uno

II semestre/1993

kipus

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

triplicado

kipus
•REVISTA ANDINA DE LETRAS•

uno II.semestre/1993

CONTENIDO

PRESENTACIÓN 3

ESTUDIOS

HUMBERTO ROBLES 5 El primer viaje alrededor del mundo: de Pigafetta a García Márquez

ALFREDO ALZUGARAT 27 Configuración discursiva de familias en Latinoamérica: una confrontación entre *Los Sangurimas* y *Cien años de soledad*

ANTONIO SACOTO 55 El ensayo hispanoamericano y la supuesta historia de un fracaso

NELSON OSORIO 69 La literatura del período de la Emancipación (1791-1830)

MERCEDES LÓPEZ-BARALT 81 Reinventando jerarquías: la ficcionalización del autor en el frontispicio de la *Nueva Coronica i buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala

FRANÇOISE PÉRUS 89 Formas narrativas en *Balún Canán*, de Rosario Castellanos

FERNANDO BALSECA 103 Escritura y tecnología en *Todo lo que inventamos es cierto* de Miguel Donoso Pareja

TRANSICIONES 109

DOCUMENTOS 113

Reseñas 115
Referencias 121
Reseñas de actividades 125
Colaboradores 133

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
1/1993/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

EL PRIMER VIAJE ALREDEDOR DEL MUNDO: DE PIGAFETTA A GARCÍA MÁRQUEZ*

Humberto Robles

venient annis
saecula seris, quibus Oceanus
vincula rerum laxet et ingens
pateat tellus Tethysque novos
detegat orbus nec sit terris
ultima Thule.

Séneca, *Medea*, II, 374-379[1]

La narración del primer viaje alrededor del mundo (1519-1522) de Antonio Pigafetta tiene una significación múltiple. Por un lado, se trata de un compendio que hace referencia a componentes cartográficos, históricos, políticos, religiosos y económicos; por otro, el texto trasciende su tiempo y se establece, en sí mismo, como un texto primordial que, directa o indirectamente, ha afectado la interpretación del Nuevo Mundo en autores tan disímiles como Pedro Mártir, Montaigne, Shakespeare, Vico, De Pauw y otros. Más aún, el relato de Pigafetta acerca del viaje de Magallanes es igualmente pertinente para el entendimiento de preocupaciones culturales, estéticas y de prácticas evidentes, entre algunos notables escritores contemporáneos de América Latina (nada menos que Gabriel García

---

* Tomado de *History of European Ideas*, Londres, 6, 4, 1985, pp. 385-404. Traducción del inglés de Fernando Balseca.

1. "En edades tardías venir han unos siglos en que el Océano relajará las cadenas del mundo y se abrirá una tierra inmensa; Tetis revelará un nuevo mundo y Tule ya no será la postrera de las tierras", en Lucio Anneo Séneca, *Medea, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 1003. Lorenzo Riber, traductor y anotador de esta edición, dice de este fragmento: "Celebérrimos en todas las edades han sido estos versos, en que parece profetizarse el descubrimiento del Nuevo Mundo, concedido por Dios a nuestra raza".

Márquez entre ellos). Así entendido, el texto de Pigafetta no es simplemente cualquier documento donde pueda examinarse, tempranamente en el siglo XVI, el contacto histórico de Europa y su idea de un "mundo más ancho", sino también un texto donde pueden ser percibidas las semillas de las prácticas y las convenciones literarias modernas de la América hispánica.[2]

I

Con razón se ha gastado bastante tinta y erudición en el problema de la historia textual del relato de Pigafetta. Los cuatro manuscritos —tres en francés y uno en dialecto veneciano del italiano— han sido sometidos a largos debates en torno a su veracidad, fechas y al lenguaje en el que Pigafetta elaboró primero su relación.[3] Inevitablemente, el nacionalismo parece estar en referencia con este último aspecto.[4] Algo parecido sucede con la contienda entre aquellos que otorgan preeminencia a Magallanes o a El Cano por el éxito global de la expedición. Sintomático a la polémica —y aun como muestra del carácter provinciano con que ha sido vista la obra de Pigafetta— fue la publicación del *Primer viaje en torno del globo* por parte de la editorial Espasa-Calpe (Madrid, 1922), en conmemoración del cuarto centenario de la conclusión de la primera circunnavegación. Es ilustrativo que el texto antes citado, lleve dos prominentes retratos de El Cano, mientras que el de Magallanes está notablemente ausente. Más aún, primero al lector se lo interesa con un resumen biográfico largo y detallado de El Cano, luego con un sucinto y superficial de Magallanes, y, finalmente, con unas pocas líneas acerca de Pigafetta, el autor del libro.

Aunque la recepción y la fortuna de la narración de Pigafetta no son las únicas preocupaciones de este ensayo, es pertinente considerar algunos factores en lo relativo al desdoblamiento histórico de su texto. Editores, traductores e historiadores se han inclinado a considerar el relato del viaje de Pigafetta como algo subordinado a la extraordinaria hazaña de Magallanes y sus hombres.[5] No viene al caso si esto ha sido estimulado por el escaso material bibliográfico acerca de

---

2. La expresión pertenece a J.H. Parry, *Europe and a Wider World, 1415-1715*, Londres, 1959. De esta forma, Parry sugería que la era de los descubrimientos europeos no estuvo limitada al Nuevo Mundo —a las Américas— sino también a otras tierras.
3. La mayoría de las ediciones de las obras de Pigafetta traen discusiones e información bibliográfica considerando los varios manuscritos e impresiones del texto. Especialmente útil ha sido *Magellan's Voyage: A Narrative Account of the Circumnavigation*, ed. y trad. R.A. Skelton, 2 vols, New Haven, CT, 1969, pp. 1-28, pp. 183-185.
4. Ver, por ejemplo, *Relazione del primo viaggio intorno al mondo, di Antonio Pigafetta seguita del Roteiro de'un pilota genovese*, ed. C. Manfroni, Milán, 1929, pp. 20-24.
5. Sobre esta materia la bibliografía es muy extensa. Ver M. Torodash, "Magellan's Historiography", *The Hispanic American Historical Review*, 51, 1971, pp. 313-315.

Pigafetta —ciudadano de Vicenza, Caballero de Rodas— o porque el interés fundamental de los intérpretes ha sido la determinación de una historia segura y objetiva de aquella empresa portentosa. En verdad, esto es lo que debió de haber sucedido con un texto que "como narración de primera mano de uno de los tres viajes más grandes de la historia... rivaliza con el *Diario* de Colón y el *Roteiro* de Da Gama".[6]

Lo que debería subrayarse, sin embargo, es que la necesidad histórica — la inexorable búsqueda de evidencias, causas, procesos y explicaciones— ha restringido en gran parte la interpretación de la narración de Pigafetta a aquellos aspectos que confirman su "esatezza scientifica" y substancian la credibilidad y autenticidad de su reporte. El resto es desechado como mito o, mejor, pintado despectivamente como una exageración (Manfroni,1929:pp.35,82,91,98). Así, escaso esfuerzo ha sido dedicado para discernir el sentido de forma que guía su narrativa o para apreciar el encuentro maravilloso entre una mente renacentista bien educada, como la de Pigafetta, con una realidad no familiar y desconocida. Muy poco se ha escrito acerca de cómo él echa mano del lenguaje y de las metáforas para hacer familiar lo que no lo es. "Metaphors are crucially necessary when a culture or social group encounters phenomena that either elude or run afoul of normal expectations or quotidian experiencies".[7]

Otro rasgo significativo, en la recepción del texto de Pigafetta, es lo que le ha sucedido en el mundo literario y en el contexto de la historia de las ideas: la situación es equivalente a una equivocación evidente de identificación de texto y autor. Y esto a pesar de que, relativamente, las descripciones de Pigafetta han gozado de buena fortuna, en tanto que han sido prestadas y elaboradas para satisfacer propósitos estéticos e ideológicos. Pedro Mártir en sus *Décadas* (V, vii) seguramente obtuvo provecho del relato de nuestro viajero.[8] Con menor certeza, lo mismo se puede decir de "De los caníbales" de Montaigne (*Ensayos*, I, xxxi), aunque en este caso su fuente documental de inspiración más probable fue López de Gómara. Debe acentuarse, sin embargo, que la *Historia de las Indias* de Gómara está en deuda con Pigafetta en aquellas secciones que describen la expedición de Magallanes. No obstante, algunos comentarios de Montaigne

---

6. B. Penrose, *Travel and Discovery in the Renaissance: 1420-1620*, Cambridge, MA, 1963, p. 302.
7. Hayden White, "The Noble Savage Theme as Fetish", in *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*, ed. F. Chiapelli y otros, 2 vols., Berkeley, 1976, p. 302. "Las metáforas son crucialmente necesarias cuando una cultura o un grupo social encuentra fenómenos enredados o que se escapan de las expectativas normales o de las experiencias cotidianas." Este ensayo también se lo puede encontrar en el libro del mismo autor *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1978.
8. Lo mismo hizo Maximiliano de Transilvania, como podemos dar fe por la "Carta" que escribió a sugerencia de Pedro Mártir. Ver *The First Voyage Around the World by Magellan*, ed. y trad. al inglés por Lord Stanley of Alderley, Londres, 1874, pp. 179-210.

acerca del modo de vida del mundo recién descubierto —que él interpretó y advocó como una mancomunidad ideal y primitiva— repiten tenuamente algunos pasajes de la obra del italiano.[9]

La tempestad, la influyente obra dramática de Shakespeare, ha sido ligada a Montaigne y a la literatura de viajes en general. De hecho, uno de los fragmentos mejor conocidos de la narración de Pigafetta —el de Setebos, dios de los gigantes de la Patagonia— encuentra un lugar en la obra: Calibán lo invoca y lo menciona más de una vez. Sin embargo, la *History of Travayle* (1577) de Richard Eden ha sido identificada por los críticos como la fuente de Shakespeare, sin averiguar que el libro de Eden, como él mismo lo indica, esencialmente es una recopilación y traducción de relatos de cronistas y viajeros, con porciones de la narración de Pigafetta entre ellos.[10] La inevitable conclusión es que la presencia de Pigafetta ha sido injustamente desplazada y relegada al anonimato. En esta comprensión, una de las razones declaradas de Pigafetta de querer juntarse a la expedición de Magallanes —"hacerme un nombre que llegase a la posteridad"— aparece irónicamente presagiada (p.42).[11] Da la impresión de que el "documento" ha adquirido una autonomía propia, sometida solamente por la necesidad de abstracción y de forma histórica de la mente occidental.

Veamos cómo los *patacones* —probablemente así llamó Magallanes, por sus enormes pies, a los gigantes de la Patagonia— pasaron a *La ciencia nueva* de Vico. Antonello Gerbi ha resumido la interpretación que Vico hace de los patagones como "prototipos de una humanidad bárbara y heroica". Continúa observando que "los gigantes patagones ocuparon un rol prominente como ejemplares del pueblo indígena, y fueron explotados por los autores que defendían la naturaleza recia y la virginidad de América contra las difamaciones de debilidad y degeneración" (White,1976:42). Aunque en principio estamos de acuerdo con estas afirmaciones, es cuestionable si los gigantes fueron utilizados exclusivamente para defender el Nuevo Mundo contra las acusaciones de debilidad y degeneración. Pedro Mártir y Gómara, para citar dos instancias, se inclinarían a favor de Vico pero solo hasta el punto de ver a los patagones como "groseras criaturas

---

9. A este respecto, no debemos olvidar —como Alfonso Reyes nos lo recuerda— que Montaigne tuvo un sirviente que había vivido diez años en Brasil, lo que debe tomarse en cuenta para las similitudes de algunas de sus descripciones. Ver Alfonso Reyes, *Ultima Tule,* México, 1942, pp. 88-91. Ver también A. Scaglione, "A Note on Montaigne's *Des Cannibales* and the Humanist Tradition", in *First Images of America,* ver nota 7, pp. 63-70.

10. Este es el caso de algunos estudios que discuten *The Tempest* en profundidad. Ver R.R. Cawley, "Shakespeare's Use of the Voyagers in *The Tempest*", PMLA XLI, 1926, pp. 688-726; L. Marx, *The Machine in the Garden,* Nueva York, 1964, pp. 35-72; H. Smith, *Shakespeare's Romances,* San Marino, CA, 1972, pp. 121-144.

11. Antonio Pigafetta, *Primer viaje en torno del globo,* Madrid, Espasa-Calpe, 1963 [1941]. Esta es una traducción anónima al español de la versión francesa realizada por Carlos Amoretti, del manuscrito en italiano que se encuentra en la Biblioteca Ambrosiana, Milán.

salvajes".[12] Por supuesto, lo que Gerbi tiene en mente es la polémica social del siglo XVIII y, en particular, las envilecidas teorías de Cornelius De Pauw acerca de la monstruosidad y la inferioridad de los amerindios. La posible existencia de una población indígena robusta, como la de los patagones, era contraria e intolerable a las ridiculizantes aseveraciones de De Pauw.[13]

En los diversos debates que apenas hemos delineado, no debe pasarse por alto que lo que realmente estaba en cuestión no era el indio, sea que el punto de disputa fuese entre la naturaleza relativa de la barbarie, cuando ésta se reflejaba en los defectos de la Europa "civilizada", como se deduce de Montaigne; o entre Próspero y Calibán, como se hace evidente en *La tempestad*; o entre los defensores del *salvaje noble* o del *hombre salvaje* en el siglo XVIII.[14] Lo que en última instancia estaba en disputa era el orden social europeo: "The Noble Savage was a concept with which to belabor 'nobility', not to redeem the 'savage'... the amelioration of the natives' treatment was not a primary consideration of those who promoted the idea of their nobility. The principal aim of the social radicals was to undermine the concept of 'nobility'."[15] En este sentido, el libro de Pigafetta, invariablemente inidentificado, no hizo nada más que proporcionar datos para polémicas ideológicas existentes desde hacía mucho tiempo.

Con seguridad, la narración de Pigafetta ha tenido un impacto como fuente documental para investigaciones históricas concretas, lo que ha hecho que su presencia sea sentida en los textos literarios. El relato también ha funcionado como un estímulo para diversas argumentaciones sociales y ha sido usado para sostener u oponer las necesidades teóricas de pensadores de diferentes creencias. Tres factores están ausentes en ese contexto:

---

12. Vico utiliza, algunas veces, esta expresión para referirse a los gigantes patagones. Ver *The New Science of Giambattista Vico, Revised Translation of the Third Edition*, (1744), Ithaca, NY, 1968, p. 437. Pedro Mártir llama a los gigantes "hombres semisilvestres y desnudos". Ver sus *Décadas del Nuevo Mundo*, trad. Joaquín Torres Ascencio, Buenos Aires, 1944, p. 427. La visión de Gómara de los gigantes y de la gente primigenia, igualmente, no es heroica ni lisonjera. Ver su *Historia de las Indias*, (BAE XXII), Madrid, 1878, p. 213.
13. Para una rigurosa y completa discusión de las ideas de De Pauw, ver Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo: historia de una polémica, 1750-1900*, trad. A. Alatorre, México, FCE, 1960.
14. Los latinoamericanos también han utilizado *La tempestad* para promover sus propias posiciones ideológicas y culturales. José Enrique Rodó, en *Ariel* (Montevideo, 1900), ve a Ariel como la corporeidad del espíritu de su pueblo. En contraste, y desde un punto estratégico diferente, Roberto Fernández Retamar, en *Calibán: apuntes sobre la cultura en Nuestra América*, México, Diógenes, 1972, encuentra en Calibán el verdadero símbolo de América Latina. Para el tema del "hombre salvaje", ver los ensayos en *The Wild Man Within: An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, ed. E. Dudley y M.E. Novak, Pittsburgh, 1972.
15. "El Salvaje Noble fue un concepto con el cual apalear a la nobleza, no para redimir al "'salvaje'... el mejoramiento del trato a los nativos no fue una consideración primaria de aquellos que promovieron la idea de su hidalguía. La meta principal de los radicales sociales era menoscabar el concepto de 'nobleza'". Ver White, 1976:130.

a) la necesidad de salvar a Pigafetta de autores sustitutos;

b) la ausencia real de interpretación del relato por mentes americanas, latinoamericanas, para ser más precisos;

c) un escrutinio del texto que desde aquí enfocase más rigurosamente en sus aspectos formales y creencias, antes que en la veracidad de sus componentes históricos.

Si un artículo reciente —"Shakespeare y América"— indica algo, el primer punto ha empezado ya a ser corregido.[16] Este estudio discute las fuentes de Shakespeare, la de Eden por ejemplo, pero dirigiendo al lector en términos no equívocos a la auténtica matriz. En referencia al segundo punto, como lo veremos luego, García Márquez es el que más ha llamado la atención, recientemente, hacia el texto de Pigafetta, y quien lo ha leído desde una posición estratégica diferente a la de los europeos. Pero, primero, vamos al texto.

II

En su prefacio a *The Journal of a Voyage to Lisbon* (1775), Henry Fielding expone lo que podría ser descrito como una sentencia teórica acerca de las responsabilidades del escritor-viajero hacia sus lectores, y acerca de cómo los relatos de viajes "pueden y tienen que ser" escritos. Tales libros, argumenta Fielding, deberían ser entretenidos, instructivos y selectivos. Además, sostiene que el narrador debería dispensarse por la innecesaria acumulación de detalles irrelevantes y que no debería ser inoportuno hasta el punto de abandonar la mayor parte de observaciones a cargo del lector. Los comentarios de Fielding acerca de lo que entiende como motivaciones primarias del escritor-viajero, tanto como sus ideas acerca de la "verdadera fuente de lo maravilloso", tienen consecuencia aquí:

> The vanity of knowing more than other men is, perhaps, besides hunger, the only inducement to writing, at least to publishing, at all. Why then should not the voyage-writer be inflamed with the glory of having seen what no man ever did or will see but himself? This is the true source of the wonderful in the discourse and writings, and sometimes, I believe, in the actions of men.[17]

---

16. P. Juan Duque Díaz de Ceiro, "Shakespeare y América", *Revista de Indias*, XLII, 1982, pp. 9-39.

17. "La vanidad de conocer más que otros hombres es, acaso, además del hambre, el único aliciente para escribir, por lo menos para publicar, de cualquier manera. ¿Por qué, entonces, el escritor-viajero no podría estar inflamado con la gloria de haber visto él mismo lo que ningún hombre jamás vio o verá? Esta es la verdadera fuente de lo maravilloso en el discurso y en la escritura y, algunas veces, creo yo, en las acciones de los hombres". *Jonathan Wild. The Journal of the Voyage to Lisbon*, intro. A.R. Humphrey, notas D. Brooks, Londres y Nueva York, 1973, pp. 183, 187. Para literatura de viajes, ver P. Bobcock Gove, *The Imaginary Voyage in Prose Fiction*, Nueva York, 1914.

Retrospectivamente, el principal avance de las premisas de Fielding trae a la memoria el sentido del propósito y la envergadura, expresados por Pigafetta en las observaciones preliminares de su narración. Al dirigirse al señor Felipe de Villiers L'Isle-Adam, a quien el libro está dedicado, Pigafetta rápidamente procede a establecer el tono y el carácter de su relato, las circunstancias que lo llevaron a juntarse a la expedición de Magallanes, y las razones que lo indujeron a embarcarse en semejante aventura y a registrarla para la posteridad.

Pigafetta vio sus erranzas como singulares y únicas. La preocupación subyacente de su relato, según observa, serán "las cosas maravillosas que he visto y las penas sufridas en la larga y peligrosa expedición" (p.41). Que lo extraordinario y lo maravilloso marcan el registro del primer viaje alrededor del mundo, está además sugerido por la declaración de Pigafetta de que fue su conocimiento de los libros y reportes que hablaban de experiencias poco comunes, lo que lo incitó a irse al mar. Hombre de su tiempo, Pigafetta evidentemente no estaba satisfecho únicamente con haber leído o escuchado hechos y cosas insólitas, sino que prefirió confirmarlos para ser capaz, al verlos por sí mismo, de escribir acerca de ellos y así ganar futuros honores: "Por los libros que yo había leído y por las conversaciones que tuve con los sabios que frecuentaban la casa del prelado, supe que navegando por el Océano se veían cosas maravillosas y me determiné a asegurarme por mis propios ojos de la veracidad de todo lo que se contaba, para a mi vez contar a otros mi viaje, tanto para entretenerles como para serles útil y lograr al mismo tiempo hacerme un nombre que llegase a la posteridad" (pp.41-42).

Mientras está claro que el informe de los encuentros no convencionales y extraordinarios es el interés primario de Pigafetta, es también evidente que las ideas y formas preconcebidas guían el principio de selección del material incorporado a la narración. En verdad, podría deducirse con seguridad que el mundo de los libros no estaba lejos de la mente de Pigafetta cuando escribía su relato. Una lectura apresurada del texto, podría sugerir afinidades en tono y en estrategias narrativas con tantas lecturas clásicas ampliamente leídas del género, como los relatos de viaje de Marco Polo o de Sir John Mandeville. La información puede diferir, pero el modo de presentarla es esencialmente el mismo. La línea divisoria entre el hecho y la ficción aparece desdibujado.

Leer la relación solamente en busca de detalles objetivos es ignorar esa tradición y desestimar el argumento de Pigafetta, de que está escribiendo acerca de las cosas que ha visto y las penas sufridas en la larga y peligrosa expedición. A la luz de esto, sería muy fructífero indagar cómo esa perspectiva privada afecta la organización total del relato, y lo que en ese respecto revela en el encuentro de un hombre como Pigafetta con un mundo más ancho. Por supuesto, esto plantea preguntas —acerca de la taxonomía y de la relación entre historia y ficción— que están más allá del alcance de este estudio. Sin embargo, debe subrayarse que, debido al formato del libro de Pigafetta, podría haber alguna inclinación a identificarlo, indiscriminadamente, como un diario o una crónica.

Pero no es un diario, a pesar de las muchas guías fechadas que permean las páginas del volumen; también a pesar de la afirmación de Pigafetta de que a su retorno a España "presenté a la sacra majestad de don Carlos V, no oro ni plata, sino algo más grato a sus ojos. Le ofrecía, entre otras cosas, un libro, escrito de mi mano, en el que día por día señalé todo lo que nos sucedió durante el viaje" (pp.142-143). Este documento permanece perdido y —a menos que Pigafetta hiciera una copia, lo que es muy improbable— no hay evidencia de que el texto que tenemos a mano sea un diario. Por el contrario, todo parece sugerir que fue escrito después del retorno del autor a Italia en 1523 y a petición del señor Felipe de Villiers L'Isle-Adam: "Como hay personas cuya curiosidad no sería satisfecha oyendo contar simplemente las cosas maravillosas que he visto y las penas sufridas en la larga y peligrosa expedición que voy a describir, sino que querrían saber también cómo llegué a superarlas, no prestando fe al éxito de una empresa semejante si ignorasen los menores detalles y creído que debía exponer en pocas palabras el origen de mi viaje y los medios por los que he sido lo bastante dichoso para realizarlo" (p.41); "A mi vuelta a Italia, Su Santidad el soberano pontífice Clemente VII, al cual tuve el honor de presentarme en Monterosi y de contarle las aventuras de mi viaje, me acogió bondadosamente y me dijo que le daría un gran placer si quería regalarle una copia del diario de mi viaje" (p.42).

Además, podemos desestimar la idea de un diario con el examen de la perspectiva temporal empleada en el relato, pues está ausente el sentido de inmediatez propio de un diario. Los tiempos verbales usados revelan el punto de vista de alguien que observa hacia atrás eventos pasados, resuelto a darles forma y arreglarlos. Esto es instructivo porque indica la preocupación de Pigafetta por la forma. Varios dispositivos son indicativos de un narrador que conoce a su lector y de la necesidad de ser entretenido; y de un narrador informado de la narración progresiva y de la organización en general, como estos ejemplos dan fe: "Podría decirse otras muchas cosas acerca de sus costumbres, pero las pasaré en silencio para no ser demasiado prolijo"; "En esta isla tuvimos noticias de las islas Maluco, antes de la muerte de Magallanes"; "Más adelante hablaré de Chipit" (pp.50, 97, 100).

La presencia de motivos anticipatorios y de otras técnicas, imposibilitan llamar al recuento un diario y aun preguntar si es una crónica en un sentido absoluto. Hayden White ha distinguido diversos "niveles de conceptualización en el trabajo histórico". Las diferencias que propone entre "crónica" y "relato" [story] son de particular interés en este ensayo:

> First the elements of the historical field are organised into a chronicle by the arrangement of the events in the temporal order of their occurrence; then the chronicle is organised into a story by further arrangement of the events into the

components of a 'spectacle' or process of happening, which is thought to possess a discernible beginning, middle, and end.[18]

Los elementos de un relato son evidentes en la presentación episódica de Pigafetta y en su concepción global del relato, autocontenido y con un comienzo y un fin.

No estamos sugiriendo que exista una estrecha relación orgánica entre las partes. Pero hay una apariencia de estructura ya que, para algunos editores, ha sido posible ordenar el texto con divisiones por secciones y aun por capítulos. La edición española de 1922, por ejemplo, divide la narración en cuatro partes. La primera, del 10 de agosto de 1519, el día de la partida desde Sevilla, hasta el 28 de noviembre de 1520, cuando los barcos de vela desembocaron en el estrecho de Magallanes. La segunda incluye la travesía del Pacífico hasta la muerte de Magallanes el 27 de abril de 1521, acaecida donde ahora llamamos las Filipinas. Una tercera sección comprende la navegación en el Pacífico y la implacable búsqueda de las Molucas o Islas de las Especias que, como sabemos, eran el objetivo básico de la expedición. Una parte final abarca el viaje desde las Molucas, iniciado el 21 de diciembre de 1521, hasta Sevilla, donde arribaron el 28 de septiembre de 1522 solo dieciocho de los doscientos treinta y siete hombres que salieron en 1519.

La primera circunnavegación está tan llena de vicisitudes y de incidentes disímiles en carácter y en naturaleza que podría ser mejor entendida si la ordenamos de acuerdo al tono y a las tensiones internas predominantes en los diferentes momentos de la progesión lineal del texto. Las cuatro divisiones más importantes bosquejadas arriba —a las que en general nos adherimos— pueden ser más precisamente identificadas si seguimos un léxico derivado de la terminología retórica empleada para clasificar la literatura de viajes.

Dentro de este sistema, la primera sección del relato es un "viaje", dado que nos movemos "desde un lugar a otro" sin "implicación en cuanto a la naturaleza del movimiento".[19] Hay en este segmento un aura de deleite y frescura provocada sin duda por el encuentro con una realidad prístina y extraordinaria, una realidad sin precedentes en la experiencia del autor. Estas son las páginas pertinentes a América y a las cuales hemos de regresar más adelante.

La segunda subdivisión corresponde a la travesía del Pacífico y puede ser

---

18. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore y Londres, 1973, p. 5: "Primero, los elementos del campo histórico son organizados en una crónica gracias a la disposición de los eventos en el orden temporal de su aparición; luego, la crónica es organizada en una historia por una disposición adicional de los eventos en los componentes de un 'espectáculo' o proceso de ocurrencia, del cual se cree que posee comienzo, medio y final discernibles".
19. Ver D. Vogel, "A Lexicon Rhetoricae for 'Journey' Literature", *College English* XXXVI, 1974, p. 185.

propiamente calificada como una "odisea", ya que "no tiene una significación espiritual particular ostensible" aunque hay un sentido de propósito y un decisivo deseo de llegar a un destino" (Vogel,1974:188). Esta es la parte del relato donde un sentimiento de sufrimiento, fatalidad y fracaso se hace más evidente. Días interminables se suceden marcados solamente por la presencia ilimitada del mar y el cielo. El hombre aparece deshumanizado pero lo suficientemente resistente para sufrir a cualquier costo. Obsesionados con el deseo de alcanzar tierra y las Molucas, Magallanes y su tripulación continúan su marcha, ingiriendo cuero y aun roedores para permanecer vivos.

La tercera parte abarca la búsqueda por las Islas de las Especias. La peregrinación —primero con Magallanes, y luego sin él después de su muerte— se vuelve una "búsqueda" diligente y quijotesca. En este momento el viaje adquiere un "sentido de misión" y una "conciencia de propósito" que en ningún otro sitio del texto es tan predominante (Vogel,1974:186). Las Marianas, las Filipinas, Borneo, Java y Timor están entre los lugares visitados. Resulta instructivo que la descripción de la vida en estas islas casi no aparezca tan extraña y anómala como la realidad descrita en la primera parte del relato. Sin duda esto se halla relacionado con la naturaleza mejor organizada y más avanzada de las sociedades encontradas, y también con los motivos económicos e ideológicos ulteriores que matizan las descripciones. Pigafetta parece firme en su propósito de transmitir signos de riquezas inexplotadas, propicias para futuras ganancias mercantiles. Con eso, estaba haciendo más alcanzable la tierra de los aromáticos y declarando el éxito de la expedición.

La parte final de la relación tiene todos los atributos de un "peregrinaje". Cargado de clavos de olor y otras especias, y con una tripulación exhausta y fatigada, el "Victoria" —el único de los cinco veleros originales que completó la circunnavegación— porfió en alcanzar su destino español (Vogel,1974:187). Los hombres estaban ostensiblemente motivados por el objetivo primordial de agradecer a Dios: "El lunes 8 de septiembre echamos anclas junto al muelle de Sevilla y disparamos toda la artillería. El martes saltamos todos a tierra, en camisa y descalzos, con un cirio en la mano, y fuimos a la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria y a la de Santa María de la Antigua, como lo habíamos prometido en los momentos de angustia" (p.142).

Viaje, odisea, búsqueda y peregrinación constituyen, respectivamente, las cuatro secciones del relato de Pigafetta, cada una iluminadora; pero la tercera y la primera parte son ilustrativas del único encuentro entre una mente occidental del siglo XVI y un mundo que se ensancha.

Como consecuencia de la casi excesiva acumulación de detalles, las descripciones que figuran en la tercera parte tienden a ser monótonas. El mismo escenario se repite cada cierto tiempo —los europeos estableciendo contacto con los isleños del Pacífico—, pero es precisamente esta repetición lo que enfatiza las creencias e ideas de Pigafetta y de sus camaradas. Espléndidas imágenes de las

pompas y ceremonias de los nativos, que traicionan los intereses lucrativos occidentales, son yuxtapuestas con representaciones inadvertidamente alusivas al uso astuto de símbolos y gestos por parte de los europeos, indicativos de su visión del mundo.

Consistentemente, el uso de símbolos es uno de los rasgos más reveladores de la actitud de la mente occidental hacia los aborígenes. El sentido del poder, de las finanzas y de la misión evangélica es comunicado en mensajes cuidadosamente codificados. Los europeos proyectan iconos de invencibilidad y fortaleza diseñados para hacer valer sus derechos de conquista. Un patrón de superioridad es establecido. El "destino manifiesto" y la preeminencia de Occidente son establecidos, por rutina, como algo nada especial y dictados por medio de imágenes y expresiones sugestivas. La población nativa, superficialmente observada, es evidentemente manipulada y subyugada, y se implanta en ellos un miedo mítico a las armas atemorizadoras y a la tecnología incomprensible:

> Puso en seguida delante del rey telas de diferentes colores, paños, coral y otras mercancías. Le enseñó todas las armas de fuego, incluso la artillería gruesa, y mandó tirar algunos cañonazos, de que se espantaron los isleños. Hizo armarse a uno de los nuestros con todas las piezas de la armadura, y ordenó a tres hombres que le diesen sablazos y le apuñalasen para demostrar al rey que nada podía herir a un hombre armado de esta manera, lo que sorprendió mucho, y volviéndose hacia el intérprete le hizo decir al capitán que un hombre así podía combatir contra ciento.
>
> Sí —respondió el intérprete en nombre del capitán—; y cada uno de los tres navíos lleva doscientos hombres armados de esta manera". Se les enseñó después todas las piezas de la armadura y todas nuestras armas, mostrándole la manera de servirse de ellas.
>
> Después de esto le condujo al castillo de popa, y haciéndose llevar el mapa de marear y la brújula, le explicó, siempre con ayuda del intérprete, cómo había encontrado el estrecho para llegar al mar en que estábamos, y cuántas lunas había pasado en el mar sin ver tierra. (p.75)

No hay motivos para cuestionar la interpretación auténtica de tales encuentros por parte de Pigafetta. El asunto se complica más, sin embargo, cuando observamos las descripciones de la forma en que los europeos trataron a los nativos en el aspecto de la religión. ¿Opera aquí Pigafetta con igual candor o está imponiendo ideas preconcebidas de los eventos? ¿Está registrando los incidentes como ocurrieron o está organizando su narración para adherirse a la política religiosa de la corona española? Estamos persuadidos de que lo segundo es el caso. Pigafetta debió darse cuenta, y ciertamente Magallanes, de que el asunto de cómo influir la conversión de infieles en cristianos era y tenía que ser altamente debatida en España. Ciertamente, alrededor de 1513-1514, siguiendo instrucciones del rey Fernando, Juan López de Palacios Rubios había escrito un tratado, *De las Islas del mar Océano,* que contenía esta declaración instructiva: "De lo anterior se

infiere primeramente que los infieles no deben sólo por motivo de su infidelidad y sin mediar otra causa justa, ser privados de sus bienes, ni moverles guerra en que los Cristianos se apoderen de lo que poseen."[20]

Así, cuando Pigafetta representa ese episodio de cómo Magallanes se aproximó a los nativos, como el que sigue, no podemos deducir que Pigafetta está asegurándose que Magallanes no sea inculpado de ninguna manera por no adherirse a la política del reino, especialmente si consideramos que el capitán portugués, altamente admirado por Pigafetta[21] estaba entonces desacreditado en ciertos círculos.[22] "Les advirtió el capitán que no debían bautizarse solamente por el temor que pudiéramos inspirarles o por la esperanza de obtener ventajas materiales, pues su intención era no inquietar a ninguno de ellos porque prefiriese conservar la fe de sus padres; sin embargo, no disimuló que los que se hiciesen cristianos serían los preferidos y los mejor tratados" (p.84).[23]

Ciertamente, las preocupaciones políticas —personales y colectivas— juegan un papel destacado en la información y organización de la tercera parte del recuento. La experiencia real aparece subordinada al concepto. Pigafetta es tan prisionero como cualquier otro de las creencias y fórmulas de su tiempo. Más aún, su texto no se escapa de la tradición y de la convención en otros aspectos. Como en gran parte de la literatura de viajes que lo precedió, en esta sección del relato recurre sin reservas al rumor y a la fantasía, como cuando habla del pájaro fantástico *garuda* o cuando reporta que un viejo piloto moluqués le habló de los pigmeos, "hombres y mujeres, [que] no tienen más de un codo de alto, y con orejas más largas que todo el cuerpo, de tal manera que cuando se acuestan una les sirve de colchón y la otra de manta" (p. 135). A pesar de la fe de Pigafetta en tales fenómenos fabulosos, nos inclinamos a reflexionar que la *Historia natural* (VII, 2) de Plinio podría ser una fuente más probable que la del viejo piloto del Maluco.

Si la tercera parte está imbuida de ideas y convenciones preconcebidas y de posible inspiración libresca, la primera, en contraste, tiene traza de autenticidad.

---

20. J. López de Palacios Rubios, *De las Islas del mar Océano,* introd. Silvio Zavala, trad., notas y bibliografía A. Millares Carlo, México, 1954, p. 42.
21. Algunos investigadores han repetido este comentario. Pero es interesante corroborar esta afirmación si observamos los cambios en la postura narrativa en el relato. Antes de su muerte, Magallanes domina los eventos; después de ella, Pigafetta cambia la responsabilidad en las decisiones a un colectivo "nosotros" y, aun, a un "yo", relegando así a El Cano —a quien Pigafetta no menciona— a un obvio anonimato.
22. Ver Pedro Mártir,1944:425. Este autor impugna el carácter de Magallanes refiriéndose a él como "tránsfuga de su Rey", "el portugués", y aun acusándolo de haber asesinado españoles "so pretexto de justicia".
23. Estas palabras también recuerdan las de Francisco de Vitoria, quien dice: "Si los bárbaros no quisieran recibir a Cristo por Señor no se les podía forzar a ello por la guerra ni infligirles castigos", citado por Zavala, ver nota 20, cxiii.

En esta sección difícilmente hay espacio para rumores. Solo unos pocos han precedido a Pigafetta a lo largo de la costa del Brasil y del resto del subcontinente.[24] Así, el mundo que encontró fue prístino y esencialmente no revelado. Lo maravilloso no deriva de fábulas indocumentadas, aceptadas por fe, sino de la visión, por primera vez, de algo que —prestando las palabras de Fielding— "ningún hombre jamás lo ha visto sino solo él".

La naturaleza de tal encuentro delata inevitablemente un sentimiento de alienación y de impotencia, y (¿por qué no?) de modernidad. Las presuposiciones y certezas autoritariamente prescritas, parecen desmoronarse dando lugar a un mundo plural y expandido que rehúsa conformarse a las normas y expectativas patricias europeas. Pigafetta confronta la necesidad de traducir experiencias no convencionales e inquietantes al reino de lo cotidiano. Debe hacerlo no solo para comprender, sino para reducir y confinar lo excéntrico y lo desconocido, dentro de los límites de sus propias demandas de coherencia y armonía. Para llevar a cabo esto, Pigafetta tiene que recurrir al lenguaje figurativo, a la metáfora.

Es valioso darse cuenta de que mientras una gran parte del léxico utilizado en la descripción del primer viaje alrededor del mundo es preciso y carente de tropos, no es este el caso cuando Pigafetta vacila ante fenómenos sin precedentes, sean estos la flora, la fauna o la gente y las cosas de las tierras recién descubiertas. En aquellas situaciones la realidad es sometida al tenor transformador del lenguaje. Así, "los indígenas nos traían un cesto de patatas, nombre que dan a los tubérculos que tienen poco más o menos la figura de nuestros nabos, y cuyo sabor es parecido al de las castañas" (p.47). Y los nativos "bogan con remos parecidos a las palas de nuestros panaderos" (p.48). Podríamos abundar en el número de ejemplos y arribar a la misma conclusión: a cada instante, el dispositivo de Pigafetta es hacer familiar el extraño Nuevo Mundo, por medio de analogías inspiradas en el Viejo.

