transmitiéndoselas al narrador atónito. Por lo tanto, la reinterpretación del genio romántico en esta obra está relacionado con lo siguiente: la genialidad, para el surrealismo, implica la capacidad de abrir la puerta del inconsciente, unida a la posibilidad de atravesar ese umbral, lo que la propia protagonista sugiere al hablar sobre su hija: “Una niña ... que adora,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

especialmente porque es tan distinta de los otros niños, con esa idea que tiene de quitarles siempre los ojos a las muñecas para ver lo que *hay* detrás de esos ojos” (Breton, 2021, p. 171). Además, Nadja tiene la habilidad genial de descubrir relaciones secretas, escondidas dentro de objetos comunes y corrientes: “El vínculo entre los colores de las cubiertas de los dos volúmenes la sorprende y la seduce” (Breton, 2021, p. 156).

También, es importante señalar la capacidad de Nadja de unir y recuperar, en el instante, el presente con el pasado, cuestión buscada por los románticos. Estando en la Plaza Dauphine, mirando a su alrededor, el personaje femenino ve acontecimientos pasados revivir y tomar forma delante de sus propios ojos. De igual forma, Nadja, en su cualidad de genio vidente, posee la capacidad de predecir el futuro:

Le impresiona la idea de todo lo que ya ha ocurrido en esta plaza y de lo que todavía está por ocurrir. Allí donde en ese momento no desaparecen en la penumbra más que dos o tres parejas, a ella le parece ver una multitud... Ahora la mirada de Nadja recorre las casas. “¿Ves, ahí, esa ventana? Es negra, como todas las demás. Fíjate bien. Dentro de un minuto se iluminará. Será roja”. Pasa el minuto. La ventana se ilumina. En efecto, tiene cortinas rojas... Se pregunta quién pudo ser ella, entre quienes vivían en el entorno de María Antonieta (Breton, 2021, pp. 165-166).

Al inicio del presente estudio, se ha hecho una referencia al motivo del viaje en *Nadja* a partir de la pregunta inicial de “¿Quién soy yo?”. La persecución continua de algo desconocido, la búsqueda constante de la respuesta al enigma planteado desde el inicio, representa también la pesquisa del artista para intentar encontrar una imagen nueva: la metáfora surrealista, ámbito que Nadja domina completamente:

¿Será posible que termine aquí esta extraviada persecución? Persecución en busca de qué, no lo sé, pero *persecución*, para utilizar de este modo todos los artificios de la seducción mental. Nada –ni el brillo de algunos metales poco comunes, como el sodio, cuando son cortados- ni la fosforescencia de las canteras, en algunas regiones –ni el esplendor de la admirable lámpara de araña colgante que asciende de los pozos- ni el crujido de la madera de un reloj de pared que echo al fuego para que muera dando la hora- ni la fascinación añadida que ejerce El embarque para Citera cuando se comprueba que, en actitudes distintas, tan solo figura una única pareja – ni la majestuosidad de los paisajes de los depósitos de agua- ni el encanto de los lienzos de muros, con sus florecillas y sus sombras de chimeneas, de los edificios en demolición: nada de todo esto, nada de cuanto constituye para mí mi luz propia, ha sido olvidado. ¿Quiénes éramos nosotros ante la realidad, esa realidad que yo conozco ahora postrada a los pies Nadja, como un perro retozón? (Breton, 2021, pp. 189-190).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Las características conformadoras de las pinturas realizadas por Nadja, descritas de manera exhaustiva por el narrador, representan el apogeo del genio poético, romántico de esta. Además al final de la novela el propio narrador hace algunas alusiones a la genialidad de Nadja:

Desde el primero hasta el último día, tuve a Nadja por un genio libre, algo así como uno de esos espíritus etéreos a los que determinadas prácticas de magia permiten atraerse momentáneamente, pero que de ninguna manera podrían ser sometidos. (Breton, 2021, p. 192).

Al hablar sobre el concepto de genio romántico, se ha explicado su condición fatal y trágica debida al equilibrio necesario para que este pueda estar suspendido entre dos mundos, entre el cielo y el abismo. En esta novela bretoniana, Nadja no logra perpetuar demasiado esta tensión, lo que ocasiona su trágica caída en el abismo, representado en la obra por el manicomio, espacio aborrecido profundamente por los artistas del movimiento surrealista.

Para formular las conclusiones del presente estudio, es necesario analizar con atención el apartado final de la novela. La última parte de la obra, la tercera, puede verse como una explicación del propio Breton de sus experiencias vividas al lado de Nadja, ya enamorado de alguien más, simbolizado por la utilización de la segunda persona gramatical. El narrador muestra una mayor comprensión de la realidad y de la vida en esta sección; ha logrado resolver, inconscientemente, el enigma de la Esfinge, encontrando su verdadera identidad e individualidad. Todo esto a partir de la aparición e intervención de Nadja, su musa surrealista, en su existencia, como se puede apreciar en la profundidad reflexiva utilizada cuando vuelve a hablar del genio:

¿Sin ti, que haría yo con este amor que siempre he sentido en mí hacia lo genial, en cuyo nombre lo menos que he podido hacer es intentar algunas exploraciones, por aquí o por allá? El genio, yo presumo de saberlo encontrar, casi de saber en qué consiste, y lo consideraba capaz de armonizar todas las otras grandes pasiones. Creo ciegamente en tu genialidad. Si esta palabra te extraña, la retiro pero no sin tristeza. Pero en ese caso quiero desterrarla por completo. El genio... ¡qué podría esperar de algunos posibles mediadores que se me han aparecido bajo este signo y que a tu lado se han esfumado! Sin tú quererlo, has tomado el lugar de las formas que me eran más familiares, así como el de algunas figuras de mis presentimientos. Nadja pertenecía a estas últimas, y es perfecto que me la hayas ocultado. (Breton, 2021, p. 239).

Por lo tanto, en *Nadja* se cumple a la perfección lo explicado por Aizpún (1997) sobre la ejemplaridad de la actividad genial: “Por tanto la actividad del genio es ejemplar en cuanto tal actividad genial y mueve a otros a actuar de la misma forma. Se puede decir que despierta en ellos su propia genialidad” (p. 22). Esto último puede explicar las diferencias apreciadas en las ideas del Breton amante de Nadja, y el último, enamorado de una persona escondida detrás del “misterioso” tú desperdigado por las páginas finales de la novela³; cuando Nadja se ha esfumado, el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

conocimiento y la comprensión toman el lugar que esta ocupaba en el espacio. La novela reinterpreta, así como con la noción de genio romántico, la figura tradicional de la mujer-musa-inspiradora, otorgándole un matiz más activo a esta: a pesar de su lado terrible, misterioso y trágicamente fatal, la figura femenina de la obra inspira al narrador a encontrar su verdadera identidad humana, pero también le ha brindado la inspiración necesaria para la creación literaria, como las musas de la antigüedad, cuestión que la propia Nadja vaticina en un determinado momento; la figura de la mujer-musa-inspiradora no solamente funciona en el texto como una musa inmóvil, que provoca inspiración únicamente con la visión de su belleza, sino que se mueve, actúa, guiando al narrador por los vericuetos de la capital parisina, así como del entramado de su alma, con sus facetas humana y creadora.

Referencias bibliográficas

- Aizpún Bobadilla, T. (1997). El genio romántico y la búsqueda de unidad. En D. Romero de Solís y J. B. Díaz-Urmeneta Muñoz (Coords.), *La memoria romántica* (pp. 19-28). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo* (trad. Aldo Pellegrini). Buenos Aires: Argonauta.
- Breton, A. (2021). *Nadja* (Trad. José Ignacio Velázquez). Madrid: Cátedra.
- Cagigas, Á. (2007). Una visión de la locura: el caso Breton. *Revista de la Asociación Española De Neuropsiquiatría*, 27(99), 93-97. ISSN 0211-5735. Recuperado de <https://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/view/15985>
- Cristiá, F. A. (2021). El genio poético del romanticismo temprano. La manifestación creativa como impulso hacia la infinitud. *Revista Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 60(157), 75-84. ISSN 0034-8252. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filosofia/article/view/47485/46910>
- Escarpit, R. (1974). *Historia de la literatura francesa*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hubert, R. R. (1969). The coherence of Breton's *Nadja*. *Contemporary Literature*, 50(2), 241-252.
- Loselle, A. (2010). From convoluted to convulsive messages: a seismometrical reading of André Breton's *Nadja*. *Contemporary French and Francophone Studies*, 14(4), 401-408.
- Real, E. (1994). Siglo XX. Introducción. En J. del Prado (Coord.), *Historia de la literatura francesa* (pp. 1075-1109). Madrid: Cátedra.
- Romero, J. (1995). Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae: el mito del genio y la locura. *Arte, individuo y sociedad*, 7(7), 123-140. ISSN 1131-5598. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9595110123A>
- Velázquez Ezquerro, J. I. (1994). La poesía. En J. del Prado (Coord.), *Historia de la literatura francesa* (pp. 1169-1257). Madrid: Cátedra.

Notas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

¹ Esta idea es desarrollada por William Blake en una de sus obras maestras, titulada *El matrimonio del cielo y el infierno* de 1793.

² Sobre este asunto, se está de acuerdo con lo planteado por Loselle (2010): “Nadja is at once a surrealist muse and a sphinx to whom Breton is fatally attracted as he is to others... The identification of Nadja with the Sphinx and the fact that her name graces Breton’s work may recall that old riddle books were often referred to as and entitled a *Sphinx*, a playful conceit meant to suggest that they were authored by the mythical creature” (p. 403).

³ En realidad, el “tú” no es ningún misterio pues hace referencia a Suzanne Muzard, fotógrafa, amante de André Breton posterior a la relación de este con Léona Camille Ghislaine Delacourt, persona real que, posiblemente, haya inspirado al personaje de Nadja.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39627>

Procesos testimoniales y memoriales: contradicciones y reconstrucciones del testigo en la novela gráfica *Los surcos del azar* de Paco Roca

Malen Biedma Amado

Universidad de Buenos Aires, Argentina.

malen.biedma@gmail.com.

ORCID: 0000-0002-9706-3627.

Recibido 21/06/2022 Aceptado 08/09/2022

Resumen

En la novela gráfica *Los surcos del azar* (2013) del español Paco Roca, se recuperan, a través de una entrevista ficticia con su protagonista, los hechos (históricos) vividos luego de la guerra civil española. Más precisamente, la vida en el exilio y la participación española en la liberación de Francia con la compañía denominada La Nueve. Si bien la instancia testimonial está ficcionalizada, el testigo está basado en un personaje real y la búsqueda de una representación fidedigna de los sucesos marca el desarrollo de la historieta. En este trabajo nos adentraremos en la expresión de la memoria colectiva subterránea que aquí se realiza, ya que el silencio y el olvido sobre dichos acontecimientos son restaurados a través de la instancia testimonial. También, reflexionaremos sobre la elección de este medio artístico a través de la importancia de la oralidad y del pasaje constante del tiempo pasado (lo recordado) al tiempo presente (el testimonio). Es de nuestro interés observar ambos elementos asociados a las posibilidades propias del cómic. Por último, buscaremos analizar la identidad vedada y contradictoria de la figura del derrotado/entrevistado y la importancia de la atestiguación para la reconstrucción de sí.

Palabras clave: *guerra civil española; memoria colectiva subterránea; testimonio; identidad contradictoria; cómic*

Testimonial processes and memoriales: contradictions and reconstructions of the witness in the graphic novel *Los surcos del azar* by Paco Roca

Abstract

In the graphic novel *Los surcos del azar* (2013) by the Spaniard Paco Roca, the (historical) events lived after the Spanish Civil War are recovered through a fictional interview with its protagonist. More precisely, life in exile and the Spanish participation in the liberation of



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

France with the company called La Nueve. Although the testimonial instance is fictionalized, the witness is based on a real character and the search for a reliable representation of the events marks the development of the comic. In this paper we will delve into the expression of the underground collective memory that takes place on this graphic novel, since the silence and oblivion about these events are restored through the testimonial instance. Also, we will reflect on the choice of this artistic medium through the importance of orality and the constant passage from the past time (remembered) to present time (testimony). It is of our interest to observe the relation between these elements and the inherent attributes of the comic. Finally, we will seek to analyze the forbidden and contradictory identity of the figure of the defeated/interviewee and the importance of witnessing for the reconstruction of oneself.

Keywords: *spanish civil war; underground collective memory; testimony; contradictory identity; comic*

Introducción

La novela gráfica, etiqueta acuñada especialmente a partir de la consagración de *Maus*¹, implica, por una parte, cuestiones de formato: la historieta puede tener una extensión mayor a la tira de diario, reunir en un solo volumen, ya no en forma de serie (aunque haya sido publicada así en un principio), una narración extensa y autoconclusiva. Por otra parte, también supone una consideración distinta sobre el medio: la noción de novela para referirnos a un cómic le brinda estatuto o legitimación literaria. Si bien, de acuerdo con Gómez Salamanca², la edad del público a quien se dirige una obra no debería ser un medidor de legitimidad, existe, igualmente, una idea generalizada que indica que un producto hecho para un público infantil tiene un carácter más elemental, al menos, incompatible con lectores adultos, que buscarían un contenido más serio o complejo. Si la historieta, entonces y en líneas generales, fue considerada como un género destinado principalmente para niños y, por ende, relegado y deslegitimado, la idea de novela gráfica revierte el lugar y las posibilidades del cómic³. De hecho, a partir de *Maus*, el cómic empieza en mayor medida a representar temas considerados “serios” o para adultos y a recuperar la instancia del testimonio en la estructuración del relato.

En este sentido, el uso de este medio para narrar temáticas “adultas” o situaciones históricas que incluyen las voces de quienes las vivieron se volvió más común. Por ejemplo, la historieta se convirtió en un género ampliamente elegido para retratar las vivencias y consecuencias de la guerra civil española. En lo que a nuestro trabajo atañe, el autor Paco Roca publicó en 2013 la novela gráfica *Los surcos del azar*, en la cual recupera la historia de uno de los combatientes de La Nueve, compañía compuesta casi en su totalidad por exiliados españoles que luchó en la liberación de París en 1944. El desconocimiento general sobre este hecho histórico y, por ende, la relegación al olvido de estos combatientes y exiliados, son reconstruidos y recuperados en la historieta. Si bien se entrecruza la ficción con la historia, ya que Miguel Campos, el personaje histórico recuperado en la historieta, murió en 1944 luego de la liberación francesa y, entonces, el testimonio reconstruido está ficcionalizado, la búsqueda de una representación fidedigna de los sucesos marca el desarrollo del cómic. Esto se refleja en su realización, por ejemplo, con el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

asesoramiento de historiadores y el respaldo en documentación. En sintonía con el trabajo desarrollado en *Los surcos del azar*, la novela *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001), y la novela gráfica *Arrugas*, también de Paco Roca (2007), dialogan a su manera con la temática tratada allí. En la primera, aparece la voluntad de recrear con fidelidad los hechos reales alrededor de un personaje histórico (Rafael Sánchez Mazas y su salvación de un fusilamiento)⁴. Al igual que Roca, Javier Cercas se introduce como personaje en la novela y retrata el proceso de descubrimiento del acontecimiento que narrará, la documentación de la cual se vale, las entrevistas realizadas, los testimonios que de ellas se desprenden y hasta el artículo publicado en el diario donde trabaja como periodista. Es decir, se recrea la investigación que le conferiría un carácter realista a la narración. La ficción, igualmente, también se entrecruza con esta búsqueda histórica, por ejemplo, al llenar el vacío de la historia del miliciano Miralles con la invención de su testimonio, como lo hace Roca con el de Miguel.

En el caso de *Arrugas*, el tema de la memoria es central en el relato y vemos, al igual que en *Los surcos del azar*, cómo se combinan el presente y el pasado de manera constante. Sin embargo, mientras en este último se retrata la recuperación de la memoria acallada, en el anterior la memoria de los hechos pasados, en verdad, invade el presente de los personajes como una señal de un olvido absoluto y destructivo. De esta manera, aunque la temática se reitera en las dos historietas, la memoria representada invierte sus sentidos: si en la obra que nos ocupa la rememoración implica una reconstrucción de sí, un regreso a la propia identidad vedada con la particularidad de ser *post mortem*, ya que el personaje reconstruido falleció en la realidad, en *Arrugas* se produce lo contrario. Los recuerdos que asaltan a los personajes advierten el avance de la enfermedad, representan la disolución irremediable de la propia identidad y de su autonomía, y anuncian la muerte próxima.

Ambas novelas gráficas forman parte de la extensa obra de Paco Roca. Dicho autor nació en Valencia, España, en el año 1969; es escritor e ilustrador y estudió en la Escuela de Arte y Superior de Diseño en su ciudad natal. Sus primeros trabajos datan de 1990; comenzó su carrera como ilustrador de portadas de revistas e historietista en revistas eróticas. En el 2001 escribe y dibuja *El juego lúgubre*, considerado uno de sus primeros trabajos más destacables, que marca un antes y un después en su profesión: a partir de ese momento y de modo continuo, publicará una gran cantidad de historietas, algunas de las cuales fueron llevadas al cine o a la televisión (por ejemplo, *Arrugas*, en 2011; *Memorias de un hombre en pijama*, en 2018, y la serie *La fortuna*, basada en *El tesoro del Cisne Negro*, estrenada en 2021). Su obra recibió grandes reconocimientos y premios, especialmente a partir de 2007 con la publicación de *Arrugas*, y en el caso de *Los surcos del azar* obtuvo seis premios y una nominación al Libro del Año⁵.

Hacia una actualización del pasado

La historieta se abre con el comienzo del exilio y con la búsqueda del testimonio por parte de Paco Roca. El destierro y la atestiguación son las instancias que se entrecruzan a lo largo del libro, porque se narran todos los sucesos vividos luego de la salida de España y desde un presente ficticio en el cual el testigo continúa, de alguna manera, siendo un desterrado. El tiempo de lo relatado y el de la entrevista, es decir, el pasado y el presente, se combinan constantemente, incluso en la nominación de los capítulos. En cada uno de ellos, el título remite



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

no solo al acontecimiento rememorado, sino también al día, e incluso al momento del día, en que se atestigua (por ejemplo, “Viernes tarde / El ejército de la Francia Libre”). A nuestro parecer, esta combinación de tiempos, anunciada en el nombre del capítulo y luego desplegada en el cómic, genera un tiempo abarcador que da cuenta del largo silencio. Es decir, este tipo de temporalidad abarca más de un tiempo a la vez: da cuenta en el presente del relato del pasado rememorado, logrando una conjunción entre estos momentos y creando un tiempo más amplio e incluyente. Asimismo, y en relación con lo anteriormente dicho, ese contraste temporal también exhibe una actualización del pasado. Esta superposición de tiempos que el medio de la historieta habilita a través de su estructura en viñetas aparece, como dijimos, en la nominación de los capítulos y en algunos casos incluso en sus portadas, que llevan en sí indicios del tiempo abarcador mencionado, pues en ellas encontramos siempre un elemento que remite al momento de la entrevista y que, muchas veces, hace alusión a lo rememorado:

Figura 1.