Sin embargo, hay ocasiones en que el lenguaje y la observación resultan deficientes; tanto que el encuentro entre Europa y América aparece impuesto por la incapacidad del lenguaje de aprehender y transmitir lo no familiar. A veces, el resultado es una monstruosa combinación de elementos, debida el deseo apremiante de hacer comprensible lo anómalo: "un monstruo no es otra cosa que una combinación de seres reales", apunta Borges.[25] Esto es precisamente lo que transpiran algunas de las descripciones de Pigafetta; la del guanaco, por ejemplo, como lo veremos a su tiempo.

---

24. Estoy pensando en Pedro Alvares Cabral, Amerigo Vespucci y Juan Díaz de Solís.
25. Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *Manual de zoología fantástica*, México, 1957, p. 8.

III

Es esta limitación del lenguaje para interpretar la realidad de América, lo que continuará llamando la atención de los intérpretes de las circunstancias del mundo nuevo. ¿Cómo un escritor hace alcanzables las características de un mundo extraño y marginal como el de América Latina a gente de regiones distantes? Alejo Carpentier declara que el problema proviene de la falta de universalidad de la experiencia transmitida. No es ninguna tarea fácil lograr que alguien vea lo que no ha visto antes. Para alcanzar esto se requiere no solo de un talento especial, sino además de demandas estilísticas en la naturaleza del lenguaje empleado. Carpentier observa que, para un escritor, una cosa es nombrar o aludir a ítem e iconos que son parte de una tradición establecida y de una heredad cultural universal como la europea. Pero ese privilegio no siempre es concedido al narrador latinoamericano que, encontrándose en la periferia de la cultura occidental, y siendo parte de ella, repetidamente se ve en la necesidad de llegar hasta un público diferente del suyo propio:

> La palabra *pino* basta para mostrarnos el pino; la palabra *palmera* basta para definir, pintar, mostrar, la palmera. Pero la palabra *ceiba* —nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman 'la madre de los árboles'— no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de ese árbol gigantesco, adulto y solitario, como sacado de otras edades, sagrado por linaje.[26]

Del comentario de Carpentier podemos deducir la necesidad que tiene el escritor latinoamericano de recurrir a tropos y figuras, a detalles insignificantes y al estilo barroco para aprehender su realidad, para definirla y, así, hacer universal y alcanzable lo desconocido y lo sin forma. Independientemente de esta cuestión barroca, parece claro que Pigafetta tuvo que encarar la tarea de nominar un mundo. Y esto fue lo que hizo, a veces con éxito considerable. Observemos cómo *mostró* la entonces no tan convencional fruta del árbol de palma de la que habla Carpentier:

> El fruto de esta palmera es tan grande como la cabeza de un hombre y a veces más. La primera corteza es verde, tiene dos dedos de espesor [...] Después hay otra segunda corteza más dura y más espesa que la de la nuez [...] Hay en el interior una medula blanca, de un dedo de espesor [...] En el centro de la nuez y en medio de esta medula se encuentra un licor límpido, dulce y corroborativo. Si después de haber echado este licor en un vaso se le deja reposar, toma la consistencia de una manzana. (p.71)

---

26. Alejo Carpentier, "Problemática de la actual novela hispanoamericana", *Tientos y diferencias: ensayos*, México, 1964, pp. 39-40.

Lo que ha atraído la atención de los intérpretes latinoamericanos —antes que su valor indisputado como fuente de hechos históricos— ha sido el método y la destreza de Pigafetta para registrar la realidad desconocida y fabulosa. En 1933, el narrador ecuatoriano José de la Cuadra escribió un ensayo, ejemplar por su concisión y por sus embrionarias implicaciones estéticas, acerca de Pigafetta. Una de las preocupaciones críticas que el ensayo trae, es la cuestión de nombrar y fundar un mundo. Qué puede ser más extraordinario, se pregunta De la Cuadra, que ir "de isla en isla, en son de confirmar, como obispo en campo, dándoles nombres pintorescos y atrabiliarios, de acuerdo con la ilusión del momento, con el patrono o santo del día, con el tiempo marino, con la característica aparente".[27] Como cuenta Pigafetta, esto es exactamente lo que Magallanes y sus hombres hicieron: "Nuestro capitán llamó a este pueblo *patagones*"; "Este cabo fue llamado el *Deseado* porque, en efecto, deseamos verle largo tiempo"; "No descubrimos en este tiempo ninguna tierra, excepto dos islas desiertas, en las que no encontramos más que pájaros y árboles, por cuya razón las designamos con el nombre de *islas Infortunadas*" (pp.57, 61, 65). Referencias textuales como estas dan credibilidad a la opinión de que los europeos no descubrieron un mundo sino que lo inventaron.[28]

Un segundo aspecto que profundiza De la Cuadra, es la presencia de lo maravilloso en la realidad del mundo nuevo. Después de comparar las aventuras de Pigafetta con las de Simbad el marino —de ese modo indicando que en la crónica del italiano hay una propensión a fantasear—, de la Cuadra advierte, en los términos más enfáticos, que lo verdaderamente maravilloso en la relación no deriva de aquellos episodios transformados por la rica imaginación de su autor, propenso a la exageración sacada de la conveniencia o la ingenuidad, sino del auténtico reporte de lo que él vio:

> Mas, que no quede en mi lector la impresión de que sólo fantasías iluminan la crónica del caballero Pigafetta, como fuegos fatuos en un pudridero. Sólidas realidades, más luminosas aún que las más deslumbrantes fantasías, se entrecruzan y contraponen en ella. Es que esas realidades son, de suyo, en esa hora de la vida humana que le tocó vivir a Pigafetta, tanto o peor de increíbles que las máximamente exageradas obras de la imaginación creadora. ¡Realidades de abracadabra! (De la Cuadra,1958:927-928

En dos ocasiones recientes, García Márquez ha hecho referencias a Pigafetta y ha arribado, esencialmente, a la misma conclusión: que las dimensiones

---

27. José de la Cuadra, "El caballero Pigafetta", *Obras completas*, introducción de Alfredo Pareja Diezcanseco y notas de Jorge Enrique Adoum, Quito, Casa de la Cultura, 1958, p. 928.
28. Ver Edmundo O'Gorman, *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, México y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958.

fantásticas del mundo latinoamericano son tales que rivalizan y sobrepasan cualquier esfuerzo interpretativo ensayado por la imaginación. Descartemos inmediatamente cualquier posible influencia de De la Cuadra en García Márquez. Lo que ellos comparten es un ambiente tropical similar, una actitud correspondiente y comprensiva de sus circunstancias, y una admiración confirmada por la obra de Pigafetta.[29] En el caso de García Márquez, esa admiración —que ha existido desde hace mucho tiempo— fue anunciada directamente en 1979 en un artículo que anticipó, casi tres años antes, muchas ideas y aun el lenguaje perceptible de su discurso del Nobel: "Uno de mis libros favoritos de siempre ha sido *El primer viaje en torno al globo,* del italiano Antonio Pigafetta".[30]

Por lo tanto, no es sorprendente que como Nobel laureado, García Márquez empezara su discurso de aceptación con estas sugestivas palabras:

> Antonio Pigafetta, un navegante florentino [sic] que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara. Contó que había visto un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo. Contó que al primer nativo que encontraron en la patagonia le pusieron enfrente un espejo, y que aquel gigante enardecido perdió el uso de la razón por el pavor de su propia imagen.
>
> Este libro breve y fascinante, en el cual ya se vislumbran los gérmenes de nuestras novelas de hoy, no es ni mucho menos el testimonio más asombroso de nuestra realidad de aquellos tiempos.[31]

Así, el libro de Pigafetta se convierte en un punto de partida de argumentos políticos y estéticos amplios. Habiendo establecido que no es único el carácter insólito de la relación de Pigafetta, sino uno más entre las muchas relaciones suscritas por los cronistas de Indias, García Márquez sigue adelante citando hechos y figuras del pasado y del presente histórico de América Latina, para proveer evidencia documental de una "realidad descomunal". Extravagantes pero auténticas imágenes —de conquistadores delirantes, alimentados como Don

---

29. Es valioso anotar que García Márquez, de la Cuadra y Carpentier, que vienen de áreas tropicales, han opinado acerca de la presencia de lo real maravilloso en la literatura y en la vida latinoamericana. Dado que este es un tópico muy discutido en los círculos académicos, nos preguntamos si deberían ser estudiados más cuidadosamente los factores sociológicos y la actitud de conjunto hacia la realidad, en la parte de la gente que estos autores interpretan.
30. Gabriel García Márquez, "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe", *Texto Crítico,* 1979, p. 4.
31. Gabriel García Márquez, "La soledad de América Latina", *La Prensa,* Buenos Aires, 20 de febrero de 1983, p. 6.

Quijote en los libros de caballería, de dictadores excéntricos y monstruosos, capaces de los actos más atroces y grotescos, de pobreza exuberante e inimaginables tasas de mortalidad— fervientemente substancian una visión de "realidad desaforada" que pide "muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida" (García Márquez,1983:4). Estas palabras exigen una solución a los chocantes males sociales de América Latina, y son también sugerentes del pensamiento de García Márquez, acerca del papel de la imaginación en las creaciones artísticas de su continente.

Este último aspecto es una preocupación fundamental en el mencionado artículo de 1979. El tema está inevitablemente anclado en una discusión de la realidad latinoamericana. Una vez más, se cita a Pigafetta para confirmar la provocativa superioridad de las creaciones de la realidad sobre la mansedumbre de aquellas de la imaginación. Bajo estas circunstancias, ¿qué debe hacer el artista creativo, cuáles son los problemas que encara, cómo los va a resolver? Estas son algunas preguntas que García Márquez plantea e intenta responder, reiterando que el esfuerzo más difícil que enfrenta la mente del artista es hacer creíble lo increíble:

> En América Latina y el Caribe los escritores han tenido que inventar muy poco, y tal vez su problema ha sido el contrario: hacer creíble su realidad. Siempre fue así desde nuestros orígenes históricos, hasta el punto de que no hay en nuestra literatura escritores menos creíbles y al mismo tiempo más apegados a la realidad que nuestros cronistas de Indias. También ellos —para decirlo con un lugar común irremplazable— se encontraron conque la realidad iba más lejos que la imaginación... Toda nuestra historia, desde el descubrimiento, se ha distinguido por la dificultad de hacerla creer (García Márquez,1979:4).

Adicionalmente el problema se complica, argumenta García Márquez, por la falta de un lenguaje que podría dar cuenta efectivamente de las dimensiones hiperbólicas del mundo latinoamericano: "Un problema muy serio que nuestra realidad desmesurada plantea a la literatura, es el de la insuficiencia de las palabras". La solución estaría en "crear todo un sistema de palabras nuevas para el tamaño de nuestra realidad" (García Márquez,1979:6). Pero más allá de la conveniencia de formular una nomenclatura igual a la tarea, García Márquez no ofrece sugerencias concretas, como qué camino seguir para realizar ese objetivo. ¿O sí lo hace? Todo lo que tenemos que hacer es examinar los elaborados medios narrativos en obras como *Cien años de soledad*.

Carpentier, De la Cuadra y García Márquez comparten peocupaciones imperantes: luchar a brazo partido con la cualidad maravillosa de la realidad latinoamericana y la necesidad de nombrar un mundo cuya colosal magnitud escapa de las limitaciones del lenguaje. Ellos entienden que, en los contornos donde lo teratológico es un acontecimiento de todos los días, las demandas de la

imaginación no son de inventar sino de hacer creíble una realidad increíble pero auténtica. Dada esta situación, García Márquez arriba a esta humilde conclusión: "Los escritores de América Latina y el Caribe, tenemos que reconocer, con la mano en el corazón, que la realidad es mejor escritor que nosotros. Nuestro destino, y tal vez nuestra gloria, es tratar de imitarla con humildad, y lo mejor que nos sea posible" (García Márquez,1979:8).

IV

La pretendida atracción de García Márquez hacia el relato de Pigafetta descansa en la afirmación de que éste confirma su interpretación de la realidad latinoamericana. Pero estamos persuadidos de que el texto de Pigafetta también ha atraído su curiosidad, porque contiene un dispositivo narrativo que, aunque rudimentario, merecía emulación. Algunas imágenes de la relación pueden ilustrar esta aseveración.

Relativamente hay pocos documentos indicativos de la manera en la que los nativos percibieron a los europeos.[32] A menudo tenemos que recurrir a fuentes europeas —como la crónica de Pigafetta— en búsqueda de casos sobre su comprensión de la realidad. Debemos preguntarnos cómo esa información fue adquirida, pero el hecho es que tales fuentes son el único acceso que tenemos para obtener algún indicio de la perspectiva indígena del encuentro con la mentalidad occidental. En esta consideración, Pigafetta refiere con evidente gusto la percepción de los indios acerca de los veleros europeos: "Cuando desembarcamos para decir misa en tierra, asistieron en silencio y con aire de recogimiento, y viendo que botábamos al mar nuestras chalupas, que estaban amarradas al costado del navío, o que le seguían, se imaginaron que eran los hijos del buque y que éste les alimentaba" (p.50). No ayuda nada detectar, en la actitud divertida de Pigafetta, una presuntuosa superioridad hacia lo que él juzga como simplicidad y falta de entendimiento de los nativos. Después de todo, ¡cómo alguien pudo confundir barcos por seres animados!

Una imagen igualmente reveladora, en un sentido similar aunque irónico, es la descripción de un animal sin nombre, nunca antes visto por Pigafetta, pero que ahora se reconoce como el guanaco: "Este animal tiene cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y cola de caballo; relincha como este último" (p.53). No queda un registro de cómo las nativos vieron al guanaco; lo que tenemos hoy es una palabra —una palabra quechua— que lo identifica como un animal concreto. En referencia a la imagen de los barcos, no es necesario decir que

---

32. Ver *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, ed. M. León-Portilla, México, 1959.

la situación es inversa, y que la pregunta que debemos hacer es si la descripción del guananco de Pigafetta podría haber sido igualmente divertida y simplista a los indios, como fue la reacción de los europeos a su visión de los veleros.

Las imágenes acusan de una mutua falta de entendimiento por parte de dos pueblos, así como sus percepciones drásticamente diferentes de la realidad. Desde nuestra posición ventajosa, contemplamos con humor la discrepancia de considerar seres animados a los barcos, pero solo para encontrar esto similar a la permutación del guanaco en un monstruo fantástico. Después de todo, ¿cuán diferente es la descripción del guanaco de Pigafetta de esta del unicornio?: "el unicornio, semejante por el cuerpo al caballo, por la cabeza al ciervo, por las patas al elefante, por la cola al jabalí. Su mugido es grave; un largo y negro cuerno se eleva en medio de su frente". Por cualquier lado, ninguna, excepto que el unicornio pertenece al mundo de la fantasía mientras que el guanaco existe.[33]

Parafraseando a Borges, vamos a movernos de la realidad de la zoología, a la de las mitologías y los sueños. En el relato de Pigafetta hay imágenes que, en vez de derivar del mundo de los hechos, nos transportan al reino de la fantasía y del mito: "Nos contaron otras historias. Al norte de Java la mayor, en el golfo de China, que los antiguos llamaron *Sinus Magnus,* hay, según decían un árbol enorme llamado *campanganhi,* donde se posan ciertas aves, a las que denominan *guruda,* tan grandes y tan fuertes que pueden elevar un búfalo y hasta un elefante, y le llevan volando al lado del árbol llamado *puzathaer*"(p.137). No importa que la *garuda* sea un animal mítico de la fe budista, cuyas versiones podemos leer en *Las mil y una noche,* Marco Polo y otros.[34] En este caso, Pigafetta presenta, insuficientemente, sólidas evidencias que podrían sostener su reporte y, aun en lugar de descartarlo como inexplicable, lo presenta como rumor y lo acepta por fe.

Si retornamos a las imágenes bosquejadas, encontramos que la frescura de las dos primeras resulta de la dislocación de nuestra percepción habitual de los objetos observados. Dependiendo del punto de vista, lo convencional en un mundo es hecho anómalo en otro. Para nosotros, en cambio, los veleros y el guanaco funcionan como imágenes cruzadas, suerte de quiasmo, por las cuales,

---

33. Ver Borges,1957:144. La fuente es la *Historia Natural* de Plinio (VIII, 31). Tenemos que observar, entre paréntesis, que el interés de Borges por los seres imaginarios recuerda que el mundo de libros y fantasía es un estímulo básico de inspiración en su obra. En contraste, como lo veremos, García Márquez prefiere la naturaleza al artificio. Sin embargo, ambos se ven atraídos a lo maravilloso, a lo extraordinario.

34. Para una sucinta discusión de la *garuda* en el contexto budista, ver Borges,1957:78-79. La descripción de Pigafetta recuerda a aquellas del rokh. Ver *The Books of Sir Marco Polo,* ed. y trad. Sir Henry Yule, 2da ed. revis. 2 vols., Londres, 1875, vol 2, pp. 408-413; *The Book of the Thousand Nights and a Night,* trad. R.F. Burton, Nueva York, 1934, pp. 2026-2027, 2093-2094. Para una versión española, ver *Las mil y una noche,* con prólogo de Teresa E. Rodhe, México, Porrúa, 1971, p. 232.

simultáneamente, lo real es 'hecho extraño' y lo extraño es hecho real. En ambas instancias el fenómeno descrito aparece de nuevo. Cualquiera que sea la perspectiva, lo familiar es 'desfamiliarizado'.[35] Culturalmente, las dos imágenes en cuestión documentan la inmensa brecha que separa amerindios y europeos. Con todo, las imágenes también sugieren al lector contemporáneo que el contacto entre los dos pueblos ha resultado en una simbiosis de estructuras disimilares de referencia que, finalmente, han alterado y enriquecido su experiencia. Estéticamente, las imágenes —incluyendo la del *garuda*— nos dirigen hacia estrategias narrativas evidentes en obras como *Cien años de soledad*.

La transformación de lo cotidiano en algo prodigioso —que en Pigafetta no era intencional ya que su propósito era ser informativo— es en García Márquez un recurso artístico muy consciente. Tanto es así que es factible decir que constituye un aspecto principal del método narrativo de *Cien años de soledad*. Los fenómenos de la vida diaria y objetos como imanes, telescopios, teléfonos, dentaduras postizas o el hielo, que pueden ser rudimentariamente —para no decir científicamente— explicados, aparecen como maravillosos y extraordinarios, por la dislocación de nuestros acostumbrados sentidos de percepción. Veamos el descubrimiento del hielo en un cofre de piratas que hace la familia Buendía:

> Al ser destapado por el gigante, el cofre dejó escapar un aliento glacial. Dentro sólo había un enorme bloque transparente, con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo. Desconcertado, sabiendo que los niños esperaban una explicación inmediata, José Arcadio Buendía se atrevió a murmurar:
>
> —Es el diamante más grande del mundo.
>
> —No —corrigió el gitano—. Es hielo.
>
> José Arcadio Buendía ... puso la mano sobre el hielo, y la mantuvo puesta por varios minutos, mientras el corazón se le hinchaba de temor y de júbilo al contacto del misterio ... Embriagado por la evidencia del prodigio ... y con la mano puesta en el témpano, como expresando un testimonio sobre el texto sagrado, exclamó:
>
> —Este es el gran invento de nuestro tiempo.[36]

Es innecesario decir, parodia aparte, que la técnica empleada trae a la memoria la descripción de Pigafetta del guanaco y de los barcos veleros.

---

35. Estamos aparentemente prestando la terminología hecha popular por los formalistas rusos. Es de notar, sin embargo, que mientras críticos como Shklovsky, Eichembaum y otros, estaban discutiendo lo que los textos literarios están supuestos a hacer en el contexto de la historia literaria y cambio de estilo, nosotros estamos preocupados aquí con un libro que presumiblemente está documentando lo que su autor vio y oyó. La intención de Pigafetta, en el sentido de los formalistas rusos, no fue desfamiliarizar sino lo opuesto; es decir, su motivación no fue artística sino informativa; no obstante, sus interpretaciones alteran nuestra percepción habitual de los objetos descritos. Ver *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, ed. Le T. Lemon and M.J. Reis, Lincoln, NB, 1965.
36. Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967, pp. 22-23.

Pero no todos los aspectos de lo extraordinario, discernibles en *Cien años de soledad*, están tan firmemente fundamentados en la realidad cotidiana. Hay también pasajes que nos transportan al reino de lo mítico y de lo inexplicable. La ascensión milagrosa al cielo de Remedios la bella, es ilustrativa:

> ... una tarde de marzo ... Fernanda quiso doblar en el jardín sus sábanas de bramante, y pidió ayuda a las mujeres de la casa. Apenas había empezado, cuando Amaranta advirtió que Remedios, la bella, estaba transparentada por una palidez intensa.
>
> —¿Te sientes mal? —le preguntó.
>
> Remedios, la bella, que tenía agarrada la sábana por el otro extremo, hizo una sonrisa de lástima.
>
> —Al contrario —dijo—, nunca me he sentido mejor.
>
> Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerines y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Ursula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella ... y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria (García Márquez,1967:204-205).

Si se intentó parodiar la ascensión de la virgen María, esto no quita méritos al hecho de que, como en el caso de los *garuda* de Pigafetta, García Márquez está produciendo una versión más de un mito inteligible solo a través de la fe.

Podemos concluir con certeza que la admiración de García Márquez por Pigafetta va más allá de la afirmación de que la relación del italiano da credibilidad a una visión descomunal e inimaginable, aunque auténtica, de la realidad de América Latina. La crónica del primer viaje alrededor del mundo, y otras como ésta, también señala un método para hacer creíble esa realidad. Este último factor substancia la afirmación de que las primeras crónicas contienen "los gérmenes de nuestras novelas de hoy".[37]

La narración de Pigafetta es de interés central para los intérpretes de América Latina, no solo por su seguridad histórica o su posible uso en polémicas ideológicas de amplio alcance, sino porque se ven en ella las raíces latinoamericanas de la necesidad de nombrar, definir y descubrir sus circunstancias, y así imponer su identidad espiritual e incorporarse a un mundo más ancho. La *ultima*

---

37. Ver García,1983. El parentesco de García Márquez con los cronistas de Indias estimuló a Iris M. Zavala a llamar "crónica de Indias" a *Cien años de soledad*, en *Homenaje a García Márquez. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. H.F. Giacoman, Nueva York, Las Américas, 1972, pp. 198-212.

Thule que el escritor latinoamericano aspira a vencer es el sentido de dislocación y de soledad, de alienación, que estaba de antemano en gestación, aunque incipientemente, en los primeros encuentros entre los europeos y los aborígenes. Que el mundo vea al emblemático guanaco por lo que es —una realidad, y no una monstruosidad— sería afirmar esa realidad, afirmar el ser. *

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
1/1993/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

CONFIGURACIÓN DISCURSIVA DE FAMILIAS EN LATINOAMÉRICA: UNA CONFRONTACIÓN ENTRE *LOS SANGURIMAS* Y *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

Alfredo Alzugarat

A MODO DE INTRODUCCIÓN

La primera conexión entre *Cien años de soledad* y *Los Sangurimas* fue realizada, al parecer, en una entrevista que Demetrio Aguilera Malta le efectuara a Fernando Alegría en 1971. En esa ocasión, Alegría sugirió que "los devotos de los Buendía le den una buena mirada a *Los Sangurimas* de José de la Cuadra."[1] Humberto E. Robles, indica a su vez otras posibles correspondencias entre estas dos importantes obras de la literatura latinoamericana. Ellas son:

1) "La presencia de lo maravilloso, de la hipérbole y del humor que se revela en este texto, *Los Sangurimas*, cualidades que también aparecen con tanta insistencia en *Cien años de soledad*, permiten pensar en cuánto anticipa Cuadra los métodos del colombiano;" (Robles,1976:213)

2) "...los procedimientos humorísticos que aparecen en *Los Sangurimas* tienen semejanza con los que se observan en *Cien años de soledad*;" (Robles,1976:252)

3) "Tanto en la teoría —sus principios estéticos— como en la práctica —*Los Sangurimas*— el autor ecuatoriano reclama para sí un puesto entre los precursores de orientaciones narrativas que han cristalizado en obras como *Cien años de soledad*;" (Robles,1976:9)

4) "Mucho se ha hablado del incesto en *Cien años de soledad*", afirma en una nota, e indica que el tema podría haberle sido anticipado por *Los Sangurimas* y, "sin duda, otras obras más;" (Robles,1976:252)

5) "Como su futuro congénere, el coronel Aureliano Buendía de *Cien años de soledad*, el coronel Eufrasio Sangurima ha participado en todas las revoluciones habidas y por haber." (Robles,1976:231)

---

1. Humberto E. Robles, *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura, 1976, p. 7.

Una última conexión, realizada en un posterior trabajo de Robles,[2] será expuesta más adelante.

Como se puede observar, las primeras tres conexiones establecidas por Robles son de orden estilístico y obedecen a su empeño en dilucidar los procedimientos narrativos de José de la Cuadra, aproximarlo a las corrientes literarias de las vanguardias de la época, y apuntalar su vigencia precursora en la literatura actual. Más atendibles para este trabajo nos resultan, sin embargo, las dos últimas conexiones, donde se señalan entre ambas obras correspondencias en torno a un tema común (el incesto) y en torno a personajes de cercanos perfiles; conexiones, que obedecen, por lo tanto, al plano temático. Finalmente cabe reconocer que la frase lanzada por Fernando Alegría hace ya más de veinte años, es la que se ajusta más acertadamente con las intenciones de este estudio. Ella nos reafirma en la pretensión de confrontar ambos textos (independientemente de las sugerencias en el plano estilístico que señala Robles) al nivel de la propia "historia", extrayendo una serie de temas de singular interés.

Tal confrontación presenta como base la clasificación de dichas obras en una categoría genérica que las comprende por igual: las "sagas de familia" o "roman de famille", tal vez como los dos ejemplos más representativos de esa modalidad de la novela en toda la literatura latinoamericana. Este denominador común, definidor de ambas obras, coloca de por sí en el centro de la cuestión el tratamiento obligado de un primer tema: la familia.

En segundo lugar, ambas desarrollan y ponen en tela de juicio dos principios concernientes a esa unidad mínima humana que conocemos bajo el nombre de familia, principios existentes desde el comienzo de la misma (y tal vez de la sociedad humana en general): el sistema patriarcal y la inclinación al incesto o endogamia, ambos ambientados en el aislamiento característico del medio rural, en época coétanea y en áreas culturales próximas entre sí.

En tercer lugar, en suma, similar es en ambas obras la proyección del sistema familiar en lo que tiene que ver con su inserción en la historia y en la realidad socieconómica (resistencia a la Ley, participación en guerras civiles, adquisición de tierras); similar el génesis rastreable en ambas familias; el marco de soledad que explica el desarrollo de ambas, y el apocalipsis que las cancela. Así resulta que, sin desconocer la proyección universalista de *Cien años de soledad*, ambas obras conjugan, al nivel de la literatura latinoamericana, recreándolo en su espacio propio, las características centrales de aquel género decimonónico, de raíz europea: los condicionamientos de la herencia, las reiteraciones genealógicas, la simbiosis entre el destino individual y el destino familiar.

Tal confrontación, planteada de esta manera, trae consigo una serie de

---

2. Humberto E. Robles, "De San Borondón a Samborondón: sobre la poética de José de la Cuadra", en *Nuevo Texto Crítico*, Stanford, 4, 8 1991.

dificultades a salvar. Por ejemplo, larga es la lista de desemejanzas que también podrían hallarse entre ambos textos: el tratamiento del tiempo, el abordaje y la construcción de la realidad en general (y aun diferencias en las técnicas narrativas, a pesar de las aproximaciones señaladas por Robles, etc.). La intención, no obstante, no es sobreentender en *Los Sangurimas* un antecedente de *Cien años de soledad*, ni subrayar una influencia entre ambas obras, aparentemente distantes entre sí en una visión sumaria de la literatura latinoamericana. Dicha confrontación solo pretende, a partir de la inclusión de ambas obras en una misma modalidad genérica, remitirse al análisis de los temas ya señalados (patriarcado e incesto), procurando establecer la posible vinculación que existe entre ambos en el marco de distintos abordajes a la realidad social, cultural e histórica.

Otra dificultad consiste en la imposibilidad de separar estrictamente lo que se refiere al orden temático, de los demás órdenes que componen la obra literaria. Necesariamente, en algunos puntos, el análisis se extiende a la organización discursiva, es decir, a las estrategias narrativas empleadas por los autores para desarrollar sus "historias", buscando contribuir con esto a una más clara exposición de la correspondencia temática.

Finalmente, cabe añadir que el estudio de los tipos de familia representados en ambas obras, obligó al auxilio de conocimientos pertenecientes al campo antropológico, del mismo modo que el análisis particular de la correspondencia en el tema del incesto, permitió entrever algunos aspectos derivados del campo de la psicología.

Los "roman de famille"

Sobre *Cien años de soledad*, obra privilegiada por la crítica a nivel de toda la literatura latinoamericana, una numerosa serie de estudiosos coincide en su carácter de saga familiar: "Si nos preguntamos qué es *Cien años de soledad*, hay que decir que es simplemente una saga familiar, la historia de una familia a través de *Cien años de soledad*";[3] "...lo que la novela tiene de 'saga', o sea de relato de las gestas "históricas" de varias generaciones de una misma estirpe";[4] *Cien años de soledad* "es un poco *Los Buddenbrooks* reescrito por Rabelais".[5] De acuerdo con ellos, *Cien años de soledad* es posible de ser ubicado como un ejemplar pertene-

---

3. Angel Rama, *La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1991, p. 107.
4. Ernesto Volkening, "Anotado al margen de *Cien años de soledad*" en *Eco*, Bogotá, No. 87, 1967, pp. 259-303.
5. Tzvetan Todorov. "Macondo en París", en *García Márquez*, Peter Earle editor, Madrid, Taurus, 1982, pp. 104-113.

ciente a una modalidad específica del género novela, de reciente historia.[6]

Sobre *Los Sangurimas*, Humberto Robles -que la ubica como "la obra más lograda y más original de Cuadra"- afirma que en ella "se representa la crónica genealógica de una extraordinaria familia montubia, núcleo temático de la obra", lo cual invita a una paralela inclusión genérica. (Robles,1976:189)[7] El propio autor en su presentación de la obra, emblematizando a *Los Sangurimas* con un recio y poderoso árbol del agro ecuatoriano llamado matapalo, nos asegura que "la gente Sangurima de esta historia es una familia montubia en el pueblo montubio: un árbol de tronco añoso, de fuertes ramas y hojas campeantes..."[8]

La explicación del tardío origen del "roman de famille" la hallamos en Angel Rama, quien entiende que este tipo de novela solo es posible de producirse "una vez que se llegue a ciertas concepciones sobre la familia. No puede inventarse y elaborarse un producto literario si éste no se ajusta a un descubrimiento previo, a un sistema que la cultura adelanta" (Rama,1991:107). El "roman de famille" aparece así unido al descubrimiento de las leyes de la herencia por Mendel, a la medicina experimental de Claude Bernard, a los estudios antropológicos de Morgan, y al gran fenómeno cultural que significó el naturalismo de fines del siglo XIX. El paradigma fundador del género se hallaría entonces en el ciclo de los Rougon-Macquart de Emile Zola *(Historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio)* cuyo desarrollo abarcó veinte novelas. A partir de allí, es útil

---

6. Resulta interesante en este aspecto el artículo de Alfonso de Toro "Estructura narrativa y temporal de *Cien años de soledad*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, No. 128-129, 1984, pp. 957-978, que vincula directamente a *Cien años de soledad* con "las leyendas generacionales islandesas escritas entre los siglos X y XII", o más concretamente con la categoría "leyenda mítica" definida por Jolles en su trabajo *Einfachen formen*. Según de Toro, Jolles "entiende la leyenda mítica como la historia de una familia en relación con hechos históricos", es decir, "la reducción de eventos históricos al nivel de un conflicto familiar", y agrega de Toro: "Es precisamente este tipo de narración el que perdurará durante los siglos, por ejemplo, en el XIX y comienzos del XX, y que es luego renovado por Gabriel García Márquez". De acuerdo con nuestro entender, de Toro vincula a *Cien años de soledad* con un antecedente de la saga familiar como subgénero de la novela moderna, tal es como puede considerarse a las leyendas islandesas medievales a que alude. De Toro afirma que se trata del mismo "tipo de narración"; sin embargo, también es opinable que la inserción de la saga generacional, dentro del gran marco de la novela decimonónica, da lugar a un fenómeno diferente no solo por su modernidad, sino más bien por el amoldamiento particular que a aquella le exige la estructura específicamente de este último género. No obstante, para eludir toda confusión terminológica, preferimos el término "roman de famille" para referirnos exclusivamente a las historias de familia, subgénero de la novela moderna.
7. Ver Robles,1976:189. Humberto Robles alude también a "las Sagas de antiguo y que impregnan a *Los Sangurimas* de un aura de leyenda y mito" (Robles,1976:190) tratando de explicar el carácter experimental de la llamada "novela montubia" y de cómo las tendencias míticas y las prácticas relatistas de los propios montubios se "emparientan" con aquellas sagas.
8. José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Montevideo, Banda Oriental, 1982, p. 11. Todas las citas de *Los Sangurimas* están extraídas de la edición "Lectores de Banda Oriental".

recordar a *Los Buddenbrook* de Thomas Mann, la *Forsytesaga* de Galsworthy, *La familia de León Roch* de Pérez Galdós, *Los Thibault* de Roger Martin du Gard, *Los virreyes* de Federico de Roberto; *Il Gattopardo* de Tommasi de Lampedusa, etc. En casi todos los casos nos hallamos ante la ilustración de una época a través de la grandeza inicial y la decadencia de una familia, tal lo que afirma también Todorov, quien señala como ingredientes básicos "la crónica de una familia, extendida sobre varias generaciones" y "el pasar de un feliz y sano crecimiento inicial a un estado de decadencia más y más refinado" (Todorov,1982).

Trasladada a América, esta modalidd de la novela arraiga en las características locales de la unidad familiar y se renueva a través de su inserción en un ámbito cultural y social notoriamente diferente. Como bien dice Volkening con respecto a *Cien años de soledad*:

> No se necesita gran perspicacia para caer en la cuenta que ni desde el punto de vista antropológico (que es solo uno entre otros criterios igualmente valederos) puede compararse, sin más ni más, una familia de aristócratas sicilianos, de patricios hanseáticos o de la alta burguesía londinense con el clan de los Buendía, en cuyo ancho regazo maternal hay campo suficiente para los hijos legítimos y los naturales, los expósitos, las casadas y las concubinas, e incluso se lleva meticulosamente el registro de los diecisiete espurios que [...] dejó regados el Coronel en sus campañas. (Volkening,1967)

Lo mismo, con exactitud, se podría afirmar con respecto a *Los Sangurimas* con las tres esposas y "la mazorca de hijos" legítimos e ilegítimos de don Nicasio, un infinito de nietos y un absoluto marginamiento a las leyes.

"ROMAN DE FAMILLE", REGIONALISMO LATINOAMERICANO Y MODELOS DE FAMILIA

LA FUSIÓN NARRATIVA

En América Latina el "roman de famille" se articula sobre la base de la literatura regionalista, concretamente de dos modelos de literatura regionalista: la "novela de la tierra" de la década del 30, en estrecha relación con el auge del mesticismo, y la novela "superregionalista", fase última y más elevada del regionalismo de acuerdo con la postulación realizada por Antonio Cándido.[9] Claro que, en los hechos, no podemos referirnos más que a dos ejemplos aislados,

---

9. Antonio Cándido, "Literatura y subdesarrollo" en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno, editor, México, Siglo XXI/Unesco, 1972, pp. 335-353.

únicos al parecer, que fusionan ese procedimiento narrativo de origen europeo (la crónica de familia) con el entorno social, cultural y geográfico que propone el cuerpo discursivo de esta extensa novelística latinoamericana que es el regionalismo.

La fusión se produce en dos momentos muy diferentes del desarrollo de esta corriente:

a) en el primer caso, "en la fase de preconciencia del subdesarrollo, por los años 30 y 40", etapa del "regionalismo problemático" que funcionó a modo de "conciencia de la crisis, motivando lo documental y, con el sentimiento de urgencia, el empeño político", y que dio lugar a la "novela social", al indigenismo, a la "novela del nordeste".[10] Agreguemos también la "novela de la tierra" y, concretamente, la del litoral ecuatoriano.

b) en el segundo caso, en una tercera fase del regionalismo que Cándido propone llamar "superregionalista", que "corresponde a la conciencia lacerada del subdesarrollo y opera una superación del tipo de naturalismo que se basaba en la referencia a una visión empírica del mundo". Se agrupan aquí autores como Joao Guimaraes Rosa, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa —en razón de *La casa verde*—, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez.[11] Hay que agregar, además, en el caso de este último autor, los contactos de su obra con la llamada "novela de la violencia colombiana", movimiento artístico y ciclo narrativo a la vez.[12]

La fusión presenta además caracteres socioculturales diversos. *Los Sanguurimas* se inscribe dentro de la etapa de autoapreciación del mestizo, del llamado "cholismo" o mesticismo desenfadado que, por primera vez, se muestra pública-

---

10. Cándido ubica como representativos de esta fase a Alcides Arguedas, Mariano Azuela, Miguel Angel Asturias, Jorge Icaza, Ciro Alegría, Jorge Amado y José Lins do Rego.
11. La denominación de "superregionalista" había sido utilizada anteriormente por Fernando Alegría en su *Breve historia de la novela hispanoamericana,* (México: De Andrea, 1966), con un criterio inverso al de Cándido. Para Alegría, el "superregionalismo" corresponde a la literatura regionalista que desarrolla el primer gran tema de la literatura latinoamericana según Carlos Fuentes: la naturaleza, el paisaje, siendo los autores más representativos Rivera, Latorre, Gallegos y Azuela. En este trabajo nos cennimos estrictamente a la clasificación de regionalismo propuesta por Cándido.
12. Manuel Antonio Arango, en su estudio *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985), afirma que dicho subgénero de la novela hispanoamericana consta de 74 obras publicadas entre 1951 y 1972, y agrupa a sus principales representantes de acuerdo a un criterio regional: así, al departamento de Magdalena y en general la costa norte de Colombia le corresponde la obra de Gabriel García Márquez y Alvaro Cepeda Samudio. Para nuestro trabajo, la "novela de la violencia en Colombia" importa solo por sus antecedentes: las guerras entre liberales y conservadores en el siglo XIX protagonizadas en *Cien años de soledad* por Aureliano Buendía. El episodio de la huelga de las bananeras, que encaja perfectamente dentro de la llamada "época de la violencia en Colombia", queda al margen de este trabajo.

mente y sin ambages, y cuya literatura es una reacción al indigenismo prevaleciente hasta ese momento. En tanto éste representaba la etapa de ascenso de un sector social que no se atrevía a revelar su nombre verdadero y se amparaba en una idealización y a la vez apasionada defensa del indio, el "cholismo" es la ruptura de esa máscara, una mayoría de edad en la evolución de los intereses culturales de ese mismo sector. Al comentar José de la Cuadra, tras la lectura de *Huasipungo*, que al pobre indio —que ya tenía en el teniente político, el gamonal y el cura a tres explotadores— le había salido un cuarto, el escritor daba rienda suelta, y ya sin obstáculos, al directo protagonismo del mestizo. "El equívoco de ese *mesticismo* disfrazado de *indigenismo* es el que nos permite comprender que, pasado ya el tiempo de ebullicioso período polémico, una obra como *Los Sangurimas* de José de la Cuadra, pueda resultarnos de más plena verdad y eficacia artística que las novelas indigenistas de Jorge Icaza, que en su momento alcanzaron una difusión poco menos que incomprensible hoy día. Porque la pequeña novela del ecuatoriano logra ajustar la cosmovisión que rige los instrumentos literarios y que responde a esa aceptada y por lo mismo gozosa visión mestiza del mundo, a los asuntos, personajes, medio, puestos en funcionamiento en la obra, instaurando un orbe autónomo y armónico", ha escrito Angel Rama al respecto.[13]

Más concretamente, el 'cholismo" abrió paso a otras manifestaciones culturales de valoración étnica, variantes en definitiva del mesticismo, tales como el "zambismo", el "injertismo", etc. El montubio ecuatoriano, con su 60% de indio y 30% de negro (y un 10% de blanco más tarde), responde sin duda a estos últimos. Dentro de los autores del llamado "Grupo de Guayaquil", cuyo lema fue "la realidad y nada más que la realidad", le correspondió a José de la Cuadra la más importante recreación artística del universo y del pensamiento montubio. Su obra no solo recorre los senderos del alegato social, sino que además centra su interés en las tendencias míticas a que son propensos los montubios, a la reconstrucción de sus mitos y su posterior desmitificación, como parte de una posible política cultural. Los precedimientos utilizados para recoger la fuerte tradición oral del montubio, colocan a José de la Cuadra a mitad de camino de la transculturación, como luego veremos.