CAPÍTULO VI
SÁBADO TARDE / LA INVASIÓN DE FRANCIA

Fuente: Roca, 2020, p. 181.

En esta imagen aparece en primer plano el queso camembert que luego, en el desarrollo del capítulo, Miguel compartirá con Paco. Es decir, se produce una focalización en un objeto que forma parte del momento de la entrevista, de la atestiguación. Pero ese elemento también lleva en sí las marcas de lo testimoniado: el queso es originario de Normandía, el mismo lugar donde comienza la acción anunciada por el título (“La invasión francesa”) y a partir del cual se desplegará la invasión que testimonia Miguel. Así, a través de un solo dibujo, es decir, del uso metonímico de la imagen, se produce una doble significación que logra entrelazar los diferentes tiempos. Esta combinación temporal, además de visibilizar la prolongación del silencio y de traer al presente el pasado, consideramos que tiene, en ciertas partes, un significado más. Por ejemplo, en el capítulo IV aparece la jaula y el pajarito que tiene Miguel en su casa. Resulta interesante que esta portada se encuentre a continuación del capítulo “La cárcel de arena”, donde la relación metafórica sería más directa o evidente. Sin embargo, aparece luego, en el testimonio sobre la liberación de los campos de Orán. En este sentido, la jaula/cárcel parece extenderse más allá del desierto; con mayor precisión, hacia la condición de exiliado determinada por la continua toma de decisiones sobre el propio destino, el desconocimiento y,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

en parte, la falta de elección sobre sí (los caminos se les imponen, como lo anticipa el título del libro):

Figura 2.



Fuente: Roca, 2020, p. 92.

Figura 3.



Fuente: Roca, 2020, p. 94.

Aquí aparecen las diferentes opciones, la dificultad de la decisión y el pájaro en su jaula anunciado en la portada. De alguna manera, esa transposición de significados muestra que esos acontecimientos vividos siguen formando parte del presente. Es decir, ante el silencio y el olvido de años, esos sucesos relatados continúan vigentes y operando en la historia de quien las vivió y, por extensión, en la de todas las personas involucradas en esos hechos. Por eso, el personaje de Miguel Ruiz aparece retratado aún como un desterrado⁶. Así como también se refuerza esta idea de una temporalidad entrecruzada y amplia manifestada por medio de las imágenes metonímicas. En este sentido, esta singularidad de la historieta permite, junto con la combinación de viñetas y titulación de capítulos, que el tiempo abarcador sea la constante.

Entre la invención y lo histórico: formas verídicas de lo ficcional



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En relación con el inicio de cada capítulo, sus dibujos están trazados con líneas poco precisas. Estos remiten al cuaderno que siempre lleva en mano Paco:

Figura 4.



Fuente: Roca, 2020, p. 94.

Estos apuntes le brindan verosimilitud a la entrevista: el cuaderno en mano vuelve más real el momento de atestiguación, convierte en más creíble la oralidad de esa instancia y resalta, a través de cada una de las portadas, la importancia del testimonio. Así, le confiere realismo y relevancia a lo más ficcional de la historieta. Por lo tanto, esta falta de precisión no implica, como vimos, que la portada carezca de importancia; más bien anuncia, a través de las anotaciones de Paco, lo que el testimonio desplegará a continuación. En contraste con esto, los dibujos que conforman el interior de cada capítulo están hechos con líneas definidas. En ellos encontramos zonas en color (los espacios de la memoria, de lo atestiguado, del pasado) y zonas en blanco y negro (el espacio del testimonio, de la entrevista, del presente), logrando diferenciar ambas instancias, la de la enunciación y la de lo enunciado: “En el blanco y negro, las ideas se nos comunican más directamente. El significado trasciende a la forma. El dibujo se aproxima al lenguaje” (McCloud, 1995, p. 192). En este sentido, es interesante que el testimonio se represente así, ya que implica, como dijimos, el momento de habla. La instancia enunciativa tendría, de este modo, mayor relevancia o, al menos, se pondera con el blanco y el negro la forma tomada por la atestiguación. A su vez, “no vivimos en un mundo en blanco y negro, sino en un mundo de colores. Los tebeos a color siempre parecerán más reales a primera vista” (McCloud, 1995, p. 195). Quizás el uso del color para representar lo acontecido sea una forma, entonces, de brindarle existencia a los hechos rememorados y acallados, cuya supervivencia dependió de la memoria (subterránea) de quienes los vivieron y no de la sustancialidad que propicia una memoria oficial⁷. Asimismo, el color le aporta a la lectura de la historieta una vivencia más sensitiva —“el color como sensación, el color como ambiente” (McCloud, 1995, p. 191)—, más cercana a lo sensorial. La experiencia del lector, entonces, se vuelve en las zonas en color más receptiva que reflexiva; se busca la inmersión del lector antes que su capacidad razonadora.

En cuanto a los colores utilizados, en general son mates y oscuros, con tonalidades verdes, marrones, azules y grises. Estos tonos se asemejan, también, a un color sepia que les confiere a las imágenes un halo de antigüedad; les imprime, de cierta forma, el paso del tiempo; y ayuda,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

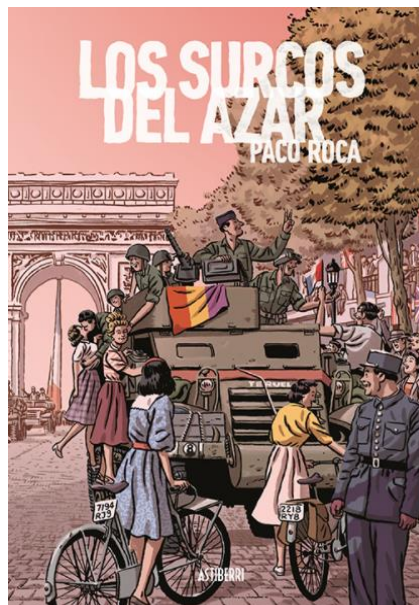
además, a crear un ambiente bélico, desolador y triste⁸. Sin embargo, la secuencia de viñetas que retratan el desfile triunfal luego de la liberación de Francia discrepa de estos tonos predominantes, como también podemos observar en la tapa de la última edición del libro:

Figura 5.



Fuente: Roca, 2020, p. 287⁹.

Figura 6.



Nota. Tapa de la edición ampliada. Fuente: Roca, 2020.

Estas escenas muestran un corte en relación con el resto por sus tonalidades más claras y rosadas que acompañan el momento triunfal y, por eso, quizás más feliz que narra la historieta¹⁰. Es preciso, además, mencionar que estas imágenes se corresponden con fotografías reales en blanco y negro y, por lo tanto, también se distinguen de otras viñetas por su recreación con base en documentación real. Igualmente, también hallamos a lo largo de la obra diversos momentos y escenas que buscan retratar lo recordado de forma fidedigna, más allá de los episodios ficticios. Esta búsqueda, por ejemplo, se refleja en el asesoramiento del historiador Robert Coale, a quien menciona el autor en entrevistas y agradecimientos¹¹, pero que también está a cargo del epílogo a la primera edición y vuelve a aparecer en la conversación entre él y Paco Roca incorporada en la edición ampliada.

Esta última incorporación (“Borrando el punto final”), además, refuerza la voluntad de la historieta de retratar con veracidad lo narrado, ya que añade documentación (fotos, cartas), correcciones y aclaraciones históricas y, especialmente, el testimonio de la nieta del protagonista y su familia, a través del cual se pudieron determinar aspectos de la vida de Miguel Campos que se desconocían.

Las licencias y los errores históricos del cómic son revisados desde una perspectiva realista, por lo que la ficción vuelve a entrecruzarse con lo real¹². Además de la colaboración de historiadores, la recreación histórica de los hechos se refleja en la precisión y el detalle de los dibujos. Por ejemplo, lo podemos observar en los uniformes, en los vehículos blindados, en los mapas que marcan el recorrido que hizo la compañía para ingresar a París, en la portada del

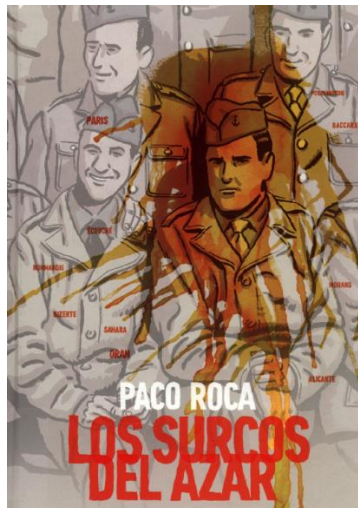


Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

diario *Libération* con la fotografía de Granell, etcétera. Por ende, la claridad y exactitud del dibujo hacen a la representación fidedigna de lo narrado.

Resulta interesante, además, que tanto la tapa de la primera edición como la de la última ampliada están basadas en fotos reales: el ingreso al libro ya nos advierte o envía este mensaje de veracidad. Mientras la del 2019 introduce, como ya mencionamos, una escena en colores más rosados y luminosos, la primera juega, a la vez, con el color y con el blanco y negro:

Figura 7.



Nota. Tapa 1.ª edición.
Fuente: Roca, 2020.

Figura 8.



Nota: Foto incorporada en la edición ampliada.
Fuente: Roca, 2020, p. 336.

La imagen reproduce en parte la foto de La Nueve tomada en Inglaterra, la cual se incorpora en la edición ampliada del 2019. El manchón de tinta sobre el rostro de Miguel Ruiz hace contraste con su alrededor, que permanece descolorido. El color, entonces, resalta al testigo que dará voz a su historia, pero también a la de todos aquellos que lo rodean, que vivieron los mismos sucesos y el mismo olvido. Y que, como él, están signados, además, por los mismos lugares, o surcos del azar, reproducidos en la tapa.

Mientras en la primera edición se hizo foco en el testigo, en la segunda se priorizó el momento histórico del cual formó parte toda la compañía. Un punto para destacar en cuanto a la representación de Miguel es que, si bien en su juventud se asemeja al Miguel histórico (como podemos observar en las imágenes anteriores), el personaje anciano, el que da testimonio, ya no se parece a él de joven, sino a su compañero y teniente Amado Granell. Este parecido puede pensarse, quizás, como una manera de asimilación e igualación entre los personajes que, habiendo vivido un mismo momento histórico y sufrido similares consecuencias, se reúnen en la figura testimonial del cómic. Pero también Granell es alguien conocido públicamente que incluso, como ya mencionamos, apareció en la portada del diario *Libération*, que anunciaba la liberación de París¹³. En este sentido, los atributos e ideas asociadas a dicho personaje histórico se transfieren, de cierta manera, al personaje de Miguel: este último pasa a encarnar, también, la figura del héroe de guerra y exiliado español, como otra herramienta utilizada por el cómic para realizar el pasaje del anonimato al reconocimiento del protagonista.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Restauración testimonial e identitaria: las posibilidades de la oralidad y su expresión en el cómic

En cuanto a la instancia de atestiguación, sabemos que es ficticia y que se restituye un testimonio ausente¹⁴. Esta decisión autoral, a nuestro entender, puede estar ligada a la idea de memoria subterránea desarrollada por Pollak (2006), es decir, al tipo de memoria a la cual se da lugar en el cómic. En primera instancia, esta memoria tiene como soporte la oralidad, a diferencia de la memoria colectiva organizada, que encuentra en el discurso y en las acciones oficiales su transmisión.

El relato oral propio de la memoria clandestina e inaudible es recreado a partir del encuentro entre los personajes Paco Roca y Miguel Ruiz, el cual estructura, como vimos, toda la narración. Al mismo tiempo, el medio de la historieta colabora, a través del uso de onomatopeyas y del bocadillo, en la representación de la oralidad. De esta forma, tanto la elección de dicho medio artístico como la inserción de la entrevista refuerzan lo oral y resaltan, en consecuencia, el aspecto subrepticio y no oficial de la memoria restituida. Asimismo, consideramos que el uso de la entrevista, al igual que la representación de un tiempo abarcador analizado anteriormente, vuelve visible el silencio prolongado y enfatiza el carácter de lo no-dicho, propio de este tipo de rememoración.

También, gracias a la reconstrucción testimonial, la historieta da cuenta de los procesos identitarios vividos por aquellas personas relegadas en el olvido (la identidad se reconstruye a la par del testimonio) y de la dificultad en hablar:

Figura 9.



Fuente: Roca, 2020, p. 26.

Figura 10.



Fuente: Roca, 2020, p. 125.

Figura 11.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Fuente: Roca, 2020, p. 126.

Aquí aparece la tristeza y la ansiedad a la hora de tocar temas traumáticos y acallados, pero también la complejidad en encontrar el testimonio: “[las memorias subterráneas] son difíciles de localizar, y exigen que se recurra al instrumento de la historia oral” (Pollak, 2006, p. 28)¹⁵. Esto se ve retratado, además, en la mediación de Albert para convencer a Miguel y en la resistencia de este último cuando las citas con Paco comienzan. Esta renuencia se va diluyendo de a poco e, incluso, a medida que avanza la atestiguación, la relación entre Miguel y Albert halla otros puntos de encuentro (por ejemplo, la invitación a cenar aceptada por Miguel, como vemos en la última viñeta incorporada). Además, cambia la visión que Albert tiene de él y pasa a verlo como un héroe de guerra (se interesa por su historia y desea escuchar la entrevista; a partir de ese momento, comprende sus mañas; lo invita a un restaurante y le cuenta a la mesera quién es Miguel). Este cambio de perspectiva puede implicar otra forma de desplazarlo del anonimato y un paso más en la reconstrucción de sí.

Además, como extensión de esta mediación, aparecen los hijos del vecino, Albert y René, en una clara referencia a Uderzo y Goscinny, creadores de *Astérix*. A nuestro entender, la mención a ambos artistas no es mero homenaje, sino que funciona para evocar a la historieta en tanto expresión artística. De esta manera, los niños, mediadores junto con su padre del testimonio, remiten a los historietistas ya mencionados, los cuales, al mismo tiempo y de forma metonímica, nos hacen pensar en el cómic como poseedor de un código y un lenguaje propios. Por lo tanto, de esta cadena de significados, podemos pensar que el medio artístico de la historieta surge, entonces y también, como un mediador necesario para que el encuentro, tanto entre entrevistador y entrevistado como entre las personas que conforman el círculo íntimo (y, en parte, desconocido) de Miguel, se produzca. De hecho, extrapolando esta situación a la realidad por fuera del cómic, en la edición ampliada nos encontramos con el testimonio de la nieta de Miguel Ruiz, quien se enteró de parte de la vida de su abuelo gracias a la lectura e intermediación de *Los surcos del azar*.

En este orden de ideas, y como mencionamos anteriormente, el testimonio no solo habilita este tipo de encuentros, sino también una restitución de sí: “En efecto, la situación de la entrevista es ella misma, al igual que el escrito autobiográfico, un momento de testimonio y de reconstrucción de identidad para la persona entrevistada” (Pollak, 2006, p. 74). En términos de Pollak, el silencio es una forma de gestionar la propia identidad, y la instancia testimonial, por



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ende, una restauración de los elementos desechados en ese proceso. En la historieta, por ejemplo, el protagonista cambia su nombre y mantiene ese cambio en su vida en el exilio; este hecho refleja, al menos en parte, el complejo desarrollo del relato personal llevado a cabo por Miguel. Incluso hacia el final de la obra, el protagonista afirma habérselo cambiado de nuevo por temor a la justicia francesa y su condición de desertor. El personaje, entonces, va a definirse de acuerdo con el contexto, y en esa definición debe dejar partes de sí e inventar nuevas formas de ser para su subsistencia. Es decir, su identidad cercenada se vuelve necesaria para readaptarse al medio y el nuevo nombre funciona como escudo protector, tanto para él como para su familia (el cambio, de hecho, nace por el miedo a perjudicar a sus familiares en España). La entrevista es el momento no solo de recuperación de esa zona vedada de sí, sino también de volver visible la contradicción constitutiva del entrevistado/testigo.

Los objetos y su función memorial

Esta discordancia vivida por el personaje toma cuerpo, quizás y en primera instancia, a través de los objetos que rodean a Miguel y de su actitud:

Figura 12.



Fuente: Roca, 2020, p. 34.

Figura 13.



Fuente: Roca, 2020, p. 35.

Aquí vemos, por un lado, los adornos alusivos a España que integran la casa de Miguel. Estas cosas aparecen en abundancia y exhibidas, y podemos afirmar que son recuerdos del lugar de origen y, por extensión, recuerdos de sí¹⁶. Sin embargo, por otro lado, la exteriorización objetiva de estos recuerdos contrasta con las palabras del protagonista; él niega de forma contundente extrañar su país y se muestra irritado ante la pregunta y la presencia de Paco. Es decir, las palabras expresadas por el sujeto se contraponen con la carga afectiva que los recuerdos objetivos manifiestan. Además, en la última viñeta observamos el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

desentendimiento y la desidentificación con un hecho puntual y determinante en la vida de Miguel. Entonces, si el lugar de procedencia se rechaza y se expone al mismo tiempo, el acontecimiento crucial que sella su existencia aparece, en principio, negado completamente. Este alejamiento de sí se disuelve de a poco y con dificultades a medida que la entrevista avanza, y encuentra en su desarrollo las palabras para expresar esas vivencias, pero también su objetivación.

Figura 14.



Fuente: Roca, 2020, p. 121.

Figura 15.



Fuente: Roca, 2020, p. 176.

En esta secuencia vemos aflorar los objetos que remiten directamente al exilio y a la participación de Miguel en la liberación de París. Estos presentan, a grandes rasgos, dos características: por una parte, simbolizan solo una fracción de esos recuerdos o, más



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

precisamente, lo que pudo conservarse a pesar de las circunstancias extremas y del olvido/silencio; por otra parte, a diferencia de los adornos españoles presentes en la casa, las fotos, insignias, etcétera, que aparecen en estas viñetas no solo no están a la vista, sino que, además, se encuentran guardadas, casi escondidas y, como expresa el protagonista, olvidadas. Aquí se reitera, entonces, la expresión objetiva de aquello que la persona no puede expresar a través de su subjetividad, aunque dicha objetivación, en verdad, se exterioriza a medias o de modo contradictorio, dado que sobrevive en el escondite. El encuentro entre Paco y Miguel, por lo tanto, logra restituir el testimonio y, al mismo tiempo, los objetos encubiertos a través de los cuales el protagonista resguardó esa parte de sí:

La memoria es un elemento constituyente del sentimiento de identidad, tanto individual como colectiva, en la medida en que es también un componente muy importante del sentimiento de continuidad y de coherencia de una persona o de un grupo en su reconstrucción de sí. (Pollak, 2006, p. 38).

La atestiguación y la rememoración dan lugar a la expresión de las vivencias de Miguel y a que este se reencuentre con los objetos que las atesoran. Es decir, esta especie de desmembración vivida por el protagonista se transforma y articula sus partes cuando él se convierte en testigo.

Conclusión

La construcción del testimonio y la dualidad en diversos aspectos desarrollados en la historieta estructuran el relato. Este desdoblamiento al que nos referimos lo vimos, por ejemplo, en los dos tipos de temporalidades (presente y pasado) que se entrecruzan constantemente; en la reconstrucción histórica y ficticia de los hechos narrados; y en la contradicción constitutiva del exiliado, cuya explicitación observamos en el doble nombre: Miguel Campos/Miguel Ruiz. El testimonio, a la vez, funciona como eje o, al menos, como punto en común, de unión para estos pares. La atestiguación logra desde su presente traer los sucesos del pasado, en esa instancia se mezclan ambas temporalidades o, mejor dicho y como mencionamos en nuestro trabajo, se expresa la temporalidad abarcadora que el cómic habilita con sus particularidades. También, el testimonio ficticio en *Los surcos del azar* se vuelve necesario para darle lugar a los sucesos históricos recuperados, es decir, la ficción es lo testimonial porque permite la recreación fidedigna buscada en la historieta. En el caso del protagonista, el hecho de convertirse en testigo le permite hablar sobre las vivencias acalladas; en esa figura testimonial, conviven la identidad forjada en el exilio/supervivencia y la identidad silenciada resurgida gracias a y por la atestiguación. Esta instancia, además, al recuperar lo silenciado, confiere sentido, incluso, a la nueva versión de sí, en tanto explica los motivos que dieron lugar al cambio.

El testimonio reforzado en la representación de la oralidad que atraviesa a la historieta, como ya vimos, muestra, asimismo, un aspecto paradójico, ya que sirve como mediador de las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

dualidades nombradas. Observamos este carácter contradictorio especialmente en la persona encargada de encarnar el proceso testimonial. En el caso de Miguel, lo que la subjetividad tiene vedado expresar para su preservación encuentra en los objetos su cobijo. Esta objetivación, a nuestro entender, es otra forma de subsistencia, quizás la única posible para quien debe silenciarse, y el modo más factible y concreto de resistencia.

Referencias bibliográficas

- Bórquez, N. (2014). La épica del exiliado en viñetas: el cómic y los matices de la historia. Entrevista con Paco Roca. *Olivar*, 15(22), 1-7.
- Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Eisner, W. (2002). *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma Editorial.
- Gómez Salamanca, D. (2017). La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic española. En K. Darici, A. Scarsella y A. Favaro (Eds.), *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España* (pp. 161-171). Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- La liberación de París vista desde Valencia: un mural recuerda a Amado Granell en el Metro (16 de mayo de 2022). *El confidencial*. Recuperado de https://www.elconfidencial.com/espana/comunidad-valenciana/2022-05-16/la-historia-viaja-en-metro_3425164/
- McCloud, S. (1995). *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*. Barcelona: Ediciones B.
- Pollack, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- Roca, P. (2007). *Arrugas*. Bilbao: Atisberri.
- Roca, P. (2020). *Los surcos del azar*. Bilbao: Atisberri.

Notas

- ¹ En 1992 recibió el Premio Pulitzer, convirtiéndose en el primer cómic (y único, por el momento) en obtenerlo.
- ² “Una novela gráfica es un cómic no adulto sino para adultos, sin que esta consideración deba afectar en modo alguno a la valoración de la obra o deba ser interpretada como madurez de la obra o del medio” (Gómez Salamanca, 2017, pp. 164-165).
- ³ Al respecto, Eisner comenta en 1985 que la novela gráfica se encontraba aún en desarrollo y relaciona el desprestigio instalado sobre la historieta con su posible origen en la Edad Media, ya que cuando el arte secuencial de entonces “relataba cuentos morales o historias religiosas prescindiendo de matices, el público al que se dirigía contaba con escasa formación ... Los lectores interesados ... en narraciones más sutiles y complejas podían acceder a ellas aprendiendo a leer” (Eisner, 2002, p. 143).
- ⁴ De esa manera se explicita en la novela: “Al día siguiente, apenas llegué al periódico fui al despacho del director y negocié un permiso. —¿Qué? —preguntó, irónico—. ¿Otra novela? —No —contesté, satisfecho—. Un relato real.” (Cercas, 2001, p. 31).
- ⁵ Para más detalles sobre la obra y premios de Paco Roca: <https://www.pacoroca.com/bibliografia#>
- ⁶ Él no se siente cómodo donde está. Por ejemplo, en varias ocasiones dice odiar el clima de la ciudad.
- ⁷ La única viñeta que combina color con blanco y negro es la que adjuntamos en nuestro trabajo como Figura 3. Paco Roca como personaje en la entrevista se encuentra sin color, mientras las líneas de los caminos tomados por los exiliados se encuentran en diversos colores, como continuación de los mapas expuestos en las páginas anteriores de la historieta, es decir, como aquello que se intenta recrear de manera más realista.
- ⁸ En fotografía, la tinta sepia se utilizaba para brindar una mayor duración a las impresiones y su uso también se relaciona, entonces, con la voluntad de que esas imágenes se prolonguen en el tiempo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

⁹ En la versión impresa, los colores se ven más claros y con una mayor iluminación.

¹⁰ El otro momento en que el color rosa aparece es en el capítulo IV, página 102. Allí, el tono rosado de dicha escena no se distingue del resto de las viñetas para implicar liberación, sino para mostrar el paso del tiempo (más precisamente, la larga jornada de trabajo esclavo en el desierto de Orán).

¹¹ Además, aquí el autor menciona a otras personas especialistas en el tema que lo asesoraron y detalla el proceso de documentación llevado a cabo para realizar el cómic. Es decir, deja claro el trabajo exhaustivo y la instancia de investigación que conforman la creación (y el resultado) de la obra.

¹² Al respecto, el propio autor aclara en una entrevista lo siguiente: “No planteármelo [El tema sobre La Nueve] como una aventura con una base real, sino intentar ir al máximo de realidad, de detalle. Y poder contar todos los matices de la historia” (Bórquez, 2014, p. 4).

¹³ En la inauguración del mural en homenaje a Amado Granell realizada en el Metrovalencia, Paco Roca explica: “Granell simboliza la tristeza del exilio de tantos españoles, su lucha fuera del país para vencer al fascismo y al nazismo. Gracias a su sacrificio, su lucha y su victoria tenemos hoy las democracias en Europa y en España” (2022, https://www.elconfidencial.com/espana/comunidad-valenciana/2022-05-16/la-historia-viaja-en-metro_3425164/).

¹⁴ Miguel Campos, el personaje histórico recuperado en la historieta, desapareció en 1944, luego de su participación en la liberación francesa. El último contacto con su familia por medio de cartas fue en octubre de 1942; en 1952 su esposa recibe una notificación oficial de su muerte acaecida el 14/12/1944 en Alsacia, pero sin mayores detalles.

¹⁵ En este punto también aparece el trabajo de investigación llevado a cabo por el autor: “Vi muchísimos documentales en los que hay testimonios ... En muchos de estos documentales siempre hay alguno de los entrevistados que suelta sus lágrimas y llegado un punto no quiere hablar de eso. Es una situación siempre traumática” (Bórquez, 2014, p. 4).

¹⁶ Estos adornos, además, parecen souvenirs (de Tenerife, del volcán de Teide que allí se encuentra, del mundial realizado en España, etc.). Es decir, parecen recuerdos de lugares que se fueron a visitar en calidad de turista. Así, los objetos también refuerzan el lugar de exiliado de Miguel y la distancia con su lugar de origen.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39628>

Lenguaje no binario en las aulas: lo disruptivo de la emergencia social frente al poder de la norma

Pamela V. Bórtoli

Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales. Universidad Nacional del Litoral. Argentina
CONICET

bortoli_p@hotmail.com

ORCID 0000-0001-8358-693X

Recibido 10/02/2022 Aceptado 02/08/2022

Resumen

Desde hace algunos años, Argentina es uno de los focos de la aparición, en escenarios diversos, de ciertos usos lingüísticos cobijados bajo el nombre de lenguaje inclusivo. Este artículo se centra en el campo de los estudios superiores, en tanto se reconoce su circulación y el numeroso grupo de universidades nacionales que aprobaron su uso a través de resoluciones de los Consejo Superior y Consejo Directivo. Se parte de la hipótesis de que es un desafío de las universidades nacionales diagramar una gramática descriptiva que oriente a quienes deseen usar el lenguaje inclusivo / no sexista y se avanza en una sistematización que reconoce tres posturas diferentes: por un lado, una «línea de lenguaje androcéntrico», apoyada por quienes sostienen la existencia de una lengua pura y se aferran a la norma; por otro, una «línea de lenguaje binario», conformada por quienes intentan visibilizar a las mujeres; por último, una «línea de lenguaje no binario», que agrupa los usos que consideran a todas las personas no subsumidas en la dicotomía masculino/femenino. Se ofrece una propuesta didáctica que permite abordar esta problemática y pone a disposición herramientas para decidir —o no— utilizar un lenguaje no sexista o inclusivo.

Palabras clave: *enseñanza; universidad; lenguaje; inclusión; norma*

Non-binary language in the classroom: the disruption of the social emergency in the face of the power of the norm

Abstract

For some years now, Argentina has been one of the foci of the appearance, in diverse scenarios, of certain linguistic uses sheltered under the name of “inclusive language”. This



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

article focuses on the field of higher studies, while recognizing its circulation and the large group of national universities that approved its use through resolutions of the Superior Council and the Board of Directors. It is based on the hypothesis that it is a challenge for national universities to lay out a descriptive grammar that guides those who wish to use inclusive/non-sexist language and advances in a systematization that recognizes three different positions: on the one hand, a “line of androcentric language”, supported by those who support the existence of a pure language and cling to the norm; on the other, a “binary language line”, made up of those who try to make women visible; finally, a “non-binary language line”, which groups the uses that consider all people not subsumed in the male/female dichotomy. A didactic proposal is offered that allows addressing this problem and provides tools to decide —or not— to use a non-sexist or inclusive language.

Keywords: *teaching; university; language; inclusion; norm*

En el año 2015, gracias a la renovada visibilidad del feminismo en Argentina¹, se retoman una serie de debates acerca de las maneras en que el lenguaje configura el mundo. La discusión ya había sido planteada muchos años antes, en la década del 70, pero se actualizó efusivamente a partir de los inicios de las discusiones en torno al Proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en este país. Se dice “efusivamente”, pues el tema alcanzó un punto tan álgido que empezó a tratarse en los medios masivos de comunicación, en las clases de todos los niveles educativos y en casi todas las reuniones sociales de cualquier tipo: de repente, la gramática de la lengua ocupaba el centro de las discusiones más acaloradas, entre interlocutores de todo tipo y en los escenarios más insospechados. Una pregunta multiplicaba ecos en todas las direcciones: ¿cómo se relaciona el lenguaje con las condiciones sexogenéricas de las personas?

El derrotero de estas discusiones todavía no tiene fin. Particularmente, este artículo se configura a partir de un hecho relevante para la educación universitaria de nuestro país en relación con este tema: la aceptación de estos usos por gran parte de las instituciones universitarias de Argentina. El primer impulso surgió de la Universidad Nacional de Río Negro en 2017 y provocó una suerte de reacción en cadena de resoluciones de diferentes Consejos Directivos y Superiores que aprobaron la implementación libre y opcional del lenguaje no sexista e/o inclusivo en producciones académicas, administrativas, técnicas y de cualquier otra índole que se generen en los claustros docente, no-docente, graduados/as y estudiantes, tanto de forma escrita como oral. Entre estas instituciones, se cuentan: la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, la Facultad de Psicología de la UNR, la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la UNL, entre muchas otras.

En un trabajo anterior, se ha realizado un análisis en profundidad de las resoluciones de Consejo Directivo y Superior que respaldaron este cambio, junto a una cartografía de las instituciones que avanzaron en la aceptación de estos usos (Bórtoli, 2023). Entre los resultados más relevantes de esa investigación, se destacan dos: por un lado, se evidenció que entienden las universidades por lenguaje inclusivo, una nominación cuanto menos problemática en tanto se intenta responder desde qué centro se incluye y a quiénes. Más allá de esta cuestión, lo cierto es que, en términos generales, hay acuerdo en sostener que el lenguaje inclusivo es aquel que nombra a las mujeres y a las diversidades sexuales, que rompe la idea del uso del masculino como universal y neutro, y también aquel que, entre otras



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

posibilidades, propone la utilización de las formas en “e” o de la “x” para evitar usar del masculino genérico. Por otro lado, la investigación mencionada demostró la responsabilidad de los talleres de escritura académica de enseñar qué es el lenguaje inclusivo al estudiantado: como su uso es complejo, es un desafío de las UUNN pensar una gramática descriptiva que oriente a quienes deseen usarlo para hacerlo de manera tal que sus textos sean coherentes y cohesivos (Pérez, 2020), para que el uso del lenguaje inclusivo no sea una interferencia que atente contra el sentido de un texto.

Sobre este último punto avanza este artículo, pues más allá de las discrepancias sobre el lenguaje inclusivo, una cuestión resulta evidente: estos usos existen, se ponen en práctica y es necesario construir conocimiento acerca de sus implicancias para poder tomar posición con argumentos sólidos. En esta oportunidad, interesa socializar herramientas conceptuales y metodológicas desarrolladas en el marco de la cátedra “Taller de Lectura y Producción de Textos Académicos” (FCJS-UNL), que pueden servir para habilitar un pensamiento sobre el propio proceso de escritura en relación con este tema, es decir, que permiten sistematizar qué posibilidades se disponen cuando se usa el lenguaje.

El propósito de este artículo no es simplemente alentar el uso del lenguaje no sexista o inclusivo: entendemos su carácter siempre opcional. No obstante, parte de la premisa de que quienes se desempeñan en instituciones educativas deben habilitar espacios para construir una competencia metalingüística (Di Tullio, 2005), esto es, una capacidad para reflexionar –a través de un conjunto de conocimientos provenientes de diversas disciplinas lingüísticas y afines– sobre la propia lengua y sus modos de expresión oral y escrita; sobre todo porque es preciso crear conciencia de que el lenguaje despliega sentidos que pueden contribuir a sostener o derribar las desigualdades entre los géneros, la segregación, la discriminación o la exclusión.

En esa dirección y en relación con la problemática del lenguaje no sexista o inclusivo, es posible reconocer tres posturas diferentes: por un lado, una «línea de lenguaje androcéntrico», apoyada por quienes sostienen la existencia de una lengua pura y se aferran a la norma; por otro, una «línea de lenguaje binario», conformada por quienes intentan visibilizar a las mujeres pues consideran que en el uso del masculino genérico refuerza las estructuras patriarcales; por último, una «línea de lenguaje no binario», que agrupa a los usos que permiten considerar a todas las personas que no se sienten subsumidas en la dicotomía masculino/femenino.

Como se explicará, lo que subyace a cada una de estas posturas es una concepción de lengua diferente. Por eso, interesa reponer los alcances ideológicos de cada una, sistematizar los principales argumentos que la sostienen y también los contraargumentos que la refutan. A partir de esto, se construye también una sistematización de la red de opciones disponibles que brinda cada una de estas líneas.

La línea de lenguaje androcéntrico

Lo que esta línea plantea es la interpretación de lo masculino como lo universal. En este sentido, se afirma que, en nuestra lengua, es correcto y conveniente el uso del genérico masculino para hacer referencia a un grupo heterogéneo. Se trata de una postura que sostiene que las palabras con marca de género masculino (profesor, abogado, alumnos, trabajadores sociales, etc.) no se emplean solamente para referirse a los individuos de ese sexo, sino también, en los contextos apropiados, para designar la clase que corresponde a la totalidad de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

los individuos de la especie, sin distinción, es decir que, para esta línea, al decir *profesores* se abarca también a *profesoras*.

Este es un uso normativo, regulado y admitido por las instituciones que reglamentan la gramática. Como es de suponer, esta línea afirma que el lenguaje inclusivo no es económico ni “natural” en tanto “deforma” la lengua (cf. Bosque, 2012; Escandell Vidal, 2019; Zorrilla, 2019) apelando a la existencia de una lengua “pura”. Sin embargo, a pesar de esa creencia de una lengua natural o espontánea, lo que investigadoras como Mara Glzman han analizado con solvencia es que:

la moral de la lengua que opera (...), que resuena transversalmente [cuando se usa el masculino genérico], tiene poco y nada de espontánea: se fue forjando desde la década de 1920, a fuerza de discursos e instrumentos destinados a producir una clase media que supiera diferenciarse de la clase obrera también en las formas del decir y en los valores (a)signados a esas formas. (2019, p. 100).

Algunas instituciones de mucho prestigio como la Academia Nacional de Educación, la Academia Argentina de Letras o la Real Academia Española, lingüistas como Concepción Company Company (2018) o Ignacio Bosque (2012) y también escritores como Mario Vargas Llosa o Arturo Pérez Reverte se ubican en esta línea de lenguaje androcéntrico. Por ejemplo, Alicia Zorrilla, la presidenta actual de la Academia Argentina de Letras, argumenta sobre este uso:

Creo que no debemos deformar la lengua para defender causas. Tenemos que saber usar las palabras y que nuestros discursos tengan un contenido rico, valioso para defender causas. La lengua no tiene por qué renquear. Pido que se enriquezca el vocabulario de todo el mundo y que todos puedan expresar lo que quieran —cada uno es libre— pero usando nuestras palabras, sin deformarlas. (2019, en línea).

Lo que podemos entrever en esta declaración es el presupuesto de que la lengua es algo que puede “deformarse” y que esas deformaciones harían “renquear” a la lengua, es decir, vencerse, inclinarse. En este sentido, tanto la Academia Argentina de Letras como la Real Academia Española rebaten el uso del lenguaje inclusivo, explicando que:

No es esperable que la morfología del español integre la letra “e” como marca de género inclusivo, entre otras cosas porque el cambio lingüístico, a nivel gramatical, no se produce nunca por decisión o imposición de ningún colectivo de hablantes. (Tuit de la RAE, 15 junio 2018).

O incluso: “El llamado «lenguaje inclusivo» supone alterar artificialmente el funcionamiento de la morfología de género en español bajo la premisa subjetiva de que el uso del masculino genérico invisibiliza a la mujer”. (Tuit de la RAE, 7 diciembre 2018). La oposición natural/artificial conlleva una carga ideológica analizada con solvencia por Lidia Becker (2019), quien explica como resultado de su investigación que:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Aunque los residuos del ideologema del lenguaje como “objeto natural” continúan perpetuándose en los ámbitos más alejados de la comprensión sociohistórica dentro de las ciencias lingüísticas, numerosos investigadores e investigadoras han comprobado que el fundamento ideológico de la oposición contra el lenguaje no sexista no es sostenible desde el punto de vista de la lingüística teórica (p. 19).