Por su parte, *Cien años de soledad* representa un esfuerzo pleno de transculturación, de paso de una cultura a otra, de tránsito de valores idiosincráticos instrumentalizado a través de la aportación de técnicas provistas desde fuera. Al reconocer Rama a autores como Juan Rulfo, José María Arguedas y Gabriel García Márquez como "narradores de la transculturación", integra la obra de todos ellos en "la construcción de formas artísticas desarrolladas a partir de la tradición cultural interior de América Latina, esas forjadas por las comunidades

---

13. Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p. 145.

enclaustradas de sus ricas regiones, al recibir el impacto de una modernización que tiende a cancelarlas y contra la cual se levanta el escritor, no para negarla vanamente, sino para utilizarla al servicio de un redescubrimiento y reanimación del legado cultural que recibió desde la infancia y cuya supervivencia quiere asegurar." (Rama,1982:145) Tal es lo que el propio García Márquez ha manifestado en más de una oportunidad: "debía contar la historia como mi abuela me contaba las suyas..."[14] A partir de allí luego es posible mencionar a Faulkner, la Biblia, Rabelais, el superrealismo, el *Amadís* y toda la universalidad de *Cien años de soledad*.[15]

De esta manera, el "roman de famille", a través de estas dos manifestaciones literarias, fecunda con la literatura regionalista latinoamericana y a la vez con un acendrado acervo cultural que se constituirá en su nueva sustancia.

LOS MODELOS DE FAMILIA

Complementando lo literario, desde un punto de vista antropológico, ambas novelas configuran también dos modelos distintos de familia. Para especificar a *Los Sangurimas* basta con seguir las anotaciones de José de la Cuadra en su ensayo ya mencionado, el cual, según Robles, "constituye quizá el primer intento y, con el tiempo, uno de los más certeros, para estudiar al montuvio desde una perspectiva sociológica." (Robles,1976:19) Así, es posible afirmar que la familia montubia, asentada en la costa ecuatoriana, gira en torno de la madre antes que del padre exclusivamente en lo que se refiere al aspecto afectivo. Sin embargo, en el respeto social, el centro se estabiliza rígidamente en el padre a consecuencia

---

14. Gabriel García Márquez, *Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, El olor de la guayaba*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982, p. 106. García Márquez fue más explícito con Miguel Fernández-Braso, en *La soledad de Gabriel García Márquez: una conversación infinita*, Barcelona, Planeta, 1972: "...necesitaba un tono convincente, que por su propio prestigio volviera verosímiles las cosas que menos lo parecían, y que lo hiciera sin perturbar la unidad del relato. También el lenguaje era una dificultad de fondo, pues la verdad no parece verdad simplemente porque lo sea, sino por la forma en que se diga. Tuve que vivir veinte años y escribir cuatro libros de aprendizaje, para descubrir que la solución estaba en los orígenes mismos del problema: había que contar el cuento, simplemente, como lo contaban los abuelos. Es decir, en un tono impertérrito, con una serenidad a toda prueba que no se alteraba aunque se les estuviera cayendo encima, y sin poner en duda en ningún momento lo que estaban contando...".

15. Los rastros estructurales del "cuento oral" son evidentes en *Cien años de soledad*: "Este 'tramar' estructural adquiere un parentesco cercano con el llamado 'contar oral', afirma E. López Morales en "La dura cáscara de la soledad", en *Sobre García Márquez*, Montevideo, Marcha, 1971, pp. 166-177. Véase asimismo Ricardo Guillón, *García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus, 1970. En *Los Sangurimas*, a su vez, el intento de aprovechar la tradición oral narrativa convierte a buena parte de la obra en una polifonía que registra la intensa fabulación del pueblo.

del reconocimiento tácito de su superioridad, tanto en lo material (su baqueanismo) como en lo moral (consejero y archivo de ciencia antigua), convirtiéndose así en un objeto de veneración, de gerontolatría. La familia constituye una entidad prieta, aislada o semiaislada en el medio rural, que sigue sus propios destinos y se representa por el pregenitor masculino más viejo (en nuestro caso, Nicasio Sangurima), casi nunca por colaterales. El macho montubio es eminentemente sexual, polígamo hasta los 25 años, y luego formalmente monógamo, aunque su ayuntamiento marital estable se ejerce casi siempre fuera del matrimonio, por amancebamiento. Incluso "para él no es tabú el incesto", afirma José de la Cuadra.[16]

"Si simplemente seguimos esta suerte de diseño del modelo familiar, encontraremos que *Cien años de soledad* se ajusta estrictamente al que corresponde al complejo cultural costeño y fluviominense," (Rama,1991:108) asevera Rama, a la vez que recuerda a una de las investigadoras más acuciosas en tal materia, Virginia Gutiérrez de Pineda, quien en su obra ***Familia y cultura en Colombia,***[17] ha examinado los modelos familiares en los diversos complejos culturales colombianos. En su clasificación encontramos, junto a la familia indígena, la santaderina y la del complejo de montaña, "la familia del litoral fluvio-minero o negroide, grupo triétnico con preeminencia de la raza negra, cuya familia se caracteriza por la presencia de las formas de facto: unión libre en distintas variantes, relación esporádica y poligámica, así como también una débil presencia de las formas familiares legales. La continua desintegración familiar que de ello resulta, hace recaer en la mujer el doble papel de madre y de padre, centralizando así toda la autoridad sobre los hijos."[18] Tal los Buendía, tal Ursula Iguarán. Por su parte, la tendencia a la consanguinidad en este tipo de familia, ya había sido claramente expuesta en "Los funerales de la Mama Grande."[19]

No obstante la disparidad expuesta, estos dos modelos de familia y su configuración en ambas novelas presentan dos puntos en común, si bien más evidentes en el discurso literario que en la realidad. Ellos son, como se ha afirmado anteriormente, el patriarcado y el incesto.

---

16. José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano,* Buenos Aires, Imán, 1937.
17. Virginia Gutiérrez de Pineda, *Familia y cultura en Colombia,* Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
18. Citado por Jorge Potrony García, *La familia humana: del mito a la realidad,* La Habana, Ciencias Sociales, 1985.
19. "La rigidez matriarcal de la Mama Grande había cercado su fortuna y su apellido con una alambrada sacramental, dentro de la cual los tíos se casaban con las hijas de las sobrinas, y los primos con las tías, y los hermanos con las cuñadas, hasta formar una intrincada maraña de consanguinidad que convirtió la procreación en un círculo vicioso", en Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande,* Buenos Aires, Sudamericana, 1976, p. 129.

PATRIARCADO: REALIDAD Y REPRESENTACIÓN

Es fácil, en el caso de *Los Sangurimas*, establecer la conexión entre el modelo de familia montubia allí representado y el modelo de la familia patriarcal. Más discutible resulta en el caso de *Cien años de soledad*.

La presencia omnímoda de Nicasio Sangurima, "tronco añoso" del árbol familiar, principio y fin de la obra de José de la Cuadra, jefe tiránico y centro de toda decisión, a cuyo poder enajenante se somete rigurosamente toda su numerosa progenie, hace posible advertir en *Los Sangurimas* casi como un calco de las características más típicas de la familia patriarcal. "Organización de cierto número de individuos, libres y no libres, en una familia sometida al poder paterno del jefe de ésta", la definió sencillamente Morgan en su obra clásica *La sociedad primitiva*.[20] EngeLos sangurimas, por parte, la situó como una derivación de la familia sindiásmica por el carácter polígamo del jefe de familia que a la vez exigía la más estricta monogamia de parte de la mujer, sirviendo así de tránsito a la monogamia moderna. En Europa, más concretamente en Roma, fue donde este modelo familiar parece haber hallado su más alta expresión en la antigüedad. Hasta en su origen terminológico, encuentra Engels que la familia está vinculada a lo patriarcal: "La expresión "familia" la inventaron los romanos para designar un nuevo organismo social, cuyo jefe tenía bajo su poder a la mujer, a los hijos y a cierto número de esclavos, con la patria potestad romana y el derecho de vida y muerte sobre todos ellos." (Engels,1975) A su vez, Jorge Potrony García señala como ejemplo de familia patriarcal clásica a Jacob y sus doce hijos.

En tanto el patriarca extiende su poder hacia todos aquellos que, familiares o no, dependen de él dentro de sus dominios territoriales o de los sitios que a él deben su fundación, se constituye el fenómeno político y social del patriarcado. Nicasio Sangurima, desde ese punto de vista, es solo un ejemplar más, una nueva cristalización de toda la larga tradición literaria que lo precede.

La imagen literaria del patriarcado latinoamericano probablemente haya surgido con Hernán Cortés.[21] Para Carlos Fuentes es el segundo gran tema de la narrativa regionalista: "al lado de la naturaleza devoradora, la novela hispanoame-

---

20. Citado por Federico EngeLos Sangurimas, "El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado" en *Obras escogidas*, vol II, Madrid, Ayuso, 1975.
21. Beatriz Pastor, en su obra *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1983, pp.457-458, al analizar los Cantos de Relación de Hernán Cortés, expresa: "Los indígenas de la caracterización de Cortés pertenecen al Nuevo Mundo como naturales que son de él, pero el Nuevo Mundo no les pertenece, precisamente en razón de ese elemento de inocencia que Cortés le atribuye en su discurso [...] Sobre esa inocencia, atribuida por Cortés a los indígenas, se apoya toda una justificación implícita de la Conquista de América y de la subyugación de sus habitantes, que se articula en torno a una estructura paternalista que caracteriza a Cortés como padre autoritario, sabio y benevolente, y a los indígenas como menores de edad necesitados de protección".

ricana crea su segundo arquetipo, el dictador a escala nacional o regional."[22] Lo encarnó el típico hacendado, adscrito a un modelo económico oligárquico-dependiente del desarrollo capitalista, rémora feudal y herencia virreinal, que resultó intacto tras la idependencia nacional: el César Arguello de *Balún Canán* de Rosario Castellanos, luego transfigurado a un plano apoteósico con el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; o el Isaac Pantoja de *Raza de bronce* de Alcides Arguedas, luego profundizado en el más paradigmático y esquematizado don Alfonso Pereira de *Huasipungo.*

También José Arcadio Buendía es un patriarca, solo que de signo opuesto. Situado en un tiempo mítico, en vez del Infierno, procura la Utopía. "Especie de patriarca juvenil,"[23] especie de prometeo-moisés o carnavalización de ambos y entonces quijote, conduce a su gente "hacia la tierra que nadie les había prometido" y funda Macondo tras dos años de peregrinaje. José Arcadio Buendía, así, es solo la iniciación, idílica, de un patriarcado. La iniciación, la ascensión y el poder omnímono, las tres facetas escalonadas de todo patriarcado, que en Nicasio Sangurima como en Pedro Páramo se alcanza tras un brevísimo lapso y espacio discursivo, en la obra de García Márquez hay que proyectarlo a más de un personaje e incluso a más de una novela: desde su más lejano antecesor, el alcalde militar de *La mala hora* y *Un día de estos,* pasando por el pionero y fundador, patriarca de los primeros tiempos, José Arcadio Buendía, y el austero despotismo militar de Aureliano en *Cien años de soledad*, hasta el cenit del poder y la espectral decadencia del patriarca de *El otoño del patriarca.* La vinculación de continuidad entre el coronel Aureliano Buendía y éste último, se desprende directamente del texto, en las palabras del general Moncada, próximo a ser fusilado: "A este paso no solo serás el dictador más despótico y sanguinario de nuestra historia, sino que fusilarás a mi comadre Ursula tratando de apaciguar tu conciencia" (García Márquez,1968:141). Volkening, a su vez, desarrolla la idea de que el enclaustramiento final de Aureliano "prefigura otro rasgo que [...] caracteriza al Patriarca en la larga fase otoñal de su existencia [...]: la inmoviliad, un estado intermedio entre el ensueño y la vigilia, en la cual se expresa [...] el automatismo inherente a un modo de gobernar sin hacer nada."[24] El tema ha estado presente siempre, entonces, en la obra de Gracía Márquez; y en *Cien años de soledad* en particular, sobre todo a través de Aureliano, le permite insertar la saga de los Buendía y la historia de Macondo en el tiempo histórico de Colombia y de América.

---

22. Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 11.
23. Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, p. 27. Todas las citas son extraídas de esta edición.
24. Ernesto Volkening, "El Patriarca no tiene quien le mate", *Eco*, Bogotá, No. 178, 1975. A su vez, ya en 1982, afirma el propio García Márquez: "En un momento dado, escribiendo la novela, tuve la tentación de que el coronel se tomara el poder. De haber sido así, en vez de *Cien años de soledad* habría escrito *El otoño del patriarca*", en *El olor de la guayaba.*

LA TENTACIÓN DEL INCESTO

Macondo y el caserío de la hacienda de *Los Sangurimas* son microcosmos herméticos, aislados geográficamente. Más allá de Macondo solo existe la vaguedad del "vasto universo de la ciénaga grande" (García Márquez,1968:17), los ríos tormentosos, la ausencia de una ruta hacia la civilización. Más allá de la hacienda "La Hondura", de la que "ni su propietario conocía su verdadera extensión" (De la Cuadra,1982:27), solo el tenebroso fluir del río de los Mameyes. Raúl Silva-Cáceres, estudiando como uno de los métodos de intensificación narrativa en *Cien años de soledad* la reducción de rasgos de un universo más amplio, a la estrecha totalidad de Macondo, halla "que la concentración de la visión se da en varios niveles, ya que no solo la realidad exterior al pueblo parece desembocar en callejones sin salida, sino además, el propio Macondo se desdibuja a veces frente a la consistencia que adquiere la casa de los Buendía, única porción de realidad evocada con precisión constante."[25] Del mismo modo, en *Los Sangurimas*, tras la aparición de la gran hacienda entrevista simultáneamente por los ojos de la fantasía popular y por el discurso del narrador que la consagra como mundo físico y sensual, el espacio se concreta al "nutrido y apretado" caserío de "La Hondura" con el caserón patriarcal, "la casa grande" (De la Cuadra,1982:30) en su centro (vértice rector y escenario privilegiado).

Esta reducción concéntrica del espacio significativo es correlativa al aislamiento, al distanciamiento, a las lejanías inexpugnables, propias del mundo rural. Va de la mano con el eterno pasar del ciclo de las estaciones, con la chatura aldeana, el tedio de la monotonía, la vida repetida e inmutable de las regiones interiores. Su consecuencia primera es la soledad: la soledad de Macondo y de "La Hondura", la soledad de los Buendía y de *Los Sangurimas*; en los dos casos, una soledad tan grande como para hablar con los muertos. La segunda, es la inclinación a la endogamia. "La inmutabilidad aldeana que clava e inmoviliza el tiempo cíclico del campesino como a una mariposa un alfiler, se transmuta en el mito de la eternidad, que es la nada. Mito central que se desdobla en el de la repetición, objetivado ante todo en la endogamia aldeana: unas mismas familias fecundándose mutuamente. Promiscuidad e incesto. La cópula reiterada eternamente en el mismo ciclo de parentesco, fatalidad del aislamiento, crea, finalmente, el mito del engendro monstruoso."[26] Así, en *Pedro Páramo*, la pareja de hermanos que Juan Preciado encuentra cohabitando en las ruinas de Comala (también universo cerrado y espacio aislado), prefigura a Amaranta Ursula y Aureliano Babilonia: "la vida nos había juntado, acorralándonos y puesto uno junto al otro.

---

25. Raúl Silva-Cáceres, "La intensificación narrativa en *Cien años de soledad*", en *Sobre García Márquez*, Montevideo, Marcha, 1971, pp. 120-125.
26. Sergio Benvenuto, "Estética como historia", en *Sobre García Márquez*, Montevideo, Marcha, 1971, pp. 157-165.

Estábamos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo."[27] Finalmente, debemos a Suzanne Jill Levine un estudio comparativo de *Cien años de soledad* con *The Sound and the Fury* y *Absalom, Absalom* de William Faulkner en torno al tema del incesto, que resulta no menos coincidente con este punto: "Tanto Faulkner como García Márquez indican muy claramente que no son solo los amantes incestuosos los que están aislados, sino la familia entera y, en un sentido genealógico, toda la raza. La familia incestuosa no consigue romper la caparazón que la encierra para poder vivir en sociedad."[28]

En *Los Sangurimas* el tabú del incesto existe solo para el resto de los montuvios; en la familia la consanguinidad es una práctica cotidiana y la gradación de su gravedad desembocará en el apocalipsis familiar. En *Cien años de soledad* el tabú del incesto pesa de modo gravitante sobre toda la historia de la familia, pero la inclinación a violarlo una y otra vez hará que finalmente se concrete trágicamente. La persistencia de esta actitud sexual presenta a *Los Sangurimas* como seres execrables y los convierte a ellos mismos en tabú, en tanto que en *Cien años de soledad* el temor los retrotrae al primitivismo a nivel familiar y al infantilismo en lo individual. En cualquiera de ambos casos, la consumación del incesto, secuela última de la decadencia familiar en *Cien años de soledad*, práctica diaria en *Los Sangurimas*, conduciría a la subhumanidad. Efectivamente, entre las numerosas razones esgrimidas para la condenación del incesto, Robin Fox recoge aquella de que "si el hombre no hubiera instituido en algún momento la proscripción de las relaciones sexuales intrafamiliares, no habría habido ni cultura ni sociedad; el hombre habría permanecido en un estado incestuoso semejante al de los animales. Por consiguiente, colocan el tabú del incesto en el centro de nuestra humanidad". "Es preciso no ser incestuosos para llegar a ser humanos,"[29] concluye.

Patriarcas fundadores de Universos

Según Octavio Paz, "En todas las civilizaciones la imagen del Dios Padre [...] se presenta como una figura ambivalente. Por una parte, ya sea Jehová, Dios Creador, o Zeus, Rey de la Creación, regulador cósmico, el Padre encarna el poder genérico, origen de la vida; por la otra es el principio anterior, el Uno, de donde todo nace y adonde todo desemboca. Pero, además, es el dueño del rayo y del látigo, el tirano y el ogro devorador de la vida."[30] Así, a un nivel de máxima

---

27. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981 [1955], p. 68.
28. Suzanne Jill Levine, "La maldición del incesto en *Cien años de soledad*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, No. 38 [1971], pp. 711-723.
29. Robin Fox, *Sistemas de parentesco y matrimonio*, trad. Juan Falces e Isabel Carrillo, Madrid, Alianza, 1967.
30. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 [1950], p. 73.

abstracción, la idea del patriarcado conduce a un concepto de valor universal, de origen mítico. El Padre es Dios. De ese gérmen básico, descendiendo a niveles cada vez más concretos e inmediatos, es posible deducir toda la cadena de significados que lo post-ceden y lo cristalizan a nivel latinoamericano: patria, señor o patricio, cacique.

José Arcadio Buendía y Nicasio Sangurima pueden homologarse como encarnaciones del poder genésico, dadores de vida en el sentido de fundadores de universos. Piedra fundamental cualquiera de ambos para mundos totalizantes, cerrados, autosuficientes, lugares de referencia obligada o ejes vitales para multitud de seres e incluso generaciones. A un nivel más concreto, creadores de ámbitos sociales particulares, donde los acontecimientos históricos adquirirán una significación propia.

Esta fundación tiene lugar en un tiempo legendario, o en un tiempo impregnado por la leyenda. En *Cien años de soledad* sucede en un tiempo mítico, anterior a la historia y anterior a la muerte, cuando "el mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre" (García Márquez,1968:9). O lo que es lo mismo, un tiempo original, como lo llamara Mircea Eliade, que principia "cuando un determinado ritual fue llevado a cabo por vez primera por un dios, un antepasado o un héroe."[31] El sueño bíblico ("soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo") precedió al acto de creación ("Les ordenó derribar los árboles para hacer un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allí fundaron la aldea" (García Márquez,1968:28). Andando el tiempo, José Arcadio Buendía, "que era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea", convertirá a Macondo en la Arcadia de su nombre, en "una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 hatitantes", "una aldea feliz" (García Márquez,1968:15-16). En *Los Sangurimas*, según Robles, la fundación sucede en "un pasado indeterminable, teñido de fábula, y acerca del cual el narrador se ha percatado solo de oídas", por lo que su voz tiende a diluirse, a ser "suplantada por los personajes mismos o por la voz imprecisa" de la fantasía colectiva (Robles,1976:191). Según ésta, la fundación es el producto de un pacto satánico: "Cuando ño Sangurima se aconchabó con el Malo, compró el tembladeral... ¿saben en cuánto?... en veinte pesos... Pa disimular, él dice ahora que se lo dejó la mama... Pero no así... Y enseguida empezó a secarse el pantano y a brotar tierra solita... Fue por arte del diablo" (De la Cuadra,1982:22-23). Así, de "La Hondura" quedó solo el nombre, inadecuado para aquellas tierras ahora fértiles. Los títulos del pacto, escritos con sangre humana, de "doncella mestruada" (De la Cuadra,1982:22), fueron enterrados por ño Sangurima en un cementerio,

---

31. Citado por Jorge Ruffinelli, prólogo a Juan Rulfo, *Obra completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.

lugar sagrado, inaccesible para el Diablo, el cual se veía así impedido de cobrarle la deuda; todo lo cual convertía a don Nicasio en más diabólico que el propio Diablo. "Eso sucedía en un tiempo antiguo. Ahora ya no pasa" (De la Cuadra,1982:21), decían los montubios. El mundo creado a partir de allí es un mundo de sufrimiento, bastión feudal donde ño Sangurima gobierna con toda impunidad, donde hace y deshace vidas, donde todo depende de su persona. Es el dios temible, el gran titiritero. Como Pedro Páramo, creador de un infierno o de un Edén invertido. De acuerdo con Octavio Paz, se reproduce la ambivalencia de la figura del Dios Padre. José Arcadio Buendía y Nicasio Sangurima son las dos caras del Padre Dios. Ambos patriarcas y fundadores con objetivos absolutamente opuestos, que van de la pureza a bonhomía al interés y la crueldad. Una antítesis tan extrema como la del Bien y el Mal.[32]

Un pecado original actúa como motor primero o resorte inicial. En ambos casos, ese pecado original es una muerte. El fantasma de Prudencio Aguilar, muerto en duelo de honor por vengar una ofensa, persigue a su matador, José Arcadio Buendía. "Una noche... José Arcadio Buendía no pudo resistir más.—Está bien, Prudencio —le dijo—. Nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos, y no regresaremos jamás" (García Márquez,1968:27). En la versión de la fundación de "La Hondura" que Nicasio Sangurima contaba a sus nietos, su "mama venía de fuga. Temía que sobre el mandato del padre, imposibilitado físicamente ya, saltara la venganza de los hijos del hermano muerto por ella... Huía de los lugares poblados, buscando la soledad agreste... Conocía las rígidas reglas de la ley del talión, más de una vez aplicadas entre las gentes Sangurimas... Este sitio de 'La Hondura' lo halló propicio..."(De la Cuadra,1982:33). El peso de la conciencia o el miedo a la venganza son así las consecuencias, apenas disímiles, de un mismo pecado original.

El principio, a su vez, trae implícito el fin. La fundación del universo, en ambos casos, conlleva su apocalipsis. José Arcadio Buendía, el Padre, y Ursula Iguarán, que será la Madre, "estaban ligados hasta la muerte por un vínculo más sólido que el amor: un común remordimiento de conciencia. Eran primos entre sí... Tenían el temor de que aquellos saludables cabos de dos razas secularmente entrecruzadas pasaran por la vergüenza de engendrar iguanas". En *Los Sangurimas*, todo se aproxima a la creencia popular y deriva del pacto satánico inicial: "dizque cuando se muera ño Sangurima, se hundirá la tierra de nuevo, y saldrá

---

32. Graciela Maturo, en *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1972, leyendo *Cien años de soledad* en clave simbólica judeo cristiana, ha identificado a José Arcadio Buendía con Abraham y con Cristo. Con el primero, por su carácter de fundador clánico, de "familia elegida", y con el segundo en cuanto "iniciado" de los Nuevos Tiempos que muere atado a un árbol o cruz. En ambos casos, Maturo los define por su Alianza con Dios. Si aplicáramos esa interpretación a *Los Sangurimas*, el viejo Sangurima habría establecido claramente una Alianza con Satán.

el agua, que está debajo no más, esperando" (De la Cuadra,1982:23). No será así, sin embargo. En la "realidad" de la ficción, el fin de la familia Sangurima será el producto de un estigma familiar de remoto origen: la muerte violenta dentro del clan, el asesinato entre parientes en una familia que se destruye a sí misma. Un estigma familiar, también de remoto origen, pondrá fin a los Buendía: la tendencia al incesto.

Patriarcas e Historia

El ingreso en la Historia de Macondo y del feudo de *Los Sangurimas* , se constata por la llegada de representantes de instituciones consagradas socialmente a nivel general: la Ley y el Estado. En ambos casos, dichas instituciones serán resistidas. Un afán conservador, celoso de la independencia que siempre los había guíado, desconociendo un poder mayor, es lo que motiva la resistencia. Esta triunfará en *Los Sangurimas* : "A los añísimos de estar yo aquí, cuando ya había hecho esta casa misma donde estamos ahora, la junta parroquial del pueblo vino conque era dueña de estas tierras...". Los comisionados del municipio serán asesinados. La coima, hará lo demás: "Hicieron una sesión que me reconocieron como dueño y todo" (De la Cuadra,1982:34-35). El ingreso a la Historia en *Los Sangurimas* , su encuadre bajo la férula del Estado, será plenamente al margen de la ley, de no sometimiento de ésta, y así seguirá siendo hasta su debacle. En *Cien años de soledad*, la resistencia inicial cederá el paso a las guerras entre liberales y conservadores y se entroncará con éstas. La llegada al pueblo de Apolinar Moscote marca ese momento. Es el corregidor, "dicen que es una autoridad que mandó el gobierno", manifiesta Ursula (García Márquez,1968:54). La "autoridad" se hará conocer a través de un decreto que obliga a pintar de azul todas las casas. El decreto, la ley, precede al individuo, a Apolinar, e interrumpe el primer proceso de ampliación o mejoramiento de la casa de los Buendía. Es decir, pretende encaramarse o hacer suyo la consolidación de la existencia en Macondo (en ambos casos, tanto en *Cien años de soledad* como en *Los Sangurimas* , el poder estatal se manifiesta a través del carácter performativo de la escritura, indicando una fórmula de legitimación, y como tal será rechazado: "¿Pa qué papeleo? Lo que mando se hace, no más..." (De la Cuadra,1982:30); "En este pueblo no mandamos con papeles" (García Márquez,1968:55). José Arcadio Buendía, patriarca de un tiempo mítico, continuará siéndolo en el comienzo de este tiempo histórico. Tendrá fuerzas suficientes para expulsar al corregidor y luego, acaudillando a los viejos fundadores de Macondo, lograr establecer un pacto que, a la postre, será transitorio.

La llegada de los representantes del Estado y la Ley se topará en *Los Sangurimas* con la presencia del típico patriarca latinoamericano, representante de su propia ley, dueño incuestionable de su mundo, capaz de una potestad sin

límites. "Lo que se es en esta posesión naidien me ningunea" (De la Cuadra,1982:34). Así "el caserío de "La Hondura" era [...] una aldeúcba montubia donde el teniente político estaba reemplazado por el patriarca familiar" (De la Cuadra,1982:59). En *Cien años de soledad*, el mismo hecho señalará la transición del poder entre José Arcadio Buendía y su hijo Aureliano, primero a través del casamiento con Remedios Moscote y luego por su voluntad de rebelión tras el resultado de las elecciones. En tanto José Arcadio Buendía sucumbirá a su locura, Aureliano será el nuevo caudillo que llevará al pueblo a la guerra. La presencia de la Ley y el Estado trae aparejado el encuadre de Macondo en el sistema político nacional. En términos precisos, trae aparejado la guerra. La paz solo era posible en el tiempo mítico de José Arcadio Buendía. La locura de éste y la muerte física de Melquíades señalan el fin de ese tiempo. La Historia, por el contrario, es sinónimo de guerra, y será Aureliano quien la asuma. Será el nuevo patriarca para un tiempo diferente.

Al coronel Aureliano Buendía le corresponderá, en *Los Sangurimas* , el coronel Eufrasio Sangurima, "el ojo derecho de don Nicasio" (De la Cuadra,1982:50). Si bien Aureliano "promovió treinta y dos levantamientos armados" (García Márquez,1968:94), "no había habido revolución en los últimos tiempos a la cual no hubiera asistido el coronel Eufrasio Sangurima" (De la Cuadra,1982:52). Pero en tanto el primero "llegó a ser comandante general de las fuerzas revolucionarias, con jurisdicción y mando de una frontera a la otra, y el hombre más temido por el gobierno" (García Márquez,1968:94), la participación del segundo sería farsesca, más propicia al pillaje y al vandalismo que a una causa política. No obstante, se puede intentar una mayor aproximación entre ambos. Como todos los personajes de *Cien años de soledad*, Aureliano trazará una trayectoria de ascenso, cenit, derrota y olvido. El símbolo de su cenit será un impenetrable círculo de tiza: de líder popular se transformará en déspota militar. "Lo que me preocupa es que de tanto odiar a los militares, de tanto combatirlos, de tanto pensar en ellos, has terminado por ser igual a ellos. Y no hay un ideal en la vida que merezca tanta abyección"(García Márquez,1968:140-141), le dice su principal enemigo. "Te estás pudriendo vivo", le dice su principal amigo. Es en esta época cuando "convocó a una segunda asamblea de los principales comandantes rebeldes: Encontró de todo: idealistas, ambiciosos, aventureros, resentidos sociales y hasta delincuentes comunes" (García Márquez,1968:145). El coronel Eufrasio Sangurima —que "cuando trepaba(n) a algunas casas, registraba(n) cajas y baúles, cargando con cuanto podía(n)", que raptaba doncellas y consideraba que "pasados los límites de la hacienda comenzaba el campo enemigo" (De la Cuadra,1982:53)— bien podía haber sido uno de sus lugartenientes.

Ambos también salen, se alejan de sus lugares natales para llevar la guerra a otros sitios. Pero en "La Hondura" la participación del coronel Eufrasio en las revoluciones no implicaba ningún trastorno: el poder de Nicasio Sangurima se

mantenía intacto. Muy distinto era lo que sucedía en Macondo en ausencia de Aureliano. El corto gobierno de Arcadio es de tal arbitrariedad y abuso que nos proporciona ya un índice de lo que será la arbitrariedad y el abuso de Aureliano. Frente a su poder despótico, se levantará la figura de Ursula. "A partir de entonces fue ella quien mandó en el pueblo" (García Márquez,1968:96). La intromisión de Ursula en esta esfera tan masculina como es la del poder, representa un doble interés: por un lado, ella seguirá siendo eje y custodia de la familia, asegurará su permanencia y la de la casa, reconstruirá la vida y restablecerá el orden, complementando en este aspecto la obra de José Arcadio Buendía; por el otro, su poder de madre se traslada al del pueblo entero, su participación en la esfera pública es consecuencia de su actitud maternal. Por extensión, es posible establecer una referencia mínima al matriarcado en términos políticos sociales: "La mujer, dueña soberana de su casa, ejerce una acción en los negocios públicos."[33] No obstante, resulta más realista, entender aquí el papel de Ursula como un atributo de la familia litoraleña fluvio-minera a la que pertenece por razones culturales y entender su participación en la esfera pública, como una excepción similiar a la de la doña Bárbara de Rómulo Gallegos o la Francisca de *Balún Canán,* o también como la de la propia "mama" de Nicasio Sangurima en su momento o, más claramente aún, como Francisca Miranda, "la niña Pancha" del cuento "La Tigra", también de José de la Cuadra. Frente a una misma situación, *Los Sangurimas* presenta la norma, el patriarcado, y *Cien años de soledad*, la excepción.

Finalmente, otro suceso concomitante con la historia y el patriarcado, es la adquisición de tierras. La figura del patriarca va unida a la del campo, al espacio abierto. Las tierras de su propiedad son el sustento físico de su poder. Así lo entendió Pedro Páramo y no menos Nicasio Sangurima. Diablo mediante o no, "la hacienda de *Los Sangurimas* era uno de los más grandes latifundios del agro montuvio" (De la Cuadra,1982:27). En *Cien años de soledad*, este proceso es llevado adelante por José Arcadio, hermano de Aureliano. "Se decía que empezó arando su patio y había seguido derecho por las tierras contiguas, derribando cercas y arrasando ranchos con sus bueyes, hasta apoderarse por la fuerza de los mejores predios el contorno... Años después, cuando el coronel Aureliano Buendía examinó los títulos de propiedad, encontró que estaban registradas a nombre de su hermano todas las tierras que se divisaban desde la colina de su patio hasta el horizonte, inclusive el cementerio..." (García Márquez,1968:103).

Así se cumplen, inexorablemente, en ambas familias, los rasgos y procesos principales que acompañan a la figura del patriarcado. O lo que es lo mismo, la

---

33. Paul Lafargue, *El matriarcado,* Buenos Aires, Intermundos, 1947. La denominación de matriarcado es más clara en el caso de "Los funerales...": "Durante el presente siglo, la Mamá Grande había sido el centro de gravedad de Macondo, como sus hermanos, sus padres y los padres de sus padres lo fueron en el pasado, en un hegemonía que colmaba dos siglos" (García,1976:129).

descripción y desarrollo discursivo de condiciones económico-sociales similares, arrojan por resultado productos similares en ambas obras. Estos productos no abarcan solamente aspectos exteriores (fundación de universos cerrados, resistencia a la Ley y al Estado, participación en las guerras civiles, adquisición de tierras) sino que se harán extensivos también a aspectos más íntimos como las tendencias sexuales. También en ese plano las consecuencias del sistema patriarcal serán las mismas.

Incesto y Apocalipsis

"En el alma humana hay cosas vividas como tan terribles que no se podrían narrar, si no fuera en broma o jugando"; tal por ejemplo, el drama del incesto. Lo que Sófocles narra en forma de tragedia catártica, García Márquez lo cuenta entre el jugar y el reír. De este modo Leopoldo Müller define a *Cien años de soledad* como una "fábula satírica" e interpreta la totalidad de la obra bajo un ángulo psicocrítico freudiano. Desenmascarada la omnipresencia de la maldición del incesto, la mayor parte de los sucesos de la narración son descubiertos como estratagemas, defensas ensayadas, fórmulas de evasión e intentos de olvido; "las migraciones, los retrimentos, el enterrarse en vida, cuanto fueron capaces de pergeñar los Buendía a través de sus hombres de los José Arcadios y los Aurelianos, o a través de las mujeres, Ursulas, Amarantas, Rebecas, Memes y Fernandas, para aplazar el Maldía del nacimiento infame, la cola de cerdo."[34] Tal interpretación supera nuestros propósitos pero —junto al ya mencionado trabajo de Suzanne Jill Levine— puede contribuir de modo eficaz a la comprensión de uno de los fenómenos que más acerca a *Cien años de soledad* con *Los Sangurimas*. En efecto, si bien resultaría muy parcial la lectura de *Los Sangurimas* solo a base de la maldición del incesto, es evidente que éste recorre también toda la novela de José de la Cuadra. Solo que lo que en *Cien años de soledad* es inclinación permanente, hereditaria obsesión que desembocará en su inexorable consumación final, en *Los sangurimas* resulta ser un hecho cotidiano, donde el temor al tabú parece haber quedado en el olvido, siendo su perenne violación factor de incidencia gravitante para precipitar el final. En vez de fábula satírica, *Los Sangurimas* —como *Edipo Rey*— tiene la fuerza de una tragedia.

"Todas las variaciones incestuosas desfilan risiblemente, satíricamente, pavorosamente" en *Cien años de soledad* (Müller,1969:18-19,52) "Ursula [...] vivió de nuevo sus terrores de recién casada", el terror a la cola de cerdo, el deseo y el temor de ser mujer, el día en que sorprende desnudo a su hijo mayor, ya maduro;

---

34. Leopoldo Müller, "De Viena a Macondo", en *Psicoanálisis y literatura en "Cien Cien años de soledad"*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1969, pp. 18-19, 52.