La separación del lenguaje de la comunidad hablante plantea una serie de presuposiciones relacionadas con la autoridad científica que debe “resolver” si los usos del lenguaje inclusivo / no sexista son adecuados o no. En otras palabras, lo que el debate pone en escena es la potestad que esta la línea de lenguaje androcéntrico tiene sobre la lengua. Es una cuestión de más larga data, que discute la función de la Real Academia Española como autoridad en materia de lenguaje. Al respecto, es interesante lo que sostiene Lucía Niklison (2020), desde una mirada glotopolítica sobre las respuestas de la RAE al lenguaje inclusivo/no sexista:

Lo que está en juego en esta polémica es la autoridad sobre la lengua (...) [se] ha puesto de relieve que la lengua no es propiedad de unos pocos catedráticos en Madrid, sino de quienes la hablan. Si bien las transformaciones impuestas por el feminismo aún encuentran mucha resistencia, y no solo por parte de la RAE, su mayor logro no es, quizás, el acatamiento moderado, aunque en constante crecimiento del lenguaje no sexista o inclusivo, sino el mero hecho de haberse impuesto como un interlocutor a quien merece la pena responderle. (p. 30).

El análisis de esta línea de lenguaje androcéntrico implica repensar no solamente el rol de autoridad de instituciones como la RAE, sino también el rol que tienen hablantes de la lengua en los procesos de cambio lingüístico. En esa dirección, es pertinente retomar que muchas de las consultas realizadas a la RAE acerca del uso del lenguaje inclusivo se han vuelto virales por tener un tono sarcástico y burlón. A principios del 2019, una consulta en las redes recibía la siguiente respuesta:

Usuaría: Hola @Raeinforma, tengo un dilema. Hoy hablando con mi peor es nada, @JPG_music me di cuenta que puedo decir que una correa es negra, pero no que es marrónA. ¿Por qué? ¿Estamos discriminando a las marrónAs? Gracias por su atención.

RAE: Hay adjetivos con dos terminaciones, como «rojo, -ja», «amarillo, -lla» o «listo, -ta», y otros de una sola terminación, válida para el masculino y para el femenino, como «marrón», «azul» o imbécil. (Tuit de la RAE, 20 de febrero de 2019).

Al respecto, Sara Pérez y Florencia Moragas (2020) sostienen que la estigmatización mediante la ridiculización es muy frecuente en el escenario digital en las discusiones y debates referidos al uso del lenguaje inclusivo. Para ellas, estas maniobras de intervención en el orden discursivo tienen como objeto defender el *statu quo*.

Más allá de esto, conviene recuperar que para esta línea de lenguaje androcéntrico el género gramatical no se corresponde con el género o sexo de las personas y que por ello conviene hacer el uso del masculino como forma generalizadora para referirse a mujeres y a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

varones, pues esto es económico y natural. Lo que no se reconoce, entonces, es una cuestión muy claramente evidenciada por Santiago Kalinowski cuando protagonizó el debate con Beatriz Sarlo, en el marco de la octava Feria de Editores, durante 2019. Allí, Kalinowski explicó que no es posible concebir la lengua como aséptica, inocente o pura: el hecho de que el masculino genérico se haya codificado en nuestra lengua como natural es el correlato gramatical de un ordenamiento patriarcal ancestral de la especie. Básicamente, para Kalinowski el masculino genérico “es universal lingüístico pues la desigualdad es un universal humano” (Sarlo y Kalinowski 2019, pp. 25). Dicho de otro modo, el debate acerca de esos usos inclusivo de la lengua permite dimensionar la producción performativa del lenguaje (Butler, 2004): el hecho de que las identidades son “creadas, reproducidas, negociadas, impuestas o incluso resistidas a través del discurso” (Grad y Rojo, 2008, p. 8).

La línea de lenguaje binario

En relación con esa primera «línea de lenguaje androcéntrico», el colectivo feminista advierte, desde los años 70, una violencia simbólica que tiene su correlato en el patriarcado. Básicamente, desde esta posición se argumenta que, si se entiende que lo que no se nombra no existe, es posible concebir que no es real que el masculino genérico incluye a las mujeres. Para estas feministas, la masculinización del lenguaje y el uso del genérico masculino no es otra cosa que una demostración histórica de la dominación masculina.

Como posible solución, se plantean dos tipos de operaciones sobre la lengua, para lograr la visibilización de las mujeres: una de ellas sigue las normas gramaticales y otra, no.

En relación con las estrategias normadas, se propone el desdoblamiento de sujetos cuando la situación lo requiere. De este modo, la forma más expandida fue la duplicación de las fórmulas: *los estudiantes* y *las estudiantes*, así como también el uso de barras: *las/os profesoras/es* y paréntesis: *los (as) trabajadores(as) sociales*.

Estas propuestas de visibilización de mujeres tuvieron bastante éxito en el plano social con el retorno a la democracia. Por ejemplo, el entonces presidente de la nación, Raúl Alfonsín, se refirió al público, en la apertura del Congreso Pedagógico Nacional mediante la fórmula “Señoras y Señores Representantes” (1988, pp. 50) y más adelante exhortaba a “las argentinas y argentinos de hoy”. Esto también puede pensarse como un antecedente del “todos y todas” que popularizó años más tarde la expresidenta argentina Cristina Fernández de Kirchner en sus discursos políticos. Son usos que funcionan amparados por la norma y permiten visibilizar a las mujeres.

Sin embargo, las corrientes más conservadoras, como las sostenidas por Company Company², afirman que no son económicas pues exigen duplicar las palabras con bastante frecuencia. Al respecto, Valeria Sardi y Carolina Tosi (2021) aconsejan considerar que, en muchas ocasiones se priorizan otros principios por sobre el de la economía, con el objetivo de producir un determinado efecto de sentido; por ejemplo, en las fórmulas de cortesía se suelen usar frases largas como *¿Me podrías traer un café?*, frente a la breve y económica orden *¡Dame un café!* o *¡Un café!* Para ser corteses, entonces, podemos optar por diferentes construcciones y así obtenemos efectos de sentido disímiles.

Respecto del uso del lenguaje inclusivo, sucedería algo similar: para evitar “dejar afuera” de un enunciado a alguien que no se siente incluido en la representación binaria, o para visibilizar a una mujer en un grupo, acudimos al uso de ciertos recursos, aunque estos nos exijan un esfuerzo extra (revisar la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

frase, incluir un desdoblamiento, apelar a una paráfrasis, etc.). (Sardi y Tosi, 2021, pp. 42-43).

Un poco después, y para el plano de la escritura, estas feministas proponen una estrategia “no normada” para evitar las jerarquías: el uso de la arroba. De esta manera, para la línea del lenguaje binario, ya no habrá que pensar si primero escribimos profesora o profesor, pues se escribe *l@s profesora@s* o *l@s trabajador@s sociales*. Con esa propuesta, los dos géneros son nombrados en simultáneo a partir de esa marca gráfica.

Este uso de la arroba está rechazado por la línea de lenguaje androcéntrico, encarnada por instituciones como la Real Academia Española y explicada anteriormente. No obstante, quienes proponen su uso coinciden con Minoldo y Balián acerca de que la lengua no es una foto, es una película en movimiento; y que la Real Academia Española no dirige la película, solo la filma (2018). Dicho en otras palabras, el lenguaje antecede a las instituciones, por lo tanto, son las instituciones las que deben adaptarse a los cambios sociales, y no al revés: todo cambio lingüístico se inicia con una necesidad comunicativa de quienes usan el lenguaje.

Más allá de esto, presenta como dificultad que no puede usarse de modo sistemático, por ejemplo, no se puede emplear en el caso el alumno o la alumna o el doctor y la doctora, pues el género del artículo no se marca con el cambio de una vocal. Además, y aunque disuelva la jerarquía y evite la duplicación, la arroba no es un signo lingüístico ni permite su empleo en la oralidad. No obstante estas críticas, este uso es bastante frecuente en varias comunidades discursivas.

En el siguiente cuadro (Figura 1) se ofrecen las herramientas lingüísticas más frecuentes para esta línea de lenguaje binario:

Figura 1.

Línea de lenguaje binario: herramientas lingüísticas más frecuentes

Línea de lenguaje binario			
Usos normados			Uso no normado
Duplicación completa	Uso de barra	Uso de paréntesis	Uso de @
El candidato → El candidato y la candidata	El candidato → El/La candidata/a	El candidato → El (La) candidato (a)	Los candidatos → L@s candidat@s
Los autores → Los autores y las autoras	Los autores → Los/as autores/as	Los autores → Los(as) autores (as)	Los autores → L@s autor@s

La línea de lenguaje no binario

Las propuestas para usos no binarios son múltiples y surgen al notar que la duplicación, el uso de la barra o el paréntesis e incluso de la arroba, sostienen un enfoque binario que visibiliza únicamente a dos grupos: varones y mujeres, y es incapaz de alojar otras identidades por fuera del binarismo heterocisexistista. Los usos que propone esta línea insisten en la indecibilidad del género, en la imposibilidad de reducirlo a dos categorías estables.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En esa dirección, las propuestas también pueden clasificarse entre aceptadas por la norma o por fuera de la norma. Entre las del primer grupo, lo más frecuente, es usar ciertas estrategias de invisibilización del género que permiten no focalizar en este aspecto del lenguaje. Muchas de ellas son recomendadas en diversos manuales sobre usos no sexistas publicados hace más de dos décadas. Es decir, que una de las estrategias más eficaces para evitar binarizar el género es hacerlo desaparecer. Esto es posible en español, a partir de determinadas prácticas que permiten mantenerse en el campo de la corrección lingüística. Por ejemplo, se sugiere el uso de sustantivos colectivos: en vez de decir *los estudiantes* se aconseja *el estudiantado*; o en vez de *los alumnos*, *el alumnado*; incluso frente a *los jóvenes* se prefiere *la juventud*.

En esta línea de lenguaje no binario se ubica también la recomendación de realizar paráfrasis para evitar visibilizar el género. Es decir, se busca reformular lo dicho para expresar una idea similar, pero con diferentes palabras, que no tengan un sesgo sexista. Por ejemplo, en vez de decir *señores padres* se aconseja *querida familia* o *los investigadores* puede reformularse como *el equipo a cargo de la investigación*.

Para poder realizar estas paráfrasis se propone la eliminación de palabras con marca de género. Tanto el sustantivo, el adjetivo, el artículo y algunos pronombres llevan marcas de género por lo que es preciso prestar mucha atención cuando se opta por este uso. Por ejemplo, en vez de decir *Santa Fe tiene más de 3.400 millones de ciudadanos*, conviene expresar *Santa Fe tiene más de 3.400 millones de habitantes*, pues la palabra “habitante” no tiene marca de género. O en vez de la expresión *Tratan de entenderse entre ellos*, se prefiere *Tratan de entenderse mutuamente*. O incluso, en vez de afirmar *Mi docente está muy contento*, se aconseja *Mi docente está muy feliz*.

En esa misma dirección, esta línea propone suprimir el sujeto mediante elipsis nominales, uso del pronombre impersonal “se” o de oraciones en modo imperativo. Estos usos son muy adoptados para formularios de ciertas instituciones o incluso en la enunciación de decretos, leyes, normas. Por ejemplo, en vez de aclarar *Los interesados podrán autenticar la documental ante la plataforma electrónica de ANSES* puede decirse *Se podrá autenticar la documental ante la plataforma electrónica de ANSES*.

Estos usos se configuran como no binarios y se camuflan en la norma. Al respecto, hay quienes discuten estos usos pues implican la desaparición de conflictos que aparecen en la superficie del lenguaje. Frente a esto, se proponen otras formas que, por su carácter desobediente, son más visibles y disruptivas. Estas estrategias se ubican por fuera de la norma. Al respecto, Luis Paz sostiene que este uso:

...apareció en las bases, en la calle, de la mano de una de las cosas más saludables e importantes que nos pasaron como sociedad en los últimos años: el movimiento transfeminista. Primero como código interno, luego rumor, más tarde tendencia y finalmente costumbre de uso extendido. En muy poco tiempo, el lenguaje inclusivo parece haberse resuelto como algo inmanente a las nuevas generaciones, que no se desprenderá y que con el paso de las próximas décadas solidificará de modos aún difíciles de saber (2020, en línea).

Uno de estos usos es el que sugiere al reemplazo las *a* y las *o* que tengan marca de género con un asterisco o con una *x*. De este modo, en vez de *todos* y *todas* se prefiere *tod*s* o *todxs*. Estos cambios hacen que no sea preciso suponer la autopercepción de género de nadie. Al



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

respecto, Mauro Cabral —reconocido activista transgénero argentino por los derechos de las personas intersex y trans—, escribió el poema “¿Por qué el asterisco?” (2011), explicando las implicancias del uso del asterisco:

Podríamos escribir siempre los.
Podríamos escribir as/os.
Podríamos escribir las y los.
Podríamos escribir las, los y les.
Podríamos usar una arroba.
Podríamos usar una x.
Pero no. Usamos un asterisco.
¿Y por qué un asterisco?
Porque no multiplica la lengua por uno.
Porque no divide la lengua en dos.
Porque no divide la lengua en tres.
Porque a diferencia de la arroba no terminará siendo la conjunción de una a y una o.
Porque a diferencia de la x no será leído como tachadura, como anulación, como intersex.
Porque no se pronuncia.
Porque hace saltar la frase fuera del renglón.
Porque es una tela de araña, un agujero, una estrella.
Porque nos gusta. ¡Faltaba más! (...)
Ahora bien,
el asterisco no se impone.
De todas las cosas,
esa.
Esa es la que más nos gusta.

Estas estrategias de desobediencia lingüística han cobrado fuerza, sobre todo el uso de la *-x* en la escritura. No obstante, aparece con su empleo un problema: la imposibilidad de ser usado en la oralidad, pues son impronunciables. Asimismo, personas con discapacidad tanto visual como auditiva denuncian que tienen dificultades para procesar estos usos.

Si bien es cierto que hay quienes lo emplean solamente en la escritura, otras personas prefieren “subir la apuesta” de insubordinación: surgió así el uso de la *-e* como reemplazo de marca genérica, una letra que contiene, justamente, a *todes*. Esta línea surgió con fuerza en ámbitos contraculturales y de activismo político antisexistista, desde muy temprano y tomó visibilidad en Argentina, a partir de 2018. Es un uso que no viene dado por la escuela ni por la universidad, ni por la academia ni por los medios de comunicación; sino por ciertos activismos nacidos al margen de los grupos con poder sobre la lengua, como el colectivo feminista y el LGBTTTTIQA+³. Como hemos visto, esto ha ocasionado que, frecuentemente, sea motivo de desprecio y de burlas.

Al respecto, Valeria Sardi y Carolina Tosi (2021) sostienen:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

El lenguaje inclusivo, que puede entenderse como aquel que objeta el binarismo (masculino- femenino) se gestó a partir de los estudios de género y la lucha de los grupos de identidades LGBTTIQA+. Si bien en la mayoría de los países de habla hispana el uso del lenguaje no sexista en inclusivo se ha limitado a ciertos sectores de la militancia, a los estudios de género y a ciertos sectores de la administración pública, en la Argentina ha ocurrido otro fenómeno. A partir de los movimientos de Ni una menos (iniciado en 2015) y las marchas y discursos que apoyaron el Proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (2018 y 2020) el lenguaje inclusivo irrumpió en las voces de lxs manifestantes e hizo visibles identidades hasta ahora soslayadas. (p. 14).

Por supuesto, este nuevo uso es antinormativo e implica una modificación de la gramática establecida. Es preciso saber, que cuando se opta por esta línea de lenguaje no binario, se debe atender a las flexiones de género de sustantivos, adjetivos, artículos y pronombres. Y que no es preciso modificar los verbos pues no tienen flexión de género. Veamos algunos casos: en vez de decir *Todos tienen derecho a expresarse*, esta línea sugiere decir *Todes tienen derecho a expresarse* o en lugar de *Los compañeros y las compañeras desaparecidos están en nosotros y nosotras*, se recomienda *Les compañeres desaparecidas están en nosotres*. Nótese que los verbos subrayados no sufren modificaciones.

Pero además de ello, se aclara que el uso de *-e* implica la creación de pronombres nuevos o neutros. A continuación (Figura 2), se socializa una propuesta de pronombres “inclusivos” tomada del *Pequeño manifiesto del género neutro en castellano* (Gómez, 2016):

Figura 2.

Propuesta de pronombres inclusivos

	Singular	Plural
Personales	Elle	Elles
Demostrati vos	Este, ese, aquél	Estes, eses, aquellos
Poseivos	Mie, tuye, suye, nuestro, vuestre	Mies, tuyes, suyes, nuestros, vuestres
Numerales	Primere, segunde, tercere, etc.	Primeres, segundes, terceres, etc.
Indefinidos	Misme, une, otre, ningune, etc.	Mismes, unes, otros, ningunes, etc.
Interrogati vos	Quién	Quiénes, cuántes
Relativos	Quien, le cual, cuye	Quienes, les cuales, cuyes

Fuente: Gómez, 2016.

Como señalan Sardi y Tosi (2021), también es conveniente seguir pensando qué pasa con otras transformaciones consonánticas. Por ejemplo: *simpático*, *simpática* no serán *simpátice*, sino *simpátique*; *magos/magas* pasará a ser *mague*; *contiguo/contigua* será *contigüe*; entre otros casos que será preciso atender el contexto cuando así lo demande.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

De acuerdo con Lauría y Zullo (2018), la lengua sufre innovaciones continuamente, como la introducción de neologismos (*chatear, clickear, fake, googlear, selfie*, etc.) o incluso de palabras nuevas (la RAE incorporó recientemente *agendar, brunch, cumpleaños, identitario, covidiota*, entre otras) sin ocasionar grandes controversias. No obstante, el lenguaje inclusivo resulta diferente, porque es gestado en forma planificada por grupos minoritarios históricamente marginados y porque se propone más allá de modificaciones léxicas: afecta a la flexión nominal, es decir, a la gramática, un conocimiento que ha sido históricamente un límite para la tolerancia a la innovación.

Como ya se ha afirmado, estos usos no binarios se ubican por fuera de la norma lingüística, no están reconocidos por las instituciones que regulan la lengua, ya que están centradas en la norma; pero, sin embargo, existen, circulan, se dicen. Y lo que es más relevante aún, muchas universidades nacionales, los aceptan como parte de los usos de esta comunidad discursiva (Bórtoli, 2023). Esto demuestra que el lenguaje inclusivo y el lenguaje académico pueden coexistir, aunque es preciso reflexionar sobre su uso. Para ello, algunas instituciones proponen ciertas plataformas que pueden colaborar con el uso de esta adaptación del lenguaje a formas inclusivas como Modii⁴. En el sitio se explica que:

MODII nació como un proyecto de IWORDS Global ante la necesidad de usar el lenguaje como una herramienta de cambio social. IWORDS Global es una empresa social con experiencia en derechos humanos, desarrollo y sostenibilidad. Desde su fundación, la unidad de lingüística se ha especializado en la prestación de servicios de calidad, con un enfoque inclusivo y respetuoso.

Incluso también surgió CaDi⁵, para asistir a las personas que todavía no están familiarizadas con el uso del lenguaje inclusivo o no sexista, incluso para detectar formas en las que el sesgo masculino se filtra en la redacción propia. Esta plataforma fue creada por un grupo de investigadoras y catedráticas de América Latina y España y se presenta como una herramienta simple y novedosa que funciona realizando “traducciones” a lenguaje inclusivo que ayuda a comunicar de manera no sexista.

En los cuadros (Figuras 3 y 4) que siguen se ofrecen las herramientas lingüísticas más frecuentes para esta línea de lenguaje no binario, en sus dos variantes: normadas y por fuera de la norma.

Figura 3.

Línea de lenguaje no binario: herramientas lingüísticas más frecuentes. Usos normados

Línea de lenguaje no binario			
Usos normados: invisibilización del género			
Uso de perífrasis	Uso de sustantivos colectivos	Eliminación o remplazo de sustantivos y adjetivos con marca de género	Supresión del sujeto (uso del imperativo o impersonal)
La enfermera → el personal de enfermería	Los alumnos → el alumnado	Estimados estudiantes → Estimables estudiantes	El alumno deberá completar la ficha → Complete la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

		→ Estudiantes	ficha, o → Se deberá completar la ficha
Los científicos → la comunidad científica	Los ciudadanos → la ciudadanía	El estudiantado se mostró satisfecho con el cursado → El estudiantado mostró satisfacción en relación con el cursado.	Para la promoción, el estudiante deberá aprobar todos los TP con nota no inferior a 6 (seis) → Deberá aprobar todos los TP con 6 (seis) o más para promocionar, o → Para promocionar, se deberá...

Figura 4.

Línea de lenguaje no binario: herramientas lingüísticas más frecuentes. Usos no normados

Línea de lenguaje no binario		
Usos no normados: estrategias disruptivas		
*	x	e
Los alumnos → l*s alumn*s	Estimado docente → Estimadx docente	Los estudiantes → Les estudiantes

Además de esos usos regulares, es posible detectar en la cotidianidad la presencia de otros giros lingüísticos que se vinculan con ese uso disruptivo: términos como *cuerpas*, *equipe*, *sujetas*. En estos casos, se extrema la intervención en la lengua, aparecen nuevas formas lingüísticas de disenso que funcionan como espacios de puesta en escena de la otredad genérica y emergen como huellas de la diversidad históricamente soslayada. Tal como advierten Sardi y Tosi: “Todas esas formas de lenguaje inclusivo generan efectos de sentido que nos interpelan como hablantes y por eso muchas veces, incomodan y desestabilizan” (2021, pp. 64).

En relación con todo lo antedicho, es preciso atender dos cuestiones más: en primer lugar, vale decir que, cuando se usa el lenguaje inclusivo en la academia —y más allá de las aceptaciones que se dieron en el seno de muchas facultades del país—, conviene colocar una nota aclaratoria cuando se opta por su uso en ese ámbito (que, como hemos visto, es un espacio signado por los usos formales). O incluso, también es posible aclarar algunas cuestiones si se prefiere usar la propuesta de la línea purista, por ejemplo, haciendo la salvedad de que no se considera ese uso sexista.

En segundo lugar, se aconseja tender a la unificación, es decir, una vez que se haya elegido un recurso (como la *-x*, la *-e*, el masculino genérico o la duplicación, etc.) mantenerlo y no alternarlo con otras formas, para que la lectura de la producción sea más clara. Si bien es



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

cierto que existen combinaciones posibles (por ejemplo, el uso de sustantivos colectivos y el uso del morfema *-e*), es problemático, por caso, el uso combinado de la *-e* con la duplicación, porque sus alcances semánticos son distintos.

Consideraciones finales

En este escrito, se realizó un recorrido por las propuestas de las líneas de lenguaje androcéntrico, binario y no binario, transparentando la concepción de lengua que corresponde a cada una y sus alcances ideológicos. Además, se sistematizó la red de opciones disponibles que brinda cada una de estas líneas y las implicancias de su uso, pues como advierte Glotman (2019, p. 100):

se está gestando un proceso de institucionalización que incluye reglamentaciones o declaraciones públicas con el fin de dar un marco de legitimidad a las producciones escritas y orales que incorporan sus formas o “modalidades”. Se trata de gestos que, frente a las insistencias retrógradas que desestiman la relevancia del asunto o que combaten la posibilidad de intervenir políticamente en las esferas del lenguaje, marcan una posición en un escenario que actualiza aspectos estructurales y estructurantes de la historia de los debates argentinos sobre la lengua, las academias y la soberanía.

Entendemos que lo aquí expuesto es relevante para las aulas universitarias, en tanto permite decidir —o no— hacer uso de un lenguaje no sexista o inclusivo, sobre el acuerdo de que esta es una decisión política, no solamente lingüística.

Para finalizar, lo que resta por decir es que la manera en que ordenamos el mundo en categorías y conceptos se vincula con las formas en las que hablamos y escribimos sobre nuestras creencias, nuestros valores, nuestros pensamientos, las relaciones interpersonales que tejemos y, a su vez “con los focos de interés en cada comunidad concreta” (Goddard y Patterson, 2005, p. 20). Ya se ha dicho que, si bien es cierto que la lengua no es una clave mágica para conseguir un mundo más igualitario, no se la puede negar como un espacio de disputa. En este sentido, el lenguaje no solo describe la realidad, sino que también la crea, por lo que es importante pensar qué se quiere hacer con el lenguaje cuando lo usamos.

Referencias bibliográficas

- Alfonsín, R. (1988). Discurso pronunciado por el Sr. Presidente de la Nación, Dr. Raúl Alfonsín, en el acto de apertura de la Asamblea Nacional. En *Informe Final de la Asamblea Nacional* (pp. 39-51). Córdoba: Congreso Pedagógico.
- Becker, L. (2019). Glotopolítica del sexismo: ideologemas de la argumentación de Ignacio Bosque y Concepción Company Company contra el lenguaje inclusivo de género. *Theory Now. Journal of literature, Critique and Thought*, 2(2), 4-25.
- Bórtoli, P. (2023). ¿Lenguaje inclusivo en la universidad? La responsabilidad de los talleres de escritura académica. *Educación, lenguaje y sociedad*. La Pampa. En prensa.
- Bosque, I. (2012). Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer. En *Plenario de la Real Academia Española* (pp. 1-18). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

https://www.rae.es/sites/default/files/Sexismo_linguistico_y_visibilidad_de_la_mujer_0.pdf

- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Cabral, M. (30 de septiembre de 2011). ¿Por qué un asterisco? *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/2134-192-2011-09-30.html>.
- Company Company, C. (5 de enero de 2018). El lenguaje inclusivo es una estupidez. *La voz*. Recuperado de https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2018/01/05/lenguaje-inclusivo-tonteria/0003_201801G5P34991.htm
- Di Tullio, Á. (2005). *Manual de gramática del español*. Buenos Aires: Waldhuter Editores.
- Escandell Vidal, M. V. (2020). En torno al género inclusivo. *IgualdadES*, 2, 223-249. Recuperado el día 10 de junio de 2020 de <https://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/igualdades/numero-2-enerojunio-2020/en-torno-al-genero-inclusivo-0>
- Glozman, M. (2019). Las capas del lenguaje inclusivo. *El ojo mocho*, 8 (8), 100-104.
- Goddard, A. y Patterson, L. (2005). *Lenguaje y género*. La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla.
- Gómez, R. (2016). *Pequeño manifiesto sobre el género neutro en castellano*. Recuperado de <https://docplayer.es/48878431-Pequeño-manifiesto-sobre-el-genero-neutro-en-castellano-primera-edicion-rocio-gomez.html>.
- Grad, H. y Rojo, L. (2008). Identities in discourse: An integrative view. En *Analysing Identities in Discourse* (pp. 3-28). Amsterdam: John Benjamins.
- Lauría, D. y Zullo, J. (2018) (Coords.). Introducción. En *Debates y conferencias en el Instituto de Lingüística. Inclusive el lenguaje. Debate sobre lengua, género y política* (pp. 2-3). Buenos Aires: Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Minoldo, S. y Balian, J. C. (2018). La lengua degenerada. *La caja y el gato*. Recuperado de <https://elgatoylajaca.com/la-lengua-degenerada>.
- Niklison, L. (2020). Lo que la RAE no nombra no existe: una mirada glotopolítica sobre las respuestas de la RAE al lenguaje inclusivo/no sexista. *Cuadernos de la ALFAL*, 12 (1), 13-32.
- Paz, L. (25 de agosto de 2020). Lenguaje no sexista: por un habla que nos incluya a todes. *Diario Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/245008-lenguaje-no-sexista-por-un-habla-que-nos-incluya-a-todes>.
- Pérez, S. (2020). Lenguaje inclusivo: usos y resistencias. *Ciclo de charlas Desafíos feministas para la educación superior*, organizado por la Subsecretaría de Políticas de Género de la Facultad de Ciencias Sociales UBA. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lvevnVHzIqE>.
- Pérez, S. y Moragas, F. (2020). Lenguaje inclusivo: malestares y resistencias en el discurso conservador. En Kalinowski, Santiago; Gasparri, Javier, Pérez, Sara y Moragas Florencia. *Apuntes sobre lenguaje no sexista e inclusivo* (pp. 69-98). Rosario: UNR Editora.
- Sardi, V. y Tosi, C. (2021). *Lenguaje inclusivo y ESI en las aulas. Propuestas teórico-prácticas para un debate en curso*. Buenos Aires: Paidós.
- Sarlo, B. y Kalinowski, S. (2019). *La lengua en disputa. Un debate sobre el lenguaje inclusivo*. Buenos Aires: Godot.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Zorrilla, A. (15 de mayo de 2019). No hay que deformar la lengua para defender causas, advierte la nueva ‘presidenta’ de la Academia de Letras. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/no-hay-deformar-lengua-defender-causas-advierte-nid2247672/>

Notas

¹ Es importante destacar que, aunque este artículo se centra en lo acontecido en este país, las discusiones exceden el territorio argentino: es posible rastrearlas también en países latinoamericanos como Uruguay, México, Perú, entre otros. También en países como España, Estados Unidos o Alemania, solo por nombrar algunos. Además, el debate avanza sobre lo que ocurre en otras lenguas, diferentes al español, como inglés, alemán, francés, italiano. No obstante, diferentes investigaciones han podido determinar que lugares como Argentina o España se han constituido como focos de discusión muy relevantes para pensar esta problemática (cf. Sarlo y Kalinowsky, 2019).

² Al respecto, se aconseja mirar el debate sobre el lenguaje inclusivo, que se llevó a cabo entre Amelia Valcárcel y Concepción Company Company en el marco del programa mexicano *Largo Aliento*. Puede consultarse en <https://www.youtube.com/watch?v=3wxU5YQRDhk>

³ LGBTTTTIQA+: A lo largo de su historia, este movimiento sufrió modificaciones en sus nombres, que visibilizan los cambios de paradigmas. Así, lo que inicialmente se llamó Movimiento lésbico-gay, pasó a llamarse LGBT. Así, se ha pasado por numerosas adiciones de letras hasta llegar a LGBTTTTIQA+ que es la denominación al movimiento más actual. Implica reconocer a: lesbianas, gays, bisexuales, travestis, transexuales, transgéneros, intersex, *queer*, asexuales. Además, este movimiento reconoce su carácter no cerrado, por lo que agrega el símbolo + pues se encuentra en constante reconstrucción.

⁴ Para más información ver <https://modii.org/quienes-somos/>

⁵ Para más información ver <https://lenguaje-incluyente.iberomex.mx/>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Reseñas

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39629>

**Palabra de guerra o el arte de la crispación literaria: *Estados alterados*
(2013/2021) de Rodolfo Fogwill**

Fogwill, R. (2013). *Estados alterados* (40 pp.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Plaza de Mayo.

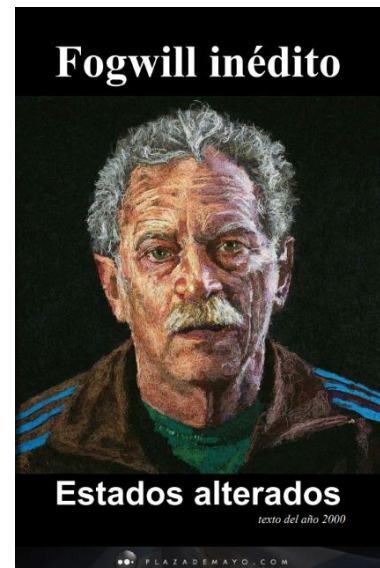
Alfonsina Lopez

Universidad de Córdoba, Córdoba, Argentina.

alfonsina.lopez@mi.unc.edu.ar

ORCID: 0000-0003-0351-3242

Recibido 05/08/2022. Aceptado 12/08/2022



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. Nº 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Alfonsina Lopez, Palabra de guerra o el arte de la crispación literaria: *Estados alterados* (2013/2021) de Rodolfo Fogwill, pp. 354-358.

*Estados alterados*¹ comienza con una indicación: “estas son páginas sobre literatura” (Fogwill, 2013, p. 3). Una frase que podría interpretarse como *declaración de principios*, teniendo en cuenta su marco epocal: la reedición, en el año 2000, de la revista *El Porteño* —uno de los pilares para la emergencia literaria del mismo Fogwill durante la década de los 80—, que resurgió para su nueva etapa en un panorama cultural radicalmente distinto al de la inmediata posdictadura. En un escenario marcado por la primacía de las editoriales y las leyes neoliberales, los conglomerados internacionales, la venta masiva de sellos y la anomia del polo de edición argentino, Fogwill asume la propuesta de escribir un texto inaugural, una bienvenida para los nuevos números que es (también) la apertura para el nuevo milenio: una breve inauguración para un período que, un año antes del estallido social del 2001, ya se adivina como convulsionado, punto de inicio de futuras e irredentes crisis en un plano que supera a lo cultural. El resultado es un escrito de 37 páginas, mutilado (por su excesiva longitud) en la versión que salió en papel: un texto híbrido que transcurre entre la parodia y el registro ensayístico, el análisis del pasado y la crítica despiadada del presente, la recolección del legado de dos décadas marcadas por la represión de la dictadura y la exploración de las más recientes conspiraciones del mundo de la web. Mediante la burla cínica y la referencia a lo contemporáneo, Fogwill busca invertir las convenciones literarias y críticas: su meta es la alteración profunda de un estado dado de cosas, del estado de la Argentina en las inmediaciones de la implosión del modelo de convertibilidad, de un *statu quo* que se ha mantenido sin cambios desde el Proceso de Reorganización Nacional y que se consolida con el menemato de los años 90. Una profunda crítica *desde y hacia* lo tabú: la marca de producción de un autor que se mueve, en todo momento, entre la construcción y la destrucción, entre lo decible y lo indecible, entre la propuesta y la irreverencia.

El texto discurre de una forma aparentemente aleatoria, a través de secciones cuyas “tesis” o núcleos se reiteran para conducir al mismo fin: la exposición de distintos aspectos de una realidad marcada por el mercantilismo, la comercialización de todo lo vendible, la reducción de las esferas de la vida —entre ellas, la cultura— a un mero instrumento del mercado, el *blanqueamiento* de una producción literaria que ya no puede transgredir y que es reabsorbida por la maquinaria de la industria internacional. En este sentido, Fogwill elude la denuncia directa y exclusiva sobre la literatura y la plantea como paradigma central de un movimiento mayor, como metonimia de un estado de cosas generalizado: al hablar del discurso político sobre la dictadura—“Y como ya dije lo peor, ya pasó lo peor y aquí no ha pasado nada, la casa está en orden, felices pascuas señor ministro de seguridad entrante” (Fogwill, 2013, p. 18)—, del estado de la educación o de los ídolos populares (“La mayoría no está al alcance, o, peor, también se perfila como producto”, Fogwill, p. 14), el autor construye una enorme digresión, un método irreverente para hablar sobre lo literario. Es decir, una forma de *hablar sin hablar* de lo que no se debe decir. Para romper un panorama donde solo existe la literatura *light*, un discurso político agotado y un modelo de mercado que comienza a exponer sus fracturas, solo queda plantear la separación violenta. De su palabra surge la beligerancia contra el “sentido común” discursivo que ha sido implantado con violencia (física, en un inicio, y económica, después):

La digresión es una operación literaria. Y aunque muchos comentarios parezcan digresivos, son pertenecientes a un texto sobre literatura. Estas son páginas sobre literatura. Aunque no te parezca. ¿O acaso el discurso sobre la corrupción, aunque



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Alfonsina Lopez, Palabra de guerra o el arte de la crispación literaria: *Estados alterados* (2013/2021) de Rodolfo Fogwill, pp. 354-358.

acotado en la prensa, no es un género literario tal como el Pacto de Olivos? Si está escrito en algún lugar, puede ser una pieza literaria. (Fogwill, 2013, p. 17).

Esta es la conclusión a la que llega Fogwill, para quien las páginas sobre literatura “no deben formular afirmaciones en base a cálculos de encuestas Gallup” (Fogwill, 2013, p. 12): se debe construir una escritura tabú, cínica, rupturista, que no se pueda contabilizar en la máquina creadora de *best sellers*. La línea crítica que mantiene es un ataque constante hacia todo lo establecido, una “escritura guerrera” —en palabras de Martín Ara y Leticia Egea (2010)— como “dispositivo de génesis” de la literatura; una “modalidad de escritura corrosiva y polémica”, donde la violencia actúa como operación que otorga verosimilitud a la intervención literaria (Ara y Egea, 2010, p. 357). Es decir, el autor utiliza a la palabra como forma de decir la verdad y asumir la guerra total contra los discursos falsos y publicitados, las editoriales y sus mecanismos de marketing —“Te ofrecen una miseria de dinero, unas ruedas de prensa y la fama que puedas conseguir, a cambio de que les armes una novela histórica” (Fogwill, 2013, p. 3)—.