éste desplazará su inclinación hacia la madre en la persona de Pilar Ternera: "trataba de acordarse del rostro de ella y se encontraba con el rostro de Ursula". Tras la iniciación, José Arcadio, se unirá a su hermana Rebeca resueltamente, sin temores, aunque el incesto no resulte ser tal por desconocerse el origen de Rebeca (ya volveremos a esta pareja). Amaranta será la mayor víctima de esta obsesión: primero con Aureliano José ("Sintió los dedos de Amaranta como unos gusanitos calientes y ansiosos que buscaban su vientre") quien la persigue ciegamente, acosándola como perro de presa ("Es que nacen los hijos con cola de puerco", decía ella. "Aunque nazcan armadillos", suplicaba él); luego con el pequeño José Arcadio ("lo acariciaba no como podía hacerlo una abuela con su nieto, sino como lo hubiera hecho una mujer con un hombre") quien nunca la olvidará y vivirá el resto de sus días "adormecido por la frescura y por el recuerdo de Amaranta". Amaranta desplazará así a Pietro Crespi, el frustrado amor de su juventud, y vivirá haciendo y deshaciendo, dejando tras de sí un reguero de miserias. Pero también Arcadio buscará forzar a Pilar Ternera sin saber que es su madre y Ursula tendrá que prevenir a Remedios, la bella, de sus diecisiete primos, los hijos del coronel: "Abre bien los ojos. Con cualquiera de ellos, los hijos te saldrán con colas de puerco". El último acto en vida de Ursula será "una oración interminable, atropellada, profunda, que se prolongó por más de dos días, y que el martes había degenerado en un revoltijo de súplicas a Dios [...] para que cuidaran de que ningún Buendía fuera a casarse con alguien de su misma sangre, porque nacían los hijos con cola de puerco". No obstante, tras su muerte, nada ni nadie podrá evitar que el incesto se consuma en la única pareja sin pasado y con amor, la de Amaranta Ursula y Aureliano Babilonia (García Márquez,1968:29, 31, 86, 127, 132, 236-237, 311, 199-200 y 290-291). Cien años en la historia de la familia, seis generaciones atravesadas por el miedo a uno de los tabúes que más han pesado en la historia de la humanidad.

"Para él no es tabú el incesto", afirma José de la Cuadra refieréndose al campesino montubio. Solo un eco lejano de una vaga condenación, algo rumoreado pero nada convincente, a medias creído, influye en el viejo Nicasio Sangurima cuando procede a dictar las disposiciones testamentarias a su hijo mayor: "A los que viven amancebados entre hermanos, me les das una parte de todo no más, como si fueran una sola persona. ¿Me entiendes? Que se amuelen así, siquiera. Porque dicen que eso de aparejarse entre hermanos es cosa criminal... Dicen, a lo menos, los que saben de eso..." (De la Cuadra,1982:31). Diametralmente inversa será su opinión hacia el final del texto, como resultado de la tolerancia hacia una práctica común a toda la familia.

Wundt, citado por Freud, ha afirmado que "el tabú es el más antiguo de los códigos no escritos de la Humanidad, y la opinión general lo juzga anterior a los dioses y a toda religión". Y, agrega el propio Freud: "Las restricciones tabú son algo muy distinto de las prohibiciones puramente morales o religiosas. No emanan de ningún mandamiento divino, extraen de sí propias su autoridad". La

existencia del tabú se remonta entonces a un tiempo mítico, y se impone por el peso sagrado de la tradición como algo indiscutible y de sumo respeto. Así, "las dos prohibiciones tabú más antiguas e importantes aparecen entrañadas en las leyes fundamentales del totemismo: respetar el animal tótem y evitar las relaciones sexuales con los individuos del sexo contrario pertenecientes al mismo tótem". Freud ha intentado demostrar que dichas prohibiciones son tanto más frecuentes y rigurosas cuanto mayor es el deseo de violarlas. Afirma, incluso, que sacrificar el animal tótem o cometer el incesto "debieron de ser, por tanto, los dos placeres más antiguos e intensos de los hombres."[35]

Quienes intentan ver a *Cien años de soledad* —más allá de la historia de una familia, y aún más allá de la historia de Colombia o de América Latina— como una especie de parábola de la historia de la humanidad, podrían ver también confirmada su lectura o interpretación por esa dialéctica permanente que la obra establece entre la fuerza prohibitiva del tabú y su deseo de transgredirlo. Ursula encarnaría así a la autoridad social que respalda a tal prohibición y cuya obligación perenne es velar por su cumplimiento, por mantenerla viva, en tanto que serán numerosos los miembros de su familia que desearán lo opuesto y procurarán vivir en sí mismos un placer propio de un tiempo mítico.

En *Los Sangurimas*, en cambio, el peso sagrado de la tradición parece haber disminuido en su fuerza potencial cediendo ante las tentaciones de los hombres. En el antro infernal de "La Hondura", por su mismo carácter de infernal, es donde existen las condiciones que permitirán que el incesto deje de ser un tabú. La vaga condenación efectuada en un primer momento por Nicasio Sangurima no tendrá efectos prácticos a la hora en que la tentación se convierta en tragedia. Pero aun antes la tolerancia hacia el incesto, es evidente cuando nos enteramos, por boca del decir popular, que el coronel Eufrasio Sangurima "vivía maritalmente con su hija mayor. Esta era una muchacha muy bonita, pero un poco tonta. —Se ha quedado así de una fiebre mala que le dio de chica -explicaba él. Las comadres montubias aseguraban otra cosa. Pensaban que se había vuelto así, por castigo de Dios a su pecado de incesto" (De la Cuadra, 1982:55). Ahora, la condena, tajante e indudable, parte solo del pueblo que observa, comenta y juzga el transcurrir de *Los Sangurimas*. Será necesario citar otro caso concreto para tener clara la posición de Nicasio Sangurima: "Felipe Sangurima, apodado "Chancho Rengo", vivía públicamente con su hermana Melania, de quien tenía varios hijos". Ni siquiera Terencio Sangurima, el hijo cura de don Nicasio, "se atrevía a recriminar directamente a sus hermanos incestuosos". Se conformaba con maldecir entre murmullos y su maldición tenía la virtud de profetizar el apocalipsis: "La maldición de Jehová va a caer sobre esta hacienda". En tanto, "el viejo don Nicasio

---

35. Sigmund Freud, "Tótem y tabú" en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986, pp. 520-521, 528.

aparentaba no darse cuenta". Cuando más decía, "justificando a Melania: —¡Qué más da! Tenían que hacerle lo que les hacen a todas las mujeres... Que se lo haiga hecho Chancho Rengo... Bueno, pues; que se lo haiga hecho... Y justificaba a Felipe: —Le habrá gustado esa carne, pues. ¿Y?... Lo que se ha de comer el moro, que se lo coma el cristiano..."(De la Cuadra,1982:55-56).

En *Los Sangurimas*, la falocracia no tiene límites: abarca incluso al incesto. Toda decisión es ejercida desde un vértice machista y por ello mismo queda justificada. Ser el macho da permiso para todos los caprichos, para cualquier inclinación o hábito, siempre que no lesione su poder o su imagen. El aislamiento, la incomunicación y una mentalidad primitiva, son los únicos factores que condicionan sus decisiones.

Similar comportamiento es posible verificar en José Arcadio, el hijo mayor de los Buendía. Actuará también como el macho que todo lo tiene permitido y su espíritu transgresor lo llevará a una búsqueda deliberada del incesto: "... le miró el cuerpo con una atención descarada, y le dijo: 'Eres muy mujer, hermanita'... le acariciaba los tobillos con la yema de los dedos, y luego las pantorillas, y luego los muslos, murmurando: 'Ay, hermanita; ay, hermanita'" (García Márquez,1968:85). Plenamente consciente de su proceder, responderá con el desplante y la soberbia ante cualquier cuestionamiento que emane del miedo al tabú. "Pietro Crespi dijo: —Es su hermana. —No me importa —replicó José Arcadio... —Es contra natura —explicó (Pietro Crespi) —y, además, la ley lo prohibe... —Me cago dos veces en natura —dijo (José Arcadio)"(García Márquez,1968:86). No hay ley, no hay límite. La inclinación incestuosa de José Arcadio se había manifestado desde mucho antes, cuando su iniciación con Pilar Ternera. Había dado sesenta y cinco vueltas al mundo para evadirla y ahora la veía consumada. Pero en realidad la relación incestuosa de José Arcadio es faLos sangurimasa, tan solo un engañoso antecedente del incesto final que cerrará a *Cien años de soledad*. Al domingo siguiente, el padre Nicanor revela en su sermón que José Arcadio y Rebeca no eran hermanos, sin duda con la intención de borrar lo que socialmente aparecía como un delito. No lograba borrar, sin embargo, el encuentro sexual vivido por ambos como un incesto, tres días antes de la boda en la iglesia. Suzanne Jill Levine, estudiando el erotismo en *Cien años de soledad*, observa que "el vínculo más directo entre el incesto y el erotismo, está enfáticamente demostrado por la aparente coincidencia de que las escenas más eróticas de *Cien años de soledad* son también las más incestuosas" (Jill Levine,1971:723): "Ella tuvo que hacer un esfuerzo sobrenatural para no morirse cuando una potencia ciclónica asombrosamente regulada la levantó por la cintura y la despojó de su intimidad con tres zarpazos, y la descuartizó como un pajarito. Alcanzó a dar gracias a Dios por haber nacido, antes de perder la conciencia en el placer inconcebible de aquel dolor insoportable, chapaleando en el pantano humeante de la hamaca que absorbió como un papel secante la explosión de su sangre" (García Márquez,1968:85-86). Ambos viven "el placer más antiguo y más

intenso" en una dimensión hiperbólica. A través de él, ambos retornan a los primeros balbuceos de la especie, a un tiempo mítico "anterior a los dioses" y a otro concepto de la moral. "En los tiempos primitivos la hermana era la mujer, y esto era la moral", ha escrito Marx (Engels,1975). Pero además del primitivismo, está también el infantilismo. "Todo lo que podemos agregar a la teoría reinante es que el temor al incesto constituye un rasgo esencialmente infantil", afirma Freud; "el psicoanálisis nos ha demostrado que el primer objeto sobre el que recae la elección sexual del joven es de naturaleza incestuosa condenable, puesto que tal objeto está representado por la madre o por la hermana." (Freud,1986:520) Para José Arcadio, entonces, Rebeca es la hermana-mamá, la mujer ideal. Para Rebeca, José Arcadio es el super macho, el hermano-papá.

Para la familia Buendía, pese a la aclaración del padre Nicanor, la pareja había cometido la peor transgresión. Así lo entendió la más fiel custodia del tabú: "Ursula no perdonó nunca lo que consideró como una inconcebible falta de respeto, y cuando regresaron de la iglesia prohibió a los recién casados que volvieran a pisar la casa. Para ella era como si hubieran muerto" (García Márquez,1968:86). "El hombre que ha infringido un tabú se hace tabú a su vez, porque posee la facultad peligrosa de incitar a los demás a seguir su ejemplo", dice Freud (Freud.1986:528). La quiebra del tabú es una enfermedad contagiosa: sus transgresores deben ser aislados en una eterna cuarentena, desterrados del hogar familiar, marginados de la sociedad. Pero el castigo a la ruptura del tabú debe ir más lejos todavía. Años después José Aracadio moriría misteriosamente asesinado. "Ese fue tal vez el único misterio que nunca se esclareció en Macondo" (García Márquez,1968:118). El hilo de sangre que sale de su oído derecho pasa por debajo de la puerta, atraviesa el pueblo como un animal vivo, con un rumbo fijo, decididamente penetra en la vieja casa paterna, recorre todas las habitaciones y llega hasta Ursula, hasta la madre, hasta donde su sangre siempre había querido llegar o de la que nunca se hubiera querido desprender. Es el último y mágico esfuerzo por retornar al útero materno, por imitar a Edipo. El olor a pólvora que marca como un halo de maldición a su cuerpo, sobrevive varios años a la pudrición del cadáver y al hermetismo del ataúd y a los muros superpuestos de la tumba. La misma maldición explica el enterrarse en vida de Rebeca y el olvido total en que la hunde el pueblo.

Así como existe una gradación amorosa en *Cien años de soledad*, de inclinación cada vez más pronunciada hacia el inexorable incesto, comenzando por los primeros José Arcadio, siguiendo por las tentaciones cada vez más difícilmente refrenadas en Amaranta, hasta culminar en la lujuria final de Amaranta Ursula y Aureliano Babilonia, en *Los Sangurimas* también es posible verificar una gradación que avanza desde la visión generalizada que nos presenta Nicasio Sangurima en ocasión de su testamento y continuando con la particularización de los casos del coronel Eufrasio y el "Chancho Rengo", que anuncia la tragedia final de los Rugeles y las hijas de Ventura Sangurima. En realidad, toda la estrategia discursiva

de *Los Sangurimas* consiste en una detallada presentación de los personajes y su entorno —presentación que abarca al viejo Nicasio y sus hijos, "tronco añoso" y "ramas robustas" apenas dinamizados por una acumulación de anécdotas, y captados desde dos ángulos: lo que admiten todos ellos de sí mismos y lo que les adjudica el rumor popular— para luego narrarnos la historia que sirva de punto culminante a las características de la familia.[36] Todo es, entonces, un marcar indicios, jalonar mojones, abrir caminos que desemboquen en la tragedia que protagonizarán miembros de la tercera generación: desde el emblema inicial, "un árbol de tronco añoso, de fuertes ramas y hojas campeantes a las cuales, cierta vez, sacudió la tempestad", pasando por el asesinato intrafamiliar de Francisco, el hijo abogado, en un solitario y aislado, que prefigura el asesinato final de similares características, hasta la predilección de don Nicasio por su hijo incestuoso Eufrasio, quien extiende el paradigma del machismo a la segunda generación y crea, a su vez, las condiciones para extenderlo a la tercera. Así se llega a los Rugeles, donde la falocracia sin límites expresa su naturaleza sanguinaria en el seno de la propia familia. "Los Rugeles constituían el más acabado modelo de tenorios campesinos... Su lema amoroso era, como expresaba uno de ellos, así: —La mujer no es de naidien, sino del primero que la jala. Mismamente como la vaca alzada. Hay que cogerla como sea. A las buenas o las malas" (De la Cuadra, 1982:61-62). Eran los preferidos, los "niños mimados" de don Nicasio. Como también Eufrasio, ellos son espejo de su juventud, continuación de sus principios de vida. Con los Rugeles, la unidad machismo-poder completa su tríada generacional. En el ángulo opuesto estarán las tres Marías, las hijas de Ventura Sangurima: serán las distintas, las exquisitas, las que han intentado escapar a la barbarie y al aislamiento rural (cursaban estudios superiores en un colegio de monjas en Quito, venían a la hacienda solo en vacaciones), las que se han separado éticamente y las que, por todas estas razones, debían pagar caro su osadía. El autoendiosamiento de don Nicasio también se sucede en los Rugeles: su engreimiento les hace negar todo lo que está fuera de la familia. La barbarie es selectiva y traza un círculo cerrado: las víctimas terminan perteneciendo a la propia familia de los victimarios.

---

36. A pesar del esfuerzo por aprovechar para su escritura la propensión mítica natural del montuvio, discursivamente de la Cuadra no logra ir más allá del dualismo típico del regionalismo, en la fase de desarrollo que corresponde a su época. Robles (Robles, 1991:178) admite que "en el relato se producen dos formas de comunicación: una oral (que emula un lenguaje popular) y otra escrita (que se expresa en un lenguaje culto). La tensión entre las dos pone en evidencia la enajenación de la voz ilustrada del narrador quien, no obstante estar fascinado por lo que oye, acaba por someter esa información a un principio de causa presuntamente 'superior', basado en la lógica y el razonamiento científico 'civilizado', concorde con la escritura. Salvo algunos momentos extraordinarios, i.e. de *Los Sangurimas*, de la Cuadra no alcanzó a resolver enteramente ese conflicto, ni ese problema de técnica narrativa. La diferencia de sus logros con lo que alcanza García Márquez respecto al tono en *Cien años de soledad* quizá tenga algo que ver con ello".

El hallazgo del cadáver de una de las Marías, secuestrada y violada por los Rugeles, con "una rama puntona de palo-prieto" clavada en el sexo (De la Cuadra,1982:68), da comienzo al apocalipsis, a la fase final de autodestrucción. Consecuencia de la predilección que les dispensa don Nicasio será la protección y la justificación de todo cuanto hacen los Rugeles. Ante la pretensión de éstos por sus primas, el viejo llegará no solo a emitir una explicación o justificación del incesto, sino incluso que lo alentará: "¡Qué mejor! De la misma sangre..." (De la Cuadra,1982:68). La vaga condenación de su testamento ha quedado atrás. Ahora el incesto es algo encomiable.

En *Cien años de soledad*, aun cuando los personajes no son conscientes de ello, el incesto se convierte en una fiesta erótica para Ursula Amaranta y Aureliano Babilonia, aún más espléndida que en el caso de José Arcadio y Rebeca:

> Cuando se vieron solos en la casa sucumbieron en el delirio de los amores atrasados. Era una pasión insensata, desquiciante, que hacía temblar de pavor en su tumba a los huesos de Fernanda, y los mantenía en un estado de exaltación perpetua. Los chillidos de Amaranta Ursula, sus canciones agónicas, estallaban lo mismo a las dos de la tarde en la mesa del comedor, que a las dos de la madrugada en el granero... En aquel Macondo olvidado hasta por los pájaros [...] recluidos por la soledad y el amor y por la soledad del amor en una casa donde era casi imposible dormir por el estruendo de las hormigas coloradas, Aureliano y Amaranta Ursula eran los únicos seres felices, y los más felices sobre la tierra (García Márquez,1968:340-341).

No puede haber contraste mayor con lo que sucede en *Los Sangurimas*, y sin embargo todo queda comprendido dentro del mismo fenómeno. D.W.Cory y R.E.L. Masters en su obra *Violation of Taboo* señalan que la idea del incesto "está vinculada al deseo de hacer el mal" pero "que no solo tiene las connotaciones de la extrema violencia, sino también del extremo amor." (Jill Levine,1971:713) Del extremo amor que es el que engrenda la cola de cerdo. Barbarie y tragedia en *Los sangurimas* se corresponde en *Cien años de soledad* con la "paradójica representación del máximo goce y la tragedia definitiva." (Jill Levine,1971:724) Ya descifra Aureliano en los pergaminos de Melquíades el destino de la familia: "El primero de la estirpe está amarrado a un árbol y al último se lo está comiendo las hormigas" (García Márquez,1968:349). Ya sopla en Macondo el viento del apocalipsis: es el mismo de "la tempestad", del "torbellino entre las hojas" en *Los sangurimas* (*Los Sangurimas*, título de la tercera parte).

Por primera vez, un asesinato trasciende los límites de "La Hondura" y desata las acusaciones de la prensa guayaquileña: "Se mostraba su genealogía encharcada de sangre, como la de una dinastía de salvajes señores... Aristocracia rural paisana, que pesa más todavía que la aristrocracia importada, a la cual se gana en barbarie" (De la Cuadra,1982:70). Detrás del escándalo retornará la ley, esta vez para imponerse definitivamente. Se desmorona el matapalo que simboliza a la familia Sangurima: "Palo abajo" se titula el epílogo de la obra. Tras fracasar el intento de

suicidio colectivo, apresados los Rugeles, Nicasio Sangurima sucumbirá en la locura. Humberto Robles ha explicado con precisión el carácter de su demencia:

> La tragedia de don Nicasio surge cuando la fatalidad —en forma del Estado, de la policía, de la cultura— se entromete en un mundo natural de incondicionales normas prescritas e impuestas por él. La locura en la cual él desemboca al final de la obra, proviene del choque entre su 'yo' y el mundo, de su derrota al no poder ejecutar su voluntad, de su constreñida entrega a una fuerza mayor [...] su caída simboliza el desplome de todo un orden. Todo el sistema cultural, arcaico, que él representa —fábula, temores, barbarismo, violencia— es lo que a fin de cuentas se sacude... (Robles,1976:222,224).

La locura de don Nicasio trae a la memoria la locura del otro gran fundador de universos: José Arcadio Buendía. En las "encíclicas cantadas" que ha criptografiado Melquíades, donde todos los tiempos coexisten, José Arcadio Buendía comparte su fin con el fin de su estirpe. Del mismo modo, don Nicasio llora por primera vez cuando con los Rugeles se deshace su misma actitud ante la vida, su misma concepción del mundo. Locura de fundadores: presagio y presente de estirpes condenadas, emblema de ciegos destinos.

Conclusión

Soledad, patriarcado e incesto, son tres términos de un mismo sintagma, tres eslabones de una misma cadena. Tanto en *Los Sangurimas* como en *Cien años de soledad*, la soledad adquiere dimensiones hiperbólicas, llegando a trascender el mundo físico para alcanzar niveles escatológicos. Se trata de una soledad como para hablar con los muertos, que indica una proximidad más, otro punto de contacto entre ambas obras. Así vemos, por una parte, la soledad que lleva a la necrofilia de don Nicasio —"sus dos mujeres muertas se le aparecían de noche, saliendo de sus cajones, y [...] se acostaban en paz, la una de un lado, la otra del otro, junto al hombre que fuera de ambas... Me acuerdo de cómo eran en vida. Y las sobajeo... ¡Lo malo es que donde antes estaba lo gordo, ahora no tienen más que huesos, las pobres!" (De la Cuadra,1982:26-27)—, y por la otra, la soledad de Amaranta Ursula y Aureliano Babilonia despierto por el trajinar incesante de todos los muertos de soledad, oyendo a "Ursula peleando con las leyes de la creación para preservar la estirpe, y a José Arcadio Buendía buscando la verdad quimérica de los grandes inventos, y a Fernanda rezando, y al coronel Aureliano Buendía embruteciéndose con engaños de guerras y pescaditos de oro, y a Aureliano Segundo agonizando de soledad en el aturdimiento de las parrandas" (García Márquez,1968:346).

Una soledad espiritual tan particular que es producto del modo de vida

impuesto por la organización familiar, por su carácter patriarcal tanto en una como en otra variante. Es allí donde, en última instancia, radica la explicación cultural de todos los valores subhumanos, bárbaros o primitivos, que posesionan a sus miembros hasta alcanzar dimensiones hiperbólicas. La ley de la falocracia y el crimen: el machismo exacerbado y el talión con jurisdicción intrafamiliar en *Los Sangurimas*. La ausencia de amor, el fracaso existencial, el eterno hacer y deshacer para escapar a lo imposible, el enterrarse en vida, en *Cien años de soledad*. Una organización familiar que, en *Los sangurimas*, inventa una isla de realidad para, en su rigidez, cortar todas las amarras con el resto del mundo, en tanto que en *Cien años de soledad*, aun con una mayor apertura y liberalidad, mantiene latentes los residuos de un pasado que la conducirán a su fin, esa herencia instintiva que aprisiona a sus miembros y los domina. En ambos casos, germen de microcosmos excluyentes, a través de los cuales es capaz de generar existencias predeterminadas, empujadas a cumplir fatalmente con los estigmas de un destino sin salida.

El incesto, el más decadente producto de estos sistemas familiares, es quien, andando el tiempo, se encargará de destruirlos. Directa o indirectamente, ambas familias sucumben en la consanguinidad. Se tornan suicidas en tanto la endogamia triunfa: en *Los Sangurimas*, con el beneplácito del hasta allí todopoderoso don Nicasio; en *Cien años de soledad*, cuando ya no está la perenne vigilia de Ursula para evitarlo. Como en *La caída de la casa Usher*, Sangurimas y Buendías encuentran en el incesto la ruina para su "oportunidad sobre la tierra", y la maldición apocalíptica.*

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
1/1993/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

EL ENSAYO HISPANOAMERICANO Y LA SUPUESTA HISTORIA DE UN FRACASO

Antonio Sacoto

Ningún género literario como el ensayo, le ofrece al escritor un escenario amplio y diversificado para exponer ideas y suscitar la participación del lector, ya sea por su flexibilidad, por su ductibilidad, ya sea por lo impreciso de su definición, puesto que oscila entre la literatura de reflexión y la de creación poética,[1] sin extensión fija (los de von Humboldt llegan al centenar de páginas mientras que los de Sábato, a veces, se definen en dos o tres líneas), con la temática más abierta: desde la meditaciones filosóficas de Borges, hasta el materialismo dialéctico de Mariátegui; desde el esteticismo de Alfonso Reyes hasta el anarquismo de González Prada; desde el humanismo de Pedro Henríquez Ureña hasta el regionalismo de Alberdi, desde posiciones derrotistas para nuestra América como la de Sarmiento —que todo lo vio con una visión etnocentrista— hasta el más genuino y depurado americanismo de Martí, pero antes pasando por Bolívar quien había sentado las bases de una filosofía americana.[2] Y si no mencionamos a nuestro Juan Montalvo es porque él es el gozne de la puerta que se abre al pensamiento americano en toda su vertiente temática de la literatura anterior a su obra y la posterior.[3]

Con sindéresis clara, Pedro Henríquez Ureña anota que "la historia literaria de la América Española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres centrales: Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío, Rodó."[4] "No es difícil

1. Para mayor ahondamiento en la definición de ensayo, refiérase a Antonio Sacoto, *El ensayo ecuatoriano*, Cuenca, Universidad del Azuay, 1992, pp. 1-10.
2. Ver Antonio Sacoto, *Del ensayo hispanoamericano del siglo XIX*, Quito, Casa de la Cultura, 1988. Ver principalmente los capítulos sobre Bolívar, Sarmiento y Martí.
3. Ver Antonio Sacoto, *Juan Montalvo: el escritor y el estilista*, 2da ed., Quito, Casa de la Cultura, 1973.
4. Pedro Henríquez Ureña, "Caminos de nuestra historia literaria", *Ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Raigal, 1952, pp. 53-54.

explicar lo que motiva esta selección: Bello sienta las bases de la cultura y es la voluntad que confiere categoría original al tema netamente americano; Sarmiento descubre la naturaleza íntima de los pueblos y hace brillar su pluma en torno a ella; Martí logra la mayor calidad estética a la previsión de nuestra América y la ordena en nueva tabla de valores; Rodó enseña a sentir orgullo por los factores que integran el alma hispanoamericana y en ellos refugia todas las esperanzas. Montalvo queda corto en la preocupación continental, aunque llega a ella persiguiendo tiranos. Pero le sobra grandeza en el ensayo; veinticinco años antes de que apareciera la primera versión española de Montaigne, ya tenía escritos los *Siete tratados*. Solo la calidad literaria le encima toda su obra; la prosa de este "príncipe del estilo" —como le llamó el monarca del verso modernista— fundamenta y explica la que luego se hizo orgullosa creación americana. Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí y Rodó; un sabio, un profeta, un caballero andante, un apóstol y un guía espiritual forman así parte del mejor quehacer literario."[5]

No sería del caso volver sobre la serie de problemas que sufrió Hispanoamérica el siglo pasado; para unos, es simple y llanamente la historia de un fracaso. "¿Cómo explicar este fracaso? —se pregunta Carlos Rangel—. Porque no hay que engañarse: La historia de Latinoamérica desde comienzos del siglo XIX, en contraste con la historia de Norteamérica, es la historia de un fracaso."[6] Otros, sin embargo, parecen refutar al pesimismo de Rangel, cuando afirman que: "Para quienes conciben la historia como una competencia, el atraso y la miseria de América Latina no son otra cosa que el resultado de su fracaso. Perdimos; otros ganaron. Pero ocurre que quienes ganaron, ganaron gracias a que nosotros perdimos: la historia del subdesarrollo de América Latina integra, como se ha dicho, la historia del desarrollo del capitalismo. Nuestra derrota estuvo siempre implícita en la victoria ajena; nuestra riqueza ha generado siempre nuestra pobreza para alimentar la prosperidad de otros: los imperios y sus caporales nativos. En la alquimia colonial y neocolonial, el oro se transfigura en chatarra, y los alimentos se convierten en veneno."[7] ¿Quién tiene razón?

El pensador mexicano Leopoldo Zea, con asentimiento histórico-filosófico, nos dice:

> La poderosa nación que había sido modelo, en un siglo de lucha por decidir el futuro de Latinoamérica, se había transformado en un coloso de apetito insaciable. Esto ya lo había visto con gran claridad Simón Bolívar: Nada que no hicieran los latinoamericanos por sí mismo les sería hecho por otros. En vano el mexicano Justo Sierra proclamará la necesidad de formar, por medio de la educación positivista,

---

5 Carlos Ripoll, *Conciencia intelectual de América*, 2da ed., Nueva York, Eliseo Torres, 1966, pp. 7-8.

6. Carlos Rangel, *Del buen salvaje al buen revolucionario*, Caracas, Monte Avila, 1976, pp. 13.

7. Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p. 5.

hombres prácticos, semejantes a los norteamericanos. Vano había sido el intento de hacer de los mexicanos y latinoamericanos en general, los "yanquis del sur."[8]

Sin embargo, nuestros pensadores miraron nuestra realidad desde diferentes ángulos: algunos de ellos desde su torre de marfil, como Rodó y sus prosélitos; otros (a suficiente distancia) prefirieron ignorar la realidad, como Crespo Toral; por fin, unos pocos otearon su paisaje desde la otra orilla del continente, como García Calderón y Gonzalo Zaldumbide; por ventaja, la mayoría interpretó nuestro continente viviendo su realidad de éxitos y errores. A esto obedece, entre otras cosas, las múltiples y disímiles interpretaciones que se han hecho del continente: la utopía de América, el continente del porvenir, la historia de un fracaso, la raza cósmica, el hombre universal, etc.

En este estudio nos proponemos señalar esta disparidad que, en algunos casos, llega a la polarización de puntos de vista en relación con los mayores temas del ensayo.

El escritor mexicano Eduardo O'Gorman, en su fascinante pero pesimista libro *La invención de América,* niega el valor que se le concede a Colón como descubridor, mientras que Germán Arciniegas, Cevallos García y Mariano Picón Salas lo engrandecen y hasta lo mitifican. ¿Quién tiene la razón?

Sarmiento y sus coetáneos Echeverría, Mitre, Alberdi, entre otros, consideraron al indio como un parásito social, óbice y verdadera valla que se opone al avance de la civilización; es a todas luces la raza inferior marcada con el herrete indeleble de la esclavitud. A este pueblo maldito habrá que someterle a la impotencia, al exterminio, practicando lo que Nicodemos Antelo llama "una amputación que duele, pero necesaria."[9] Para ellos la sociedad norteamericana fuerte y creadora es producto de la pureza racial, la mezcla —dice Sarmiento— da como resultado "un conglomerado en el cual todo se suma, los puritanos exentos de toda mezcla en su virtud, educación y esfuerzo, son en todo diferentes del indio degenerado, ocioso, beduino, el norteamericano es, pues, el anglosajón exento de toda mezcla con razas inferiores."[10]

Con semejante criterio en los primeros años de vida republicana argentina, lejos de buscarse los medios para aliviar la situación del indio, orientando su capacidad de trabajo por el camino que lo dignificase y con él a la nación, se emprendió la tarea de suplantarle con elemento europeo, y el aborigen despojado de sus tierras, humillado y expoliado, tiene que batirse en retirada bregando por

---

8. Leopoldo Zea, "Latinoamérica y el antiimperialismo", *Latinoamérica,* México, No. 5, 1972, p. 9.
9. Leopoldo Zea, *Dos etapas del pensamiento hispanoamericano,* México, El Colegio de México, 1949, p. 55.
10. Cf. "El indio en la obra literaria de Sarmiento y Martí", *Cuadernos Americanos,* México, 156, 1, 1968. También *El indio en el ensayo de la América española,* Nueva York, Las Américas, 1973.

sobrevivir en condiciones por demás desventajosas.

En posición diametralmente opuesta, Martí encuentra en el indio su semejante y no admite la teoría de la superioridad racial: "esa de racista está siendo una palabra confusa y hay que ponerla en claro, el hombre no tiene ningún derecho especial porque pertenezca a una raza o a otra, dígase hombre y ya se dice todos los derechos."[11] Martí condena, además, los atropellos de la conquista porque "no se ve cómo del mismo golpe que se paralizó al indio se paralizó América",[12] y en otro pasaje "cuando el español vino a América la vida del indio era un lirio y el conquistador lo ha roto."[13] Martí aboga por la unión hispanoamericana puesto que "la desunión fue nuestra muerte, qué vulgar entendimiento ni corazón mezquino ha menester que se le diga que de la unión depende nuestra vida."[14]

Si Sarmiento cree que la solución para los problemas del país está en su europeización, Martí ve el porvenir de América en el desarrollo de las capacidades inmanentes del indio: "hasta que no se haga andar al indio, no andará América."[15]

Si los métodos del desarrollo industrial estadounidense sirven como modelo para Sarmiento, en cambio para Martí la grandeza de América debe tener como punto de partida las civilizaciones azteca, maya e incásica. Martí busca soluciones a los problemas de América en América y para América, su visión es más humanista y, por tanto, más ecuménica. Si para Sarmiento "nada ha de ser comparable con las ventajas de la extinción de las tribus salvajes", para Martí "qué augusta la Iliada de Grecia, qué brillante la Iliada indígena", y reitera: "mientras no se haga andar al indio, no andará América". ¿Quién tiene razón?

Y si afirmamos que Montalvo era el gozne de la puerta que se abre a la modernidad —o el puente de las ideas que pasan de una actitud antiindigenista manifiesta en Andrés Bello y en Sarmiento y sus coetáneos, a una de comprensión como la de Martí y los que le siguen como González Prada o Eugenio María de Hostos— es porque él no cae como Sarmiento en el panegírico de los Estados Unidos, ora por su organización, empuje, dedicación, ora por esa pureza racial para mencionar algunos aspectos, sino que al igual que Rodó, Zaldumbide, González Prada y Martí, posteriormente, admira la grandeza de una institución democrática, el desarrollo gigantesco y acelerado de las ciencias, la técnica y sus aplicaciones a la industria, pero no deja de condenar la política expansionista de los Estados Unidos[16].

---

11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*
16. Ver en *Del ensayo hispanoamericano del siglo XIX,* especialmente los capítulos "Los Estados Unidos en la obra de Sarmiento y Martí" y "Montalvo".

Igualmente, en su actitud frente a España, no existe aquel furibundo ataque y menosprecio que despliega Sarmiento y sus correligionarios, sino que más bien se advierte en él un acercamiento a la España dolorida y castigada por su funesta y obsoleta política del siglo XIX. Sarmiento, acervo crítico del ancestro español, zahiere así: "español repetido cien veces en el sentido odioso de impío, inmoral, raptor, embaucador es sinónimo de civilización";[17] con justa razón anota Blanco Fombona al referirse a esta actitud del estadista argentino: "Qué odio a España el suyo, qué odio a todo lo que huela en instituciones, costumbre, letras a español; qué odio tan irreducible, tan indeseable, tan agresivo, tan tremendo, tan odio. Se calla, desaparece en ocasiones para emerger —como ciertos ríos que corren un trecho bajo tierra— un poco más adelante."[18] En cambio, la actitud de Montalvo, si bien es verdad acusó los atropellos de la conquista, sin embargo no restó o no escatimó su juicio para ensalzar a la madre patria: "pueblo ilustre, pueblo grande que en la misma decadencia se siente superior con la memoria de sus hechos pasados y hace por levantarse de su sepulcro."[19] Y en otra ocasión, su admiración por la herencia cultural hispánica se desborda en una de las apologías más celebérrimas y grandes que un americano haya hecho:

> España, España, lo que hay de puro en nuestro entendimiento de ti lo tenemos, a ti te lo debemos; el pensar a lo grande, el sentir a lo animoso, el obrar a lo justo en nosotros, son de España y si hay en la sangre de nuestras venas algunas gotas purpurinas, son de España; yo que adoro a Jesucristo, yo que hablo la lengua de Castilla, yo que abrigo las aflixiones de mis padres y sigo las costumbres ¿cómo la aborrecería? (Montalvo,1923:101).

Sin embargo, Montalvo se encrispa al señalar los vicios y defectos del español de su época: "el español es sobrio, esta virtud nace de un vicio, de un pecado mortal: la pereza. El español es orgulloso, del orgullo proviene la ociosidad, de la ociosidad la penuria. El español tiene en poco el trabajo; de esto resulta que carece de todo lo necesario, da en bandido o en mendigo, o en uno y otro según sus comodidades."[20] En otro pasaje: "La soberbia con que España ha empezado de nuevo a tratar a los estados débiles, los injuria; España es como Saturno, devora a sus hijos." (Montalvo,1894:44) Pero nada irrita tanto a Montalvo como la arrogancia, la desidia, el desdén y la soberbia con la que los españoles que llegan a Hispanoamérica se sienten como sabios "alzando la bandera de la civilización y nos quieren acusar de bárbaros." (Montalvo,1894:48)

El sitial de Montalvo como puente de las ideas en el desarrollo del pensamien-

---

17. Domingo F. Sarmiento, *Obras*, XXXVII, Buenos Aires, Mariano Moreno, 1900, p. 195.
18. Rufino Blanco Fombona, *Grandes escritores de América*, Madrid, Renacimiento, 1917, p. 89.
19. Juan Montalvo, *Siete tratados*, II, París, Garnier, 1923, p. 110.
20. Juan Montalvo, *El cosmopolita*, 2da ed., Quito, Imbabura, 1894, p. 362.

to hispanoamericano,[21] se da a conocer principalmente en su ensayo en relación con el indio; no hay aquella tajante y severa teoría de exterminio esgrimida por Sarmiento —hecho que la historia había soslayado[22]— sino que, por el contrario, en Montalvo hay un acercamiento humanístico, humano, filantrópico, aunque todavía está lejos de una postura reivindicadora como la de González Prada o revolucionaria como la de Mariátegui o una de franca y abierta rebeldía como la postulada en la actualidad por la teología de la liberación, en pronunciamientos como los expuestos en las obras de Gustavo Gutiérrez, entre otros. Montalvo nos dice:

> El indio, como el burro, es cosa mostrenca, pertenece al primer ocupante. Me parece que lo he dicho otra vez. El soldado le coge para hacerle barrer el cuartel y arrear las inmundicias; el alcalde le coge para mandarle con cartas a veinte leguas; el cura le coge para que cargue las andas de los santos en las procesiones; la criada del cura le coge para que vaya por agua al río, y todo de balde, si no es tal cual palo que le dan para que se acuerde y vuelva por otro. Y el indio vuelve porque ésta es su cruel condición, que cuando le dan látigo, templado en el suelo, se levanta agradeciendo a su verdugo: Diu su lu pagui amu, dice: Dios se lo pague amo, a tiempo que se está atando el calzoncillo. ¡Inocente, inocente criatura! Si mi pluma tuviese don de lágrimas yo escribiría un libro titulado *El indio,* y haría llorar al mundo.[23]

Habíamos indicado que el ensayo exige la participación activa del lector y nos incita a reflexionar sobre los aspectos presentados en él y nos obliga a tomar partido; por ello insistimos en la pregunta: ¿Quién tiene razón?