Como afirma Rodrigo Montenegro (2021), en la escritura de Fogwill se percibe un movimiento de operación crítica que tiende a formular un contra canon, una “estética exasperada” que mixtura la práctica teórica con la ficción al “profanar” la lengua literaria (p. 129). Es decir, una perspectiva heterodoxa que tiene como resultado “un estilo literario dedicado a la exploración de... figuraciones económicas y entramados de poder, en vistas a una construcción crítica de la comunidad argentina y su literatura” (Montenegro, 2021, p. 147). Extravagancia, iconoclasia, profanación que investiga el presente: una percepción alucinada del mundo que atraviesa los límites de la literatura (Montenegro, 2021, p. 142-145) y se alza contra la exaltación propagandística, el optimismo de la mercancía e incluso contra la figura mitificada del propio escritor —“Mattoni, Gelman, Carrera, Laborghini (sic), Gianuzzi han creado y siguen creando obras de un valor o ‘trascendencia’ que sin duda nunca alcanzaré” (Fogwill, 2013, p. 37-38)—. La crítica incisiva y general, así, abarca todos los aspectos del campo de la cultura, de la economía, de la política, desde los métodos para construir una obra “vendible” hasta la mitología de la literatura en su relación con el mercado:

Pienso que escribiré algo que dé cuenta de mi certeza de que el enemigo no es la corrupción, ni Cavallo, ni el imperialismo, ni la t.v. que tanto sometió a Fressan, no. Ni el rock argentino, que no existe. Y no es el apuro, ni el hábito de publicar antes de escribir, que censuraba Osvaldo Lamborghini, tampoco Menem ni De La Rúa, y mucho menos el insomne Loperfido (sic), tan inocuo como Asís desde que dejó su puesto en Clarín. El enemigo es el mito literario que todos han —como diría un tarado de filosofía *pret a penser* (sic)— deconstruido (sic) pero vuelto a comprar. Mito: relato colectivo que impone la literatura como si tuviese algún vínculo con el mensaje, con la edición y las canallescas editoriales, y los vanidosos y a menudo grotescos suplementos, el espacio de pavoneo, las agencias diplomáticas extranjeras como el ICI, las fundaciones que andan buscando actos de sumisión. (Fogwill, 2013, p. 36).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Alfonsina Lopez, Palabra de guerra o el arte de la crispación literaria: *Estados alterados* (2013/2021) de Rodolfo Fogwill, pp. 354-358.

El enemigo del mundo bélico y ríspido de Fogwill es la mentira editorial, la política frívola, la concepción de la *cultura* como *entretenimiento*, impuesta en la década que acaba de cerrarse cuando escribe esas líneas: su digresión es la perspectiva arlequinesca de una realidad que, en cualquiera de sus diferentes aristas (política, social, económica, cultural, discursiva) muestra la misma descomposición, el imperio de un neoliberalismo arrasador, de unas instancias primarias de *ganancia* y *pérdida* que permean a una sociedad que naufraga. Para Rodrigo Montenegro (2020) lo que se construye es un “ethos polémico” (p. 2) que revela “el carácter político-económico de toda transacción simbólica” (p. 4): una “visión materialista del tejido social con especial foco en la cultura” que genera al texto como una superficie para visibilizar “los puntos de enlace y agenciamiento entre el deseo, el poder, el dinero y la historia política” (Montenegro, 2020, p. 4). Es decir, una escritura mixta, tensionada, fragmentada, que actúa como herramienta de feroz análisis: una avanzada de guerra que intenta eludir todos los relatos construidos por el imperio mercantil y la *ceguera mitológica*, que se apoderan de la cultura argentina en las últimas décadas del siglo XX. Perspectiva crítica que, a su vez, se distancia de un mero movimiento destructivo y propone salir del *establishment* de la literatura digerible, comercial y frívola, a través de soluciones polémicas que manifiestan la urgente necesidad de contravenir las normas: “una inyección de prejuicios, supersticiones, preferencias caprichosas, hostilidades arbitrarias. Porque sin prejuicios, casi no se puede pensar. Y sin enemigos, no se puede pensar” (Fogwill, 2013, p. 11). Ante las nuevas fabulaciones que emergen en torno de una institución agotada —“El mito de los valores de la cultura que la publicidad oficial insuflaba en la gente, y la desocupación y la retracción salarial que la reorganización nacional victoriosa imponía a críticos y autores” (Fogwill, 2013, p. 9)— se propone fracturar para crear cosas nuevas: para iniciar “un mito nuestro” en lugar de “una construcción de la historia que nos tuvo en cuenta solo como consumidores de su secreción ideológica” (Fogwill, 2013, p. 38).

De este modo, al utilizar la digresión y la aspereza discursiva como modo de crítica para la situación cultural y nacional, Fogwill aparta a su literatura del “camino de la utilidad” (Fogwill, 2013, p. 29), transgrede las fórmulas híper calculadas de la maquinaria neoliberal y genera un procedimiento propio: una escritura beligerante, compleja, cínica, que busca perspectivas nuevas para interpretar el período que culmina y el que comienza a avistarse en el futuro. O, como refería el autor en una de sus columnas de *El Porteño* de 1984, al preguntarse sobre cómo eludir la herencia coercitiva del Proceso de Reorganización Nacional: “...el mejor camino es pensar lo que ella y sus administradores decretaron como impensable, y pensarlo con los modelos intelectuales que exorcizaron como intolerables” (Fogwill, 2008, p. 72). Un camino de intolerabilidad a lo preestablecido, de polémica con lo fosilizado, de guerra —mediante el uso de la palabra— contra las instituciones que designan discursos *indecibles* o *impensables*; en otras palabras, un método abrasivo de diagnóstico que busca plantear formas de resistencia en la letra, nuevos modos para aproximarse al aparato literario y medios rupturistas para crear(lo):

Mirar, palpar, reflexionar e intentar comprender hasta entender. Hasta librarse de las más ínfimas y últimas dudas para ceder al sentimiento de que se ha entendido. Es decir, hasta sentir que la casa está en orden.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Alfonsina Lopez, Palabra de guerra o el arte de la crispación literaria: *Estados alterados* (2013/2021) de Rodolfo Fogwill, pp. 354-358.

Y hasta lograrlo, perseverar perversamente en la rutina de intentarlo. Y en el camino, desensillar hasta que aclare, pero no soltar el caballo. (Fogwill, 2013, p. 4).

Referencias bibliográficas

- Ara, M. y Egea, L. (noviembre, 2010). *Autobiografía y política. Aportes para una arqueología*. Trabajo presentado en IV Congreso Internacional de Letras, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Recuperado de <http://2010.cil.filo.uba.ar/ponencia/autobiograf%C3%AD-y-pol%C3%ADtica-aportes-para-una-arqueolog%C3%AD>
- Fogwill, R. (2008). La herencia cultural del Proceso. En Autor, *Los libros de la guerra* (pp. 66-72). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mansalva.
- Fogwill, R. (2013). *Estados alterados*. Recuperado de <http://www.plazademayo.com/2013/05/fogwill-inedito-estados-alterados-2000/>
- Montenegro, R. (2020). Desvíos de la imaginación crítica. Ucronía y ficción política en Rodolfo Fogwill. *Badebec*, 9 (18), 1-19. Recuperado de <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/448>
- Montenegro, R. (2021). Guerra de escrituras. Rodolfo Fogwill contra la ética borgeana o el relato como operación crítica. *Anclajes*, 25 (1), 129-150. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-25110>

Nota

¹ La versión de la obra consultada para esta reseña fue publicada el 29 de mayo de 2013 en el sitio web Plaza de Mayo, archivo digital de la revista El Porteño. El texto permaneció inédito hasta 2021, cuando fue publicado por la editorial Blatt y Ríos (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Alfonsina Lopez, Palabra de guerra o el arte de la crispación literaria: *Estados alterados* (2013/2021) de Rodolfo Fogwill, pp. 354-358.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39630>

Narrativas del “entre”: desafíos y propuestas

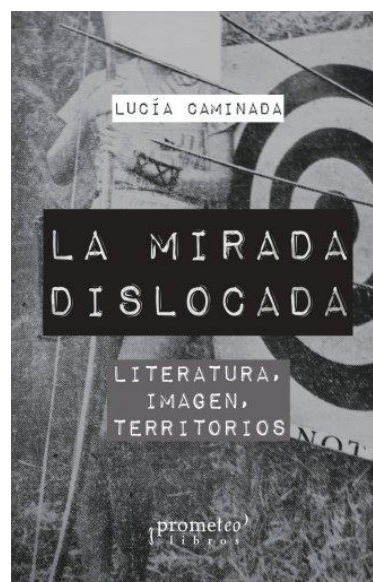
Caminada, L. (2021) *La mirada “dislocada” entre literatura e imagen. Narrativas como territorio* (299 pp.). Buenos Aires: Prometeo.

Cecilia Corona Martínez

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

ORCID: 0000-0001-6085-1884

Recibido 26/09/2022 Aceptado 25/10/2022



Daniel Moyano recrea, en uno de sus cuentos, la mirada ingenua de quien, frente a una partitura, no reconoce una escritura (la musical), sino que solo observa una serie de imágenes o dibujos: los “negritos saltando el cerco” (“Negritos saltarines”). Cuando Lucía Caminada recuerda que nuestro acercamiento a un texto literario encuentra en primera instancia una serie de signos sobre el papel, nos retrotrae a una suerte de prehistoria de la experiencia como lectores, la previa a la alfabetización. Esa posición primigenia es útil para leer con provecho su libro, *La mirada “dislocada” entre literatura e imagen. Narrativas como territorio*; el cual constituye, a mi parecer, un momento destacado en la búsqueda de lecturas nuevas y heterodoxas que permitan asir algunas manifestaciones artísticas poco convencionales.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Cecilia Corona Martínez. Narrativas del “entre”: desafíos y propuestas pp. 359-361.

El texto propone una “redefinición de la lectura”, empleando para ello el concepto de “mirada dislocada” (“fuera de lugar”): con esta aseveración se nombra un modo de aproximarse a las obras no considerado antes. Se desmenuza con precisión y herramientas adecuadas este modo de leer —no específico de la actividad académica, sino más bien adecuado a un grupo de textos que obviamente no se limitan a los autores seleccionados en el corpus—.

Lo más relevante lo constituye la creación de dos conceptos complementarios entre sí: interzona y territorio narrativo. Ambos intentan dar cuenta de una literatura que escapa a clasificaciones previas y que no ha sido considerada en profundidad. Es muy importante entonces la originalidad del objeto de estudio seleccionado.

La mirada propuesta intenta ubicarse en un lugar no habitual, desviado; es la que este tipo de narrativa reclama. Inmediatamente nos llega la reminiscencia del llamado de Cortázar en *Rayuela*: un lector activo, que tome decisiones desde esa misma posición.

De esta manera, se reemplaza una antigua posición de lectura que podríamos denominar bizca, un ojo en la palabra y otro en la imagen. Se regresa al potencial de la mirada en toda su complejidad y riqueza. Lejos de la esquizofrenia, presenta una perspectiva unitiva a partir de la definición de un nuevo centro de atención, la interzona.

Ya no leemos solo unas palabras ni miramos imágenes, o miramos imágenes y leemos palabras; la autora postula un híbrido entre leer imágenes y mirar palabras.

El objeto al que nos acercamos se transforma también en algo nuevo: se trata de un territorio narrativo. La metáfora adquiere una densidad inesperada, que es limitada por la autora al referirse solo a la relación entre texto e imagen —siguiendo el modelo cortazariano—.

Un territorio puede ser también un terreno, una esfera de acción: la de la literatura y su confluencia con la música, por ejemplo; o la literatura en íntima asociación con la danza...

En este caso, las obras seleccionadas se estudian como territorios que son recorridos, excavados, medidos, a fin de que revelen sus más íntimos modos de construcción. Se trata de territorios surgidos con la modernidad, no necesitan tanto de arqueólogos como de atentos “leedores”. Me refiero con este término (que aclaro, no es mi creación), a estudiosos que puedan enfrentar su objeto con la totalidad de su ser, con la suma de sus potencialidades.

Territorios contruidos de palabras y de imágenes, particularmente fotografías. La misma enunciación nos remite a la Modernidad y a los cambios que la técnica imprimió sobre la vida y la cultura. Sin embargo, muchas de las palabras conservan la antigua prosapia: la imagen mental, la imagen poética poseen una larga historia. Pero tanto la imagen táctil como la imagen corporal nos remiten a la ya necesaria mirada otra: tocar con los ojos, percibir la piel solo con la mirada. Experiencias que constituyen también un nuevo sujeto en el modo de acercarse a la literatura.

Es particularmente destacable el denominado “territorio del nostos”, relacionado con el regreso, tan anhelado como temido. ¿Variación del viejo apotegma heracliteano construido esta vez con los aportes (los desechos) de la modernidad? Así la Buenos Aires de la obra cortazariana está construida de este material: el territorio del nostos permite nombrarla con cierta precisión.

El libro aborda escrituras que marcaron hitos y también otras que pasaron a integrar el heteróclito cajón de las literaturas u obras menores.

En lo relacionado específicamente con los estudios de literatura argentina, Lucía Caminada manifiesta una marcada originalidad. Si bien Cortázar sigue siendo un escritor largamente abordado por la crítica académica, la autora se distingue de ella por dos cuestiones: 1) el estudio de obras prácticamente desconocidas tanto para los lectores comunes como para los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

especializados; y 2) la lectura particular de la interacción entre imagen y texto presente en dichas obras.

La lectura cortazariana que propone encuentra uno de sus fundamentos en la hipótesis de que Cortázar teoriza a través de la ficción. Considero personalmente que una clave para el estudio de nuestras literaturas latinoamericanas, y específicamente de la literatura argentina, reside en poder encontrar los principios teóricos y constructivos que la definen a partir del estudio de las mismas obras.

Esta afirmación se funda en la convicción de que el pensamiento y la cultura toda de nuestra región puede leerse de manera localizada. Concepción puede destacarse aún en un escritor tan cosmopolita como Julio Cortázar; tal como lo pone de manifiesto la ensayista.

Gran parte de los textos de Cortázar seleccionados para el corpus, están sesgados por la presencia de la imagen corporal; en ellos el territorio narrativo se mimetiza con el cuerpo mismo. El término geográfico “orografía” (como conjunto de montes de una región, país, etc.) se resignifica en la lectura realizada para dar cuenta de esta ¿hibridación?, ¿superposición? de relatos y de sentidos.

La clave de la propuesta de Lucía Caminada: la mirada dislocada es una perspectiva nueva, apta para textos disruptivos, inclasificables, sorprendentes. Nos interpela, nos cuestiona.

Se trata de lecturas al margen, lectura de los márgenes, desde los márgenes, en el territorio de los estudios literarios, Julio Cortázar en sus regiones más inexploradas; este libro sobresale por su meticulosa búsqueda de un aparato teórico apropiado; la aguda lectura de textos, tanto de aquellos visitados desde hace tiempo por los estudiosos (surrealistas), como de aquellos dejados de lado por motivos que responden tanto a cuestiones editoriales como a intereses académicos cambiantes; y —fundamentalmente— por la intensa pasión intelectual y corporal puesta de manifiesto en cada página.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Cecilia Corona Martínez. Narrativas del “entre”: desafíos y propuestas pp. 359-361.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39631>

Claves de una práctica compositiva modélica

Balderston, D. (2021). *El método Borges* (347 pp.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand.

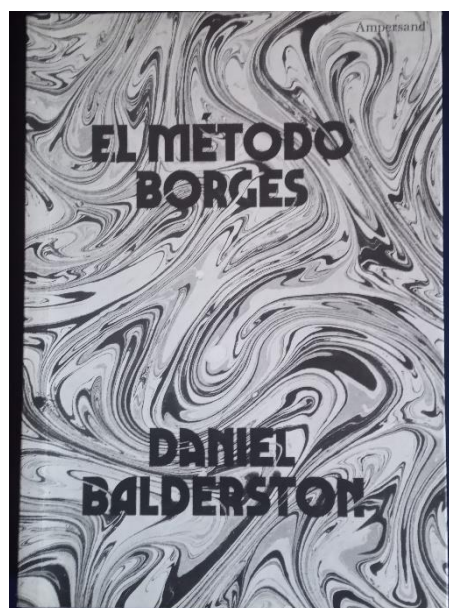
Jorge Bracamonte

Universidad Nacional de Córdoba-IDH, CONICET.

jabracam@gmail.com

ORCID [/0000-0002-4575-2316](https://orcid.org/0000-0002-4575-2316)

Recibido 18/03/2022 Aceptado 31/03/2022



A partir de vestigios, indicios y huellas en más de 180 manuscritos y documentos primarios, Daniel Balderston, uno de los principales especialistas del mundo en la obra de Borges, recompone aquí el proceso que llevó al escritor argentino a construir sus poemas, cuentos y ensayos.

Este libro, *El método Borges*, es el resultado de una investigación que le llevó a su autor más de cuarenta años, y que el mismo considera su obra central, su texto culminante acerca de la obra del escritor de *Ficciones*, y su mejor logro en su extensa producción crítica. Desde ya, nos invita a prestar atención, a revisar cuidadosamente el presente libro, en función no solo de su relevancia intrínseca como texto y como aporte crítico, sino porque además estamos hablando de un trabajo que el autor considera culminación de su carrera, y en este



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

sentido debemos pensar que Balderston —y por hablar únicamente de textos referidos a Borges— es autor de ensayos de referencia como son *El precursor velado. Robert Louis Stevenson en la obra de Borges* (1985), *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges* (1993), *Borges, realidades y simulacros* (2000) e *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges* (2010). Entonces es cuando pregunto, e invito a preguntarnos: ¿Cuál es la profunda novedad y singularidad que este *El método Borges* viene a aportar a la crítica en torno al corpus del autor de *Evaristo Carriego*? ¿En qué basa su rigurosa e innovadora exploración de los textos de Jorge Luis Borges, escritura que, por otra parte, y más allá de la abundante bibliografía existente sobre sus características, jamás deja de sorprendernos por las novedades y hallazgos que nos depara?

Una de las características centrales y abarcadoras que nos permite abordar y pensar la relevancia de este trabajo es que aquí, en términos muy concretos, Balderston acerca a la mesa, ante nuestros ojos, materiales y procesos que manifiestan, que revelan, el laboratorio de escritura de Borges. Y lo hace desde perspectivas y marcos críticos y teóricos altamente pertinentes y sólidos, pero sobre todo reconstruyendo procesos compositivos a partir de rigurosa documentación y evidencia tangible.

Las preguntas iniciales de Balderston resultan orientadoras del eje estructurante de su texto:

Suele afirmarse que Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-Ginebra, 1986) fue el mayor lector de toda la literatura mundial, ya que su obra contiene (y a veces oculta) cientos de miles de alusiones a obras muy o poco conocidas, en diversas lenguas y acerca de los temas más dispares... ¿Cómo utilizaba exactamente sus lecturas en su propia obra? ¿Y cómo evolucionó su propia obra a través de sus lecturas y relecturas?... Es importante comprender el funcionamiento del proceso creativo; en este sentido, es necesario examinar los *marginalia*, los esquemas y los borradores para reconstruir los pasos que sigue un escritor. Es lo que en Francia se conoce como *critique génétique*; en este libro emplearé sus técnicas para entender el proceso creativo de Borges. (Balderston, 2021, p. 11).

A la sazón *El método Borges*, abordando el caso paradigmático de la obra del escritor de *El Aleph* a la luz de la puesta en práctica del método de crítica genética, al ser este contrastado aquí manifiesta sus posibilidades y aportes para examinar además dos de las operaciones decisivas de la cultura: la lectura y la escritura, en tanto procesos perceptibles, prácticos, simbólicos, imaginarios y de conocimiento y, por cierto, corporales y afectivos. Así, luego, este libro de Balderston revisa y aporta conceptualizaciones a distintos momentos de aquel proceso, a partir de diferentes textos, de distintas épocas de Borges, sobre cuya poética autorial el presente trabajo contribuye a repensar.