Si hemos anotado brevemente algunos temas de trascendental importancia en el desarrollo del pensamiento hispanoamericano, y hemos logrado advertir cuán polarizada se encuentra la actitud de Sarmiento y Martí frente al indio americano, los Estados Unidos, la educación, nuestra América, el etnocentrismo o europeísmo de Sarmiento frente a la visión autóctona y americanista de Martí; puntos de vista que, desde luego, son esgrimidos no solo por estos dos escritores —si a los dos los citamos enfáticamente es porque ellos representan la voz más clara y pertinaz dentro de la trayectoria del pensamiento hispanoamericano— sino que vamos a encontrar, igualmente, a Andrés Bello en una posición antiindigenista, en cuyo caso su pensamiento se acerca mucho al de Sarmiento, pero diametralmente opuesto al del estadista argentino en cuanto a su visión sobre España,

---

21. "Montalvo y el pensamiento hispanoamericano del siglo XIX", *Juan Montalvo,* Quito, 1989, pp. 301 y ss.
22. David Viñas, *Indios, ejército y frontera,* México, Siglo XXI, 1982, pp. 11 y ss. Allí condena el silencio que cubrió la política de exterminio del indígena en la Argentina y condena a los cómplices de la historiografía.
23. Juan Montalvo, *Los indios,* prólogo y selección de M. Moreno Sánchez, México, Secretaría de Educación Pública, 1942, p. 12.

porque si Bello fue hispanista, clásico y conservador, Sarmiento fue, por el contrario, europeísta en general y afrancesado en particular en cuanto a la cultura, *yankee* en cuanto a los valores técnicos e industriales que desplazó el país del norte, romántico, progresista y liberal en cuanto a la cultura, e ideológicamente libre pensador y liberal. De manera que los dos pensadores —Bello y Sarmiento— se encuentran también en posiciones totalmente opuestas, salvo su apreciación negativa del indígena americano. Y si nos remontamos un poco más en la historia, en Simón Bolívar encontramos no solo al guerrero, libertador y estadista, sino a un profundo pensador y ensayista sobre la problemática de Hispanoamérica; él es uno de los primeros en formular premisas que encaminarían a América por un derrotero más nuestro, más americano.

Por lo expuesto, resulta claro que la historia del pensamiento hispanoamericano del siglo pasado reflejado en el ensayo, relaciona, contrapone, colige, analiza, enumera puntos de vista desde vertientes diametralmente opuestas, en relación con los temas más pertinentes de nuestra realidad americana, como son: las razas, el descubrimiento y la conquista, *ergo* España, los Estados Unidos y muchos otros temas que no los hemos mencionado como la educación, el papel de la mujer, la cultura, influencias, etc. Pero con lo anotado podríamos volver al enunciado con el que se abre este ensayo: ¿Es la historia de Hispanoamérica un fracaso? Puesto que llegamos a finales del siglo XIX, creemos pertinente hacer un recuento rápido de lo que puede llevarnos a conjeturar como la historia de un fracaso. Para 1898, España pierde sus últimas colonias y algunas de éstas, como Cuba y Puerto Rico, pasan o caen bajo la férula o el protectorado de los Estados Unidos (la enmienda Platt). Solo entonces, con verdadera preocupación y cautela, empezamos a analizar nuestra realidad histórica *vis a vis* con la de los Estados Unidos y, al advertir cuán aceleradamente nos dejaron en el tren del tiempo y del espacio y nos sobrepasaron en todos los ámbitos, empezamos a cuestionar cómo, cuándo, por qué, buscando respuestas a nuestra realidad (¿nuestro fracaso?) y nos repetimos incrédulos: fuimos los primeros en ser descubiertos; nuestras ciudades de Santo Domingo, México, Perú, Quito, Bogotá, fueron fundadas con mucha antelación a las ciudades de los Estados Unidos; los exploradores españoles que salieron de Cuba sentaron pie no solo en la Florida y Mississippi sino en toda la costa atlántica hasta llegar a la bahía de Massachusetts, fundando la ciudad más antigua de los Estados Unidos, San Agustín y otros pueblos que luego fueron arrasados en las costas de Virginia y en la boca del Potomac. En América se fundaron las tres primeras universidades en Santo Domingo, México y San Marcos en Lima, cien años antes de que se fundara la primera universidad en Boston; con las primeras imprentas llegaron a la América española los primeros letrados, los primeros humanistas, aunque no olvidemos que también vinieron pícaros y bandidos. Algunas de nuestras ciudades como Potosí, según el censo de 1573, llegó a contar con 120.000 habitantes, población igual a la de Londres y mayor que las de Roma, Madrid, Sevilla o París. Para esta

fecha, Boston no llegaba a los 10.000 habitantes y Nueva York todavía no se llamaba Nueva York, sino la Nueva Amsterdam.

Todo esto nos obliga a preguntarnos: ¿Qué pasó? ¿Cómo explicar? ¿Es en verdad la historia de un fracaso?

Decía que estábamos a finales el siglo XIX y nuestra cultura elitista, etnocentrista, de súbito encontró la respuesta: a) En el positivismo en boga en Europa, una escuela filosófica ajena a nuestra realidad; y, b) En el arielismo, una escuela cultural que nacía en América, pero nutrida también de enunciados ajenos y principalmente bajo el peso de la influencia de Renán, uno de los grandes raciólogos de Europa en su tiempo.

Frente a esta supuesta derrota —puesto que se afirma que nuestra historia es la historia de un fracaso, si pensamos en términos de competencia— nuestros positivistas hispanoamericanos se sumergieron en las teorías racistas del positivismo europeo:[24] Gustave Le Bon, Spencer, Comte, Gobineau, *et al,* consideraron al género humano como una pirámide racial, en cuya cúspide se encontraba el anglosajón nórdico y en la base las razas india y negra, y condenaron explícitamente la mezcla de razas; estas premisas fueron absorbidas y digeridas por nuestros positivistas que, de inmediato, sin vacilar, sin cuestionar, aceptaron a pie juntillas y levantaron bandera para señalar que ésta era la razón de "nuestro fracaso": el mestizaje ímprobo y así apareció una secuela de profetas quirúrgicos que diagnosticaron a nuestra América como el continente enfermo: Agustín Alvarez (1899), *Manual de patología política;* César Zumeta (1860-1955), *El continente enfermo* (1899); Laureano Vallenilla Lanza (1870-1936), *Cesarismo democrático;* Carlos Arturo Torres (1867-1911), *Idola fori;* Francisco Antonio Encina (1874-1962), *Nuestra inferioridad económica* (1955); Carlos Octavio Bunge (1875-1918), *Nuestra América* (1903); Salvador Mendieta (1879-1958), *La enfermedad de Centro América* (1910); José Ingenieros (1877-1925), *Sociología argentina* (1910); Alcides Arguedas (1879-1958), *Pueblo enfermo* (1909).

Pero hay un aspecto del positivismo que es enteramente derrotista para nuestra América: su cientificismo étnico-biológico.

Las teorías raciales estaban de moda en Europa y éstas alimentaban al cientificismo positivista de Hispanoamérica. El darwinismo, el organismo social y la antropología física eran campos en los que debatían las tesis étnicas. "Una ciencia en formación —como nos dice González Prada— [donde] pulula tanta afirmación dogmática o arbitraria como en las obras elaboradas por los herederos o epígonos de Comte [...] Puede llamarse a la Sociología no solo el arte de dar

---

24. Ver Ana María Alfaro, "El positivismo como política de discriminación racial y sus consecuencias en Hispanoamérica", en *El guacamayo y la serpiente,* Cuenca, No. 26, 1986, pp. 124-162; y Antonio Sacoto, "Alcides Arguedas y el positivismo hispanoamericano", en Sacoto,1973:156-173.

nombres nuevos a las cosas viejas sino la ciencia de las afirmaciones contradictorias."[25]

Sea de ello lo que fuera, los escritos de esta época están plagados de citas de científicos europeos; citas que vienen cargadas de un ostentoso racismo, donde el concepto de superioridad e inferioridad de las razas está presente, donde se habla de las razas biológicamente superiores y la aptitud de éstas para sobrevivir sobre o a expensas de las inferiores.

Así *Lois psychologiques de l'evolution des peuples* (1894) de Gustave Le Bon se encuentra como autoridad indisputable en los escritores hispanoamericanos. Su concepto medular de que la naturaleza de una raza dada era algo inmutable, sin que ni siquiera el anillo sociológico, es decir, el medio físico-geográfico y las condiciones socio-económicas pudieran cambiar este estado; al punto que para Le Bon ni la educación ni el medio socio-económico pueden levantar a un miembro de una raza inferior, puesto que *a priori* ha dividido categóricamente la humanidad en razas superiores e inferiores. Este concepto será el determinante en la obra de autores como Carlos Octavio Bunge, Alcides Arguedas, García Calderón, *et al.*

Otros, como es el caso de González Prada, estudiarán ampliamente a los sociólogos europeos para luego refutarlos categóricamente. El mismo Sarmiento, en su vejez, escribía *Conflictos y armonías de las razas.* Este, como los libros anteriormente mencionados, son testimonio de un desfase y de uno de los períodos más humillantes y de desidentidad continental.[26] Actuamos como los malos hijos, los malos americanos.

Pocas veces la prosa de Martí exhibe un estilo incisivo y peyorativo y que, logrado como tal, escribe —se le puede atribuir lo que otrora él dijera de Montalvo— con el numen de Cervantes y la maza de Lutero:

> A los sietemesinos sólo les faltará el valor. Los que no tienen fe en su tierra son hombres de siete meses. Porque les falta el valor a ellos, se lo niegan a los demás. No les alcanza el árbol difícil, el brazo canijo, el brazo de uñas pintadas y pulsera, el brazo de Madrid o de París, y dicen que no se puede alcanzar el árbol. Hay que cargar los barcos de esos insectos dañinos, que le roen el hueso a la patria que los nutre. Si son parisienses o madrileños, vayan al Prado, de faroles, o vayan a Tortoni, de sorbetes. ¡Estos hijos de carpintero, que se avergüenzan de que su padre sea carpintero! ¡Estos nacidos en América, que se avergüenzan, porque llevan delantal indio, de la madre que los crió, y reniegan, ¡bribones!, de la madre enferma, y la dejan sola en el lecho de las enfermedades¡ Pues, ¿quién es el hombre? El que se queda con la madre a curarle la enfermedad, o el que la pone a trabajar donde no la vean, y vive de su sustento en las

---

25. González Prada refuta categóricamente a Le Bon en lo referente a las razas. Ver Sacoto,1973:86-119.
26. Ver Martín Stabb, *In Quest of Identity,* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1967.

tierras podridas, con el gusano de corbata, maldiciendo del seno que lo cargó, paseando el letrero de traidor.[27]

Por ventaja, dichos pronunciamientos positivistas encontraron el repudio de lo más valioso de la intelectualidad hispanoamericana: González Prada refuta a Comte y sus epígonos, y Vasconcelos en su utópica *Raza cósmica* valora el mestizaje; en igual forma se manifestaron Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Andrés Iduarte, Germán Arciniegas en *El continente de los siete colores,* y muchos otros escritores. No obstante, hubo necios que tardíamente continuaban esgrimiendo los postulados positivistas, cuando sus títulos de nobleza y su abolengo se volvían rancios, su economía de explotación se resquebrajaba y su sitial en lo social se resbalaba. Sea de ello lo que fuera, ésta era una respuesta de parte del pensamiento hispanoamericano ante su supuesta historia del fracaso que obedecía la competencia. Pero, para finales del siglo pasado, la superioridad del mundo sajón sobre el latino, o de los Estados Unidos sobre los estados desunidos —como llama Bilbao en su *Evangelio americano*—, o de la América del norte sobre la del sur, es clara y evidente.

En cuanto a los arielistas —que viene a ser la segunda respuesta frente a la desorientación y fracasos políticos y económicos, del caos ideológico y por qué no decirlo de humillación en el escenario de las relaciones internacionales, por la cercenación de nuestros territorios y la imposición de pactos y tratados, al mismo tiempo que se fortalecía el pujante país del norte con una industria moderna y floreciente, con un comercio internacional absorbente y una institución financiera y bancaria que descartaba aun a la misma Europa, y una política internacional de la que solo se podía desconfiar en silencio— se considera a *Ariel* símbolo de nuestra herencia cultural ibérica y cristiana, de nuestra raza, de nuestra lengua. El humanismo greco-latino menospreciado por el positivismo, vuelve a su altares y en ellos se ensalzan las virtudes del espíritu, al mismo tiempo que se rechaza el sentido práctico y venal de los pueblos que nos desprecian. Este abrazo de confraternidad nos estrecha a España con la que formamos la unidad cultural hispanoamericana. Nuestros hombres de cultura se abrazaron ante el llamado de Ariel: pletóricos de calor cívico levantaron el estandarte de los verdaderos valores, los nuestros, desde luego, desde su punto de vista. El peruano Francisco García Calderón le pedía un prólogo a Rodó para su *De literis* en 1904; *Idola fori* de Carlos Arturo Torres, tenía la bendición de Rodó al recibir su comentario favorable; *El hombre mediocre* y *Las fuerzas morales* de José Ingenieros también reciben partículas de arielismo; Alfredo González Prada, José Vasconcelos, Antonio Caso, por mencionar unos nombres, también están en la penumbra si no a plena luz del arielismo. (Sacoto,1992:166) (Sacoto,1988)

Ni el positivismo, ni el arielismo fueron respuestas para el supuesto retraso de

---

27. José Martí, *Obras completas,* VII, La Habana, Editora Nacional, 1963, p. 252.

Hispanoamérica; es más, el positivismo sufrió una serie de moldeamientos en México porque sus portavoces, como Justo Sierra, advirtieron "la necesidad de refutar la creencia generalizada en el mundo letrado, de que la mezcla de razas inferiores daba origen a las poblaciones bastardas, sin porvenir, completamente incapaces de contribuir con el más débil contingente al progreso de la civilización."[28] Pero es el mismo don Justo quien, líneas después, dirá: "No hemos de ser la raza mestiza una raza sin energías, incapaz de cooperar al progreso de la sociedad a la cual pertenece, es todo lo contrario, la independencia y la reforma no son más que actos de inmensa energía de la raza bastarda de México... ella ha constituido factor dinámico a nuestra historia, ella revolucionando unas veces y organizando otras, ha movido o comenzado a mover las riquezas estancadas en nuestro suelo." (Beltrán:38)

En igual forma, Vasconcelos no solo que refuta el positivismo sino que crea el hombre cósmico como el resultado de la amalgama de todas las razas del planeta, para dar por fin su utópica pero vigorizante y necesaria, como contrapartida de su época: *La raza cósmica* (1927).

Si algunos trataron de resolver la problemática de Hispanoamérica a través de una apreciación de las razas y fracasaron —igualmente, el arielismo entronizó con honores en nuestra cultura la herencia grecolatina, *ergo* la iberoamericana, y también fracasó—, hubo otros escritores que quisieron acercarse a la realidad americana a través de la interpretación de una auténtica cultura nuestra, buscando definir o encontrar al hombre americano, es decir, empieza una preocupación por nuestra identidad. Pedro Heriquez Ureña, en su conocido ensayo *La utopía de América*, sienta las premisas de lo que él considera debe ser el hombre americano por sus virtudes, por su espíritu, acercándose a la universalidad:

> Devolverle a la utopía sus caracteres plenamente humanos y espirituales, esforzarnos porque el intento de reforma social y justicia económica no sea el límite de las aspiraciones; procurar que la desaparición de las tiranías económicas concuerde con la libertad perfecta del hombre individual y social, cuyas normas únicas, después del *neminem laedere*, sean la razón y el sentido estético. Dentro de nuestra utopía, el hombre deberá llegar a ser plenamente humano, dejando atrás los estorbos de la absurda organización económica en que estamos prisioneros y el lastre de los prejuicios morales y sociales que ahogan la vida espontánea; a ser, a través del franco ejercicio de la inteligencia y de la sensibilidad, el hombre libre, abierto a los cuatro vientos del espíritu. ¿Y cómo se concilia esta utopía, destinada a favorecer la definitiva aparición del hombre universal, con el nacionalismo antes predicado, nacionalismo de jícaras y poemas, es verdad, pero nacionalismo al fin? No es difícil la conciliación: antes al contrario, es natural. El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no será descastado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será

---

28. Aguirre Beltrán, *Obra polémica*, México, p. 39.

de su tierra; su tierra, y no la ajena, le dará el gusto intenso de los sabores nativos, y ésa será su mejor preparación para gustar de todo lo que tenga sabor genuino, carácter propio. La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones; pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de imperialismos estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos.

Y por eso, así como esperamos que nuestra América se aproxime a la creación del hombre universal, por cuyos labios hable libremente el espíritu, libre de estorbos, libre de prejuicios, esperamos que toda América, y cada región de América, conserve y perfeccione todas sus actividades de carácter original. (Ripoll,1966:371)

Desde una apreciación cultural vamos a encontrar iguales pronunciamientos en Alfonso Reyes, Mariano Picón Salas, Andrés Iduarte, Arturo Uslar Pietri, Cevallos García, *et al.* Luego vendrá la tesis de Mariátegui que tratará de explicar la situación apremiante de su país, el Perú, aplicable por extensión también al resto de países andinos, como un problema estrictamente económico. A través de un planteamiento del materialismo dialéctico hará un análisis severo de la realidad peruana en *7 ensayos de la realidad peruana* y en *Peruanicemos al Perú.*

A partir de 1930, el ensayo es un continuo ir y venir por el camino recorrido de la historia, poniendo siempre el acento en el pasado y en el presente y con miras al futuro; se analiza al hombre americano, conservador, espectante, liberal, revolucionario, socialista; se especula sobre América, la utopía permanente y se llega en forma desalentadora a advertir que en nosotros hay un ser que se niega a ser lo que es para ser algo diferente, un ser a quien se lo caracteriza por un-no-ser-siempre-todavía (Zea,1972). De allí nace la búsqueda de sí mismo, de su identidad, en libros clásicos como *Laberinto de soledad* de Octavio Paz, *Radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada, *El perfil del mexicano* de Samuel Ramos. En *Radiografía...* Martínez Estrada nos habla del complejo del hijo humillado: el gaucho es hijo ilegítimo del conquistador y de la india violada; Murena, en *El pecado original de América,* describe la década angustiosa del 40 en la Argentina, y dice: "Se respira un aire muerto y estancado", y nos habla de la inercia y desorientación, de la angustia y soledad pero, sobre todo ello, nos habla de la alienación. *Cabeza de Goliat* es testimonio también de la dicotomía entre Buenos Aires y la provincia; *Muerte y transfiguración de Martín Fierro,* la historia del gaucho bueno, corrompido primero por el medio y luego por la llamada civilización. De estos libros, hemos dicho, nace esa búsqueda de sí mismo, la búsqueda por identificar al ser americano; sea de ello lo que fuere, el hecho real es que vamos llegando al siglo XXI y nuestra América no ha logrado erradicar sus problemas; hay pobreza, pobreza humillante y pasiva, polarizada con la riqueza fausta, arrogante y agresiva; las castas y prejuicios sociales son la tónica del día; ciento veinte millones de niños no son merecedores de un desayuno infantil ni del

alfabeto, arma sin la que no se puede competir hoy en día; el desempleo se incrementa cada día en cifras mayúsculas; América Latina contará con 650 millones de habitantes para el año 2000 y la mitad de ellos tendrá menos de quince años, creando lo que Galeano llama una bomba de tiempo. Y todo esto nos obliga, por lo menos a reflexionar sobre nuestra realidad. ¿Es la historia de un fracaso? ¿Es la historia de una derrota? ¿Fue la nociva herencia colonial?

¿Fue la nociva herencia colonial, como infiere Sarmiento, el estadista y escritor argentino, en *Conflictos y armonías de las razas* en América? ¿Fue —como dice el chileno José Victorino Lastarria en *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y el sistema colonial sobre la historia de la República chilena* (1844)— el nefando sistema político-espiritual y su funesta influencia en el porvenir del continente? ¿Fue la iglesia católica —según Bilbao, coterráneo de Lastarria— ente o monstruo reaccionario y funesto, tanto por su dogmatismo teológico y escolástico como por su solidaridad con los regímenes absolutistas de gobierno?

¿Es que vamos a aceptar nuestro desafío, a erradicar la problemática de Hispanoamérica y a encauzarla por derroteros que mejoren el estándar de vida nuestro? ¿Es que vamos a pasar a la generación venidera siglo XXI toda la problemática no solo sin resolverla sino sin comprenderla? Por todo ello nuestra historia es un reto porque estamos obligados a auscultar nuestra realidad; conociéndola mejor podemos luchar contra ella, caso contrario estaríamos luchando contra fantasmas; dos siglos de especulación sobre nuestra problemática nos han llevado a concluir que no hemos dado con la clave. Hay que desentrañar esa clave dentro del ser americano y dentro de su tierra, el Ande americano, para comprender al continente y su habitante. No podemos aceptar ni siquiera como hipótesis la tesis de "historia de un fracaso", y nos duele en lo más medular imaginar que en el siglo XXI nuestros pensadores podrían argüir neciamente la supuesta "historia de un fracaso". ❋

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
1/1993/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

LA LITERATURA DEL PERÍODO DE LA EMANCIPACIÓN (1791-1830)

Nelson Osorio T.

> *Comprender el pasado* es dedicarse a definir los factores sociales, descubrir sus interacciones, sus relaciones de fuerza, y a descubrir, tras los textos, los impulsos (conscientes, inconscientes) que dictan los actos.
>
> Pierre Vilar,
> *Iniciación al vocabulario del análisis histórico.*

> Noble deseo, pero grave error cuando se quiere hacer historia, es el que pretende recordar a todos los héroes. En la historia literaria el error lleva a la confusión [...] Hace falta poner en circulación tablas de valores: nombres centrales y libros de lectura indispensables. [...] La historia literaria de la América Española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres centrales: Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío, Rodó.
>
> Pedro Henríquez Ureña,
> *Caminos de nuestra historia literaria*, 1925.

INTRODUCCIÓN

Al estudiar la producción literaria de América Latina, la tendencia historiográfica tradicional ha buscado explicar y comprender el proceso literario, fundamentalmente a partir del paradigma europeo (más concretamente, de Europa occidental). Este procedimiento, de carácter deductivo, ha llevado a la aplicación de una serie más bien esquemática de "etapas" o "períodos" (como neoclasicismo, romanticismo, realismo, naturalismo) y de "escuelas" (como parnaso, simbolismo, decadentismo), en función de las cuales implícitamente se sitúa la producción literaria de nuestro continente, como una especie de epifenómeno de las manifestaciones artísticas que se producen en los grandes centros metropolitanos.

Sin desconocer ni negar la influencia que han ejercido en nuestro continente las culturas de otros países, especialmente de Europa, parece necesario colocar más el acento en las condiciones concretas en que surge y se desenvuelve el proceso de la producción literaria en nuestro medio, en la medida en que ésta debiera ser estudiada históricamente, como una de las dimensiones metafóricas del imaginario social, como una respuesta a las condiciones en que se vive la realidad.

La literatura puede considerarse como un registro metafórico, pero no tanto de la realidad misma, sino de la relación del hombre con la realidad. Y la historia de la literatura es un estudio que busca organizar y comprender, desde una perspectiva fundamentalmente diacrónica, el proceso de producción de textos literarios dentro de una comunidad cultural. De lo que se trata, por consiguiente, es de comprender dicho proceso en su articulación al conjunto de la realidad histórica, porque es en función de ella y a partir de ella cómo que el hombre elabora proyectos y sueños, ideas, valores y normas de conducta. Estudiar la producción literaria de un determinado período, y establecer los cambios que en ella se producen, implica adentrarse en el diálogo que los hombres mantienen con sus condiciones de vida, para conocerlas y superarlas. En este sentido, la literatura no "refleja" la realidad, sino que es parte de ella. En la literatura se registra el modo cómo los hombres viven y sueñan su realidad histórica, social y cultural.

Desde este punto de vista, y aunque su formulación pueda sonar a paradoja, en literatura no puede hablarse propiamente de "progreso" (en el sentido en que se emplea el término referido al desarrollo social, político o económico), puesto que en la medida en que una obra logre ser expresión artística plena de los ideales y valores de su época, dentro de esa dimensión histórico-literaria, es una obra valiosa. En consecuencia, la valoración no puede desentenderse del marco referencial que establece el horizonte de la cultura en que una obra literaria surge y se proyecta.

De esta manera, la producción literaria del período de la emancipación — y lo mismo vale para la que se escribe durante el proceso de formación de los estados nacionales o durante el período de la modernización, por ejemplo— debe ser estudiada y valorada en relación con los parámetros y valores de esos momentos, y no sería objetivo juzgarla a partir de los criterios, valores y exigencias de nuestros días. Hacer esto último significaría, de una u otra manera, desentenderse de la perspectiva histórica y sustituirla por criterios organicistas o teleológicos.

Por otra parte, la literatura no es un simple conjunto empírico de obras, ni su historia puede resolverse como la ordenación más o menos cronológica de ellas. La historia de la literatura se legitima como disciplina del conocimiento en la medida en que logra sistematizar y exponer adecuadamente las líneas de fuerza que organizan el proceso de producción de textos literarios. Los impulsos inconscientes que se formalizan en el discurso literario responden, de alguna

manera, a las condiciones reales en que la actividad artística se manifiesta. Sacar a luz estas fuerzas e impulsos subyacentes, codificarlos y sistematizarlos, es la tarea intelectual creativa que corresponde asumir al historiador de la cultura.

El contexto histórico-social de la Emancipación

A comienzos del siglo XIX, las sociedades de América Latina se ven afectadas en su conjunto por una serie de cambios que modifican sustancialmente su condición histórica, abriendo paso a una etapa nueva. Este momento es el que se conoce tradicionalmente como el período de la Emancipación.

El panorama mundial en el cual se inscriben estos cambios, está signado por los avances revolucionarios de la creciente burguesía, cuyo fortalecimiento —favorecido por el acelerado proceso de la llamada Revolución Industrial— se consolida con la hegemonía política sobre la zona del Atlántico Norte —afianzada con la Independencia de los Estados Unidos, en 1776—, y da lugar al surgimiento de las bases definitivas de la Época Moderna.[1]

Para el caso particular de la América española de esos años, a estas nuevas condiciones generales que van cambiando la fisonomía del mundo occidental, habría que agregar el conjunto de acontecimientos políticos y militares que afectan la vida de la península ibérica, centro del imperio, particularmente la invasión napoleónica y la consiguiente huida del rey Fernando VII.

En ese contexto y por esos años van adquiriendo expresión pública, primero en lo político, y muy pronto también en lo militar, los anhelos de autodeterminación y los esfuerzos por romper con la dependencia colonial. Son los años en que comienzan a tomar forma, en las posesiones españolas de América, los primeros proyectos para organizarse como una sociedad autónoma.

La fecha que suele usarse para situar el inicio de este proceso de Emancipación es el año 1810, momento en que en la mayoría de las capitales coloniales del imperio español se crean Juntas de Gobierno, con la finalidad declarada de asumir provisoriamente la dirección de sus intereses en nombre del rey Fernando VII. El hecho de que la península ibérica estuviera invadida por las tropas francesas justificaba esta medida; el mismo Fernando VII, antes de dejar el país, nombró una Junta para que se encargara de sus asuntos, y a su ejemplo se crearon Juntas provinciales en Sevilla, Galicia, Asturias y otros lugares de España. En las colonias americanas, apelando a su formal condición de Provincias de Ultramar, las fuerzas criollas internas, apoyándose sobre todo en la institución de los Cabildos, impulsan también la formación de Juntas de Gobierno similares a las de la península.

---

1. Cf. Carlos M. Rama, *Historia de América Latina*, Barcelona, Bruguera, 1978, p. 17.

Dada la situación de España, regida a partir de 1808 por José Bonaparte —hermano de Napoleón—, tanto los españoles fieles a Fernando VII como los criollos ilustrados, parecían coincidir en la necesidad de crear instrumentos de gobierno que impidieran la anexión de las colonias a Francia. Solo que estos últimos veían en las Juntas organismos mediante los cuales pudieran consolidarse proyectos autonomistas que fueran más allá de una simple medida transitoria de resguardo de los intereses de la Corona y del Imperio.

Después de los intentos pronto sofocados que se dan en Chuquisaca, La Paz y Quito en 1809, el movimiento se extiende a otras capitales en 1810 y se inicia una etapa en la que los sectores criollos más radicalizados empiezan a imponer su proyecto a los moderados españoles realistas.

La diferente apreciación acerca del carácter, atribuciones y perspectivas que debían tener las Juntas de Gobierno —diferencias no siempre explícitas en el momento— va separando a los peninsulares realistas de los criollos ilustrados. Esta diferencia no nace como producto de la contingencia inmediata que debían afrontar, sino que tiene antecedentes previos. La gestación de una conciencia criolla diferenciada se inicia en el mundo colonial desde muy temprano. Las contradicciones de intereses entre peninsulares y coloniales (los llamados indianos por unos, criollos o españoles americanos, por otros), unida a la institucionalización de las desigualdades y discriminaciones, impuestas por la práctica del gobierno central español, crean las condiciones materiales para el surgimiento de esta conciencia crítica primero, y luego para su transformación en proyectos autonomistas o independentistas. Y aunque el año 1810 ilustra las primeras manifestaciones políticas concretas de esta conciencia, su expresión pública había empezado a mostrarse ya desde fines del siglo anterior.

La declaración de independencia de las colonias inglesas del Norte, en 1776, y la revolución francesa en 1789, son hitos significativos de los cambios que se producen en la situación mundial a fines del siglo XVIII, cuando la burguesía toma el poder y se empiezan a desarrollar las grandes transformaciones que caracterizan la Época Moderna. El pensamiento ilustrado es el fermento ideológico que justifica estos cambios y ayuda a cimentar una nueva conciencia crítica, rompiendo el ceñidor del pensamiento escolástico que legitimaba un sistema vertical y autoritario. Todo esto, unido a los conflictos que afectaban a las grandes potencias imperiales de entonces, forma el marco de condiciones externas que posibilitan la rápida eclosión de las fuerzas revolucionarias internas que abren paso a la Emancipación.

Por eso es posible encontrar mucho antes de 1810 hechos significativos que muestran el desarrollo de la conciencia que produce la crisis que estalla ese año. Ya en 1790, el venezolano Francisco de Miranda hacía en Londres gestiones con el Primer Ministro William Pitt, para interesarlo en la causa de independencia de

la América española. Ese mismo año, un jesuita peruano expulsado,[2] Juan Pablo Viscardo y Guzmán, el abate Viscardo, redacta un "Proyecto para la independencia de la América española" (que presenta en marzo del año siguiente en Londres persiguiendo objetivos similares a los de Miranda). Cabe señalar que en 1791 Viscardo redacta su famosa "Carta a los españoles americanos", que Miranda hace editar en 1799 y que circula por toda América.[3] Por otra parte, en 1790, en Haití (Saint Domingue para entonces) se producen los primeros brotes de una rebelión, que al año siguiente estalla como insurrección de los esclavos, movimiento que finalmente triunfa, haciendo de Haití la primera nación latinoamericana que declara formal y públicamente su independencia (1° de enero de 1804).

Una tradición historiográfica que ya se hace necesaria revisar, acostumbra situar cronológicamente el período de la Emancipación entre 1810 y 1824, es decir, desde la creación de las primeras Juntas de Gobierno hasta la Batalla de Ayacucho. Si bien esta cronología es válida hasta cierto punto, puesto que se ajusta a la parte político-militar del proceso, no permite situar el vasto movimiento en su dimensión abarcadora, comprensiva. Por eso, parece más adecuado establecer que, en términos generales, el proceso de emancipación colonial se desarrolla entre 1790 y 1830.

Este período, que tiene su centro en el año 1810, se extiende desde las primeras manifestaciones abiertas y gestiones públicas por la independencia, hasta el triunfo militar sobre los ejércitos españoles y el fin de la unidad política que la lucha impone. En 1830 (el año de la muerte de Simón Bolívar) se produce la disolución de la Gran Colombia, creada en 1819 y símbolo de alguna manera del proyecto de integración política de las naciones liberadas y del espíritu americanista que tuvo el proceso emancipador. A partir de ese momento puede darse por cerrado el período de la Emancipación propiamente tal, y se inicia una larga y conflictiva etapa de formación de las naciones-estados, cuya consolidación da origen a la mayoría de las actuales repúblicas.

El contexto cultural de la Emancipación

En el aspecto cultural, la producción intelectual, artística y literaria del período de la Emancipación, no solo está contextualizada sino claramente

---

2. La expulsión de los jesuitas fue dictada por Carlos III en 1767.
3. Una nota de Miranda en el manuscrito original de Viscardo comenta que "Cet écrit fut apparemment fait en 1791" (Cfr. Merle E. Simmons, *Los escritos de Juan Pablo Viscardo y Guzmán, precursor de la Independencia Americana*, Carcas, Universidad Católica Andrees Bello, 1983, esp. p. 80. Los escritos de Viscardo pueden consultarse en la edición de su *Obra Completa*, publicada en Lima por el Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú, No. 4, en 1988.

marcada por el proyecto revolucionario que orienta el quehacer social de esos años. Los hombres que promueven y activan el proceso emancipador eran criollos ilustrados; poseían, en general, una cultura filosófica y literaria; eran, puede decirse, hombres de letras con un pensamiento amplio y avanzado. Pero el cultivo de la literatura, en el sentido que hoy daríamos al término, no fue en ese período una actividad autónoma, sino que estuvo al servicio de la difusión polémica de las nuevas ideas.[4] En este sentido, el ejercicio de las letras, y en general el de toda actividad intelectual, se encuentra hondamente marcado (en uno u otro sentido, en función de unos u otros intereses) por el proyecto emancipador, liberador y contestatario que compromete el conjunto de la vida social. Para el bando de los patriotas, sobre todo, las letras eran un instrumento de difusión de las nuevas ideas, de formación de conciencias críticas y libres, un medio para la "ilustración" de los ciudadanos, que debían prepararse para el ejercicio de la libertad que se buscaba conquistar.

Las condiciones materiales y políticas en que se daba el ejercicio de las letras hacen que hasta el segundo decenio del siglo XIX, el proyecto emancipador y revolucionario, no pudiera expresarse en el medio hispanoamericano de una manera abierta. Porque si bien es cierto que la obra de sus intelectuales muestra, sobre todo en la etapa inmediatamente anterior a 1810, diversos grados de radicalización en sus planteamientos nacionalistas y emancipadores, es necesario considerar que no siempre estas manifestaciones podían mostrar la verdadera hondura de sus proyectos revolucionarios, habida cuenta de la represión y vigilancia que ejercían sobre los escritos las autoridades coloniales. Más libres, y por tanto más audaces y reveladoras, son las expresiones escritas de los criollos en el exterior, particularmente en Europa, sobre todo después del triunfo de la Revolución Francesa (1789).

La medida de expulsión de los jesuitas, decretada por Carlos III en 1767, dio lugar a que una significativa cantidad de miembros de la orden se dieran a la tarea de difundir el conocimiento y de formar conciencia sobre la realidad americana en los medios europeos. De hecho, como señala John Lynch, "la literatura de los jesuitas exiliados pertenecía más a la cultura hispanoamericana que a la española. Y, si no era aún una cultura 'nacional', contenía un ingrediente esencial de nacionalismo, la conciencia del pasado histórico de la patria [...]. Los jesuitas eran simplemente los intérpretes de sentimientos regionalistas que ya se habían arraigado en el espíritu criollo."[5]

Un ejemplo ilustrativo de esto lo encontramos en el ya mencionado abate Viscardo. Peruano de nacimiento, exiliado a raíz de la expulsión de los jesuitas, vive en Italia y en Inglaterra. En 1791 redacta su "Carta a los españoles

---

4. Cf. Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispana*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª edición, 1964, pp. 98-101.
5. John Lynch, *Las revoluciones hispanoamericanas. 1808-1826*. Barcelona, Ariel, 1985, p. 43.

americanos", que es editada por Francisco de Miranda en 1799. En este texto se hace explícita la identidad del hispanoamericano como diferente del español peninsular, al afirmar que:

> El Nuevo Mundo es nuestra patria, y su historia es la nuestra, y en ella es que debemos examinar nuestra situación presente para determinarnos, por ella, a tomar el partido necesario a la conservación de nuestro derechos propios y de nuestros sucesores.

Esta afirmación de identidad diferenciada es, para Viscardo, la necesaria toma de conciencia de que "[no conocemos] otra patria que ésta [i. e. América] en la cual está fundada nuestra subsistencia y la de nuestra posteridad", y en consecuencia España debe ser vista como "un país que nos es extranjero, a quien nada debemos, de quien no dependemos y del cual nada podemos esperar".

Esta idea de que "la patria es América", como dirá más tarde Bolívar, es decisiva en la formación de la conciencia emancipadora, y es fundamental tomarla en cuenta para comprender globalmente el proceso de esos años, ya que es un sello específico que marca tanto las acciones políticas y militares de todo ese período, como los proyectos intelectuales y literarios que entonces se plasman.

Porque es un hecho evidente que en las letras de esos años prácticamente no se encuentran preocupaciones "nacionales" a la manera como se desarrollan posteriormente (y como todavía se entienden); es decir, no se postula una literatura —o una cultura— que sea chilena, argentina, mexicana o venezolana, sino una que fuera "americana", y este "americana" es un gentilicio de identificación nacional, por oposición a "española". Los escritores se sienten "americanos" y por ello, para quienes hoy escriben las historias de las literaturas nacionales, a menudo es difícil —y no muy legítimo— adscribir a muchos de ellos a un país específico.[6]

Aparte de esta idea de una identificación diferenciadora, es importante destacar en el texto de Viscardo la base política libertaria e ilustrada que alimenta su conciencia emancipadora: la lucha de América no tiene un sentido nacionalista estrecho, no es contra los españoles en cuanto tales sino contra el despotismo y el absolutismo, razón por la cual considera que "el español sabio y virtuoso, que gime en silencio la opresión de su patria, aplaudirá en su corazón nuestra empresa". Porque una América libre será también "asilo seguro para todos los españoles, que además de la hospitalidad fraternal que siempre han hallado allí, podrán respirar libremente bajo las leyes de la razón y de la justicia".

La *Carta* de Viscardo se publica (en francés) en 1799, un año después de

---

6. A manera de ejemplo recordemos los casos de Andrés Bello (respecto a Venezuela y Chile), Antonio José de Irisarri (Guatemala, Chile Colombia), Simón Rodríguez (Venezuela, Chile, Ecuador, Bolivia), Bartolomé Hidalgo (Uruguay, Argentina), etc.

su muerte; en 1801 se hace una edición en castellano, que circula en los medios patriotas de todo el continente. El principal propagador del texto de Viscardo en esos años fue Francisco de Miranda, y esto es significativo y revelador de su importancia como síntesis del proyecto político-ideológico que impulsaba la conciencia criolla en ascenso.

La producción literaria

Como hemos señalado antes, la producción literaria de este período no fue una actividad autónoma, parte de un proyecto artístico, sino que estuvo estrechamente integrada al proyecto ideológico de difusión de las nuevas ideas. Esto se puede establecer tanto por las evidentes preferencias temáticas en la literatura de esos años, como por la a menudo explícita posición ideológica que asume la perspectiva de enunciación. Este carácter programático y de servicio que asumen las letras de esos años, explican no solo la virtual ausencia de una literatura concebida como expresión individual, subjetiva, sino la utilización sistemática de las formas tradicionales que se denominan "neoclásicas", puesto que su empleo facilitaba la recepción por parte de un público formado en la sensibilidad y gustos del XVIII.

Una consecuencia importante de este hecho es que la noción misma de "literatura" (sobre todo si la tomamos en su acepción actual) adquiere en este período un sentido sumamente lato y bastante indeterminado.

De hecho, pocos son los textos propiamente literarios que se registran en ese período. El mismo año de la edición en castellano de la *Carta* de Viscardo se da a conocer la "Oda al Paraná" de Manuel José de Lavardén (1754-1809), en que los versos neoclásicos de elogio al paisaje y la tierra son lenguaje discreto para anunciar las posibilidades de progreso basado en la industria y el comercio, vagamente insinuado como "libre comercio".

Tal vez lo más interesante y significativo de una nueva cultura emergente en esos años no se encuentra en obras canónicamente consideradas literarias. Es interesante, aunque ha sido soslayado en gran medida, el registro de una amplia producción de textos que, desembarazándose de los ceñidores codificados de la "literatura", dieron lugar a lo que bien pudiera considerarse como el "género" más propio del período. No existe un nombre común para esta modalidad expresiva, que utiliza y reanima formas menores del discurso burocrático, forense o didáctico para darles nuevas funciones; pero es evidente que bajo las diversas denominaciones con que se dan a conocer estos textos —"Declaración", "Proclama", "Arenga", "Memorial", "Representación"...[7]— subyace una misma

---

7. Véase, por ejemplo, la "Proclama a los pueblos de América", (Quito, 1809) de M. Rodríguez

búsqueda formal y expresiva. El ejemplo más importante y donde alcanza su mayor nivel esta especie de plural "género" literario propio del período de la emancipación, se encuentra en la "Carta de Jamaica" (1815) de Simón Bolívar, verdadera pieza maestra en su tipo.

Por otra parte, también es frecuente, sobre todo en los primeros años, que se utilicen, cambiando su signo, formas canonizadas por la tradición literaria y cultural, como los "Diálogos" y los "Catecismos."[8] Un estudio que parta del registro y examen de las manifestaciones concretas que constituyen el mundo de las letras de la emancipación, tendría que establecer la tipología discursiva básica, tanto temática como formal, que predomina en la producción literaria de esos años. Y en esta perspectiva sería posible ver que desde la *Carta* (1791) de Viscardo hasta la "Alocución a la poesía" (1823) de Andrés Bello, subyace un mismo aliento, que busca formalizar literariamente el proyecto y el conflicto político-ideológico que define la fisonomía de la sociedad de la época.

Como hemos señalado, la mayor parte de la producción en la esfera de las letras de este período no se encauza por las vías tradicionales de la poesía o la narrativa de ficción. Sin embargo esto no significa que estos géneros no hayan tenido cultivadores, y algunos de importancia y valor.

En la lírica, aunque no desaparecen los motivos amorosos y sentimentales, el conjunto de la producción está marcada también por las preocupaciones libertarias, patrióticas y cívicas; formalmente se ajustan a las modalidades neoclásicas, aunque se pueda advertir la creciente presencia de los alientos románticos. Los títulos mismos revelan las preferencias formales que más se adecúan al impulso que las motiva: "Oda a la libertad" (1812) de Mariano Melgar, "Oda a la victoria de Maipú" (1818) de Juan Cruz Valera, "Oda a los habitantes de Anáhuac" (1822) de José María Heredia, la "Victoria de Junín. Canto a Bolívar" (1825) de José Joaquín de Olmedo. Es interesante destacar, dentro de todo esto, que surgen algunas expresiones que van mostrando la presencia y afirmación de una sensibilidad diferenciada. Aunque su presencia haya sido en general soslayada por la historiografía literaria tradicional, circula una vasta producción popular, y esta llega incluso a plasmarse en el terreno de la poesía ilustrada y escrita,

---

de Quiroga; la "Arenga" (Quito, 1809) de Juan Pío Montúfar, Marqués de Selva Alegre; la "Representación de los Hacendados" (Buenos Aires, 1809) de Mariano Moreno; el "Memorial de agravios" (Bogotá, 1809) de Camilo Torres; la "Proclama" (Santiago de Chile, 1811) de Camilo Henríquez (firmado Querino Lemánchez); y tantos otros. Una selección de estos y otros textos puede consultarse en los 2 tomos de José Luis Romero y Carlos Alberto Romero; *Pensamiento político de la Emancipación (1790-1825)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

8. Cfr. "Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos" (1809) de Bernardo de Monteagudo; los "Diálogos" de Bartolomé Hidalgo; "Diálogos de diversos muertos sobre la independencia de América" (1821) de José Cecilio del Valle; "Catecismo político cristiano" (¿1810?, 1811) de José Amor de la Patria (seudónimo); "Catecismo religioso político contra el Real Catecismo de Fernando VII" (¿1817?) de Juan Germán Roscio.

entregando muestras originales y verdaderamente renovadoras. Tal el caso de los "cielitos" de Hidalgo o de los "yaravíes" de Melgar.

En lo que respecta a textos teatrales, su producción es escasa, y abundan las traducciones e imitaciones de obras clásicas y de autores franceses, la mayor parte concebidas para la lectura y no para la representación. Dentro de los parámetros formales de la tragedia neoclásica escribieron obras dramáticas Juan de la Cruz Varela, José Fernández Madrid y hasta el mismo José María Heredia; también se dieron algunos casos de comedias a lo Moratín y de sainetes.[9] Uno de los ejemplos de la búsqueda de utilizar el teatro para difundir las ideas nuevas y para servir el proyecto emancipador es el de Camilo Henríquez, que escribe una obra dramática *La Camila, o la patriota de Sud-América,* mientras estaba exiliado en Buenos Aires, y aunque no consigue representarla se imprime en 1817. En esta obra, mediante trazos fuertes y lenguaje enfático, aparecen los patriotas perseguidos por el despotismo español, que encuentran refugio entre los indios, presentados por contraste como idealizada muestra de sabiduría y de bondad.

La obra narrativa que destaca en ese período es, indudablemente, *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi. Lizardi fue básicamente un publicista de ideas, dedicado al periodismo y a la polémica. Utiliza la coyuntura del decreto de 1812 de las Cortes de Cádiz sobre la libertad de imprenta, para fundar periódicos y desarrollar su actividad en México. El regreso de Fernando VII y el inicio de la Reconquista o Restauración Colonial imponen la censura y Lizardi opta por emplear la ficción narrativa para expresar aquello que la censura le impedía en el periodismo. Es así cómo en 1816 salen a luz los tres primeros volúmenes de *El Periquillo Sarniento* (el 4° y último solo se imprime con la edición de 1830), obra en la que si bien no hay una manifestación explícita de los ideales libertarios y emancipadores (las condiciones tampoco lo permitían), se plasma como una clara propuesta crítica que cuestiona, desde una perspectiva ilustrada y antiescolástica, la degradada sociedad colonial y la deformación moral, cívica e intelectual que resultaba de la colonia.

Un caso especial y que amerita ser tomado en consideración en la narrativa de este período, es el de la novela *Jicotencal*[10], de autor desconocido, pero

---

9. Hay algunos casos especiales y destacados, como el del mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851), del cual "con una sola excepción todas sus comedias originales fueron estrenadas en Madrid y escritas para un auditorio español, sin que en parte alguna se traduzca la oriundez americana del poeta"; en Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de la Poesía Hispano-Americana,* Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, tomo i, 1911; pp. 114-115.

10. Publicada en dos tomos, sin indicación de autor, en la Imprenta de Guillermo Stavely, 1826. El autor de esta obra sigue siendo un desconocido. Luis Leal la atribuye, sin seguridad absoluta, al cubano Félix Varela (1788-1853), pero sus argumentos no son del todo convincentes (cf. "Jicotencal. Primera novela histórica en castellano", *Revista Iberoamericana,* XXV, No. 49, enero-junio, 1960, pp. 9-31). Benito Varela Jácome, en su estudio sobre la "Evolución de la novela hispanoamericana en el siglo XIX" (en Luis Iñigo Madrigal, coord.,

hispanoamericano, publicada en Filadelfia en 1826. Es considerada como la primera novela histórica, dentro del código romántico, anterior a la primera de esta índole en España (*Ramiro, conde de Lucena*, de Rafael Húmara, publicada en 1828). Como señala Pedro Henríquez Ureña, "en realidad, su aparición marcaría los comienzos del romanticismo en la América española, si no fuera porque se trató de una obra aislada en la que casi nadie paró mientes y que no tuvo continuadores ni influencia" (Heríquez,1964:123). En todo caso, el hecho es ilustrativo de la creciente autonomía de las letras hispanoamericanas con respecto a las españolas, lo que se verá corroborado poco más tarde con la publicación de *Elvira, o la novia del Plata* (1831) de Esteban Echeverría.

El texto en que más claramente se expone el sentido de la literatura en función de proponerse la emancipación literaria y servir a la emancipación cultural de los americanos, es la "Alocución a la poesía" de Andrés Bello. Publicado originalmente en 1823, en las páginas iniciales de la *Biblioteca Americana* —la revista que Bello y Juan García del Río (1794-1856) empiezan a editar en Londres— es, en opinión de José Juan Arrom, "un verdadero manifiesto poético."[11] El poema es presentado en los siguientes términos: "Alocución a la Poesía, en que se introducen las alabanzas de los pueblos e individuos americanos, que más se han distinguido en la guerra de la independencia (Fragmento de un poema inédito, titulado 'América')". Escrito en la métrica de la silva (combinación libre de versos de 7 y 11 sílabas), comienza con una invocación a la poesía para que abandone Europa ("esta rejión de luz i de miseria") y venga a las tierras de América ("del Sol joven esposa"), donde se encuentra abierta la naturaleza y todo espera para encontrar su inspiración en ella:

Divina Poesía,
tú de la soledad habitadora,
a consultar tus cantos enseñada
con el silencio de la selva umbría,
tú a quien la verde gruta fue morada,
i el eco de los montes compañía:
tiempo es que dejes ya la culta Europa,
que tu nativa rustiquez desama,
i dirijas el vuelo a donde te abre
el mundo de Colón su grande escena.

Historia de la literatura hispanoamericana, tomo II, "Del neoclasicismo al modernismo", Madrid, Cátedra, 1987, pp. 91-133), la atribuye al escritor español Salvador García Bahamonde ("La primera edición, de Filadelfia, es anónima, pero en Valencia, en 1831, se publica *con el mismo título* una novela cuyo autor es Salvador García Bahamonde". El subrayado es del autor), peor en realidad la novela de García Bahamonde es otra y su título es *Xicotencal príncipe americano*, Valencia, Imprenta de José Orga, 1831.

11. José Juan Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2ª ed., 1977, p. 135. TAmbién cf. Henríquez Ureña, 1964:100.

El carácter programático de este poema de Bello está subrayado por el hecho de publicarse encabezando el número inaugural de la revista,[12] que es explícitamente —como se puede leer en el "Prospecto" que anuncia la salida de la revista— una empresa a la vez de emancipación y de integración americanas. La clara conciencia que Bello tenía de la función liberadora de la literatura, las artes y las ciencias, es la que lo impulsa a fundar la *Biblioteca Americana* (1823), tarea que luego continúa con *El Repertorio Americano* (1826-1827). Ambas revistas pueden considerarse como la más ambiciosa empresa cultural de ese período, y son la mejor ilustración de los proyectos e ideales que caracterizan este momento. Andrés Bello, cuya labor se prolonga, expande y profundiza en el período siguiente, es, sin lugar a dudas, la personalidad intelectual de mayor trascendencia en las letras hispanoamericanas del siglo XIX.

Existe consenso generalizado de que la producción literaria en este período estuvo profundamente imbricada con el proyecto de emancipación política. Eso explica que sus hombres de letras sean al mismo tiempo políticos y hombres de acción. Por eso mismo, es difícil separar las múltiples funciones que cada uno de ellos cumple en esos años. Pero si hubiera que resumir, en una dimensión continental, los aportes más importantes de la vida cultural de este período, sería posible hacerlo considerando la labor de Andrés Bello en el campo intelectual y literario, la de Simón Rodríguez en la renovación de las ideas educativas y la de Simón Bolívar en la reflexión y la acción política. *

---

12. Este mismo carácter es reconocido por los escritores posteriores; es así cómo al publicarse la primera antología de escritores hispanoamericanos, *América Poética* (1836), preparada por Juan María Gutiérrez, el poema es colocado como pórtico de la misma.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
1/1993/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

REINVENTANDO JERARQUÍAS: LA FICCIONALIZACIÓN DEL AUTOR EN EL FRONTISPICIO DE LA *NUEVA CORONICA I BUEN GOBIERNO* DE GUAMAN POMA DE AYALA

Mercedes López-Baralt

A la memoria de Martha B. Anders

Nuestra literatura colonial latinoamericana es, hasta cierto punto, un constructo del siglo veinte. Pues, en su mayor parte, los textos que la constituyen no fueron redactados por motivos estéticos. Me refiero, por supuesto, al *Diario* de Colón, a las cartas de relación y a las crónicas de Indias, que no a la lírica barroca, cima del exceso verbal producido por el apogeo de la elipsis que dijera Severo Sarduy.[1] Sin embargo, hoy podemos detenernos en la textualidad de un nutrido corpus de documentos históricos cuya escritura -ya detonada por voluntad de la oficialidad o por la mera gana de espíritus descontentadizos- quiso servir fines económicos y políticos. Podemos leer con fruición textos escritos por obediencia a la Corona, ancilares de los procesos de conquista y colonización, o redactados en pleno desafío a la historia oficial pagada por aquella. Y tantas veces motivados por el ansia de medrar del a veces pretendidamente emprobecido cronista, soñando siempre con tierras y encomiendas de indios.

Lo que funda el placer de esta lectura es precisamente constatar, en el desencaje entre la realidad histórica y la imagen que de ella propone la palabra, la construcción de la mentira. Que no otra cosa es la ficcionalización, sin la que es imposible hacer literatura. Decía hace algún tiempo Henry James, y lo cita Walter Ong,[2] que cada escritor construye a su lector. Pero -teniendo en cuenta que la escritura es una suma de ausencias, ya que el que escribe no tiene en frente a su lector, y el que lee tampoco ve al autor- también hay que dar por sentado que el escritor no puede menos que construirse a sí mismo. De manera que la

1. Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", en César Fernández Moreno, editor, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI/Unesco, 1972, pp. 167-184.
2. Walter J. Ong, S.J., "The Writer's Audience Is Always a Fiction", *PMLA*, I, 90, 1975, pp. 9-21.

ficcionalización del autor y de su lector, son los primeros peldaños del proceso literario.

En el caso del escritor andino Felipe Guaman Poma de Ayala, su construcción como autor detona una sucesión de máscaras que el cronista se autoimpone para estar a la altura del receptor de su mensaje, Felipe III. Pues la *Nueva coronica i buen gobierno*,[3] terminada en 1615, es a la vez crónica indiana y carta al rey. Genéricamente híbrida, también incide en la consejería real, la emblemática política, el memorial de peticiones y remedios, la autobiografía y el sermón. El monumental texto marcado por la heteroglosia (en él coexisten el español, el latín, el quechua, el aymara y otras lenguas del altiplano) combina palabra e imagen: son 1.188 páginas que incluyen 398 dibujos a tinta de la mano del propio autor. El intenso mestizaje lingüístico, genérico y discursivo de esta singular crónica, propone una etnografía del mundo andino prehispánico, una narración de los hechos de la conquista y colonización del Perú, la denuncia de los abusos del régimen colonial y, a la vez, un programa político para la buena administración del virreinato.

Pero la distancia -no solo geográfica sino social y étnica- que separa al emisor de este complejo mensaje político de su receptor real, impone a Guaman Poma la necesidad de establecer *ab initio* sus credenciales. Se trata de autorizar su propia voz -lo mismo que quiso hacer Darío cuando le habló a Teodoro Roosevelt a nombre del continente "que tenía poetas/ desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl" con los versos: "Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman,/ que habría de llegar hasta ti, Cazador."[4] El cronista andino habrá de fundarse todo un linaje compuesto por un carnaval de máscaras -algunas ficticias y otras reales- entre las que se encuentran, a más de la de su propio padre Martín Mallqui, las de autor, pintor, escribano, traductor, consejero real, predicador, cronista real, segunda persona del rey, sacerdote jesuita o franciscano, cacique principal, *capac apo* o príncipe, el Inca, los dioses andinos Viracocha y Pariya Qaqa, y las de heredero de las dinastías reales del Perú nativo: los incas y los yarovilcas.

Excede, desde luego, los límites de este corto trabajo explorar cada una de estas máscaras en la *Nueva coronica*. Quisiera entonces detenerme solo en la frontispicio, para examinar la construcción inicial, tanto gráfica como verbal, de un autor que suele hablar en primera persona. Si privilegio la imagen para estos propósitos, es tan solo por recordar que desde que Trento -a través de su decreto veinticinco- declaró la conveniencia y legitimidad de persuadir a través de imágenes, el Siglo de Oro proliferó en textos visuales. Nosotros, desde la era posmoderna, marcada por los medios de comunicación electrónica y la publici-

---

3. Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, 3 vols., edición de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste, Madrid, Historia 16, 1987.
4. Rubén Darío, "A Roosevelt", *Páginas escogidas*, edición de Ricardo Gullón, Madrid, Cátedra, 1979.

dad, bien podemos entender la eficacia del lenguaje icónico.

Una simple mirada a la página titular nos confronta con el tema que obsede al cronista: la jerarquía y el poder. Pues hay dos figuras arrodilladas y otra sentada en un trono. A ello volveremos enseguida. Pero vale apuntar de entrada que el título *El primer nueva coronica i buen gobierno* ya nos alerta al hecho de que estamos ante una crónica disidente, magnífico ejemplo del escribir contradiciendo de un Lope de Aguirre, un Bernal Díaz o un Inca Garcilaso (Lezama lo llamaría "arte de contraconquista"[5]). Guaman Poma anticipa aquí su capítulo "Coronicas pazadas" (Guaman,1987:1161-1164), en el funda su autoridad como historiador, tanto en el hecho de ser testigo de vista de mucho de lo que narra, como en la legitimidad de sus fuentes, la tradición oral tomada tanto de los quipus o cordones anudados como de informantes ancianos que vivieron el esplendor del mundo incaico. Pues al llamar su crónica "el primer" y "nueva" está desestimando de un plumazo la historia oficial del Perú (ya en el capítulo citado nombrará a cada uno de los cronistas de los que habrá de burlarse sin piedad).

El mismo formato de la página es elocuente de las intenciones políticas de su autor. El frontispicio es una de las múltiples convenciones bibliográficas con las que el cronista prepara su manuscrito para la publicación inmediata, que encargará a Felipe III en tres ocasiones desde uno de los prólogos del texto. La *Nueva coronica,* a caballo entre el medievo y la edad moderna, tiene aún mucho del manuscrito iluminado. Sin embargo, su autor lo convierte en libro a través de las mencionadas convenciones entre las que se cuentan, como lo ha visto Rolena Adorno[6], la paginación, el reclamo a pie de página, la tabla de contenido y el colofón. Pero ¿qué connotaciones políticas puede tener este hecho? Nada menos que la creación de un público, la construcción de un lector alterno, esta vez colectivo. Como carta, la crónica de Guaman Poma tiene un solo lector, el rey de España. Pero publicar -la misma palabra lo dice: ofrecer a un público- crea otros lectores. Como libro la *Nueva coronica* está dirigida a toda la sociedad virreinal, a cada uno de cuyos sectores apostrofará su autor desde sus "prólogos", para conminarlos a vivir el buen gobierno. Demás está apuntar que estos nombrados por Guaman Poma "lectores" no podrían haber sido en su mayoría sino oidores, por tratarse de analfabetos y pobres, incapaces de la lectura y la adquisición de libros. Tras los trabajos de Margit Frenk[7] sobre el problema de la difusión oral de la literatura del Siglo de Oro, no podemos desentendernos de la oralidad que marcó la era misma de la imprenta.

---

5. José Lezama Lima, *La expresión americana,* Madrid, Alianza, 1969.
6. Rolena Adorno, "El robo del signo: la *Nueva corónica* como mensaje dentro del proceso de comunicación", conferencia del 19 de septiembre de 1977, Otoño Andino, Cornell University.
7. Margit Frenk, "Lectores y oidores: la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", conferencia plenaria Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia, 1980.

Frontispicio de la *Nueva coronica i buen Gobierno* de Guaman Poma de Ayala

También la combinación de palabra e imagen en el frontispicio tiene una intención política. En su ensayo "Retórica de la imagen",[8] Roland Barthes ha explicado cómo -en un siglo obsedido por lo visual, como el nuestro- la presencia de la escritura contigua a la imagen, es cada vez más necesaria "para combatir el terror de los signos inciertos". Pues la imagen es fundamentalmente ambigua, y el autor del mensaje icónico tiene que anclar el sentido con la palabra, fijando uno solo entre los múltiples significados que pueda comunicar la ilustración. Solo el lenguaje articulado es capaz de emitir proposiciones inequívocas, y Guaman Poma se sirve de él para interpretar la imagen muy a su manera.

Notemos que desde la parte superior del frontis, el cronista establece por primera vez su autoridad a través del "Don", añadiendo a su nombre los calificativos de "Señor y príncipe". Epítetos todos que elevan su rango social más allá de lo constatable en la realidad extratextual. Pero en su mismo nombre cifra el autor andino su calidad de mediador entre dos culturas: Felipe Guaman Poma de Ayala contiene un nombre y un apellido hispánicos junto a un nombre totémico (halcón y puma) probablemente inventado y autoimpuesto por el autor; nombre andino que no figura en la firma que el cronista estampa en calidad de escribano en un expediente de compra venta de tierras que notariza a fines del siglo dieciséis.[9]

Notemos ahora la composición espacial del dibujo. Las categorías de arriba y abajo universalmente connotan el poder y la ausencia de poder. Más aún, el contraste entre frontalidad y perfil comunica, por lo menos en Occidente, como lo ha visto Meyer Schapiro[10], autoridad sagrada versus la historicidad profana. Si a esto añadimos el gesto de las figuras, una sentada en un trono y las otras de rodillas, no cabe duda de que estamos ante el tema de la jerarquía del poder. En lo alto del dibujo, a mano izquierda, está el Papa, con las llaves de San Pedro; y a mano derecha y en posición inferior, el rey de España con la corona a sus pies. Hasta aquí el dibujo parece recrear fielmente la jerarquía que gobernaba en ese entonces el reino de las Indias. Pero —un poco más abajo de Felipe III— la intromisión de la figura de Guaman Poma, como tercero en mando en esta distribución del poder, introduce subrepticiamente la literatura en la composición del frontispicio.

Aun así, hay un aparente grado de humildad por parte del cronista al situarse como el último en jerarquía. Sin embargo, la segunda lectura del dibujo revela muy otra cosa. El autor andino está más cerca que el rey de la esfera que ocupa

---

8. Roland Barthes y otros, *La semiología*, trad. Silvia Delpy, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974 [1964].
9. Edmundo Guillén Guillén, "El cronista don Felipe Guaman Poma de Ayala y los manuscritos hallados en el pueblo de Chiara", *Amaru*, Lima, No. 10, 1962, pp. 89-92.
10. Meyer Schapiro, "On Some Problems of the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle in Image-Signs", *Semiotica*, La Haya, I, 1969, pp. 223-242.

el Papa. Aunque el espectador percibe el lado del Papa como la izquierda, dentro de la concepción medieval de la pintura -que divide el cuadro desde un eje interior al mismo, y no tomando como criterio el ojo del espectador- se trata de la derecha. También Guaman Poma explicita este criterio posicional. La derecha, dentro del esquema cosmológico andino del altar del templo del sol Coricancha en el Cuzco (me refiero al dibujo que sobre dicho altar hace otro cronista indio coetáneo de Guaman Poma, Joan de Santacruz Pachakuti Yamqui, y cuyas huellas en el arte visual de Guaman Poma he examinado en otro lugar)[11], está cargada de prestigio mítico, y en quechua traduce como *Hanan:* palabra que significa tanto arriba como derecha, noción asociada al sol y a lo masculino, a dominio y al poder. *Hurin* es la noción complementaria, ligada a abajo, izquierda, la mujer y la luna, y la subordinación. Esta concepción mítica del espacio andino aparece descrita en numerosas crónicas, pero vale mencionar aquí por lo menos la del Inca Garcilaso. Guaman Poma, decíamos, está más cerca que el rey del lado *hanan* del dibujo, hecho que podemos apreciar mirando la configuración de las losetas del suelo sobre el que ambos se arrodillan. Pero lo que ya ha invadido sin pudor la zona sagrada de *hanan* es un sello con las iniciales de su nombre, en el que la letra "f" de Felipe funge de cruz, subrayando el cristianismo que autoriza la voz del autor.

Pero hay más. Un eje formado por tres escudos divide al dibujo en dos mitades, *hanan* y *hurin*. Arriba figura el del Papa. En el centro -también posición privilegiada por ser la del Cuzco, ombligo del mundo en la geografía del imperio incaico o Tawantinsuyo- aparece el escudo real, con los emblemas de Castilla y de León. Y abajo (de nuevo, como índice de humildad aparente, ocupando la posición inferior), el escudo que se ha inventado el cronista para su linaje yarovilca, que no incaico. Vale explicar aquí que Guaman Poma se proclama biznieto por línea materna del décimo Inca Tupac Yupanqui, aunque ello es probablemente falso. Lo que sí parece un hecho incuestionable es su descendencia de un importante señorío de Huánuco, sojuzgado por los incas, el de los yarovilcas. De ahí la ambigüedad de su crónica, en la que de cara al español su autor hace la apología de los incas, pero de cara a éstos celebra su linaje paterno.

Pero nuestro cronista crea jerarquías para de inmediato subvertirlas. Pues su escudo -con los emblemas del halcón y el puma, su nombre totémico- constituye nada menos que una mandala que contiene el cosmos en su integridad. Cielo y tierra se asocian tradicionalmente en los Andes a las figuras del halcón y el puma. Aún hay más. El escudo de Guaman Poma es el más grande de los tres y, a la vez, el que sostiene los del Papa y el rey. Podemos interpretar el hecho extrapolando algunas frases del llamado "capítulo de la pregunta" (Guaman,1987:1054-1074) de la *Nueva coronica i buen gobierno*. Allí el autor -esta vez bajo su máscara de cronista real- crea un diálogo ficticio entre su persona y Felipe III que sintetiza

---

11. Mercedes López-Baralt, *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*, Madrid, Hiperión, 1988.

su propuesta de buen gobierno. Conmina al monarca, con su descaro característico, a que impida el maltrato de los indígenas, a quienes necesita como tributarios, "porque se acuerde que Castilla es Castilla por los indios" y "sin los indios vuestra majestad no vale cosa".

Hoy nuestro autor ha salido de las páginas de su *Nueva coronica* para entrar -Pedro por su casa- a las de otro cronista de nuestro tiempo. Se trata de aun otra ficcionalización. Me refiero a Eduardo Galeano, quien en el primer volumen de su trilogía *Memoria del fuego,* subtitulado *Los nacimientos*[12], canibalizando el texto del autor y artista andino, lo hace nacer otra vez. Quisiera cerrar estas palabras citando la viñeta del narrador uruguayo:

> **1615, Lima**
> **Guaman Poma**
>
> A los setenta años, se inclina sobre la mesa, moja la pluma en el tintero de cuerno y escribe y dibuja desafiando.
>
> Es hombre de prosa atropellada y rota. Maldice al invasor en la lengua del invasor, que no es la suya, y la hace estallar. La lengua de Castilla dos por tres tropieza con palabras quechuas y aymaras, pero al fin y al cabo *Castilla es Castilla por los indios, y sin los indios Vuestra Magestad no vale cosa.*
>
> Hoy Guaman Poma de Ayala termina su carta al rey de España. Al principio estaba dirigida a Felipe II, que se murió mientras Guaman la hacía. Ahora quiere entregarla en mano propia a Felipe III. El peregrino ha deambulado de aldea en aldea, *caminando el autor por la siera con mucha neve,* comiendo si podía y llevando siempre a cuestas su creciente manuscrito de dibujos y palabras. *Del mundo buelve el autor... Andubo en el mundo llorando en todo el camino* y por fin ha llegado a Lima. Desde aquí se propone viajar a España. Cómo hará, no sabe. ¿Qué importa? Nadie conoce a Guaman, nadie lo escucha, y el monarca está muy lejos y muy alto; pero Guaman, pluma en mano, lo trata de igual a igual, lo tutea y le explica qué debe hacer.
>
> Desterrado de su provincia, desnudo, ninguneado, Guaman no vacila en proclamarse heredero de las dinastías de los yarovilcas y los incas y se autodesigna Consejero del Rey, Primer Indio Cronista, Principe del Reino y Segundo de Mando. Ha escrito esta larga carta desde el orgullo: su linaje proviene de los antiguos señores de Huánuco y en el nombre que se puso ha recogido al halcón y al puma del escudo en armas de sus antepasados, que mandaban las tierras del norte del Perú desde antes de los incas y los españoles.
>
> Escribir esta carta es llorar. Palabras, imágenes, lágrimas de la rabia. *Los yndios son propietarios naturales deste rreyno y los españoles naturales de españa aca en este rreyno son estrangeros.* Santiago Apóstol, de uniforme militar, pisotea a un nativo caído. En los banquetes, los platos están llenos de minúsculas mujeres. El arriero lleva una canasta repleta de hijos metizos del cura. *También es castigo de dios murir muchos yndios minas de azogue y de plata. En todo el Perú, adonde habia cien no hay diez.* "¿Comes

---

12. Eduardo Galeano, *Memoria del fuego II: los nacimientos,* México, Siglo XXI, 1982.

este oro?, pregunta el Inca, y el conquistador responde *"Este oro comemos"*.

Hoy Guaman termina su carta. Ha vivido por ella. Medio siglo le ha llevado escribirla y dibujarla. Son casi mil doscientas páginas. Hoy Guaman termina su carta y muere.

Ni Felipe III ni rey alguno la conocerá jamás. Durante tres siglos andará perdida por el mundo. *

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
1/1993/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

FORMAS NARRATIVAS EN *BALÚN CANÁN*, DE ROSARIO CASTELLANOS

Françoise Pérus

EL PROBLEMA DE LA HETEROGENEIDAD FORMAL

Balún Canán (1957), la primera novela de Rosario Castellanos[1], es sin duda una obra desconcertante, cuya lectura plantea dificultades hasta ahora poco o mal resueltas por la crítica especializada. A primera vista, la narración se caracteriza por una indudable unidad temática, que gira en torno a la ruina de una familia de terratenientes chiapanecos a raíz de una rebelión indígena alentada por la política agraria del gobierno de Lázaro Cárdenas. Muestra asimismo una distribución más bien clásica de los elementos espacio-temporales: la confrontación entre hacendados e indígenas, relatada en la parte central, ocurre en Chactajal, mientras que la primera y la tercera parte evocan la vida de los Argüello en la ciudad de Comitán ("Balún Canán" en lengua indígena), antes y después de los sucesos que llevan a la pérdida de la hacienda familiar. Sin embargo, y junto con esta unidad temática y esta organización a la vez cronológica y arquitectónica de los hechos relatados, la novela presenta en otros niveles una marcada y sorprendente heterogeneidad formal. La utilización de convenciones narrativas distintas para las tres partes (en primera o en tercera persona según los casos), y la alternancia de tiempos verbales asimismo diferentes (presente primero, pasado después, y conjugación de ambos en la última parte), no dejan de llamar la atención por cuanto rompen con los anteriores principios de unidad composicional.

¿Fallas de una escritora novel, poco fogueada en el arte de narrar e impedida, por la cercanía vivencial de su tema, de asumir la distancia necesaria para la adopción de una verdadera decisión poética? Esta seudoexplicación, por demás

1. Rosario Castellanos, *Balún Canán* (México: Fondo de Cultura Económica y Secretaría de Educación Pública, Colección Lecturas Mexicanas, 1983). Todas las citas son extraídas de esta edición.

recurrente, siempre que la experimentación o la innovación vienen a romper con el horizonte de expectativas de lectores y críticos, resulta demasiado cómoda. Deja entera la problemática que consiste en desentrañar el por qué —con torpeza o sin ella— de estas insólitas rupturas formales. "Fallida" o no, toda obra artística resulta siempre de una pugna entre cierta unidad de propósitos y unas formas que se revelan más o menos aptas para la concreción de aquella, mediante el trabajo de la escritura. La coherencia formal de *Balún Canán*, y la unidad de propósitos que le subyace, siguen siendo entonces el problema obviado por la crítica, extraviada a nuestro modo de ver por horizontes de expectativas hata cierto punto engañosos: el de la autobiografía por un lado, y el del indigenismo por otro.

Sin duda el recuento del pasado en primera persona, asentado en elementos provenientes de la biografía de la propia autora (partes I y III principalmente), y el realismo indigenista, manifiesto ante todo en el relato central, se hallaban presentes en la mente de la narradora chiapaneca al emprender su novela. Sin embargo, las relaciones que el texto entabla con dichas formas, no van sin un profundo cuestionamiento de sus implicaciones cognitivas, éticas y estéticas, como trataremos de mostrarlo a continuación.

La relación con el indigenismo y el realismo

Las tres partes que componen la novela constan de veinticuatro capítulos cortos, la primera y la última, y de veintiocho, algo más largos, la parte central. Aunque puramente técnica, al menos en cierto nivel, esta repartición equilibrada de los capítulos y de la materia textual, atestigua de la búsqueda de cierta proporción entre las tres partes, destacando la del medio, tanto por el número de capítulos como por el de las páginas: setenta, ciento cuarenta, setenta aproximadamente.

La confrontación central entre el hacendado y los indígenas, está relatada en pasado y en tercera persona por un narrador "externo" que "conoce" las acciones y los pensamientos de sus personajes. Estos se caracterizan ante todo por su "tipicidad", vale decir por su pertenencia a sectores sociales y grupos étnicos específicos. Y como en la novela indigenista más tradicional, la acción, "típica" también, gira en torno a la tenencia de la tierra. En la reconstitución de este conflicto y el conjunto jerárquico de los personajes involucrados, tampoco faltan los representantes del poder político, o los personajes intermedios, tránsfugas o descastados, que buscan pescar a río revuelto y se ven arrastrados por la creciente.

Todos estos aspectos composicionales —la forma del narrador, la de los personajes y de la acción— recuerdan sin duda la tradición del realismo social, de modo que el vínculo de esta parte de la novela de Rosario Castellanos con dicha tradición es indudable. La presencia en el texto de monólogos internos para delinear las contradicciones con que pugnan ciertos personajes, o la de algunos

elementos que pueden considerarse propios del llamado realismo mágico para la configuración de la mentalidad indígena, tampoco desmiente esta filiación. Dan cuenta del dominio de las posibilidades y la evolución de una misma corriente narrativa.

Ahora bien, en la confrontación entre terratenientes e indígenas, llama la atención la ausencia de señalamiento de las tendencias de un proceso histórico y colectivo que, como en la novela indigenista, privilegiara el hipotético ascenso de la conciencia indígena. Sin duda la rebelión y el liderazgo indígenas están presentes en este relato central de *Balún Canán,* pero antes que en una reivindicación de los sublevados, el conflicto desemboca aquí en una doble dispersión: la de los indígenas primero, que por lo demás no llegaron nunca a convertirse en el centro de la atención del narrador, y la de los Argüello después, cuya identidad familiar y de casta aparece definitivamente rota, no solo por la pérdida de la hacienda en que aquella se sustentaba, sino también por los "extravíos" de su rama femenina. Aunque estemos ante un orden señorial que se deshace, no por ello el narrador asume la reivindicación del indígena y sus luchas sociales o políticas: la perspectiva ideológica que alimentaba y orientaba el movimiento indigenista y su literatura está como ausente de esta parte de la novela de Rosario Castellanos. De este movimiento, o mejor dicho de la novela indigenista y realista, la narradora chiapaneca retiene la forma composicional y su prurito de objetividad, mas no la perspectiva ideológica que los alentaba.

Esta disolución manifiesta del vínculo orgánico entre la forma composicional de la novela indigenista y la perspectiva ideológica que presidía a la orientación de sus contenidos, impide ver en el relato central de *Balún Canán* la simple reiteración de temas y modalidades narrativas que ya para entonces daban evidentes signos de agotamiento. Antes bien, convierte a este relato central en una *estilización* (no paródica) de la novela indigenista, mediante la acentuación y el desvío de sus principales rasgos composicionales.

Implícito en toda estilización, el carácter deliberado del distanciamiento del sujeto de la escritura, respecto de la forma estilizada encuentra su corroboración en otros aspectos del relato. En primer lugar, en la ruptura de la narración en primera persona que hasta entonces caracterizaba la novela, señalada de entrada mediante la impersonalidad del "se" de la frase en bastardilla con que se inaugura esta segunda parte: *"Esto es lo que se recuerda de aquellos días"* (p.75). Y, en segundo lugar, por la ausencia manifiesta de la niña, protragonista de la primera parte, en los sucesos y acontecimientos de este relato central. El alejamiento de la niña respecto de los sucesos y acontecimientos que construye y reconstruye dicho relato, encuentra su figuración simbólica en la escena en que Matilde la encuentra extraviada, reducida a llanto y sorda ante cualquier razonamiento: "Quiero irme a Comitán. Quiero irme con mi nana" (p.142).