De allí, de acuerdo con lo antes señalado, el esquema de capítulos, que manifiesta aquel proceso de escritura. Aludo, sucintamente, a cada capítulo, para, a la vez, sugerir sus interacciones y pasajes —a nivel de teoría y método de lectura— que, en el otro plano que me interesa subrayar, precisa aspectos clave del proceso de conformación de la poética borgiana. Así, por cierto, está el arranque del análisis que se expone, en el capítulo “1. Lecturas”. En este sentido, *El método Borges*, parece plasmar muy aproximadamente su momento de exposición —esto que tenemos frente a nuestros ojos, este texto material que leemos— a lo que podríamos imaginar como los sucesivos pasos del momento de investigación que ha



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

generado el presente libro. Si bien en mi lectura, según lo que este texto balderstoniano expone en su desarrollo, el centro del proceso de escritura de Borges termina siendo el momento de escritura de los “Cuadernos” —el capítulo 3—; el capítulo donde se pondera la gravitación de las “Lecturas” como generadoras de la escritura en Borges resulta, desde ya y más tratándose de una radical poética de lector como es la borgiana, capital y estratégico. Leemos: “Una de las características más singulares de los manuscritos de Borges, sobre todo los de sus ensayos y conferencias, es la profusión de referencias bibliográficas en el margen izquierdo de las hojas” (Balderston, 2021, p. 31); constatación que permite luego reconstruir el riguroso sistema de lecturas que, transformado en el proceso del escribir, resulta la base de generación e invención textual en la poética aquí objeto de reflexión. El crítico genetista que explora desde esta base, desde este fundamento, toma en cuenta la diversidad y pertinencia de decisivos antecedentes críticos para cada una de las etapas del método de escribir de Borges que reconstruye.

Por caso, al trabajar la incidencia de las lecturas, *El método Borges* rescata antecedentes insoslayables como *Borges, libros y lecturas* (2010) de Laura Rosato y Germán Álvarez, y esta mención clave vale la pena remarcar porque, a partir de aquellos antecedentes y más con lo que Balderston detalla en estas páginas, queda aún más claro que

el sistema de trabajo de Borges era el siguiente: cuando leía un libro apuntaba la referencia al número de página y unas pocas palabras de la cita en la lengua original, o una breve paráfrasis en algunos casos, y cuando luego quería incorporar la cita en alguno de sus textos, la verificaba para mayor exactitud antes de glosarla o de verterla al español. (Balderston, 2021, pp. 32).

La descripción detallada y los matices al describir ese “sistema” son varios, pero subrayo en este capítulo estratégico de *El método Borges* un par de ejemplos y aspectos dispares y clave para las argumentaciones y demostraciones de Balderston durante el resto del texto. En un caso, parte de analizar el *incipit* que es comienzo textual de “Sobre el *Vathek* de William Beckford”, un ensayo de *Otras inquisiciones* (1952) que, en general, resulta poco abordado por la crítica. Balderston, para reordenar en función del examen genético, constata y enfatiza lo siguiente: “Wilde atribuye la siguiente broma a Carlyle: una biografía de Miguel Ángel que omitiera toda mención de las obras de Miguel Ángel”, y continúa:

Rosato y Álvarez nos ayudan a encontrar la fuente exacta: señalan que Borges escribió en la guarda posterior de su ejemplar de la edición de *The Essays of Oscar Wilde*, publicada por Boni en 1935, la siguiente anotación: “Carlyle once... (373)”. (2021, p. 33).

Y allí el crítico nos reenvía a la figura 23 que se incluye en este libro. Cita textual la anterior que resulta indicativa en varios aspectos. Por una parte, si Borges llevó a sus máximas posibilidades el trabajo con el detalle textual microscópico, en *El método Borges* el crítico asume el desafío —y lo realiza— de revisar el proceso desde lo minúsculo subyacente en esa poética de lo textual microscópico que resulta la elaboración, desde la lectura, de la escritura borgiana. Y esa reconstrucción y proceso con lo microscópico, al revisar el ensayo sobre el *Vathek*, permite confrontar y contrastar la diversidad de biografías de Beckford —pero también con ellas las de Carlyle y las de Wilde— cuyas lecturas transformadas gravitan en el mentado ensayo borgiano. Dicha reconstrucción minuciosa, en este caso a Balderston le



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

posibilita ponderar detalles como el de la real incidencia de las ideas estéticas de Wilde en el Borges que escribe aquel ensayo y, además, refutar afirmaciones de otros críticos, como la de Manuel Ferrer en *Borges y la nada* (1971), acerca de la supuesta “erudición inventada” del autor de *Ficciones*: al contrario, Balderston aquí reafirma y expande, con mayor escrutinio documental aún, aquello que ya había señalado en *The Literary Universe of Jorge Luis Borges* (1986), sobre que había relativamente pocas referencias y citas inventadas en la obra de Borges; que en esta, antes bien, existe un cuidado e intensivo trabajo de transformación de referencias y citas realmente existentes. En este primer capítulo, leemos asimismo otros detallados exámenes de textos como “El pudor de la historia” (1952), “La secta del fénix” (1952) y “El hombre en el umbral” (1952), entre otros, pero vale detenerse en las consideraciones realizadas en torno a “Kafka y sus precursores”, por lo que manifiesta en torno a la incidencia de la lectura en la escritura debido sobre todo porque su manuscrito incluye “*marginalia*, inserciones y tachaduras... nos permiten conocer con cierta precisión las modificaciones realizadas durante el proceso de escritura y reconstruir los nexos perdidos.” (2021, p. 37).

En efecto, en el estudio detallado del proceso de escritura del ensayo en torno a Kafka, Balderston recupera los distintos momentos de las lecturas de Kafka por Borges —esos “nexos perdidos” enfatizados—, remitiéndonos al impacto de sus tempranas lecturas en la atmósfera del expresionismo y a propios textos de Borges que publica en revistas y que evidencian la marcada influencia del escritor checo. La reconstrucción a partir del ensayo “Kafka y sus precursores” prácticamente data, historiando con precisión cada momento, esas lecturas, reescrituras y traducciones diversas que Borges ensaya en torno al corpus kafkiano y que lo lleva a esa escritura del ensayo citado, que luego prácticamente deviene una de los modelos inspiradores de la teoría de la intertextualidad construida como tal desde la década de 1960. El volver sobre los “*marginalia*, inserciones y tachaduras” de lecturas que están en la base de textos como los antes citados —fechados entre 1951 y 1952— le permiten a Balderston fundamentar algunas apreciaciones como la siguiente:

En ese momento de su carrera Borges ya estaba empezando a perder la vista, y la convergencia del mismo método de trabajo en estos ensayos y cuentos (que antes solía ser bastante distinto) puede deberse a su preocupación por recordar sus fuentes y verificar sus citas. (2021, p. 37).

Si me detuve tanto en “Lecturas” es porque, como vimos al finalizar el anterior párrafo, el trabajo cuidado con el método genético para escrutar con detalle *El método Borges* de composición escritural, no solamente ilumina con matices sobre ese riguroso y a la vez inventivo proceso, sino que además permite revisar y precisar, desde aquella perspectiva, distintos marcos o contextos de las interacciones entre *bios* y *graphé* en el devenir de la propia vida y hacer literario del escritor. Este movimiento, esta dialéctica, resulta una constante a lo largo de *El método Borges*, como cuando en el capítulo “3. Cuadernos”, el crítico, tras un escrupuloso examen de “El escritor argentino y la tradición”, concluye que: “Lo que Borges tiene en mente aquí, a través de Mill, es la falacia del silogismo ‘el escritor argentino tiene que escribir sobre temas argentinos’, que había formado parte del argumento contra ‘el jardín de senderos que se bifurcan’ cuando fue considerado para el premio nacional de Literatura en 1942, ya que los miembros del jurado decidieron no otorgarle el premio porque el libro no era lo bastante ‘argentino’” (2021, p. 128).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En otras palabras, contrariamente a los prejuicios de aquellos sectores de la crítica y del público en general que suelen reducir el examen genético textual a un método exclusivamente de relevancia intratextual, *El método Borges* muestra un movimiento muy diferente, abierto a problematizar los marcos y los contextos dinámicos donde se crea, se produce y deviene una obra. Y este movimiento apuntado, el estudio que basa este texto de Balderston lo despliega desde los diversos momentos del proceso de lectura y escritura. A veces, como ocurre en el “Capítulo 2. Apuntes”, el análisis se retrotrae a los *Avant-textes*: “textos anteriores al borrador inicial de la primera versión del texto”, como el mismo Balderston define. Esto — para subrayar un rasgo destacado del capítulo 2— lo lleva a rastrear diversos apuntes y anotaciones que, todavía mucho tiempo antes, llegan finalmente a plasmarse en ensayos como “La penúltima versión de la realidad” y “El arte narrativo y la magia”. O redescubrir, en tanto texto que desencadena anotaciones clave para el primero de esos ensayos, el libro *William Morris* de Alfred Noyes, de 1908. Pero, además, al volver sobre los “apuntes”, Balderston afirma lo siguiente sobre Borges: “Los libros son fundamentales en su concepción de la literatura y, sin embargo, son también contingentes y cambiantes. En el ensayo sobre Shaw incluido en *Otras inquisiciones* expresa esta idea de un modo conciso y memorable:

El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones” Sus propios libros están en estado de mutación desde el momento mismo en que empieza a reunir los textos que formarán parte de ellos; los comienzos son sumamente inciertos para Borges. (2021, p. 82).

Esta afirmación subraya ese carácter mutante de los libros, que a su vez matiza —sin contradecirla necesariamente— esa supuesta idea de que la literatura está ligada a esa noción de “eternidad”, tan cara en ciertas reflexiones y visiones borgianas, y que, por otra parte, se complementa con la relevancia de la incertidumbre en el método compositivo del escritor de *Evaristo Carriego*; incertidumbre ligada al trabajo constante con diversas posibilidades en cada paso de la escritura del autor y que este estudio pone en relieve en el “Capítulo 4. Posibilidades”.

Y aquí me detengo en el “Capítulo 3. Cuadernos”, crucial, según mi visión, en el presente estudio. No es que los demás capítulos sean accesorios, todo lo contrario: en un trabajo exhaustivo que toma como marco teórico y metodológico la crítica genética textual para explorar y recomponer *El método Borges* de proceso de lectura y escritura, cada uno de los capítulos, materiales, elementos y aspectos cumple una función clave en el examen e interpretación que este texto manifiesta y propone. En esta dirección existe una cuidada articulación entre todos los capítulos, los ya mencionados y los restantes “5. Copias”, “6. Dactiloescritos”, “7. Revisiones” y “8. Fragmentos” y los cinco apéndices documentales; materiales en verdad singulares y relevantes —junto a la serie de fotos de anotaciones de lecturas, esquemas, apuntes, borradores y sucesivas versiones— que conforman otras contribuciones importantes del presente trabajo. Pero vuelvo al “Capítulo 3. Cuadernos” y realizo algunas consideraciones en torno al mismo, ya que allí, según mi lectura, puede estar uno de los centros o instancias cruciales del proceso de lectura y escritura que aquí se pone, desde una base material, en escena. De hecho, el epígrafe del capítulo es una cita de “La doctrina de los ciclos” de Borges que, como ocurre frecuentemente en sus textos, es una alusión a sus cotidianos procesos de escritura: “Lo dije con palabras que están en sus cuadernos personales” (Borges, 1974, p. 389). Pero, además, y cabe subrayarlo, es en los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

cuadernos donde se puede apreciar en su mayor expresión esa noción de “laboratorio de escritura”.

De allí el gran lamento del crítico por la pérdida de la mayoría de esos cuadernos:

Durante muchos años los cuadernos de trabajo de Borges estuvieron guardados bajo llave dentro de un armario en el dormitorio de Leonor Acevedo de Borges, en el departamento de Maipú 994. Conozco la ubicación actual de unos veinticinco de esos cuadernos, y he podido consultar varios de ellos con el detenimiento suficiente para describirlos con detalle. Libreros o coleccionistas inescrupulosos, que creyeron (acaso acertadamente) que los manuscritos tendrían más valor por separado que juntos, desmembraron otros. Ese criterio mercantilista significó una pérdida incalculable de investigación, ya que el interés de los cuadernos reside, precisamente, en la secuencia de los textos. (Balderston, 2021, p. 83).

Aún a pesar de esta dificultad y desmembramiento, dispersión y pérdida de cuadernos, el crítico vuelve productivo el estudio de aquellos a los que pudo acceder, algunos de los cuales se reproducen aquí en fragmentos que convierten a su vez a *El método Borges* en un atractivo montaje de textos e imágenes de materiales documentales muchas veces de imposible acceso. Es así que cuando en el capítulo 3, el crítico estudia el proceso de composición de “Hombre de la esquina rosada” (1933), señala lo significativo de que ese primer cuento policial de Borges, construido en torno a la figura retórica de la elipsis, se halle originalmente en el mismo cuaderno que dos ensayos teóricos sobre la narración que “postulan la elipsis (y “el detalle circunstancial”) como premisas centrales del credo literario de su autor” (2021, p. 84). Vuelvo a enfatizarlo: así redescubrimos —gracias a este aporte crítico— el “laboratorio de la escritura”; pero, como vemos, en acción y pleno despliegue muy concretos. Así, entonces, el examen de Balderston le permite en este caso llegar, por un lado, a esta conclusión: “En suma, antes de “Hombre de la esquina rosada” Borges había probado escribir el cuento tres veces, dos de ellas como una breve pieza en prosa y la restante en verso” (2021, p. 94) (se refiere a los antecedentes “Leyenda policial” y “Hombres pelearon”, pero también a un poema inédito de Borges que este estudio descubre como antecedente del cuento en cuestión). Y, por otra parte, el anterior ejemplo de análisis —en un movimiento metodológico que es común para todos los estudios puntuales que el crítico aquí aborda— le posibilita, a partir del análisis de los diversos antecedentes que desembocan en “Hombre de la esquina rosada”, mostrar el proceso donde se articulan desarrollo de escritura —el *método* que este libro focaliza— y proceso de selección de procedimientos y rasgos formales y de lengua que van definiendo, en diferentes momentos pero con indudable coherencia, la poética autorial borgiana. De este modo, desde este examen particular, se redescubre cómo Borges se apropia y transforma la idea de Stevenson de que en un relato la acción predomine sobre la descripción o de que se narre sin revelar, omitiendo detalles fundamentales. La riqueza de esta serie de capítulos —y en particular el 3, por lo subrayado— se aprecia en mayor medida cuando desde estas páginas se revisan las dos campañas de redacción de ese libro capital titulado *Evaristo Carriego* (así como en otro momento se repasa el proceso de escritura de “El escritor argentino y la tradición”), lo cual le permite al crítico concluir que

podemos afirmar que en la etapa que se extiende desde 1925 hasta 1930 Borges resuelve los conflictos surgidos de las relaciones entre lo local y lo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

global, que sustentará el brillante periodo de madurez desplegado en *Ficciones*, en *El Aleph* y en *Otras inquisiciones*. (2021, p. 97).

Texto crítico que, a partir de interrogantes como “¿Qué nos dicen los manuscritos?”, luego explora rigurosamente su diversidad de respuestas y hallazgos. Trabajo que, haciendo pie en el reordenamiento paciente, logra reconstruir con precisión documental y material ese proceso que define un prototípico laboratorio de escritura, y que, como subrayé, mediante aquel trabajo, hace revisar de singular manera los diversos marcos y coyunturas de escritura, o bien detecta —sincrónica y diacrónicamente— pasajes entre diferentes y sucesivas versiones y procedimientos y aspectos formales y de lengua definidores de una artística autorial. En esta dirección, el presente libro reafirma una perspectiva aguda para revisar la cartografía del corpus borgiano, mediante la cual, incluso, se reabren polémicas y debates suscitados, provocados por ese corpus —las polémicas de Borges con los nacionalistas, o en qué medida hubieran disentido las argumentaciones de “El escritor argentino y la tradición” (1952) con el latinoamericanismo literario de las décadas de 1960 y 1970—. Pero aquí aquellos debates y polémicas se localizan y afinan, con numerosos matices y avatares y, parafraseando a Pierre Menard, en el examen con esmero del “archivo particular” de Borges. Ese diseminado archivo que, desde el inicio de su proyecto crítico, a Balderston lo ha llevado a optimizar su propio método de abordaje y persistente estudio en función de aproximarse a dar cuenta de, por fin, *El método Borges*.

Referencia bibliográfica

Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Jorge Bracamonte, Claves de una práctica compositiva modélica, pp. 362-368.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39632>

Improlijas memorias de Carmen Perilli

(Santa Fe, Vera Cartonera editorial, on line, colección Testimonios. Prólogo de Rossana Nofal)

Domingo Ighina

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

dcmighina@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6954-6480

Recibido 12/07/2022. Aceptado 20/09/2022

Carmen Perilli publica *Improlijas Memorias* como un conjuro. Breve texto el que edita Vera Cartonera editorial -on line- (Santa Fe), que vuelca la memoria de su estancia y tránsito de Carmen en la época y el mundo más atroz del siglo XX argentino. Cuando toda vida y toda idea se encontró suspendida en las manos y en las voluntades de sicarios y déspotas.

Elijo reseñar el texto ajeno a toda retórica técnica y tratar así de asumir la congoja de un relato ceñido al dolor y al despojo. Ningún artilugio debe distraernos de la decisión central de vivir y sentipensar el testimonio de aquello que fue y ya no es por decisión de los violentos. Dicho esto, que es el lugar desde donde quiero leer, propongo un recorrido que sufrirá la banalidad de hablar de lejos del dolor que no sufrí directamente, que no me atravesó el cuerpo realmente y que solo, a riesgo de retórico puedo podemos afirmar que me conmueve. Ninguna palabra que diga miedo o dolor puede sustituir las sensaciones viscerales que otras y otros sufrieron. Si esto pudiera ser de alguna manera aceptado por quienes hablamos de los testimonios y sentimos ira ante la injusticia violenta, entenderíamos con aún mayor perplejidad –paradójicamente- el negacionismo creciente entre nosotros y cuya última enunciación pública la hizo un político facistoide justamente en Tucumán el 30 de setiembre de 2022.

La escena primera que encontramos es el lugar y el día en que en la sala del Tribunal Federal de Tucumán dicta sentencia sobre el secuestro y desaparición de Ángel Mario Garmendia, químico, docente universitario. Resulta un comienzo singular. No hay



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 22 (Julio-Diciembre 2022) ISSN 2718-658X. Domingo Ighina, Reseña. *Improlijas memorias* de Carmen Perilli, pp. 369-371.

nombre de los sentenciados ni se transcriben las consignas –legítimas por cierto- con que denunciarnos a los genocidas. Nos abrimos en cambio al estupor de la negación del nombre de Ángel Mario que un error del juzgado provoca. Estamos, de entrada, ante lo irreparable, ante el vacío que son los cuerpos y los recuerdos de los “desaparecidos” y que la banalidad perpetúa. Se hablará de Ángel Mario Garmendia, se nos informa de alguna manera, pero también de quienes son vacío aún de quienes han sido vaciados, Porque la ausencia es el signo que queda.