Quedaría sin embargo por precisar a quién podría estar representando el "se" de la frase inaugural, y de quién pudiera ser este recuerdo del que se deslindan

formalmente la narradora en primera persona de las otras dos partes de la novela y el sujeto de la escritura novelesca. Un examen detenido del estilo que prima en este relato intermedio muestra una combinación sutil de un estilo "objetivo" — en la descripción, la anotación de los comportamientos de los personajes y la reproducción "pictórica" de los diálogos (marcas todas éstas de la narración realista)—, con resonancias varias de una suerte de discurso colectivo (el "se" de la frase inaugural), cuyos juicios valorativos parecen adherirse al orden señorial en contienda. La descripción y la caracterización del comportamiento de los indios en la celebración del día de Nuestra Señora de la Salud en el capítulo VIII, o el tratamiento que recibe el personaje de Matilde a lo largo del relato, son buena muestra de esta adhesión implícita. Por otro lado, la capacidad del sujeto tácito de la narración por adentrarse en la subjetividad de los personajes que pertenecen al mundo de los terratenientes (a quienes corresponden las formas del monólogo interior), y el contraste con la imposibilidad correpondiente de penetrar en la interioridad de los indígenas, confirman la ubicación y la perspectiva de este enigmático sujeto, portador de una memoria colectiva a la que el sujeto de la escritura da por vigente todavía, no sin dejar entrever al mismo tiempo su sesgo particular: "*Esto es* lo que *recuerda* de aquellos días".

Esta ubicación del sujeto implícito de la narración y la "focalización" que la caracteriza no se contradicen, a nuestro modo de ver, con ciertas aperturas hacia el "realismo mágico", como en el capítulo XVI:

> Los que por primera vez conocieron esta tierra dijeron en su lengua: Chactajal, que es como decir lugar abundante de agua.
>
> El gran río pastor llama, con su voz que suena desde lejos, a los riachuelos tributarios. Ocultan su origen. Se manifiestan después cuando vienen resbalando entre las peñas musgosas de la montaña, cuando abren su cauce arando pacientemente la llanura. Pero desde que nacen llevan su nombre, su largo nombre líquido — Canchanibal, Tzaconejá—, para entregarlo aquí, para perderlo y que se enriquezca la potencia y el señorío del Jataté. [...]
>
> Los que por primera vez nombraron esta tierra la tuvieron entre su boca como suya. Y era un sabor de mazorca que dobla la caña con su peso. Y era la miel espesa y blanca de la guanábana. Y la pulpa lunar de la anona. Y la aceitosa semilla del zapote. Y el lento rezumar del jugo en el tronco herido de la palmera. Pero también hálito, niebla madrugadora que deja seña de su paso en el follaje.[...]
>
> Los que por primera vez se establecieron en esta tierra llevaron cuenta de ella como de un tesoro. La extensión del milperío y las otras cosechas. La zona para la persecución del ciervo. La encrucijada donde el tigre salta sobre su presa. La cueva remota donde amenaza el hambre del leoncillo. Y el llano que ayuda la carrera cautelosa de la zorra. Y la playa donde deposita sus huevos el lagarto. Y la espesura donde juegan los monos. Y la espesura donde los muchos pájaros aletean huyendo del más leve rumor. Y la espesura de ojos feroces de pisada sigilosa, de garra rápida. Y la piedra bajo la que destila su veneno la alimaña. Y el sitio donde sestea la víbora [...]
>
> Los que vinieron después bautizaron las cosas de otro modo. Nuestra Señora de

la Salud. Este era el nombre de los días de fiesta que los indios no sabían pronunciar. Les era ajeno. Como la casa grande. Como la ermita. Como el trapiche (pp.192-193).

En boca del narrador, y no en la de los indígenas, el estilo que prima en este capítulo —en su primera parte más que nada— consiste en la reelaboración expresamente poética y *literaria* de una memoria indígena más supuesta y mítica que "real". Como tal, dicha reelaboración forma parte también de la estilización de lo que venía siendo hasta entonces la tradición narrativa dominante en América Latina, al menos tratándose de estos temas.

Así, la diferenciación explícita entre el sujeto de la escritura novelesca (o autor implícito de la novela) y el portador de esta memoria a la vez familiar y colectiva, reelaborada en el marco de una tradición literaria estilizada y distanciada, convierte a la parte central de *Balún Canán* en el ámbito de un doble cuestionamiento: el de la estructura social y cultural del mundo evocado, y el de la tradición narrativa que la venía formalizando.

El mundo evocado presenta una estructura social ante todo agraria, heredada de la colonia, y profundamente marcada, culturalmente hablando al menos, por el predominio de los terratenientes y la "ley del Padre". Esta "ley" conlleva el imperio del varón, y entraña una lógica de la confrontación asociada con el ejercicio de la fuerza, cuando no de la violencia pura y simple, y por ello no atañe solo a la casta de los Argüello y a sus relaciones con los indígenas. Concierne también las relaciones de éstos con los primeros, y las que priman entre los mismos indígenas: la caracterización de Felipe, su líder, y la forma de la confrontación planteada, subrayan esta correspondencia estructural entre los dos mundos contrapuestos y en pugna.

Por otro lado, y al inscribirse en el marco de la tradición literaria realista —en sus dos vertientes, "social" y "mágica"—, la reelaboración, estilizada y distanciada, de esta memoria familiar y colectiva, sienta la discusión en torno a las relaciones implícitas entre una "mentalidad" que podríamos llamar "señorial", y una tradición literaria que, con todo, se había propuesto impugnar el predominio de los terratenientes y reivindicar la causa indígena. Como la "ley del Padre", el prurito de "objetividad", devuelto ahora el sustrato social y cultural concreto que le confiere su sesgo particular, y el monologismo que caracterizan la tradición realista, presuponen la "universalidad" de una forma de verdad que excluye cualquier posibilidad de diálogo entre tradiciones culturales en otros muchos aspectos distintas y separadas. La invocación del Chilam-Balam de Chumayel, que sirve de liminar a este segundo capítulo, da fe —como los cuentos de la nana o el tío David en la primera parte— de la posibilidad de otros marcos de referencia para la interpretación de los sucesos narrados: "Toda luna, todo año, todo día, todo viento camina y pasa también. También toda sangre llega al lugar de su quietud, como llega a su poder y su trono" (p.75).

En esta invocación liminar, no ha de verse una simple paráfrasis de los

contenidos del relato que encabeza. Se trata más bien de la contraposición de otra "mentalidad", de otra manera de concebir el mundo y el despliegue de la temporalidad, y por consiguiente también de otra posibilidad de narrar y guardar memoria. Esta contraposición contribuye sin duda a reforzar el distanciamiento ya señalado del autor, implícito respecto de la memoria familiar y colectiva. Pero al introducir la posibilidad de otros marcos de referencia para la interpretación de los hechos relatados —y en particular la de su elaboración en un marco acorde con los ciclos naturales y con la materia, ajena a la lógica de la confrontación y las pugnas por el poder— subraya también el carácter relativo de la universalidd objetivista y monológica del relato que encabeza.

La relación con la autobiografía

La forma del capítulo central conduce a una problematización de las relaciones entre el pasado (o la memoria) y el lenguaje (o los lenguajes) que las formaliza. Esta problemática, que el primer capítulo cuestiona también, aunque desde otra perspectiva, se hallaba planteada desde el inicio mismo de la novela: "...Y entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: ***la palabra, que es el arca de la memoria***" (p.9; el subrayado es nuestro). Así empieza contando la nana, y sentando ella la problemática central de la poética narrativa.

La primera parte de ***Balún Canán*** está narrada en primera persona y en presente, con lo cual instaura una relación muy particular entre la memoria y el lenguaje que le da forma. La ficción autobiográfica tradicional, en primera persona, suele recurrir a tiempos verbales pasados y sentar con ello, entre el protagonista de los sucesos y acontecimientos de ayer y el sujeto de la enunciación presente, una forma de continuidad específica. En efecto, entre la trayectoria pasada del protagonista y la perspectiva del narrador actual, la identidad de persona, implícita en el "yo", conlleva una forma de "explicación" más o menos especular: la reconstrucción del pasado es al mismo tiempo, y de modo sin duda problemático, la historia de la construcción del sujeto. La forma especular de esta relación tiende así hacia una coincidencia entre ***historia*** (relato) y ***memoria***.

Ahora bien, el uso que hace Rosario Castellanos del presente para referirse a sucesos y acontecimientos pasados, rompe deliberadamente con esta forma especular de construcción y reconstrucción del sujeto y su objeto. Y si decimos deliberadamente, es porque la problemática está señalada desde el primer capítulo también:

"Pero si comer es horrible. Ante mi plato mirándome sin parpadear. Luego la gran extensión de la mesa. Y después... no sé. ***Me da miedo que del otro lado haya un espejo***" (p.10; el subrayado es nuestro), dice la niña. Pero ¿quién dice? ¿La niña o la narradora actual? ¿Y de qué "espejo" y de qué "otro lado" se trata?

Contrariamente a lo que podría dejar suponer una lectura apresurada de esta primera parte, si bien es la niña y protagonista la que "dice" sus vivencias, no es ella la que está narrando, sino el sujeto actual de la enunciación. Un análisis estilístico más o menos detenido no deja lugar a dudas al repecto: en los enunciados propios de la niña se entrometen constantemente, a modo de comentarios, la voz de la narradora, quien no busca la repodrucción "pictórica" de un lenguaje supuestamente infantil sino la exploración de reminiscencias sueltas, de imágenes y escenas fragmentarias que la vuelven a la memoria y cuyos significados, a la vez pasados y presentes pero siempre inacabados y abiertos, intenta desentrañar otra vez.

Esta forma de devolver al pasado una forma presente y de restituir la vivencia en su carácter puntual, inacabado y abierto —en vez de ordenar los sucesos y sus significados en función de un proceso que culminara con la enunciación presente, como en la novela de aprendizaje—, conlleva una forma de relación con el pasado en la que éste permanece vivo, semánticamente inacabado y abierto. En otras palabras, la memoria deja aquí de confundirse con el relato y la historia para *confrontarse* en cada momento con ellos.

El doble cuestionamiento —del objeto de la representación y del sujeto de la enunciación— que entraña esta modalidad narrativa particular, encuentra su corroboración en la fragmentación del relato en una multiplicidad de evocaciones puntuales e inconexas, es decir sin relación causal-temporal entre sí. Esta fragmentación y yuxtaposición de imágenes y escenas que la narradora vuelve a vivir con la niña que fue y en la cual vuelve a deslizarse, muestra a las claras que la modelización artística de esta primera parte no obedece a la lógica del relato autobiográfico tradicional que reconstruye el pasado, al mismo tiempo que construye el sujeto de la enunciación, sino que responde a la del funcionamiento azaroso y sorpresivo de la reminiscencia y la memoria sin cristalizar.

Ahora bien, en el interior de esta primera parte, dos capítulos próximos y paralelos —el XVIII y el XX— plantean en forma expresa la relación entre relato y memoria, prefigurando el lugar y la perspectiva del sujeto de la enunciación novelesca. El capítulo XVIII se refiere al manuscrito apócrifo que atribuye a una indígena el historial de las tierras de Chactajal, de sus habitantes y sus dueños, desde los orígenes de los tiempos hasta la actualidad, incluyendo la genealogía completa de los Argüello. Dicho documento asume por ello la forma de un relato histórico y genealógico. El capítulo XX, en cambio, evoca el momento en que la nana se despide de la niña, encomendándola a Dios, antes de la partida de los Argüello para Chactajal. Como todas las escenas que evocan a la niña, ésta tiene la forma de una remembranza en la que se recrea una situación, hasta cierto punto confusa para la niña de entonces. Sin embargo, la narradora no la relata, sino que la recrea, reproduciendo las palabras de la nana y el azoro de la niña. El paralelismo entre ambos capítulos está dado por una misma apelación "al hermano mayor". "Yo soy el hermano mayor de mi tribu, su memoria", empieza el manuscrito

apócrifo (p.57). "Tú le reservarás también el ánimo de hermano mayor, de custodio, de guardián. Tú le reservarás la balanza que pesa las acciones", pide a Dios la nana para su niña (p.63). Este paralelismo explícito es entonces y al mismo tiempo la fuente de una contraposición esencial entre dos formas de "memoria".

En efecto, además de apócrifo —dictado por el padre como "prueba" eventual de la legitimidad de su dominio sobre las tierras de Chactajal ante indios y funcionarios de gobierno—, el relato histórico-genealógico moviliza un pasado cuyo ordenamiento cronológico cierra el significado de los hechos relatados, dándoles por sucesivos e incontrovertibles, y confiriendo a la violencia que los caracteriza una significación "universal", mediante la apelación reiterada a ciertos valores cristianos como la culpa y la expiación. Dictada por la ley del Padre, esta historia de exacciones y supuesta "memoria de la tribu" constituye de hecho una forma más de *usurpación* del pasado indígena. Puede por lo mismo entrar a formar parte de "la herencia de Mario. El varón", con la que no le es permitido "jugar" a la niña (p.60).

Muy otro sin duda es el "hermano mayor" que se desdibuja en la mezcla de ofrenda y plegaria que pronuncia la nana dirigiéndose a Dios al despedirse de "su niña":

> Vengo a entregarte mi criatura [...] Guárdala, como hasta aquí la he guardado yo, de respirar desprecio. Si uno viene y se inclina ante su faz que no alardee diciendo: yo he domado la cerviz de este potro. Que ella también se incline a recoger esa flor preciosa —que a muy pocos es dado cosechar en este mundo— que se la llama humildad.
>
> Tú le reservaste ciervos. Tú le reservarás también el ánimo de hermano mayor, de custodio, de guardián. Tú le reservarás la balanza que pesa las acciones. Para que pese más su paciencia que su cólera. Para que pese más su compasión que su justicia. Para que pese más su amor que su venganza.
>
> Abre su entendimiento, ensánchalo, para que pueda caber la verdad (pp.62-63).

El legado de la nana indígena, que habrán de recoger y custodiar la niña y la narradora, ya no es la "memoria" —la historia, hecha, relatada y escrita— de exacciones pasadas, sino una *enseñanza vital*, una *disposición de ánimo abierta* ("el ánimo de hermano mayor"). Esta disposición de ánimo conlleva a su vez una redefinición de los valores cristianos invocados: a la culpa y la expiación —demasiado prontas a trocarse en cólera y venganza (con lo que entraña también de deseo o voluntad de justicia)— responden aquí la humildad, la compasión, la gratitud, y el peso justo de las acciones. Este legado —¿esta herencia?— consiste pues en una concepción de la verdad "otra", en una disposición y una postura vitales, abiertas lo mismo hacia lo pasado que hacia lo presente y lo por venir.

Temática y formalmente hablando, esta posibilidad de una verdad "otra" se contrapone a la ley y al dictado del Padre, del conquistador, el hacendado y el varón que, además de sentar la confrontación y la fuerza como supuesto de

cualquier forma de relación, privan a indios y mujeres de identidad y voz propias. A la exploración de esta verdad "otra", fundada en el legado de la nana y prefigurada desde el inicio de la novela con aquella intuición de que pudiera haber "un espejo del otro lado de la gran extensión de la mesa", se aboca la escritura particular de *Balún Canán*.

Desde luego, la naturaleza de este "espejo" no está precisada de entrada ("Y después... No sé"). Pero en la medida en que el "miedo" presupone la no coincidencia del ser consigo mismo ni con la "ley" que aquel "espejo", imagen invertida de la "gran mesa", deja entrever (la noción de "injusticia" previamente incorporada, "una vez cae sobre mí todo el peso de la injusticia" —p.10— permite inferir la presencia de dicha "ley" en relación con el espejo), dicha imagen introduce una doble problematización, que es la que habrá de anudarse en torno al lenguaje: la de la identidad del sujeto, desgarrado desde la escena inicial entre dos mundos y dos sistemas de valores unidos y contrapuestos, primero; y la del objeto de la representación novelesca, indisociable del anterior, luego. El uno bien pudiera "estar parpadeando", y el otro no ser tan liso como "la gran extensión de la mesa..." A esta doble problematización responden a nuestro modo de ver las modalidades narrativas de la primera y la segunda parte de la novela: la ruptura con la forma de la autobiografía tradicional y su reemplazo por una forma abierta que rehúye la continuidad y la coherencia del relato histórico-biográfico, por un lado, y el distanciamiento respecto del realismo indigenista mediante su estilización, por otro.

HETEROGENEIDAD CULTURAL Y MULTIDIMENSIONALIDAD DE LO REAL

Ahora bien, el deslinde de las dos partes anteriores respecto de las formas tradicionales que les subyacen, conlleva una redefinición de los alcances cognitivos y éticos de estas mismas formas. Hemos señalado ya la relativación de la objetividad y la universalidad de la narración realista, con la estilización de sus principios composicionales y su contraposición con otros universos posibles de representación e interpretación. De ambos procedimientos se desprenden el carácter necesariamente problemático de la relación entre el objeto de la representación y los lenguajes que lo formalizan y una concepción del objeto como "lugar", si no exactamente de confrontación y debate, al menos de entrecruzamiento de perspectivas diversas.

En el caso concreto de *Balún Canán*, el objeto se define a partir de la contraposición entre las dos partes primeras, como relación entre el pasado y su recuento, y la memoria —o las formas de la memoria—, de tal suerte que la problematización del objeto conlleva al mismo tiempo la del sujeto y de los lenguajes que lo formalizan. La figuración, en la primera parte, de los mecanismos

de la memoria como conjunto de reminiscencias sueltas e inciertas en cuanto a sus significaciones, y la superposición o el engarce de dos perspectivas y dos temporalidades distintas (las de la niña con las de la narradora) que no se anulan mutuamente sino que se complementan para dejar las significaciones abiertas, sientan una forma de relación viva e inacabada con el propio pasado. Y éste, al dejar de ser pasado cristalizado, fijado por la coherencia de algún *relato,* conlleva a su vez la forma de un sujeto que deja de fundarse en la consolidación progresiva de su propia identidad para restituir la fluidez y el inacabamiento de las vivencias pasadas en su asociación con el presente.

Las concepciones que presiden a estas redefiniciones de las formas del sujeto y el objeto, a partir de la problematización de las modalidades de su formalización con sus implicaciones cognitivas y éticas, vuelven a encontrarse en la tercera parte de la novela. Esta gira en torno a la muerte de Mario, el hermano menor de la niña y narradora, virtual heredero del dominio paterno sobre las tierras de Chactajal, con todo y lo que ello pudiera conllevar de perpetuación de un orden social y cultural, caracterizado por la "ley del Padre". Cronológicamente hablando, este nuevo episodio se ubica después del drama de Chactajal, y se caracteriza por la ausencia del padre de la familia Argüello, empeñado en conseguir en Tuxtla los apoyos políticos necesarios para salvar algo de sus dominios. En el lado simbólico, la ausencia del padre y la muerte del niño varón figuran la irremediable extinción de aquel orden señorial que evocaba al principio la narradora.

El debilitamiento de dicho orden señorial, da lugar a la configuración de un ambiente en el cual priman ante todo las mujeres, todas ellas presas de una serie de contradicciones al parecer inherentes a su condición: la de pertenecer a un orden que les confiere identidad social y que las priva al mismo tiempo de existencia e individualidad propias. Sin embargo, lo que estas contradicciones —exacerbadas por la situación de tensión social, política y familiar, y por la ausencia del jefe de familia— ponen de manifiesto, por un lado, el empeño de las mujeres en perpetuar el orden que las legitima y, por otro, las mil maneras que encuentran de contravenirlo. Así, y en conjunto, con sus rebeldías, sus herejías, sus subterfugios y sus tretas, los personajes femeninos de esta tercera parte sacan a relucir todas las heterogeneidades culturales y los sincretismos que subyacen por debajo de la aparente unidad y cohesión del orden señorial que ahora se deshace.

En todas estas conductas erráticas o paradójicas, la única excepción es sin duda la de la nana. No por participar de dos mundos culturales a la vez —que terminan ambos por marginarla— ésta vive su doble participación de modo errático. En ella, los valores éticos, integrados en la "disposición de ánimo" por sabiduría vital y ancestral, priman por sobre los deseos de integración social o los imperativos ligados a la propia sobrevivencia.

Ahora bien, en esta tercera parte, la narración vuelve a asumir la forma de la narración en primera persona. Pero esta vez conjuga una mezcla sutil de tiempos pasados y presentes que marcan, con sus alternancias a ratos abruptas, los

desplazamientos subjetivos de la narradora: la cercanía de la remembranza, con el empleo del presente, siempre que la niña es partícipe de la escena o el suceso evocados o se involucra afectivamente en ellos; y el distanciamiento, con la vuelta al pasado, cada vez que la niña o la narradora se alejan interiormente de las actitudes, los comportamientos o las escenas relatados. Los entrelazamientos entre estas dos temporalidades retoman así, desde otra perspectiva, las modalidades narrativas de la primera y la segunda parte: la actualidad y vigencia de remembranzas semánticamente abiertas, y el distanciamiento objetivista que fija los hechos que registra y clausura sus posibles significados.

A base de la exploración de las heterogeneidades culturales que autoriza el resquebrajamiento del orden señorial, y en los desplazamientos subjetivos de la narradora, el recuerdo de la enfermedad y la muerte súbitas del hermano, adquiere así la forma particular de un cruce entre las dos modalidades narrativas anteriores: la del relato más o menos cronológico de una serie de sucesos que desembocan en la enfermedad y muerte del niño, y la evocación de una serie de escenas, actitudes y comportamientos contradictorios e inconexos que, no solo privan al acontecimiento central de toda posibilidad de explicación unilateral, sino que contribuyen a multiplicar los puntos de vista y las interpretaciones posibles: ¿"venganza de los brujos"?, ¿"castigo divino"?, ¿impericia del médico?, ¿deseo inconsciente de la niña de suprimir al hermano al esconder la llave en el baúl de la nana?, ¿concurso de circunstancias malhadadas?, ¿encuentro de supersticiones y fatalismo con la confianza ciega en la Divina Providencia? o ¿irresponsabilidad colectiva? Todo aquí —lo relatado y lo evocado, lo expresado y lo tácito o sugerido— se suma y se contrapone para dejar la significación del acontecimiento sin resolución semántica definitiva.

Y es que, para la narradora de hoy, no se trata en esto de establecer causalidades objetivas, ni de adjudicar culpabilidades a posteriori. Lo que ella busca es restituir y explorar la vivencia pasada en lo que aún conserva de vigencia, para fincar en esta restitución y esta exploración del origen y la forma de una escritura que prefiguraba ya el final de la novela:

> Cuando llegué a la casa busqué un lápiz. Y con mi letra inhábil, torpe, fui escribiendo el nombre de Mario. Mario en los ladrillos del jardín. Mario en las paredes del corredor. Mario en las páginas de mis cuadernos.
>
> Porque Mario está lejos. Y quisiera pedirle perdón". (p.291).

Con todo, estas líneas finales —en tiempo pasado— vinculan el origen de la escritura en un agudo sentimiento de culpabildiad en vías de apaciguamiento. Mediante una vuelta a la imagen incial del espejo, ora "inpávido" (p.277), ora acusador (p.288), dicho sentimiento aparece claramente asociado, en la imaginación de la niña, con el orden señorial y la "ley" del padre; con este orden y esta "ley" que llevan a su propia madre (la misma que se mira complaciente en el espejo

al ponerse las joyas) a ofrecerla a ella en sacrificio con tal de salvar al hijo varón, y que a su vez la conducen a ella a desear la muerte de su hermano con tal de sobrevivir también. En su remembranza de los sucesos y acontecimientos pasados, la narradora no soslaya la participación inconsciente de la niña en las contradicciones del universo de las demás mujeres. Antes bien, explora y recrea el clima social y cultural en donde se gestaron su deseo fratricida y su rebeldía, sin exculparse ni descargar culpabilidades en otros. Y al explorar y recrear este clima social y cultural, busca sopesar actitudes, comportamientos y acciones —propias y ajenas— desde aquel "ánimo de hermano mayor" que tiempo atrás le legara y encomendara su nana.

La heterogeneidad cultural y la multidimensionalidad de lo real, plasmados en esta tercera parte a base del entrelazamiento de dos modalidades narrativas antes consideradas opuestas y excluyentes, no desembocan entonces en la disolución de lo "real" en una multiplicidad de puntos de vista subjetivos y más o menos equivalentes, es decir indiferentes. Sienta más bien las bases de un dialogismo social y cultural que confronta, en torno a un mismo acontecimiento, actitudes, comportamientos y puntos de vista que descansan en universos de representaciones sociales y culturales heterogéneos y diversos. La contraposición entre la memoria viva y el relato histórico-biográfico, con la subordinación de éste a la primera, apuntan así hacia el cuestionamiento de los supuestos cognitivos y éticos de una forma literaria objetivista que, al cancelar la relación viva y siempre problemática entre el pasado y la memoria, bloquea la asimilación de la experiencia vital, la discriminación entre los valores en juego en nuestras actitudes y acciones más cotidianas, y la insustituible —personalísima— asunción de los valores propios.

En este sentido, *Balún Canán* sigue siendo una "novela de formación". Pero, como tal, su principal característica radica en que —lejos de construir el sujeto mediante la reconstrucción del pasado y de ubicar la problemática en torno a la "degradación desigual entre el héroe y el mundo" a la manera del *Bildungsroman* europeo— coloca el inacabamiento semántico del sujeto y el mundo, en torno a unos ejes cuya definición guarda estrecha relación con la historia de países cuya modernidad parte de una insoslayable herencia colonial. La heterogeneidad cultural, por un lado, y la discontinuidad entre pasado y presente, o el divorcio entre el discurso de la historia y la memoria viva, por otro, son rasgos propios de países que advinieron tarde a la vida independiente, y de naciones en proceso de formación que siguen pugnando por una definición y una expresión propias. En este marco, el aprendizaje individual y la asunción de los valores propios adquieren necesariamente la forma de una discriminación entre elementos culturales, histórica y socialmente diferenciados —separados y enfrentados—, y la de una confrontación entre el relato que congela la historia y la memoria viva que restituye toda su actualidad a un pasado en muchos sentidos activo todavía.

La comprensión de esta peculiaridad de la dimensión histórica y cultural del

aprendizaje individual, no podía entonces menos que desembocar en un cuestionamiento de las formas narrativas tradicionalmente asociadas, por un lado, con el relato histórico-biográfico —lo que Marthe Robert llamó alguna vez "la novela de los orígenes y lo orígenes de la novela"— y, por otro, con el relato autobiográfico tradicional, heredado de la tradición europea. En esta comprensión radica a nuestro modo de ver el indudable aporte de *Balún Canán* a la narrativa mexicana y latinoamericana: en la búsqueda experimental de una nueva poética narrativa, cuyo sentido nuclear se halla inscrito en la cita liminar extraída de *El libro del consejo:*

> Musitaremos el origen. Musitaremos solamente la historia, el relato.
>
> Nosotros no hacemos más que regresar; hemos cumplido nuestra tarea; nuestros días están acabados. Pensad en nosotros, no nos borréis de vuestra memoria, no nos olvidéis. *

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
1/1993/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

ESCRITURA Y TECNOLOGÍA EN *TODO LO QUE INVENTAMOS ES CIERTO* DE MIGUEL DONOSO PAREJA

Fernando Balseca

Citando un párrafo de una carta que Gustave Flaubert envió a Louise Colet en 1853, Miguel Donoso Pareja asume que lo que inventamos es cierto. Esta idea potencia el valor de la invención y constituye un motivo palpable en la confección del libro de cuentos *Todo lo que inventamos es cierto*[1], pues la mayoría de los textos que lo integran deja ver un interés explícito por la escritura, lo que da pie para sospechar que —a más de la intuida propuesta ficticia que se desarrolla en el plano de la anécdota o de la situación— en este libro subyace una conciencia que reconoce la dimensión de la escritura y que la manipula como elemento decisivo del relato: estamos frente a historias que nos sugieren no solo un universo verbal sino una teoría del verbo, de la escritura y de la literatura; así lo entiende Humberto E. Robles: "La colección, en conjunto, no propone nada menos que una teoría y práctica de la representación"[2].

El cuento "Meiga" ofrece ciertos nombres de *escritores* como referentes. En "Femmes de Menage" se habla de cuadros, es decir, *textos* pictóricos. En "La tía María" la relación entre los personajes se anuncia por una *carta*; en el hallazgo del parentesco hay un tío novelista y aparece otro escritor; finalmente se habla de *museos*, esto es, de esos lugares donde hay una "escritura" colgada en las paredes. En "Cypraea clandestina" —acaso un cuento paradigma del libro— se afirma la necesidad de convertir una historia en texto, otorgándole así estatuto de verdad, aunque la realidad no sea ni vivida ni cierta. "No hay invención fuera de la palabra" (p.67), dice un personaje que tiene una apuradísima necesidad de hablar, de transmitir mensajes, de hacer inteligible el mundo a través de las palabras; adicionalmente tenemos referencias a Umberto Eco, Iann Flemming y James

1. Miguel Donoso Pareja, *Todo lo que inventamos es cierto*, Quito, El Conejo, 1990.
2. Humberto E. Robles, "Todo lo que inventamos es cierto", en *Semana*, Diario *Expreso*, Guayaquil, 10 de noviembre de 1991, p. 15.

Bond (que son lecturas de otras escrituras).

En "La Giralda" se justifica esta ligazón entre escritura y verdad cuando se asegura que "pensar es una actividad colectiva, una suma de tergiversaciones" (p.71). En "Portus Magnus Brigantium" se habla de un *libro abierto*, y "Birhakeim" muestra personajes que rememoran una *película*. En "De otros astros, otros mundos" hay un *libro* y un *diario*. En "El pozo amargo" se recuerda a Cervantes y a su escritura. En "El momento de la gran pérdida" el personaje reflexiona mientras lee un *boleto* de tren. En "El otro lado del espejo" un joven, testigo de escenas protagonizadas por otros, ajusta el lente de su *cámara*. En "Alcalá de Henares" otra vez tenemos al Quijote y la presencia viva de Dulcinea y la isla Barataria, "certezas únicas del verbo" (p.111) según su personaje. De esta manera, las realidades que existen son las verdades verbales, textualizadas. Y en "El crimen perfecto", cuento que cierra el volumen, tenemos referencias a libros y a un poeta.

Para captar esta serie casi obsesiva de referencias a la escritura tenemos que considerar que la escritura es una tecnología. Claude Lévi-Strauss, Jack Goody y Walter Ong nos han recordado que —como lo ha continuado haciendo la imprenta y la computadora— la escritura inició la separación de la palabra de aquel presente viviente, donde las primeras existían momentáneamente solas[3]. Así, como ya lo había dicho también Michel Foucault[4], la escritura vuelve a las palabras casi independientes de esas realidades que inicialmente pretendía reproducir. Sin embargo, esta operación parece hoy más clara: el lenguaje no comunica semafóricamente, las palabras emitidas son apenas un esfuerzo contra esa implacable barrera de separación entre lo dicho y lo sucedido, lo representado y el pasado. Las palabras —el juego de la escritura en este caso— no nos llevan hacia la comprensión de objetos específicos sino más bien de entidades semidibujadas, borradas, difusas, donde la única posibilidad para su inteligibilidad está en los límites de la alusión, en el intento por decir algo.

Tradicionalmente la veracidad del mundo representado era ya una garantía para la creencia en la factibilidad de ese universo. Las palabras allí operaban en un segundo orden. Pero hemos llegado a reconocer que las palabras —y esta es la principal propuesta que creeríamos aprender del libro de Miguel Donoso Pareja— no solo no transmiten el resplandor de los planetas que uno atestigua, sino que lo que comunican no tiene asidero en lo verdadero real, que la literatura

---

3. En Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, traducción Noelia Bastard, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1976 [1970], especialmente el capítulo 28 "Lección de escritura". Ver también Jack Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 [1986]; y Walter Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres y Nueva York, Methuen, 1982.
4. Michel Foucault, *Las Palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1984 [1968]. Ver también del mismo autor *El orden del discurso*, traducción Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1987, [1973].

es producto de la relación de ese sujeto en el mundo a través y por la escritura. Aquí la escritura —y no el sujeto— ocupa un primer plano. Esto le hace decir a Robles: "La única manera de compensar una realidad aparentemente incompleta, según Donoso Pareja, es a través del mundo de la imaginación" (Robles,1991:15). Dicho de otro modo, lo que leemos no es testimonio de un mundo sino la perfecta invención de mundos forjados de palabras que de otra manera no hubieran existido.

Hay pues —parecería decirnos Donoso a través de estos cuentos— una escritura literaria que burla la realidad, no porque la niegue, sino porque simplemente hace de ella una *actora* de esa función mayor que es la escritura. Solo así entendemos esta insistencia de Donoso en su intento por fijar la escritura en algún lugar. A nivel del orden del relato, en *Todo lo que inventamos es cierto* la escritura está en todas partes y en ninguna, siempre es un (im)posible, una presa escapada de la cárcel menos segura: la que aprisiona el deseo. En "La mutilación", cuento que abre el libro, nada es más importante para el ausente que una *carta*; el personaje tiene un *letrero* al frente de su casa; en su entorno doméstico hay *libros,* una *máquina de escribir* y el cuento termina, desencandenando nuevos sentidos, con la llegada de un *sobre* que el personaje no necesita abrir para reconocer su contenido. El testimonio de lo escrito, en este cuento, adquiere la función de un elemento sustancial para el tono del relato. La palabra escrita busca comunicar, quiere ser el enlace de algo fundamental, de ese trayecto vacío que va de la invención a las palabras. Al mismo tiempo, la escritura es la garantía de existencia de los personajes y de la tensión ficcional en el conjunto de los cuentos, porque muchos de los textos se abren a sí mismos para autoexplicarse, lo que podríamos llamar una actitud "posmoderna" en la literatura: "Polifonía y heterogeneidad son la norma, ¡la ausencia de normas!" (Robles,1991:14)

Otra de las reiteraciones del libro está también en conexión directa con los alcances de la escritura: el problema de cómo se inventa la ficción o de cómo miente la vida, de cómo se legitiman las palabras separadas de sus cosas. Los cuentos están hechos de repeticiones, de dobles, para insistir en que la verdad del texto va saliendo aparentemente del narrador. En realidad, es la escritura la portadora de su verdad en las líneas que leemos, pues toda veracidad no existe al margen de una verbalización dada. En "Retrato y algo más" el protagonista "lee" una *foto,* la describe, se aventura a reinterpretarla, lo que supone una lectura de la lectura del mundo hecha por otra forma tecnológica: la de la impresión de imágenes en un papel a través de medios físicos y químicos.

Como se ve, una tecnología se amalgama con otra para fortalecer este intento de convencernos de que el autor "ha estado allí", como lo hacen los antropólogos, como esos narradores que obsesivamente viajan en este libro[5]. Tanto es así que

---

5. La comparación del antropólogo como escritor se puede encontrar en Clifford Geertz, *Works and Lives: The Antropologist as Author,* Stanford, Stanford University Press, 1988. Robles

el personaje —"leyendo" el rostro de su madre en tiempos de soltera, y él mismo habiendo constituido una nueva familia— siente en ese momento que esa mirada textualizada de la foto lo prefiguraba, lo marcaba, lo hacía posible, le daba existencia. Así, no hay que olvidar que, como ciertos eventos que dejan cicatrices en nuestro cuerpo, la escritura marca, deja huellas, imprime[6]. Incluso el propio narrador trata de interpretar esas miradas —la de la madre, también la del hijo en su escritorio— como un problema de *comunicación,* que es uno de los afanes de toda escritura. No perdamos de vista que esa foto guarda en su reverso unas *fechas,* esto es, huellas de escritura que, otra vez, desencadenan la reflexión del sujeto protagónico. La invención en este caso es más audaz porque parecería ser que no es ya un proceso que desde un presente se va para atrás o para adelante, sino que nuestra propia invención ha comenzado antes de nosotros mismos, en las memorias de padres y madres, abuelos y abuelas, en las cicatrices vitales que a ellos también les hicieron posible la existencia.

En "Makailu 'Ajo Arriero' Moduan" el personaje mira un dolmen que, como se sabe, es un monumento megalítico, o sea, una marca ex-profeso, una tecnología para afirmar la vida, para indicar que se estuvo allí; la marca es un signo, lo cual amplía el concepto de la escritura hacia la signicidad (no solo la escritura es una tecnología, sino que lo son también todos aquellos procesos donde se producen signos, desde los cuales generamos nuestras representaciones del mundo). En tal grado rebasa la invención los espacios de la verdad que el personaje encuentra un bar llamado Guayaquil (sin duda alguna, anunciado por un letrero, por una escritura) y un mercado también llamado Guayaquil (lo que curiosamente, por otra parte, sugiere que hay una imagen posible del puerto que pasa por el bar y el mercado). Allí el personaje piensa en protagonistas de la historia, en el conquistador Lope de Aguirre (dicho sea de paso, sus acciones son conocidas por una *carta* que él dirigió al rey de España en el siglo XVI). Así, el personaje piensa en emblemas, en símbolos, y hasta repite *poemas.* El narrador fabrica luego una serie de recursos de autoridad: las *citas* (de José de la Cuadra), que son abundantes, tratándose de un libro de cuentos, de ficción, que supuestamente no necesita de referente real al cual asirse.

"La infinita desnudez de Lucía" empieza cuando el personaje recibe una *tarjeta,* observa el dibujo de la *letra,* trata de recordar y se enfrenta a un proceso de revelación: todo esto constituye una clara divisa de la escritura (en la cual nos

---

también ve este cuentario "como la relación de un viaje, de un ininterrupido viaje literal y metafórico que se caracteriza por la presencia de un sentido de mutilación existencial, de realidad mocha, de nostalgia de plenitud que solo el verbo aspira a sugerir y, quizás, suministrar", en Robles,1991:14.

6. Para analizar la perspectiva de cómo la palabra se halla síquicamente en el ser, se puede consultar "La eficacia simbólica" de Claude Lévi-Strauss, en *Antropología estructural,* traducción de Eliseo Verón, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1984.

preceden la escritura y todas las representaciones posibles); en esta convicción la literatura es un intento por reconocer esa verdad a fin de recuperar para el sujeto ese pasado armado de memorias que "olvidamos", de lenguajes presentes pero paradójicamente no recordados, de gestos que dicen mucho y nada, que muestran la finitud pero que también señalan el poder que han tenido todos los lenguajes hablados en nosotros.[7].

Por eso, la letra produce efectos. Una mujer recibe una *postal* y se obtiene lo deseado: el encuentro de los personajes; otros leen *novelas* y Lucía es considerada como un *collage*, o sea un signo, una señal impresa, una escritura (semióticamente hablando), lo que queda claro cuando al protagonista las palabras lo cuestionan: no es uno quien habla, quien es dueño y amo de lo que se dice, sino que es toda la serie de prohibiciones que pesan sobre la lengua, la que nos organiza como sujetos y nos pone a hablar; eso querían decir los estudiosos cuando afirmaban que somos hablados por el lenguaje. En "De mujeres, lo insólito y cómo puede morir una gaviota" —acaso el cuento clave del libro—, a un personaje llamado "yo" le pasan cosas raras, matizadas de nuevo por la escritura pues allí hay noticias de diarios, citas de citas, letreros, registros, recortes de prensa, lo que eslabona escritura y memoria, amor y memoria, amor y olvido, escritura y olvido.

En el mundo de hoy la literatura tiene un doble valor: en primer lugar, frente a esos otros ámbitos mercadoristas, cuya culminación se plasma en la industria y la cultura de la destrucción y de la guerra, la invención que está hecha de palabras se relaciona con la figuración de espacios alternativos, marginales, utópicos. La invención literaria constituye un acto de ruptura con lo ya hecho: es un gesto de fundación. En este sentido es posible pensar que la superestructura determina la base económica de una sociedad. En segundo lugar, la literatura aparece como fiel testimonio de que solo se puede inventar a partir de una verbalización. En esta dirección, los cuentos de Donoso crean un mundo de evidencias que se superpone ante nuestros ojos, como un lugar previamente hablado, anteriormente estampado en las redes de las palabras. Por eso la obsesión referencial en que se basa este libro. Al respecto, Julio Ortega ha dicho del libro de Donoso:

> En este texto de la experiencia, entonces, hay no solo lecturas y sobrelecturas, sino también lecturas equívocas o inciertas, que cuestionan la misma posibilidad de convertir lo vivido en discurso; como si la certidumbre fuese probable en otra articulación de los hechos, pre-verbal, más cercana a las verdades del 'principio del placer', convocado en uno de los cuentos. [...] Así, escribir sería, siempre, sobreescribir: ver más de lo que hay, creer y especular, combinar e interpretar. Inventar, por lo mismo, una trama para lo que inexorablemente huye.[8]

---

7. Esta idea del sujeto bañado por lenguajes y de la inserción a la cultura desde el vintre materno está en Claude Lévi-Strauss, "Raza y cultura". en *Mirando a lo lejos*, traducción de Alicia Duprat, Buenos Aires, Emecé, 1986.
8. Julio Ortega, "La certeza de inventar", en Diario *El Universo*, Guayaquil, 18 de agosto de 1991.

Así, los textos de Miguel Donoso Pareja explican en la práctica el valor de la escritura. La mayoría de sus cuentos se mueve afanosamente en la idea de que hay un paso ritual, un más allá material detrás de esas cosas que aparecen como pura invención sin asidero real. Así, invención y palabra se toman de la mano, como sucede en más de un cuento de Donoso, como pasa en la buena literatura. Pero el discurso narrativo de *Todo lo que inventamos es cierto* interesa, además, porque se plantea un nivel de autocrítica al interior de su estructura. Ya se había afirmado que el valor máximo del libro es sostener que las realidades que existen son las realidades verbales. Sin embargo, el propio texto hace una operación de desmontaje: a la muchacha de la página 85 le preguntan: "¿Desde cuándo lo que uno vive es intrascendente?", y ella responde: "Lo que uno vive no, sino su verbalización". Verbalizar —el máximo valor de la propuesta del libro— es un acto cuestionado, lo que hace que este libro de cuentos hable de un autoconciencia que maneja sus límites con sobriedad; límites que, por este carácter situacional de los textos, pueden ser leídos también como un problema del texto: este es "un libro placentero", sostiene Rául Vallejo, aunque "la propuesta de lectura del cuentario se ve afectada por determinados 'ruidos' producidos por textos 'hostiles' al lector, encerrados en reflexiones situacionales que se mantienen con un soporte anecdótico mínimo"[9].

En otra parte Donoso ha dicho que, una vez escritos otros cuentos, estos se convirtieron en realidades o fueron leídos como ciertos[10]. En *Todo lo que inventamos es cierto* el proceso se altera, y la vida misma se hace cuestionable al borrarse las líneas de separación entre las palabras y las cosas, entre la literatura y la vida. Con esto, se privilegia la idea por la cual la literatura puede proporcionar herramientas a los sujetos para que seamos capaces de ver, leer y controlar en algo esas tormentas cotidianas hechas de información, palabras e imágenes electrónicas que pueden llegar a bombardearnos con fuego y lodo.

Tomando en cuenta el contexto de nuestra literatura latinoamericana, "la obra de Donoso Pareja se enarbola como un constante experimento imaginativo y expresivo, como un original aporte a las letras ecuatorianas. Gracias a voces como las de Donoso Pareja la literatura de nuestro país ha venido emprendiendo rumbos, busca nuevos cauces, se remoza en su misma capacidad inventiva, se lanza más allá de nuestros límites" (Robles,1991:15). Solo así la literatura se afirma —es el caso de la escritura en *Todo lo que inventamos es cierto*— como una tecnología para sobrellevar la vida. ✱

---

9. Raúl Vallejo, "Lo que inventamos para seducir lectores", Diario *Hoy*, Quito, 11 de febrero de 1991.
10. Ver la entrevista a Donoso en *Matapalo*, Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, No. 162, 3 de febrero de 1991, p. 5.

VIDA Y OBRA DE ALFREDO PAREJA DIEZCANSECO*

A mediados de 1993 murió en Quito Alfredo Pareja Diescanseco, novelista, historiador y político ecuatoriano, nacido en Guayaquil en 1908.

Por razones económicas solo pudo estudiar hasta primer curso de secundaria. Se formó de manera autodidacta y asistió de oyente a la Universidad pues quería ser abogado. No pudo alcanzar título profesional alguno porque cuando, en 1931, solicitó al Congreso Nacional que se le permitiese dar los exámenes de secundaria (único requisito que le faltaba para revalidar sus estudios universitarios), lo senadores jamás le contestaron. Luego de una vida dedicada a la cultura, la Universidad de Guayaquil le otorgó el título de Doctor Honoris Causa.

Desde grumete en un barco mercante que lo llevó a Nueva York, pasando por vendedor de perfumes y propietario de sendas tiendas de venta de plata en México y Buenos Aires, hasta gerente de banco; lo diverso de su vida personal es comparable con su prolífica y variada obra intelectual que combina el quehacer novelístico, los ensayos históricos, el ejercicio del periodismo de opinión, la presencia en importantes cargos públicos -de 1979 a 1980, fue Ministro de Relaciones Exteriores- y la cátedra universitaria.

Alfredo Pareja Diezcanseco perteneció a ese grupo de escritores del realismo social ecuatoriano de los años 30, de quienes se dijo que eran "cinco como un puño": José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert; es el único de ellos que no escribió cuentos, el primero de los cinco que desplaza el espacio de sus novelas -excepto en *La Beldaca*- de lo rural a lo urbano y el último que quedaba vivo.

En ese contexto literario se ubican las primeras novelas reconocidas por el autor: *El muelle* (1933), *La Beldaca* (1935), *Baldomera* (1938), inclusive la que es tal vez la única novela de humor de los años 30: *Don Balón de Baba* (1939); *Hombres sin tiempo* (1941), y *Las tres ratas* (1944). No nos referiremos a *La casa de los locos* (1929), *La señorita Ecuador* (1930), ni *Río Arriba* (1931), tres textos

---

* Este artículo aparecerá en el *Diccionario Enciclopédico de la Literatura Latinoamericana*, producido por la Fundación Ayacucho, de Venezuela, y se publica por gentil autorización de la coordinación de dicho proyecto.

novelísticos iniciales de los que ni siquiera el propio autor quizo hablar.

Pareja ha creado una galería de personajes atravesados verticalmente por el discurso narrativo, que van desde los que deambulan en medio de la pobreza y la delincuencia, pasando por los que corresponden a los típicos representantes de la clase media urbana y llegan hasta los personajes míticos e imaginarios.

Ahí están los trabajadores portuarios, pero sobre todo la tierna María del Socorro Ibañez, esposa de Juan Hidrovo, el inmigrante que vive en Nueva York, de *El muelle*; la mulata que vende frituras y su marido, el delincuente Lamparita, de *Baldomera*; el Nicolás Ramírez, condenado a 16 años de presidio por intento de violación y asesinato consumado, de *Hombres sin tiempo*; Carmelina, Eugenia y Ana Luisa, las mujeres atrapadas por el conflicto familiar, de *Las tres ratas*; el político de *Los poderes omnímodos*; o ese ser mítico del bestiario del siglo XII, en *La Manticora*.

Después de *Las tres ratas*, Pareja se entrega al ambicioso proyecto de novelar un período de la historia del Ecuador, a partir de la llamada "Revolución Juliana", ocurrida el 9 de julio de 1925, y que llevó a un sector de militares provenientes de la clase media a plantear un proceso de reformas destinadas a profundizar las transformaciones comenzadas por el ala radical del liberalismo.

Una novela-río o novela-suma, cuyo protagonista central es el Ecuador, expresado a través de los seres que lo habitan convertidos éstos en personajes de diversa índole. No una novela-río histórica, sino un conjunto de textos que se mueven en el decurrir de la historia.

Esta serie fue bautizada por el autor como "Los nuevos años". Su primer volumen es *La advertencia* (1956), que se ubica en el contexto de la "Revolución Juliana". En ella, encontramos a Clara -el siempre presente personaje femenino de la obra de Pareja-, mujer regida por el sino fatal de llevar a quienes se relacionan con ella a la soledad o la muerte. También al comandante Canelos, que representa las contradicciones sociales y políticas del movimiento juliano. Su hijo Pablo y el carpintero Briones son los seres puros de la novela. El padre Carlos, tipificado con la visión que los liberales tenían a mediados de siglo sobre los religiosos. Y está, Quito, el escenario del movimiento reformista.

Después vendrán *El aire y los recuerdos* (1958) y *Los poderes omnímodos* (1964). En esta última se destaca la presencia de José María Velasco Ibarra, quien fuera cinco veces presidente del Ecuador y que domina más de medio siglo de vida republicana, convertido en personaje de novela. Con estas novelas, Pareja se va alejando del realismo social de los años 30 y conformando un nuevo discurso narrativo.

Aunque, tanto *Las pequeñas estaturas* (1970) como *La Manticora* (1974), según la voluntad del autor, pertenecen al ciclo de "Los nuevos años", hay quienes consideran a estos dos textos, novelas imbuidas de la modernidad estética planteada desde el llamado "boom latinoamericano" y, por tanto, un tercer momento de la creación literaria de Pareja.

Las pequeñas estaturas es presentada formalmente, predominantemente, a través de los monólogos interiores de Redama -personaje femenino al estilo de Pareja- y Ribaldo, en los que se desarrolla su historia de amor. La voluntad de crear símbolos se expresa también a través de estos dos personajes: Redama es el amor y lo que éste tiene que hacer para salir adelante; Ribaldo, el empequeñecimiento físico como fruto de la humillación y la imposibilidad de ser libres al interior de una Organización caracterizada por el sectarismo.

En la última novela de Pareja que para algunos es su mejor obra -aunque en esto la crítica está dividida-, *La Manticora*, el autor nos construye un escenario teatral en el que se desarrolla la vida de los personajes, incluido el Narrador. Si con *Las pequeñas estaturas*, Pareja hubo entrado en la modernidad, con este texto avanza en esa línea de renovación del lenguaje y buceo de realidades míticas y formas expresivas simbólicas.

Pareja también ha incursionado en el campo de la historia en el que ha publicado 14 estudios de diverso tipo. Dos de ellos, ligados particularmente a la crítica de un momento de las artes plásticas de su país - *Vida y leyenda de Miguel de Santiago* (1952)- y a la obra literaria de un autor que ya pertenece a la humanidad -*Thomas Mann y el nuevo humanismo* (1956).

Es fundamental para entender el espíritu del liberalismo, su apasionada obra *La hoguera bárbara* (1944), biografía sobre Eloy Alfaro, el líder de la revolución liberal de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Otra obra fundamental, en el campo de la historia, es su *Historia de la República del Ecuador de 1830 a 1972*, (1974) que, actualizada hasta 1988, fuera reeditada en una colección por fascículos profusamente ilustrada. Los críticos coinciden en señalar la importancia de la obra porque en ella se refleja con claridad la visión liberal del proceso de formación y desarrollo de la república.

Alfredo Pareja Diezcanseco, a quien se otorgara en 1978 el Premio Nacional de Cultura "Eugenio Espejo", el más importante galardón que puede recibir un intelectual en el Ecuador y a quien el país despidió con honores al momento de su fallecimiento, demuestra a lo largo de su producción que su obra estuvo atenta al desarrollo de las tendencias más actuales del quehacer literario: desde el realismo social hasta aquella propuesta que invita al lector a que abandone la pasividad para convertirse en parte activa del proceso estético.

Raúl Vallejo

JORNADAS ANDINAS DE LITERATURA LATINOAMERICANA JALLA

DECLARACIÓN

Señor Ministro de Justicia del Perú:

Somos un grupo de estudiosos de la cultura latinoamericana reunidos en las primeras *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* en la ciudad de La Paz.

Hemos conocido la dolorosa y aflictiva situación de la ciudadana chilena Sybila Arredondo de Arguedas, detenida hace más de tres años en una cárcel del Perú, a través del conmovedor testimonio y la denuncia de su hija Carolina y de su madre Matilde.

No nos pronunciamos sobre la culpabilidad o inocencia de Sybila, pero nos solidarizamos con ella por el trato inhumano, ofensivo de toda dignidad, a que ha sido sometida mediante torturas y apremios de todo tipo y, por consiguiente, reclamamos para ella el respeto irrestricto de los derechos inalienables de toda persona. Entre ellos, el derecho a un juicio justo y, por lo tanto, la regularización de su detención sin proceso, la aceleración de éste y, si así correspondiera, su liberación.

Sybila Arredondo es hija de la prestigiosa escritora chilena Matilde Ladrón de Guevara y esposa del gran novelista, antropólogo y docente universitario peruano José María Arguedas. Arguedas fue, durante toda su vida, un luchador incansable por los derechos de su pueblo y por los valores culturales peruanos, andinos y latinoamericanos. Su extraordinaria obra literaria, estimada altamente por la comunidad internacional, constituye uno de los aportes creadores más significativos del Perú contemporáneo a la cultura universal.

De modo que los vejámenes padecidos por Sybila son, nos parece, además de un grave atentado a los derechos humanos, un agravio a la memoria de su esposo y a su extraordinaria obra creadora.

La Paz, 23 de agosto de 1993

Firman

Elena Altuna	Universidad Nacional de Salta
Fernando Balseca	Universidad Andina Simón Bolívar, Quito
Soledad Bianchi	Universidad de Chile
Rodrigo Cámaras	Pontificia Universidad Católica de Chile

Alejandra Cebrelli	Universidad Nacional de Salta
Geneviève Despinoy	Université de Toulouse
Alvaro Diez Astete	Instituto Boliviano de Cultura
Claudia Espinoza Iturri	Universidad Católica de Bolivia
Sonia García	Universidad Simón Bolívar, Caracas
Ricardo Kaliman	Universidad Nacional de Tucumán
Marta C. López	UNSa
Aymara de Llano	Universidad Nacional de Mar del Plata
Guillermo Mariaca Iturri	Universidad Mayor de San Andrés, La Paz
Mariana Matías	UNT
Antonio Melis	Universidad de Siena, Italia
Nelson Osorio T.	Universidad Central de Venezuela
Mauricio Ostria	Universidad de Concepción, Chile
Ana María P. de Costa	Colegio San Calixto de La Paz
Julio Piñones	Universidad de La Serena, Chile
Nadia Podleskis	Universidad Mayor de San Marcos, Lima
Grinor Rojo	California Southern University
Fernando Unzueta	Ohio State University
Rosina Valcárcel	Universidad Mayor de San Marcos, Lima
Raúl Vallejo	Universidad Andina Simón Bolívar, Quito
Susana Zanetti	Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional La Plata

Vladimiro Rivas Iturralde,
DESCIFRAMIENTOS Y COMPLICIDADES
México, Universidad Autónoma Metropolitana
1991, 215 pp.

Se trata de "un libro muy personal", según su autor, pues los artículos que lo componen pueden ser tomados como confesiones, aunque centradas en una preocupación constante: "la búsqueda de una relación entre literatura, ética y política".

Por la temática abordada, el artículo más actual, y el que intenta contribuir a un debate, es el que abre el libro, titulado "Reflexiones sobre la novela ecuatoriana contemporánea", pero no presenta una lectura nueva para la comprensión de los textos analizados, aunque intenta ofrecer una panorámica del desarrollo de la novela ecuatoriana de los últimos años. Más bien descriptivo, a veces el crítico no puede controlar su subjetividad y sus prejuicios al entregar normas o recetas que debieron haber seguido ciertos autores para que sus novelas sean mejor de lo que son, como lo hace con la obra de dos guayaquileños.

Algunos de los otros artículos ofrecen esa interesante visión personal que Rivas hace de la lectura: "El perfume de las palabras" es un ejercicio muy creativo que diferencia las palabras feas de las bonitas; "La guillotina, la música, el verdugo" es una lectura agradable de las paradojas de la historia de la guillotina; "Cortázar y la fotografía" es el ejemplo vivo de cómo las lecturas (o las relecturas) provocan reflexiones; y "Dostoyevski: del chisme al carnaval" es el reencuentro de la obra del autor ruso a la luz de las teorías de Mijaíl Bajtín.

Fernando Balseca

Enrique Ayala Mora,
RESUMEN DE HISTORIA DEL ECUADOR
Quito, Corporación Editora Nacional
1993, 159 pp.

"Escribir Historia es siempre un desafío"; así empieza Enrique Ayala Mora su *Resumen de historia del Ecuador*, que aparece como primer volumen de la nueva colección 'Biblioteca General de Cultura', que publica la Corporación Editora Nacional, bajo el auspicio de la Fundación Hernán Malo. El autor del *Resumen* está absolutamente consciente del verdadero "desafío" que supone comprimir, en 150 páginas, cerca de 12.000 años de nuestra historia, por "la necesidad de ofrecer una breve visión global de la vida de lo que llegó a ser Ecuador, nuestro país".

Pero se hace indispensable comprender que este desafío no se refiere únicamente al aspecto formal sino a las intenciones de un historiador de reconocido prestigio como

Enrique Ayala; el desafío del que se habla es el hallazgo de instrumentos que permitan divulgar el saber manejado en los ámbitos académicos. Ayala ha escrito, con rigor y sencillez, para los estudiantes (y estudiosos) de nuestro país, superando las usuales descripciones donde la historia aparece fabricada por la genialidad, capricho e individualidad de esos seres míticos llamados héroes.

Enrique Ayala plantea un periodización rigurosa que empieza en la época aborigen y llega hasta nuestros días. La experiencia de edición de la *Nueva Historia del Ecuador* ha hecho que cada época sea analizada a partir de la realidad económico-social, para luego pasar al estudio de las cuestiones políticas, ideológicas y culturales. Pero el *Resumen* no soslaya la actitud crítica del historiador comprometido seriamente con su disciplina y con su realidad. Acostumbrados a manuales informativos con base eurocéntrica, la perspectiva que ofrece Ayala, en cambio, se fundamenta en una esperanza: que las acciones colectivas siempre han buscado superar las contradicciones y resolver las crisis.

Los indios y las mujeres en la hitoria

De manera que los protagonistas de nuestra historia son esas "comunidades andinas" que, persistentemente desde hace 12.000 años, han buscado dejar huellas de su existencia en los espacios altos y bajos que ahora habitamos. Por ello el *Resumen* recupera como historia —y no como "prehistoria"— la época aborigen, y establece un diálogo fecundo con los autores de la tradición; plantea el avance de las culturas indias cuando los españoles topan América; presenta la conquista sin matices líricos, como un hecho de sojuzgamiento, pero al mismo tiempo rompe con ese idílico retrato del incario como lugar de absoluta paz y tranquilidad; estudia sin ocultamiento las raíces internas que posibilitaron la pérdida del incario a partir de las hondas divisiones entre los indios.

Al resituarse el lugar de los indígenas en el proceso de escritura de la historia, el *Resumen* promueve una apasionada convicción en favor de la perspectiva histórica de nuestra gente. Como la conquista fue el intento de expulsar a los indios del escenario de la historia, el autor revisa las posiciones políticas de los indios sin olvidar que hasta comienzos del siglo XX constituyeron la mayoría de la población ecuatoriana. Este *Resumen* rescata a aquellos que fueron expulsados del poder y a quienes se negó su lugar en el discurso oficial, pero que nunca dejaron de hacer historia; todo lo contrario, se han mantenido como legítimos constructores del devenir nacional. Por esto, otra de las referencias justas del *Resumen* —que lo hace "diferente" de otras "historias"— es la constante alusión a las mujeres, quienes siempre cumplieron roles protagónicos pero que no han sido consideradas en la historiografía de la patria.

Ayala nos hace ver las contradicciones que siguieron a la etapa colonial cuando nuestro país aún no estaba en marcha, aunque ya se habían presentado ciertos rasgos de identidad; es la inserción a la escena internacional lo que nos dio consistencia. Aunque con la participación de intelectuales radicales de las capas medias, la independencia es vista como necesaria a poderosos latifundistas para quienes la burocracia española controlaba el poder político. También se da una lectura cuestionadora de la inserción del Ecuador a Colombia y, sobre todo, una visión crítica de la acción de Bolívar y su etapa conservadora.

Nueva historia, nueva sociedad

La república aparece cruzada por el problema regional. Sin duda, esta revisión panorámica nos enseña que el elemento regional —aparentemente trivial y puramente

cultural— se ha convertido en un verdadero punto nodal para entender la integración/ desintegración del Ecuador como Estado nacional. Ayala sostiene que la fundación de la república no significó el establecimiento de un Estado nacional; prueba de ello fueron los períodos de inestabilidad y desarticulación por los que debimos pasar durante décadas hasta encontrar un destino que nos identificara en los ejes Quito-Guayaquil-Cuenca. Al final del siglo XIX el país halló cierta coherencia con el auge de la exportación cacaotera, cuando el capitalismo se volvió el modo de producción dominante. De allí en adelante nuestra historia está caracterizada por sucesivas crisis: del cacao, del banano, del petróleo.

El análisis de la época republicana permite ponernos al día en el entendimiento de nuestro presente, ya que el autor —con una intención totalizante— elabora un panorama que engarza la fundación del Estado, la acción garciana, el alfarismo y el liberalismo, con la irrupción de las masas y el reformismo de los últimos años del siglo XX. De esta suerte la historia ecuatoriana aparece como un continuo que se va explicando como proceso y producto de las acciones de nuestros pueblos. El *Resumen* se completa con utilísimos cuadros e información sistematizada acerca de la población, la economía, los jefes de Estado, las Constituciones, los partidos, y una cronología.

En estos años amenazados por el desencanto y el cinismo es preciso que se trabaje por la vinculación de los intelectuales con un público más amplio; el *Resumen de Historia del Ecuador* cumple a cabalidad con esta estrategia porque —como es la intención del autor— logra decir cosas sencillas, aunque no simples, en medio de la comprensión de que "se acerca no solo un nuevo siglo sino una sociedad distinta". Enrique Ayala ha respondido ágilmente al desafío de escribir historia con este *Resumen* que pone años de investigación académica en manos de todo el mundo, para que todo ese mundo comprenda y asuma su lugar en la construcción de nuestra historia y en la edificación de esa sociedad distinta del siglo XXI.

Fernando Balseca

Santiago Páez,
¡A LA VOZ DEL CARNAVAL! ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LAS COPLAS DEL CARNAVAL DE CHIMBORAZO
Quito, Ediciones Abya-Yala
1992, 298 pp.

En esta última década el afán de algunos investigadores literarios, en su mayoría formados en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, se ha vertido hacia las expresiones populares. Creo que esto responde a un importante momento de nuestros estudios literarios. No han sido vanas esta coherencia y esta organicidad que obedece a una política —tácita o expresa— de reconocimiento y revaloración de nuestros procesos culturales; gracias a ella tenemos ya un corpus de estudios y de textos que permite, ciertamente, un acercamiento no solo a los fenómenos culturales de significaciones totales como las expresiones populares, sino que posibilita elaborar el perfil de nuestro país aún en construcción. Un país habla en el proceso de su formación; ese registro de las maneras de hablar, como lo demuestra este grupo de investigadores, es una de las bases indisputa-

bles para indagar acerca de lo que nos une y nos diferencia como ecuatorianos.

Santiago Páez —quien ya había dado su voz de alerta en estos temas con su *Metodología de investigación en literatura popular: una reflexión sobre la poética popular desde la antropología y la semiótica* (Quito: IADAP, 1987)— en *¡A la voz del carnaval! Análisis semiótico de las coplas del carnaval del Chimborazo* emprende nuevas direcciones en la tarea de recuperar los espacios que el imaginario popular crea incesantemente. Esta tarea de Páez está respaldada por una concepción de equipo entre los docentes del Departamento de Letras de la PUCE y, por eso mismo, un estilo que, con sus diferentes aristas, va perfeccionándose por sus dosis de creatividad y profundidad.

Fiel a esa rigurosidad que demanda una interpretación literaria, Páez deslinda una serie de aspectos teóricos, haciendo un esfuerzo por volverlos inteligibles a un público amplio. Así, revisa conceptos fundamentales como el lenguaje poético, lo popular, lo comunitario simbólico, la copla y sus variantes, el carnaval como fiesta, el amplio y complejo de la cultura, la cosmovisión, los sistemas de clasificación, los géneros, etcétera. También Paéz reconoce las deudas —y las paga con brillantez— con la tradición que en relación al estudio de lo popular se ha dado en nuestro país, desde el pionero trabajo de Juan León Mera, hasta llegar a Darío Guevara y Laura Hidalgo; ellos —aparte de Modesto Chávez Franco y Julio Pazos— son los modelos que Paéz analiza críticamente en el intento por perfeccionar el método de investigación de la expresión popular.

Una fiesta que comunica

Para ello realiza una pequeña etnografía del carnaval del Chimborazo y ensaya una interpretación de la fiesta como manifestación comunicacional, apoyado en una concepción amplia de cultura y retomando autores como Yuri Lotman o Claude Lévi-Straus. En este ámbito la manifestación concreta de la cultura se da a través de varias hablas; una de ellas es el carnaval, por medio del cual una comunidad se comunica. Paéz realiza un recorrido que se mueve entre la antropología cultural y la teoría literaria, y este es el esfuerzo que busca instituir un sistema clasificatorio de amplios cauces interpretativos, utilizando recursos como el de la entrevista no estructurada. Para Santiago Páez, se logrará una mejor comprensión del carnaval a partir del análisis de sus relaciones de asociación-disociación, entre las que destaca cuatro: hombre y mujer, individuo y sociedad, una comunidad y otras, lo sagrado y lo profano. Esto es puesto a prueba con modelos narrativos empleados por Lucien Goldman y Greimas, lo que permite "globalizar los resultados en una propuesta coherente sobre las relaciones entre sociedad, poética y cosmovisión en la realidad estudiada".

Para Páez, "el Carnaval es entonces una especie de pivote dentro la cotidianidad profana y ese tiempo sagrado que reproduce la creación de una temporalidad también sagrada". Bajo este entendimiento, el autor nos lleva por una serie de caminos que ilustran cómo se ha organizado la mentalidad popular. Desde el respeto antropológico a la diversidad cultural, insistirá que esas mentalidades populares tienen una capacidad creativa que debe ser explicada en medio de una valoración social y simbólica precisa. El libro de Paéz es interesante porque recupera no solamente con la escritura algo que hubiera podido perderse en el olvido, sino porque ensaya una interpretación audaz sobre la base de aquellos "útiles peldaños" sobre los que se va construyendo un método en el campo de la investigación de lo popular.

El carnaval y el poder

Aunque en el libro hace falta indagar las relaciones entre el carnaval y el poder —el carnaval como expresión "menor" de una lengua "mayor", para decirlo en términos de Gilles Deleuze y Félix Guattari—, Santiago Páez recupera esas coplas de nuestra oralidad que hablan de un tiempo —discusión de por medio, pues para Mijail Bajtín el carnaval es un tiempo de absoluta ruptura y liberación de las jerarquías, un poner el mundo patas arriba; para Umberto Eco esto no es tal, pues él cree que el carnaval existe solo a condición de ser una transgresión autorizada que nos recuerda siempre la existencia de la regla del poder— que instaura otro pequeño poder (el del pueblo), que nos permite gozar de los placeres del deseo.

Ya vimos que *¡A la voz del carnaval!*... establecía una fecunda y seria conversación con otros autores de la tradición; también coloca bases de lo que se puede hacer en el análisis de la expresión poética popular. Así, Santiago Páez se convierte en vocero de esos otros voceros, y la voz temporal del carnaval queda, una vez más, restituida, a la espera de que los lectores aprendan de este libro para que vibren, vivan, inviertan el mundo como en esos espacios populares de los que aún tenemos mucho que aprender.

Fernando Balseca

MARÍA DEL CARMEN FERNÁNDEZ, ***El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30.*** Quito, Ediciones Libri Mundi - Enrique Grosse-Luermen, 1991, 493 pp.

Según el editor, este libro "es una rigurosa investigación sobre la enigmática figura del escritor lojano Pablo Palacio (1906-1947), denominado 'el precursor maldito de la modernidad literaria ecuatoriana'.
Al respecto, el catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid, Teodosio Fernández, opina que el presente estudio constituye el intento más serio, hasta el momento, de explicar la narrativa de Palacio. Este esfuerzo contribuirá sin duda a liberar al escritor de esa condición subalterna de los precursores, demostrando que reúne méritos por interés sobrados para ocupar por sí mismo un lugar destacado en la historia de las letras hispánicas. El lector encontrará aquí un análisis minucioso de los textos, orientado con eficacia al esclarecimiento de un universo peculiar, dominado por una cosmovisión escéptica y desencantada.
Además, María del Carmen Fernández, al analizar las obsesiones de Palacio y sus procedimientos narrativos, nos revela los motivos para recuperar esta obra, marcada por los signos más característicos de la modernidad."

JULIO PAZOS, ***Literatura popular: versos y dichos de Tungurahua,*** Quito, Corporación Editora Nacional y Ediciones Abya-Yala, 1991, 275 pp.

¿Puede la literatura popular —dichos, coplas, décimas— informarnos de la naturaleza profunda de un pueblo y, al mismo tiempo, de la estructura que lo organiza como sociedad? A partir de un estricto y creativo estudio de los "dichos" de la provincia de Tungurahua, el autor de este libro demuestra que esto sí es posible, a través de un ejercicio metodológico que parte del análisis literario y arriba a la interpretación sociológica, en el que se exploran los densos contenidos que explican la cosmovisión popular tungurahuense.
Esos versos y dichos provienen de los campesinos no indígenas, y fueron recogidos, en su mayor parte, mediante entrevistas en sus casas y en los momentos en que pudieron ser apartados de sus labores habituales. En esos dichos, a juicio del autor, se encuentra un enfrentamiento entre los valores que provienen del mundo urbano y los que provienen del mundo marginal campesino; esta tensión se

expresa mediante el desprestigio humorístico de los mismos valores.
Pazos, poeta y crítico de renombre, ha recopilado para este estudio 685 dichos o cuartetas de la tradición oral de esa provincia. En esos dichos, el pueblo reflexiona y canta sobre temas dispares como el amor y la muerte, la comida y la religión, la política, el sexo o el aguardiente. Este libro es un serio aporte al estudio de la literatura popular ecuatoriana.

VARIOS, ***Signos de futuro: la cultura ecuatoriana en los 80***, Quito, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991, 221 pp.

¿Fueron los 80 una década también perdida para la cultura ecuatoriana o fueron años de búsqueda y de nuevos encuentros? Hay quienes han querido descubrir signos de futuro, mientras que otros siguen sintiéndose culturalmente dentro de una jaula de nostalgias y melancolías.
Este libro emprende una visión retrospectiva de la cultura, las expresiones artísticas y literarias, afectadas por la crisis y el derrotismo que impactaron en la economía, la política y la sociedad en el Ecuador de los 80. Quienes intentan este balance son: José Sánchez Parga con "Innovaciones y proyectos culturales"; Fernando Tinajero con "Para una teoría del *simulacro*: a propósito de los discursos culturales de los 80"; Diego Araujo con "Literatura ecuatoriana de los 80"; Edmundo Ribadeneira con "Reflexiones alrededor del teatro ecuatoriano"; Laura Solórzano y Santiago Rivadeneira con "Ficción y realidad de la danza en el Ecuador"; Lenín Oña con "Las artes plásticas del Ecuador en la década de los 80"; y Milton Estévez con "Década perdida u obertura: creación musical académica en el Ecuador durante los años 80".

CARLOS CARCELÉN, SAULO CUESTA Y PATRICIO FALCONÍ, ***Censura de prensa y libertad de graffiti***, Quito, Imprenta Cotopaxi, 1992, 93 pp.

"Ante la imposibilidad de encuadernar las paredes con los *testimonios-fuete*, con que el ingenio popular castiga a esos mercaderes que osan meterse en la vida del pueblo, decidimos recopilar ***aunque sea en un libro*** esta fiel expresión de la comunicación popular que es el graffiti."
Bajo esta propuesta, los autores intentan explicar el sentido social y cultural del graffiti que ha proliferado en los últimos años en las paredes de Quito. "El graffiti, que no es sino un mensaje garrapateado en un muro con spray o con brocha, es casi siempre conciso, humorístico y sugerente. Para decirlo gastronómicamente el graffiti es como el ají, picante pero sabroso". Este libro es un intento de explicar el sentido de la poética popular.

MAGNUS MÖRNER, ***Ensayos sobre historia latinoamericana: enfoques, conceptos y métodos***, Quito, Corporación Editora Nacional-Universidad Andina Simón Bolívar, 1992, 242 pp.

Los temas de este volumen están todos referidos a cuestiones básicas de la historia latinoamericana, pero con una gran diversidad entre ellos. Por una parte, hay varios dedicados a historiografía comparativa; por otra parte, algunos afrontan el tema de la estratificación, definición de clase y estructuras agrarias, con énfasis también comparativo; por último, un capítulo trata la cuestión de los relatos de viajeros como fuentes de la investigación histórica.

El contenido de este libro es francamente provocador. No cabe duda de que suscitará el debate y sugerirá nuevos temas de trabajo a nuevas generaciones de investigadores. El autor de este libro es profesor emérito de historia de la Universidad de Gotemburgo de Suecia, y es uno de los más destacados y prolíficos historiadores latinoamericanistas.

RAQUEL RODAS, ***Nosotras que del amor hicimos***, Prólogo de Susana Cordero de Espinosa, fotografías de Rolf Blomberg, Quito, Editorial Fraga, 1992, 111 pp.

El libro intenta revelar luminosamente la presencia oculta de las mujeres en las páginas de nuestra historia actual. El valor testimonial es tal que puede ser abordado desde una óptica histórica, política, social, cultural y feminista. El destacado escritor Eliécer Cárdenas ha dicho: "*Nosotras que del amor hicimos* constituye un libro que, desde un pasado más o menos reciente, ejemplifica una lucha dura, llena de sacrificios: la de la mujer ecuatoriana por lograr la plenitud de los derechos humanos, sociales y civiles. Libro que, sin lugar a dudas, amerita una lectura apasionada y una reflexión profunda". El historiador Patricio Icaza ha dicho: "Libro que con destreza une la historia cotidiana con la fáctica, armonizando poesía con testimonio".

HERNÁN RODRÍGUEZ CASTELO, ***La Gramática Castellana de Antonio de Nebrija, 1492-1992***, Quito, Ministerio de Educación y Cultura-Academia Ecuatoriana de la Lengua-Corporación Editora Nacional, 1992, 239 pp.

El 18 de agosto de 1492 —Colón y sus gentes llevaban quince días en su navegación hacia lo que es ahora América, y ellos entonces no lo sabían— apareció en Salamanca la primera gramática de la lengua, la *Gramática Castellana* de Antonio de Nebrija.

Este libro, una lectura gramatical contemporánea de esa ilustre gramática, vio a la luz el 12 de octubre de 1992, exactamente a los 500 años del día en que por primera vez se escuchó el español en playas de América y comenzó el largo y apasionado proceso por el cual, los pueblos mestizos, que ese mismo día comenzaron a fraguar en el crisol del nuevo mundo, se apropiarían de esa hermosa y rica lengua.

El mejor homenaje a un magistral libro de hace medio milenio parece ser otro libro: un libro que incite al hombre contemporáneo a leerlo y lo ayude a apreciarlo en su real dimensión, y a entenderlo en cuanto significó para construir e iluminar una lengua que comenzaba a vivir la hora de su esplendorosa plenitud en ese momento decisivo en que el español empezó a ser una lengua de dos mundos.

ANTONIO SACOTO, ***20 años de novela ecuatoriana, 1979-1990***, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1992, 92 pp.

Desde hace algunos años, Antonio Sacoto ha sido un constante estudioso de la producción actual de la narrativa ecuatoriana. Este libro continúa con esa visión global que el profesor Sacoto intenta plasmar en el análisis de nuestra literatura.

El libro adquiere interés porque el autor sitúa el desarrollo de la novelística ecuatoriana en el contexto latinoamericano, lo que permite evaluar, desde una perspectiva continental, el estado de nuestra narrativa. En este intento el autor cree que "el Ecuador, llagado de injusticias sociales, de sorprendentes desniveles económicos, de increíbles polarizaciones humanas, de vetas ancestrales que en la sicosis humana producen verdaderas lacras, de clero simoníaco y afrodisíaco, de militarismo rapaz y omnipoderoso, de políticos corrompidos, de historias llenas de magia, de leyendas míticas, etc., presenta una inmensa cantera temática que le ofrece un verdadero festín al escritor ecuatoriano para llevarlo al relato". Este libro complementa su ***14 novelas claves de la literatura ecuatoriana***.