Reconstruir con el lenguaje los matices, las flexiones, los meandros y cauces de un mundo que ya no está y que estalló en pedazos es la decisión de la narradora, aún a costa de saber que no puede haber registro de lo que “nunca se recuperará”. Los pedazos de las palabras, los miedos, los gestos y la gesta de gentes concretas no regresan. La literatura en clave de testimonio improlijo es un conjuro mágico de lo que ha sido. Como un discurrir por el tiempo sin otro sentido que luchar, como se pueda, contra el olvido de eso múltiple que se fue y hemos sido. Como dijo Manuel Castilla, traído precisamente por Carmen Perilli a las memorias, “de solo estar nomás uno cuenta sus cosas”. Y recuerda. Recuerda la desolación de la cesantía como docente de Ángel, su condición de sujeto a disposición de la Ley de Seguridad 21.260 –un eufemismo de los violentos para amenazar-, en una cruel provincia donde todo era una alucinación: los combates, - “noticias lejanas de una guerra que sucedía en nuestro patio”-, la amoralidad perversa del sanguinario Bussi, gobernador de facto y principal perro de presa de la dictadura en Tucumán; la represión sucia de los matones de la policía y de la SIDE en el monte; la apostasía de los sacerdotes que no solo no intercedían por el prójimo sino que incluso negaban el consuelo a los que quedaban desamparados.

También dice de los amigos, de aquellos que no imaginaron que la violencia sin sentido irrumpiría de forma solapada primero y luego ferozmente, aniquilando aquello que parecía inmovible. La amistad, cuyo símbolo es una mesa en el bar La Cosechera, acaba siendo una incertidumbre más, algo vacío dentro del vacío: quienes tuvieron miedo y se fueron conviven en esta memoria con quienes tuvieron miedo y se quedaron y además con quienes no tuvieron miedo. Otro signo de ausencia es ese desarraigo de la amistad, librada a una suerte de silencio o velo sobre la alegría que la había constituido y que era el sentido último de una generación cuya complejidad vertiginosa tampoco se puede reconstruir. Y dice, finalmente, de la sutileza vil de los miserables, de la sinrazón de cesantear a algunos, y luego secuestrarlos, torturarlos y asesinarlos, y a otros no hacerles nada. Y ese no hacerles daño constituye un daño mayúsculo. La pregunto ¿y por qué no a mí? desata la desconfianza, la creencia en alguna racionalidad del mal e incluso la angustia insoportable de encontrar una respuesta que sea la de la mirada inmisericorde de otros. Es magistral el relato de *Improlijas memorias* al respecto. Porque parece decir poco de tal modo que recobra un hilo que poco seguimos quienes estuvimos ahí. Las mentiras del mal incluso actuaron por omisión. Y ese pus así inoculado es algo que sigue secretando la lengua de los genocidas.

Carmen debe volver al pasado para salvar la vida. Y el pasado es un desplazamiento espacial. El terror y el desamparo la lleva con sus hijitos a volver a Aguilares, el pueblo donde la familia vive. Ya sin el padre, sin una memoria que surja límpida, los desplazados –porque la dictadura provocó desplazados que muchas veces no sabían que lo eran- requerían que “el cosmos debía detenerse” mientras la ausencia estuviera presente. Y ese hiato, entre un tiempo que vuelve y la exigencia de no transcurrir, provocaba una alienación fecunda. Alienación, porque exigía no convivir con



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

la realidad montada por el horror y fecunda porque generaba una heroicidad de persistencia, de no olvido y de reclamo, tozuda y audaz. Cada entrevista, cada reclamo, cada exposición policial lanzaba a Carmen y a la familia de Ángel Mario Garmendia al riesgo evidente y al desafío no calculado. ¿Qué medida podía haber frente al tiempo trizado? Todo lo que restaba era, a solas, leer, escribir, sentipensar la agonía que a todos nos definía desde que la cruz y la espada desembarcaron de la mano en una playa caribeña. No se trata de la sublimación de la suerte y la desdicha, sino una búsqueda de palabras para decirlas y comunicarlas. Y ahí estaba, como todos los que leemos y escribimos como oficio, tratando de pedir aquello que únicamente sirve para conjurar tanto caos, “la vida que se me iba en el dolor, volvía con creces en la escritura”. Pero igual volvió en pedazos, como los pordioseros que Bussi, en un gesto de exterminador, arrojó al desierto catamarqueño; porque restos de los pobres y locos volvieron y fueron los primeros testigos evidentes de la cobardía del sátrapa, la primera vergüenza de los pulcros vecinos de San Miguel, el aullante rostro del hedor americano que vuelve.

La que narra, Carmen, obtuvo finalmente el derecho a las palabras, “me las he ganado”, dice. Pero ahora nos las da, nos las ofrece, no porque reemplacen la vida bestial que se vivió, o sirvan de algo, como las que escriben jueces y mandatarios. Sino porque el camino de tanto silencio las amontonó como conjuros mágicos ante el espanto para que como el amparo de los simples, sirvan para dar figura a “una paz inmensa”. Para encontrar el modo de instalarnos en el presente, como cuenta Carmen.



<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39621>

Viaje, crítica y deconstrucción: *La extranjería argentina*, de Marcos Seifert

Seifert, M. (2021). *La extranjería argentina. Una literatura entre la pertenencia y el extrañamiento* (345 pp.). Villa María: Editorial Universitaria Villa María (Eduvim).

Facundo Gómez

Universidad de Buenos Aires, Argentina

gomezefacundo@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2616-4834

Recibido 12/09//2022 Aceptado 30/10/2022



Ante un horizonte saturado de contemporaneidades post, *La extranjería argentina. Una literatura entre la pertenencia y el extrañamiento*, de Marcos Seifert, se constituye como una intervención de relieve. La obra ensaya un ejercicio de interpretación que jerarquiza las posibilidades de la crítica literaria en tanto disciplina para revisar tradiciones y cuestionar discursos sin borrar, desplazar o relativizar el objeto de estudio. A partir de un detenido trabajo de reflexión teórica, el libro se enfoca en la lectura de textos literarios, indaga con herramientas metodológicas propias del área y despliega una argumentación precisa que nunca deja de prestarle atención a la hechura artística del lenguaje. Si en las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

últimas décadas se percibe en el medio académico cierto asedio constante contra la especificidad literaria –considerada perimida, exhausta–, el trabajo de Seifert reivindica la potencialidad de la forma narrativa y de la escritura crítica para pensar desde la ficción imaginarios y conflictos culturales en tiempos de globalización y crisis civilizatorias.

La extranjería argentina analiza producciones que representan viajes, exilios y migraciones y se interroga acerca de cómo estas ficciones recrean estéticamente experiencias de “extranjería”, contactos multiculturales y modos de narrar el desplazamiento y el desarraigo. En este sentido, la globalización en tanto fenómeno se impone como marco de referencia general y como desafío central ante el cual los textos trazan sus particulares intervenciones.

¿Cómo abordan las letras argentinas, desde los últimos años del siglo XX, el traslado al exterior, el cruce de fronteras, la itinerancia internacional en un mundo hiperconectado y arrasado por la lógica cultural del neoliberalismo? ¿Cómo escribir acerca de un tópico central en el canon nacional, que se transforma y reformula ante los nuevos conflictos y dilemas de la escena mundial? La atención puesta sobre la globalización y los cambios culturales de la contemporaneidad es uno de los grandes aportes del libro, ya que anuda el distintivo carácter cosmopolita de las letras argentinas con los desafíos por interpretar los procesos transnacionales y sus consecuencias en espacio, sujetos y lenguajes.

La noción de “extranjería” es el prisma a partir del cual se revisan los textos. Se trata de una construcción teórica que subraya el carácter de extrañamiento y distancia tendido por las ficciones entre el sujeto que se desplaza y las sociedades con las que interactúa. El concepto es también pensado como cierto “umbral de extrañeza”, “un espacio de fluctuación entre lo invisible, indecible e inclasificable y lo reconocible, nombrado y categorizado” (Seifert, 2021, p. 24). Se evidencia así una orientación crítica que concentra sus esfuerzos en leer la desestabilización, el juego y la puesta en duda de nociones caras a las letras nacionales, tales como la pertenencia, la tradición, la lengua.

La extranjería argentina se divide en dos partes. La primera, “Variaciones del extrañamiento”, indaga las operaciones ficcionales que enfatizan el aire de extrañeza producido por el viaje y el asentamiento fuera de las fronteras argentinas. La segunda parte se titula “Variaciones de la política” y se focaliza en el cuestionamiento de los relatos frente a los discursos hegemónicos sobre la globalización.

El primer bloque se inicia con el análisis de textos de Hebe Uhart y Sergio Chejfec sobre la experiencia del viaje y la construcción de la extranjería como distancia y revisión de lugares comunes. La inspirada fórmula “mínima extranjería” se torna productiva en la lectura de los trabajos de la escritora argentina, los cuales operan sobre la imagen del turista para reconfigurar sentidos y despojar de sentidos elitistas el tópico del viaje letrado. En relación con los textos de Chejfec, se exploran ciertas instancias de indeterminación que instauran lo extranjero como “estado de suspensión” (p. 52). El apartado se completa con la revisión del concepto de exilio. El corpus seleccionado incluye las narrativas de Iosi Havilio y Clara Obligado, quienes retoman la cuestión y la someten a un proceso de reinención que liquida la unidad de la experiencia y cuestiona la determinación de los sujetos involucrados.

A continuación, el capítulo dos se sumerge en la cuestión del arraigo y los modos en los cuales lo extranjero se constituye a través de un juego de oposiciones, referencias y entrecruzamientos con la idea de lo propio. De esta manera, el libro ilumina aperturas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

y trastocamientos del sentido de lo familiar, la herencia y los afectos en los relatos de Pía Bouzas y Paloma Vidal.

El capítulo tres adquiere una importancia central en la propuesta general de la obra, ya que condensa algunas de sus cuestiones, hipótesis y tensiones decisivas. Seifert observa con lucidez que, en la literatura argentina, la producción literaria que cifra sus búsquedas estéticas en dislocar la mirada y explotar las posibilidades del desplazamiento al exterior del territorio y la cultura nacional no implica marginalidad, sino prestigio y relevancia.

El capítulo no problematiza esta inflexión ni se pregunta acerca del rol de la crítica ante esta concepción hegemónica de las letras argentinas, una cuestión sobre la que se volverá hacia el final de estas páginas. Más bien, se opta por examinar de qué forma los textos contemporáneos actualizan esta “tradición de extranjería” y confrontan su legado. Las obras del corpus suponen una transformación del tópico; aunque cada una lo hace mediante diferentes estrategias discursivas, en conjunto recuperan tópicos y procedimientos del linaje, pero socaban –algunos de manera sustancial– las ideas de identidad, nación, literatura y territorio. Así, en un movimiento que va desde Copi a Gabriel Vommaro, se identifica una labor de desacralización del viaje a París, tan caro en la tradición argentina; en los relatos de Chejfec se vislumbran artificios ficcionales que parten de nombres propios, documentos y diversos materiales para montar una serie de trazos urbanos; en los cuentos de Pron se constata tanto la voluntad por inscribirse en las tentativas de la literatura alemana de posguerra, como la plena inserción en el linaje de Jorge Luis Borges y sus ideas e intervenciones sobre lo nacional y lo universal.

La segunda parte, “Variaciones de la política”, está compuesta por dos capítulos. El cuarto es el más extenso y conforma, junto al tercero, el otro gran pilar en la arquitectura argumental del libro. Se inicia con una inquisición sumamente fructífera alrededor de la idea de globalización y cierta tendencia del pensamiento contemporáneo de concebir el proceso en términos de liberación de anclajes locales o de flujos desregulados de sujetos más allá de las fronteras. Seifert debate con estas posturas y elabora una noción de cosmopolitismo de carácter crítico, a través del cual los personajes viajeros de la ficción, merced a la extranjería, tienden una mirada distanciada de los diversos entornos para captar así los matices, conflictos y dilemas de la globalización imperante.

Así, los autores convocados en primera instancia son Pablo Urbanyi, Gabriel Vommaro y Eduardo Muslip, cuyos relatos extienden la noción de límite e integración hacia la relación entre humano y animal, revisitan el viaje latinoamericano para despojarlo de toda narrativa identitaria o enjuician la aparente homogeneidad y transparencia de las migraciones globales, respectivamente. Luego, la atención se desplaza hacia textos tramados en torno a la representación de situaciones de precariedad laboral en el presente globalizado, en las cuales los trabajadores ensayan alianzas, diálogos y conspiraciones para sobrevivir a los regímenes de explotación en los lugares de destino. Desde esta coordenada se leen las obras de Gabriel Vommaro y de Mariana Dimópulos. Finalmente, el capítulo vira hacia la observación de un tema cardinal en la literatura de viajes: la lengua y la traducción. Así, el libro trabaja con dos obras de Inés Fernández Moreno y Clara Obligado en tanto problematización y reflexión sobre el castellano en el ámbito global y los diversos entrecruzamientos entre la norma hegemónica peninsular, la entonación rioplatense, los acentos latinoamericanos y los múltiples intentos de traducción ensayados por los personajes en sus traslados.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

El quinto y último capítulo de *La extranjería argentina* continúa con el análisis sobre cómo la globalización atraviesa las ficciones contemporáneas, aunque aquí el dispositivo crítico bucea en formas narrativas pensadas como transposición sutil de visiones del mundo que confrontan con las imágenes y discursos más usuales sobre el fenómeno. La extranjería, en este sentido, es una oportunidad para crear modos alternativos de anudar lazos, vínculos e identidades. El libro concluye entonces con cuatro recorridos por obras de Pron, Obligado y Andrés Neuman, a través de los cuales se accede a iluminar las tendencias de estas ficciones a entrelazar vastos y complejos fenómenos heterogéneos para dar cuenta de lógicas, experiencias y temporalidades implosionadas por la dinámica global.

Hacia el final del libro, hay un breve epílogo que se despoja de sentido conclusivo y que prefiere explicitar cómo se pensó la articulación entre las dos grandes partes que lo constituyen. En lo siguiente, se parte precisamente de este fragmento para subrayar tensiones y contribuciones de la obra.

En las últimas páginas de *La extranjería argentina* se afirma que ambos bloques pueden ser pensados como un juego de movimientos complementarios, una suerte de sístole y diástole. Además, se enuncia que la mirada exótica parece ser un mecanismo que se produce a través de un movimiento que se denomina “rebobinado”. Tanto la imagen del ritmo cardíaco como la del funcionamiento en dos direcciones refieren a un carácter maquínico. Pues bien, en ciertos aspectos, la argumentación de *La extranjería argentina* también avanza con una lógica similar: eficiente y productiva, abstracta y mecánica. Aunque se plantea una organización en dos grandes bloques y la consiguiente subdivisión en capítulos, el volumen entero puede ser leído como una proliferación de lecturas críticas, casi una compilación de trabajos monográficos. Si bien las secciones están enlazadas a través de vínculos temáticos, no se ofrecen instancias de recuperación sobre lo dicho, contrastación de ideas o estéticas, conclusiones parciales o finales. El epílogo es una adenda y no un cierre, por lo que no hay conclusión, reflexión final o final abierto luego de tantos capítulos de análisis literario.

La otra inflexión del carácter maquínico del texto es el núcleo del trabajo crítico, que se vuelca a una labor recurrente, esforzada y ubicua, de deconstrucción de tópicos, tradiciones, conceptos, recursos. Uno tras otro, los textos son sometidos primero a la identificación de operaciones que rompen o reelaboran elementos propios de la tradición argentina de la literatura de viaje. Luego, se procede a poner en duda el sentido pleno de su valor de ruptura o continuidad. La lectura deriva finalmente en matizar las oposiciones, desarmar todo carácter específico, dismantelar cualquier jerarquización y levantar como logro de las ficciones la creación de miradas, estructuras y procedimientos oscilantes, ambiguos, inaprehensibles. Más allá de la indiscutible pertinencia y productividad del método, esta sostenida tarea de descatalogación termina por uniformizar los sondeos y hallazgos, ya que toda producción termina por ser ponderada en tanto embestida desestabilizadora.

Por otro lado, el libro también permite una interrogación crítica acerca de cuál es la concepción de literatura argentina que subyace en sus enunciados. Un momento relevante en esta problemática es la presentación del corpus, cuando se lo describe como “textos narrativos de la literatura argentina que ficcionalizan desplazamientos en el exterior” (p. 23). Aquí el vocablo que condensa la concepción aludida es “exterior”, que denota una geografía detrás de las fronteras nacionales, generalmente asociada a coordenadas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

espaciales prestigiosas o exóticas (y nunca, salvo contadas excepciones, a países limítrofes). Pero también implica el anverso de la palabra, “interior”, que, desde la mirada de Buenos Aires, supone el vasto universo geográfico y cultural del resto de provincias argentinas. Como este “interior” no es mentado en toda la obra –ni sus linajes, debates, viajeros o conflictos culturales–, es evidente que la perspectiva crítica se instala en un punto geopolítico preciso, que se considera tanto el nexo con ese “exterior” occidental como la instancia definitiva desde donde se reconstruye y analiza tanto la tradición como la actualidad del panorama literario.

Como ya hemos visto, el tema adquiere otra vuelta de tuerca en el capítulo tres, “Una tradición de extranjería”. Allí se observaba: “Entonces, ficcionalizar la experiencia de extranjería no constituiría un modo de apartarse de la tradición literaria nacional, sino que sería, curiosamente, la apuesta a retomar y actualizar su legado” (p. 118). El fragmento demuestra que, al revisar tal aspecto de la literatura argentina, el libro confluye sin reparos en la construcción de este linaje asentado exclusivamente en el ida y vuelta entre Buenos Aires y el “exterior”. Por lo tanto, la obra participa en la fundamentación crítica de una idea de las letras nacionales cimentada en un espacio cultural específico, jerarquizado como instancia legitimadora y estructurante. En un volumen tan sensible a la necesidad de visibilizar y desestabilizar dispositivos discursivos, llama la atención que *La extranjería argentina* oculte su locus de enunciación y no saque conclusiones acerca de qué significa, qué recorta, qué margina una mirada que mira obsesivamente Europa y Estados Unidos desde la capital porteña.

Ahora bien, las observaciones anteriores no amenguan ninguno de los grandes aportes de la obra, que se constituye como un realizado modelo de lectura crítica. La atención por las formas, la apropiación lúcida de tantos aportes teóricos, el corpus extenso y generoso, la variada y actualizada bibliografía, la discusión sobre la globalización y las destacadas exploraciones sobre el canon y lo emergente de la literatura nacional permiten afirmar que el volumen supone una contribución mayúscula al estudio de las letras locales. Se puede apostar incluso que, en pocos años, *La extranjería argentina* devendrá material de lectura obligatorio para quienes quieran entender las transformaciones de la producción contemporánea y sus escrituras en torno a los viajes, el desplazamiento y la migración en un contexto globalizado y pleno de incertidumbres.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional