

ΥΤΟΠΙΑ

36

ISSN 0121-6406

POPAYÁN, II semestre, 2012



Revista Utopía

ISSN 0121-6406

Publicación semestral desde 1993

Director y editor

Silvio E. Avendaño C.

Correspondencia:

utopia@unicauca.edu.co
avendano.silvio@yahoo.com

Revista electrónica:

politopia.wordpress.com

Diagramación:

María Fernanda Martínez P.

El contenido de los artículos
es responsabilidad de los autores.

Ilustración de la portada

El dios Toth

Violeta Avendaño M.

Impresión



IMPRESIONES
Impresiones

Popayán

Cel: 315 578 62 04

Tel. (2) 8235737

Suscripción anual
incluye costos de correo
Colombia - Extranjero
40.000 pesos - 120 dólares.

Cuenta de ahorros

251-05343.5

Banco AvVillas

REVISTA UTOPIA

36

Pág.

Candelario Obeso, el persistente retorno del boga ausente. <i>Matilde Eljach</i>	7
Poesía y cortometrajes. La alianza perfecta para el despertar de la escritura. <i>Dufay Andrea Zamorano López</i>	19
Sobre la existencia de una literatura indígena. <i>César Samboni</i>	29
Las vías de la representación en los albores del cristianismo. <i>Patricia Aristizábal Montes</i>	39
La historia de los cortejos del diablo. Balada en tiempos de brujas. <i>Aura Cecilia Erazo Dorado</i>	47
El conformista. <i>Silvio E. Avendaño C.</i>	63
La escritura como fuerza. <i>Francisco Javier Gómez Campillo</i>	69
La novela: historia y teoría. <i>Franco Moretti</i>	81
Amnesia indolente. <i>Carlos Fernando Quintero Valencia</i>	91

Revista Utopía	No. 36	Segundo semestre Año 2012	pág. 94	ISSN 0121 - 6406	Popayán Colombia
-------------------	--------	------------------------------	---------	---------------------	---------------------

Presentación

El número 36 de la revista *Utopía* está dedicado a la escritura, por eso en la portada se ha bosquejado el dios Thot -divinidad egipcia de figura humana y cabeza de ibis-. Llevaba una pluma y una tablilla de escriba. Anotaba los pensamientos, las palabras y los actos de los hombres para pesarlos en su balanza.

La revista gira en torno a la escritura. Hay distintos ensayos. Uno sobre el poeta Candelario Obeso, otro artículo sobre la poesía y el cortometraje, un análisis sobre la existencia de la literatura indígena y la representación en la mística de Teresa de Ávila. Además, hay un intento “hermenéutico de reconstruir literariamente” la farsa novelesca de la Inquisición, en la novela *Los cortejos del diablo. Baladas en tiempos de brujas* de Germán Espinosa. Un breve ejercicio sobre el relato y film: *El conformista*. A continuación un estudio de la escritura como fuerza. Un ensayo: La novela: historia y teoría de Franco Moretti (ensayo que se ha tomado de la revista *New Left Review* No. 52 de enero y febrero de 2009). Finalmente, una reflexión sobre la peste del olvido.

Candelario Obeso, el persistente retorno del boga ausente

Matilde Eljach
Universidad del Cauca

Comparto con ustedes algunas reflexiones sobre Candelario Obeso, su vida y su obra; evocándolo en su condición de luchador por la defensa de los valores culturales de su pueblo, de los bogas del río Magdalena, a través de su poesía y del testimonio del persistente retorno de un boga ausente de los cánones establecidos por la cultura oficial, pero inserto profundamente en las construcciones culturales de las comunidades afrocolombianas.

Iniciemos estas reflexiones propiciando una ubicación del contexto epistemológico que sirve de trasfondo para acercarnos a la palabra poética de Candelario Obeso, fundamentalmente en la cartografía de antagonismos que hubo de realizar durante su estancia en Bogotá. Recordemos que la cultura es fundamentalmente un sistema normalizador y, por tanto, las normas se aprenden en el proceso de socialización y esto significa que las normas son compartidas, son prescriptivas, hechas por el hombre, visiblemente convencionales y políticamente determinadas por los grupos hegemónicos; son mandadas y prescritas por una forma política de poder y de organización social como el Estado. Así mismo tenemos que los sistemas culturales proponen sistemas de función simbólica. Se van fundiendo y crean nuevos horizontes. Lo histórico es cultural y es una marca de valor, es inherente, se construye en la cotidianidad, en interrelaciones y prácticas sociales y con la naturaleza. El valor no es trascendente, lo hacemos trascender en el discurso. La narrativa crea al otro (Eljach, 2006).

Al resaltar el persistente retorno del boga ausente en la voz de Candelario Obeso, recordamos que la Colonia generó diversidad de escenarios de integración cultural, que propiciaron formas de interlocución entre las culturas africanas portadas por los esclavizados, y la de los españoles, representantes de la Corona, las cuales determinaron las expresiones de los rituales de enunciación, de los dispositivos de reducción cultural requeridos por los esclavizadores, y que condicionaron la construcción del “otro” negro como una realidad textual —discursiva— e histórica.

Si bien en la concepción universalizante de la Colonia la piel negra fue el dispositivo legal para demarcar el tiempo y el territorio del mal, su sola mención bastaba para

generar una avalancha de significaciones. El color negro fue el elemento que semantizó el territorio de los esclavizados para impedir que el mal se expandiera y territorializara demarcando el territorio del conflicto (Eljach, 2006). Este elemento ha estado presente desde entonces a lo largo de los siglos para mantener la demarcación moralizante impuesta por el poder colonial.

Sin embargo, la resistencia fue una realidad contundente entre las diversas formas de interlocución entre los esclavizados y la Corona expresada en el cimarronismo, que representó en la Colonia la rebeldía de los negros esclavizados que se adentraron en los montes cercanos a Cartagena, y en todos los territorios donde habitaban.

Y porque la vida humana no es solo política, las tramas del conflicto están en la cotidianidad, encontramos en los versos de Candelario Obeso la rebeldía heredada de sus ancestros, para continuar la senda trazada por Benkos Biohó y que hoy nos sigue convocando a mantener en alto el sentido de dignidad y de lucha en todas sus expresiones.

*“Qué trite que etá la noche,
La noche qué trite etá;
No hay en er cielo una etrella
Remá, remá.*

*La negra re mi arma mía,
Mientras yo brego en la má,
Bañao en suró por ella,
¿Qué hará? ¿Qué hará?”*

Con estos versos inicia Candelario Obeso su más conocido poema: *Canción der boga ausente*; versos curtidos en noches tristes y preñados de amor por la negra de su alma; se acompañan de los elementos vitales y recurrentes en la construcción de imágenes, recordaciones y realidades: el mar, la noche, las estrellas, el amor.

El poeta nació en la Villa de Mompo, Bolívar, en 1849 y murió en Bogotá en 1884. Sus treinta y cinco años de vida estuvieron signados por las precariedades económicas y las preocupaciones de orden afectivo, estas últimas, origen de múltiples duelos de amor y poemas publicados sobre este particular asunto entre 1873 y 1876. Entre sus obras contamos con *Lecturas para tí*, la novela *La familia de Pigmalión*, la comedia *Secundino, el zapatero*, *Lucha de la vida* y *Cantos populares de mi tierra* (poesía).

Nació cuando aún no se abolía la esclavitud en nuestro territorio. En 1821, año en que se promulgó la ley de vientres aprobada por el Congreso de Cúcuta, para hacerse efectiva en 1839, los esclavistas del suroccidente dilataron su efectiva ejecución, con el propósito de acallar al considerable número de negros libres y esclavizados que nutrieron las fuerzas de José María Obando, motivados por las promesas abolicionistas y el mejoramiento de su calidad de vida.

Dos meses después del nacimiento de Candelario Obeso, tomaron cuerpo las huestes de liberales doctrinarios liderados por José Hilario López, fieles inquebrantables de los ideales modernizadores que promovían la terminación del viejo edificio colonial.

En este marco social y político creció Candelario Obeso; su imaginario de niño, alimentado por: “... *las cálidas brisas del río Magdalena y la inocultable monumentalidad de los caserones coloniales sumían a la pequeña villa en la nostalgia por los viejos tiempos de su comercio frenético. Ante la nueva condición económica del puerto se extrañaba el bullicio del mercado a la orilla del río, la generosidad del contrabando practicado con absoluto descaro y la presencia festiva de cientos de bogas negros, zambos y mulatos que sólo tres decenios atrás se congregaban en la ciudad, y se movían con la altanería de quienes se saben conocedores de los secretos del río y de la importancia de su actividad para la economía de la región...*” (Ortiz Cassiani, en: Burgos, 2010: 91).

Este paisaje amasó su verso y su canto; y como heredero del verbo rebelde y libertario de sus ancestros, Candelario Obeso materializó en su poesía, la fuerza de la palabra hablada que crea lenguajes alados, insumisos; de lo cual dan cuenta grandes maestros de la humanidad que han sido cuenteros, artesanos de la oralidad: “... *la isla de Mompox era también el bogar de los bogas negros, esclavos de descendencia africana, que algunos años atrás habían desplazado a los bogas indígenas, y cuya presencia nueva cambiaría para siempre el espíritu de esas riberas del río, convirtiéndose, por otra parte, en el tema fundamental de la obra poética que le dio por fin reconocimiento al nombre de Candelario Obeso.*” (Obeso, 2009: 8)

*Abí viene la luna, abí viene
Ton su lumbre y clarirá;
Ella viene y yo me voy
A pejá...
Trite vira er la der probe;
Cuando er rico goza en pá,
Er probe en er monte sura
O en la má.
E ir rico poco se efuecza
Y nunca le farta ná.
Toro lo tiene onde mora
Poc remá.*

El mundo de los bogas negros que acompañó la infancia de Candelario Obeso está amarrado a la historia del río Magdalena y a la historia de la navegación fluvial en el país. La entrada de buques de vapor por el río Magdalena, fue aprobada el 3 de julio de 1823 en el Congreso de la República; mediante la cual tomaba cuerpo la materialización de la modernización y el progreso en Colombia; en el marco de un proyecto económico respaldado y agenciado desde un proyecto civilizador que abría caminos al desarrollo nacional.

Sin embargo, lo que se decretó como un inicio, pretendía borrar que “siglos antes de la formación de la República, y aún décadas después de la llegada del vapor, una historia de bongos, canoas y champanes: embarcaciones de madera y palma que cargadas de frutas y tabaco, telas, café y pasajeros surcaban de arriba abajo los ríos del país. Desde tiempos coloniales hasta finales del siglo XIX el comercio por el río Magdalena, y por importantes vías fluviales del Pacífico colombiano, estuvo en las manos de unos personajes anónimos, (...) pero no menos importantes: los bogas. Con sus remos, sus conocimientos y sus cantos, estos navegantes indígenas, negros, mulatos y zambos marcaron la vida económica y cultural de varias regiones del país.” (Nieto Villamizar, en Burgos, 2010: 70)

Los bogas negros sustituyeron a los bogas indígenas, porque su fuerza física era mayor. De este aprendizaje mutuo, extrajo Candelario Obeso las mejores imágenes paisajísticas, sociales y políticas para exaltar su canto. La voz y el canto de hombres de mar y de río, bogas ausentes, cimarrones de ayer y de hoy, gracias a su fuerza, se mantiene viva la herencia cultural, los valores ancestrales de padres y mayores, la memoria individual y colectiva de los pueblos; especialmente los pueblos afro, ricos en oralidad.

En ésta, se asientan las raíces de estos pueblos que se nutren de la cuentería, de las coplas, de los versos, de los cantos, de mitos y leyendas, que recrean y reconstruyen de forma permanente, sus vivencias e historias; como guardianes reales de la cultura, que a nombre de los ancestros propician la tradición oral: el cuentero y el decimero; los rezanderos y las contadoras; los curanderos y hechiceros.

*El probe no ejcansa nunca
Pa porese alimentá;
Hoy carece re pejcao,
Luego e sá.
No se yo la causa re eto,
Yo no sé sino aguantá
Eta conrición tan dura
Y ejgraciá...!
Abí viene la luna, abí viene
A racme su clarirá...
Su lú consuela la pena
Re mi amá!*

Porque la vida humana no es solo política: las tramas del conflicto están en la cotidianidad; la lectura política es una construcción. Para desentrañar los argumentos de las personas que participan en el conflicto hay que determinar su origen territorial, su carga de imaginarios y mentalidades. La transmutación racial dicha: “[...]las palabras son vocalizaciones fugaces enlazadas simbólicamente con las sombras que habitan el mundo paralelo de nuestra imaginación [...]” (Palmer, 2000: 23”. (Eljach, 2007:22)

En su *Historia Doble de la Costa*, tomo I, el maestro Orlando Fals Borda resalta igualmente, desde el análisis sociológico y desde el relato sentipensante de los

habitantes de Mompo y Loba, el importante lugar que los bogas del río Magdalena guardan en la memoria popular: *“Los esclavos negros reemplazaron a los indios en la boga cuando aprendieron los trucos del oficio, y a conocer los brotes, destellos y reflejos de la corriente que va indicando la profundidad de ésta. Algunos indígenas siguieron actuando como pilotos de las canoas y de los nuevos champanes, con el fin de adiestrar a los novatos africanos. La cooperación de ambos grupos tuvo sus altibajos, con alguna animosidad estimulada por los blancos, pero en general fue positiva. Así, los indios también enseñaron a los esclavos los secretos del uso de las plantas para usos medicinales y de hechicería, el empleo de otras para la construcción, y la agricultura de la yuca, el maíz y el cacao, que no se conocían en África.”* (Fals Borda, 2202: 45 A).

Es de esta realidad que hablan los poemas de Candelario Obeso; del romance del remero con la corriente del río; de la fusión de las aguas turbulentas del Magdalena con el profundo azul Caribe; de las añoranzas de un pueblo cuya presencia fue vital para el desarrollo económico y social desde el siglo XVII, y sin embargo, carentes del reconocimiento y el respeto que les correspondía como seres humanos y por derecho propio:

*Quando soy un pobre negro
Sin má cencia que mi oficio,
No inoro quien se merece
Algún respeto y cariño...
Sobre mí tiene er carácter
Un particulá rominio
Re un gallo güeno a la patas
Epongo hata er carzoncillo...
Por un mochoroco guapo
Y sobre guapo enstruido,
Coy capá re mocdé er suelo
Y re mucho sacrificio...
Óigame, branco, tar vé
No é bien claro lo que aficmo.
A explicame yo no alcanzo
Tar como un Roja Garrío...
Re toro lo grande y bello
Que er mundo encierra, no etimo
Sino ros cosa, que son:
Mi jembra amá y mi arbedrío...*

Desde su natal Villa de Mompo, Candelario Obeso inició un día la travesía por el río Magdalena que lo llevó hasta Honda y de ahí su camino se enrutó hacia Bogotá, para integrarse al Colegio Militar creado por Tomás Cipriano de Mosquera; luego estudió Derecho en la Universidad Nacional durante dos años.

La pobreza que vivió con su madre, fue fiel compañera de sus días; por lo cual se enfrascó en los más diversos oficios para sobrevivir: traductor de poetas ingleses, alemanes y franceses, como Byron, Tennyson y Longfellow, así como del Otelo de Shakespeare; escritor de tratados de táctica militar, de una gramática de la lengua castellana, manuales de enseñanza del francés, del italiano y del inglés; profesor de escuela, combatiente en la guerra civil de 1876 y cónsul en Tours, Francia, por breve tiempo en 1881.

En la capital del país, que por aquellos tiempos fue descrita como “*la ciudad más civilizada de la Nueva Granada*” por el médico botánico francés Charles Saffray (1869) en la que todos nacían artistas o poetas (Ortiz Cassiani, en: Burgos, 2010: 93), Candelario hizo esfuerzos por integrarse con personalidades del mundo político y literario de la época, sin embargo: “*Las desventajas y obstáculos sociales y de clase que enfrentó Candelario Obeso al regresar a Bogotá fueron constantes. No sólo por el hecho de ser un joven llegado de provincia, a una ciudad capital tan pintoresca que se haría llamar la Atenas Suramericana, sostenida también sobre el orgullo de hablar el castellano más correcto del continente, sino, y sobre todo, por la condición de descendiente directo de una minoría recién liberada de la esclavitud (la ley que otorgó la libertad a los esclavos había entrado en vigencia desde el 1° de enero de 1852) y por lo tanto, excluida social, política e intelectualmente del destino dominante de la nación*” (Obeso, 2009: 9), pues los aires modernizantes se erigían contaminados por el recelo que las élites liberales y conservadoras mantenían por la capacidad de movilización de los afrodescendientes, y por cuenta del proyecto de nación homogenizante, civilizador y moralizante en pleno proceso de construcción.

*Eta vira solitaria
Que aquí llevo,
Con mi jembra y con mi s' bijo
Y mi perros,
No la cambio poc la vira
Re lo pueblos...
No me farta ni tabaco
Ni alimento;
Re mi pacmas ej er vino
Má que güeno,
Y er guarapo re mi cañas
Etupendo...!
Aquí nairen me aturruga;
Er Prefeto
Y la tropa comisaria
Viven lejo;
Re moquitos y culebras
Nara temo;
Pa lo trigue ta mi troja*

Cuando rucmo...
Lo alimales tienen toros
Su remerio;
Si no hay contra conocía
Par er Gobieco;
De este modo, pue, no cambio
Lo que tengo
Poc las cosas que otro tienen
En los pueblos.

La poesía de Candelario Obeso se alzaba discordante, visibilizando la voz de otras realidades que antagonizaban y amenazaban el proyecto civilizador: “El 24 de junio de 1853, en uno de sus informes, Codazzi señala que la población afrodescendiente de la zona rural del Cauca después de la abolición de la esclavitud vive en ‘mal uso de la libertad recién adquirida’, en ‘absoluta independencia’, y conforme con las ventajas que le otorga la naturaleza. Para Codazzi, esta población habitante de las riberas de los ríos, que se alimenta de maíz, caña, pescados y zainos, que hace gala del mínimo esfuerzo para vivir, no es precisamente la ‘llamada a hacer progresar el país’ (...) La modernización significaba domesticar a la naturaleza y a la gente, lo que equivalía –en esto más que ruptura hay una continuidad-, a la elaboración de un discurso con una marcada racialización de la geografía nacional...” (Ortiz Cassiani, en: Burgos, 2010: 96-97).

Esos afrodescendientes, bogas ribereños, cobraban vida en la voz de Candelario Obeso; alimentando las preocupaciones de los dirigentes que desde las gestas de independencia en la primera mitad del siglo XIX, consideraban impropia su integración real al proyecto civilizatorio nacional. La historia da cuenta de ello: “Días antes de la batalla de Carabobo (24 de junio de 1821), en carta a Francisco de Paula Santander, Simón Bolívar le recordaba airadamente el tipo de población que conformaba el territorio colombiano y el peligro que representaban para una nación independiente sin un gobierno central fuerte. Colombia, decía Bolívar, no estaba compuesta sólo por los civilizados “lanudos arropados en las chimeneas de Bogotá, Tunja y Pamplona”, el territorio estaba conformado sobre todo por “los bogas del Magdalena”, los “bandidos del Patía”, y por “las bordas salvajes de África y de América que, como gamos, recorren las soledades de Colombia”. Esta era la población que había que vigilar, de modo que era necesario como mecanismo de control mandarla a la guerra, de lo contrario se corría el peligro que en las batallas de independencia muriera solo la población blanca, lo que dificultaría la construcción de una nación civilizada. ‘¿Dónde está el ejército de ocupación que nos ponga en orden? –decía desesperadamente en 1826- Guinea y más Guinea tendremos; y esto no lo digo en chanza, el que se escape con su cara blanca será bien afortunado’ ”. (Ortiz Cassiani, en: Burgos, 2010: 97).

Los disímiles oficios y la azarosa vida que en la segunda mitad del siglo XIX le correspondió enfrentar, no impidieron que Candelario Obeso desarrollara una obra y estilo literario propios, aunque desde los veinticuatro años colaboró con los periódicos y revistas más importantes de Bogotá, la crítica no lo consideró, ni siquiera cuando en 1877 apareció su obra más conocida *Cantos populares de mi tierra*, obra breve en extensión

pues no superaba las veinte páginas, que constituyó una verdadera celebración de la visión sencilla pero profunda de la vida, la recuperación de otras voces, las voces sentidas de los bogas, que con sus cantos expresan no sólo su sentir poético, sino, fundamentalmente, la reclamación implícita del respeto y el reconocimiento por la cultura del río Magdalena, expresada en sentidos romances como *Canción der boga ausente*, que continúa con los siguientes versos:

*Tar vé por su zambo amao
Doriente sujpirará,
O tar vé ni me recuerda...
¡Llorá! ¡Llorá!*

*La jembras son como toro
Lo r'eta tierra ejgraciá;
Con acte se saca er peje
Der má, der má*

*Con acte se abranda er jierro,
Se roma la mañaná...
Cojtante y ficme? laj pena!
No hay má, no hay má!...*

*Qué ejcura que etá la noche,
La noche quéejcura etá;
Asina ejcura é la ausencia
Bogá, bogá!*

Candelario Obeso llevó en su sangre el mandato de la palabra negra, porque para los africanos y por herencia para sus descendientes, Dios es procreador y engendró el mundo del semen de la palabra. La palabra es mágica, creadora, eterna, va más allá de la muerte. Por eso los antepasados siguen hablando.

Mandato que implicó para Candelario Obeso dibujar una nueva rebeldía, un nuevo cimarronismo, al instalar su canto y las voces de los bogas ribereños en el corazón de la ciudad donde hervía el afán por la pureza idiomática y lingüística; la ciudad de José Asunción Silva, de Rafael Pombo, Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo.

Pero, la sociedad mayor no permite diferenciar las marcas, porque la hegemonía no diferencia. Sí habla del otro, de la mismidad, pero desde un discurso hegemónico, por lo tanto se le niega. Hay que dejar que la otredad se exprese desde su propia voz, y encontrar nuestra propia voz para expresarnos.

Irreverente muchacho que se atreve a erigir la voz y el canto de otras voces humildes, ausentes del imaginario hegemónico, pero reales y actuantes en otros escenarios de la

vida nacional recogidas en sus *Cantos populares de mi tierra*: “... un poeta negro, de provincia, sin ‘categoría’ social, que se lanzaba a escribir y publicar un libro de cantos como transcripciones directas de un lenguaje oral, evidentemente en contravía de las preocupaciones sintácticas y gramaticales en la búsqueda de ese castellano puro de la época. Un libro que no sólo parecía necesitar de ‘traducción’ sino que, por otra parte, traía la voz de unos pobladores sin nombre, bogas de un río que pasaba por poblaciones vistas como lejanías exóticas desde el centro y la base de la nueva patria” (Cantos populares 10-11).

De la audacia de Candelario Obeso al llevar las voces de los bogas al cenáculo de la lengua castellana, nos habla la Profesora Hortensia Alaix de Valencia al resaltar cómo la poesía afro-colombiana alcanzó en el siglo XX escenarios y audiencias en la construcción literaria, “*manteniendo sus ritmos antiguos, la influencia perceptible de vocablos, la cadencia del baile y de los cantos, la personalidad del negro heredada y aculturada, dejando al lector el reconocimiento de sus particularidades*”. (Alaix, 2001: 20); de lo cual es prueba fehaciente la poesía de Candelario Obeso, porque “(…) *Cada una de las voces de la Tradición Oral, se soporta en las realidades espaciales, como el mar, los ríos y los esteros, la mina y el campo; en otras realidades llamadas temporales, como en el día y la noche, la aurora y el crepúsculo, el pasado y el presente; y finalmente en las expresiones culturales como en el canto y la danza, que en el interior del grupo los mantiene y cohesionan (…)*” (Alaix, 2001: 23-24).

En palabras de Hortensia Alaix: “*Obeso inicia entonces en las letras colombianas, lo que hoy denominamos poesía afro-colombiana. Su poesía está marcada por la autenticidad y su conciencia racial de ser negro, además como lo afirma Prescott: La originalidad de Candelario Obeso no consiste, entonces, en fundar un movimiento literario o una escuela poética sino en ver al negro desde una perspectiva nueva, como ser plenamente humano, con todas sus complejidades, ambigüedades y contradicciones; en iniciar en Colombia una tradición literaria en la que el negro se expresa así mismo con voz auténtica; en despertar una conciencia racial que le permite al negro verse de manera positiva. (Prescott, 1985: 205).*” (Alaix, 2001: 39).

*Amo yo a la libectá
Como er pájaro a su nío,
Como la flore a la lluvia,
Como er agua er bocachico.
E mi ley sé como er viento
Y rueño en mi hogá efertino*

Candelario Obeso es claro: ama la libertad como el pájaro a su nido, como las flores a la lluvia, como el agua al bocachico. Es la exaltación de la vida que no cabe en las páginas de los libros, que no se comprende con la teoría. La vida sencilla, fundante, sentipensante, que se expande silenciosa por caminos y veredas de la patria. Que siente y ama; que proclama a través de los versos, su rechazo a la guerra, su amor por la paz:

*Ricen que hay guerra
Con los cachacos,
Ya mi me chocan
Lo zambapalo...
Cuando los goros
Sí fui sordao
Pocque efendía
Mi humirde rancho...
Si aguno quiere
Trepacse en arto,
Buque ejcalera
Por otro lao...
Ya pasó er tiempo
Re loj eclavos;
Somo hoy tan libre
Como lo branco...*

Quiero resaltar en estas notas, la esencia rebelde, persistentemente cimarrona, de Candelario Obeso; su obstinada presencia en contra de las formulaciones hegemónicas de la época. Las vicisitudes que acompañaron su paso por Bogotá, no ahogaron su anhelo de lograr el respeto y el lugar que en el contexto le correspondían.

Tengamos en cuenta que el cimarronaje en la Colonia representa la expresión más contundente de la rebeldía de los negros esclavizados, que huían de las minas, las haciendas y el trabajo doméstico, adentrándose en los montes cercanos a Cartagena, y estableciendo formas organizativas sociales y culturales en los llamados palenques.

La rebelión cimarrona en Cartagena de Indias, liderada por Benkos Biohó, constituye uno de los procesos más significativos de estos esclavizados por lograr su libertad. Y aunque estas voces de rebeldía no son ampliamente conocidas, los documentos testimoniales narran la lucha de resistencia de los africanos esclavizados, desde las primeras épocas de su llegada al continente americano, que fue derivando en un movimiento capaz de enfrentar el poder de la Corona en Cartagena.

En respuesta a estas formas de territorialización impuestas por la Colonia, los negros y libertos dejaron también su huella y su impronta en territorio americano:

“[...]Como contraparte, los negros esclavizados y luego manumitidos, construyeron su propio territorio en el corazón de la Colonia, a través de su arte, su gastronomía, el cimarronaje. [...] Cartagena de Indias se pobló de hombres y mujeres negros esclavizados y libertos, trazó sobre su territorio la huella de la carimba, y se tradujo en el sincretismo cultural que Sierva María de Todos los Ángeles encarna en la novela de García Márquez [...] es Cartagena, la colonial, y la del siglo XXI. En su territorio se mantiene intacta la construcción discursiva que transformó a los africanos esclavizados, en negros, etíopes, mandingas, yorubas,

bantús....y cuya presencia, al igual que en la hija del marqués, marcan la irreversibilidad de la integración cultural, en un solo territorio, en una misma historia. [...] La niña blanca con alma yoruba, que sintetiza el alma yoruba, bantú, mandinga, arará....de cientos y miles de cientos de mujeres que en silencio soportaron la ignominia, el dolor, la ausencia, el rencor. Y que junto con las semillas de frijol negro que escondieron en su cabello, trajeron el mandato de los abuelos: la semilla de la palabra para mantener viva la herencia cultural, los valores ancestrales de padres y mayores; la memoria individual y colectiva. [...] Mandato que como otra carimba, la de la rebeldía, se tradujo en el alma cimarrona [...](Eljach, 2007: 69-73).

Hay sucesos que rebasan nuestras posibilidades de aceptación. El mundo real, intervenido por significaciones e intenciones provenientes de multiplicidad de procesos, sólo puede ser explicado por fuera del mundo de los hechos. Sólo tiene cabida en el mundo de las significaciones. De allí la poesía.

¿De qué noche triste nos habla el boga ausente? ¿de dónde el dolor recurrente que se sumerge en el río y retorna en la cadencia del remo? *Qué oscura que está la noche, la noche qué oscura está*, canta el boga recordando a su amada, para eludir la otra noche oscura, aquella que fue construida para territorializar al negro como salvaje, como bárbaro; como lo oscuro, como lo oculto, en esa noche negra de la Colonia y de la esclavización. Sobre este lienzo estructural, se plasmó al esclavizado, y como contraparte, los negros esclavizados y luego manumitidos construyeron su propio territorio en el corazón de la Colonia, a través de su gastronomía, del cimarronismo, del arte de bogar, del arte de cantar, del arte de encantar al río con el remo:

*Ya me voy re aquí eta tierra
A mi nativa morá:
No vive er peje richoso
Fuera er má!*

Candelario Obeso, el boga que de forma persistente retorna a la tierra, a la palabra, al río, al mar, a la ancestralidad presente en su canto, en su danza, en su vida; que vuelve a tu tierra amada, a sus raíces; y nos hace volver la mirada y los pasos hacia nuestros orígenes, como bogas renacientes en busca de las raíces:

*Siempre er sitio onde se nace
Tiene ciecta noverá,
Yo no jallo l'alegría
Lejo er má.*

...

*Ya me voy re aquí eta tierra
A mi nativa morá;
Er corazón er má grande
Junto ar má.*

Bibliografía consultada

Alaix de Valencia, Hortensia. (2001) *La palabra poética del afrocolombiano*. Impresión Litocenco.

Burgos Cantor, Roberto (Editor general) (2010) *Rutas de libertad, 500 años de travesía*. Ministerio de Cultura, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Eljach, Matilde (2006) *La construcción jurídica del negro en la Colonia*. Axis Mundi, Popayán.

————— (2007) *La impronta de Caín*. Rastros de la esclavización. Axis Mundi, Popayán.

Fals Borda, Orlando (2002) *Historia doble de la Costa*, Tomo I Mompo y Loba. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Obeso, Candelario (2009) *Cantos populares de mi tierra*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Secretaría de Educación; Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá.

Poesía y cortometrajes: La alianza perfecta para el despertar de la escritura.

Dufay Andrea Zamorano López
Universidad del Cauca

Resumen

En este trabajo se abordó el cortometraje como una estrategia didáctica para no sólo leer poesía sino para motivar a la aventura de la escritura con los estudiantes del curso de creación literaria de la Institución Educativa Pedro Fermín de Vargas perteneciente al Instituto Nacional Penitenciario y Carcelario “San Isidro” (INPEC) en el transcurso de un año (2010 – 2011), cuyo resultado fue lograr que la poesía tocara las fibras del alma en cada estudiante, la sensibilización de los mismos fue la gasolina que prendió el motor de la imaginación y ¿para qué? Para transmitir y contagiar con sus experiencias y sus visiones del mundo a todo aquel que quiera enviarse con el universo de las letras.

Palabras clave: Poesía, cortometraje, estrategia, didáctica y sensibilización.

Poesía y cortometrajes: la alianza perfecta para el despertar de la escritura

“El maestro que no esté entrenado en la invención de sus propias formas de aproximación a la lectura no conseguirá jamás atraer a los niños hacia la aventura de leer. Por lo tanto, la lectura de la poesía me parece doblemente esencial, dado que es la piedra de toque de toda lectura, y el maestro que rechaza esta lectura no sabe ni sabrá jamás leer verdaderamente”.

J. Jolibert 2003:185

¿Por qué poesía? Parafraseando a Octavio Paz (1914-1998), la respuesta sería: porque la poesía representa a la vida misma, la infinita posibilidad de explorar agujeros negros e inventar otros y ¿acaso quienes se encuentran en los salones de clase, quienes transitan por las calles o tras unos pasillos largos llenos de barrotos no viven? Pero ¿cómo expresar tantas experiencias si no saben o nunca han tenido un encuentro amoroso con la lectura, puerta que los llevará a universos perdurables?

La naturaleza de este trabajo nace de impulsar el descubrimiento de mundos a través de la pareja perfecta: la lectura de poesía contemporánea colombiana, en especial la poesía de Flóbert Zapata (1958-) y la muestra de cortometrajes para comprender e interpretar la poesía del poeta antes nombrado, siendo éste último el objetivo general del mismo, para abrir paso a plácidas orbes de reflexión crítica sobre la vida, de la vida de quienes se atreven a correr el riesgo de asir a la pareja antes mencionada y con ello de todo lo que las afecte, partiendo de las aulas de clase, primordialmente en las aulas de clase de la Institución Educativa Pedro Fermín de Vargas, perteneciente al Instituto Nacional Penitenciario y Carcelario “San Isidro” (INPEC) de Popayán, con los internos, en el curso de Creación Literaria, en el transcurso de un año (2010 – 2011).

No obstante, se necesitó llevar a cabo objetivos específicos como: el diseño de actividades que incentivaran las competencias lectora y productora de textos en los estudiantes. En igual sentido, cada interno desarrolló diversos talleres, los cuales oscilaron entre la invención de cuentos, así como la interpretación y la relación entre poemas – fotografías, poemas - cortometrajes, la escritura automática, exposiciones de coplas, entre otros, que sin proponérselo cada uno, se vio envuelto en el celofán de la poesía, en especial, con el despliegue de sensaciones que les suscitó la grafía del escritor caldense Flóbert Zapata, arrojando como resultado una recopilación de talleres. Asimismo se elaboró el libro: *Talentos tras las sombras*. El libro contiene una serie de escritos hechos por ellos mismos, tales como: trovas, poemas, frases, cuentos, reflexiones y una autobiografía.

Además, la producción de un cortometraje en cuyo trabajo los estudiantes participaron con la elaboración del guión, dadas las condiciones de internos; es decir, que ellos se encontraban privados de la libertad. Lo más importante, es que se logró la sensibilización de estas personas a través de la poesía, y la exploración de una “cueva oscura” y que no conocían: la de la creatividad y así se atrevieron a cincelar nuevos puntos de vista, otras concepciones de mundo, otra forma de ser libres gracias a la escritura. Culminando con la elaboración de un ensayo valorativo acerca de la obra poética del mismo.

Este proyecto, germina dentro del seminario “Didáctica de la poesía colombiana contemporánea”, dictado por el magister César Eduardo Samboní Quintero y desarrollado bajo la línea de investigación del Departamento de Español y Literatura: *Problemas de la Enseñanza de la Literatura y Cultura Hispanoamericana*, y con ello, la exploración exhausta de poetas colombianos, latinoamericanos y europeos, las experiencias adquiridas en cada salida académica, los interrogantes del porqué la poesía es la indigente de la literatura en las aulas de clase en nuestro país.

Ahora bien, ¿por qué una estrategia? Creemos que no sólo en Colombia sino que en toda Latinoamérica se han llevado a cabo varias estrategias enfocadas a incentivar la lectura, aunque son necesarias no son suficientes, como lo son: las ferias de libros y

eventos culturales, la celebración del día del idioma, que permiten la ampliación de nuevos panoramas en cuanto a los autores, temas, la facilidad de adquirir libros, etc. Tales eventos, suceden con grandes espacios de tiempo entre uno y otro, lo cual hace que no haya un ritmo adecuado para excitar a las personas al mundo de la lectura. Igualmente, contamos con avances tecnológicos, construcciones de bibliotecas; no obstante, se han olvidado que ni las edificaciones ni la cantidad de libros solventan el rechazo a la lectura y las pocas ganas de crear a través de la escritura. Por ejemplo, en el INPEC, aunque con pocos libros existe una biblioteca, pero los internos no pueden acceder a ella, ni a un libro fácilmente. Como se expresó en algún momento, esto únicamente nos remite a una sola cara de la moneda ¿y la otra?

Este proyecto tuvo obstáculos por no decir falencias, dadas las condiciones de su entorno ya que no es lo mismo enseñar en una cárcel que en una institución educativa; igualmente, no es lo mismo enseñar a personas adultas que han tejido vivencias arduas y difíciles de cicatrizar, que a los niños o a los jóvenes, los cuales apenas construyen los eslabones que escalarán a lo largo de sus vidas.

No obstante, se advierte que dicha institución se mueve dentro de un contexto social bastante complejo y sin embargo, promueve un nuevo modelo de educación para los internos que deseen no sólo descontar el tiempo que les asignaron en ese lugar, algo así como adquirir un boleto hacia la tan anhelada libertad, sino que también estudian los que en realidad desean aprender. De este modo, la educación se convierte en una manera de sobrellevar la vida en la cárcel. Así, se forjó el propósito de implementar la enseñanza de la poesía, sólo que en esta oportunidad haciendo uso de una gran herramienta como lo es la estrategia del cortometraje.

De modo que la poesía puede brindar más que una salida a su realidad inmediata, una percepción distinta frente al mundo que les rodea e incluso otra postura, quizá la de gallardía que se necesita para emprender la tarea de confrontarse como persona ante los errores cometidos o simplemente de hallar ese anhelo a través de la escritura: la libertad, una libertad donde los sentidos resucitaron al llamado de ese otro que yacía en la profundidad del sueño y que gracias a la poesía se desboca al despertar con la potencia que arrasa una jauría de bestias en celo para dar cuenta de un frenesí que cabalga entre lo que se dice y lo que se calla.

Con lo anterior, es bueno interrogarse como docente si ¿es hora de cambiar la cara a la poesía o el rol de los profesores al enseñarla? Pues se cree que las dos dieron un vuelco a las aulas de clase ya que tanto los cortometrajes como la poesía al fusionarlos abrieron pasos a plácidos mundos de reflexión crítica sobre la vida, de sus vidas y con ello de todo lo que las afecta.

Así, gracias a la implementación del corto como estrategia, se logró develar una pequeña parte de la metamorfosis, a la que una persona está expuesta a la luz de la poesía, y lo que es mejor aún, es que no está al margen de niños, adolescentes, y

adultos, todo lo contrario, la poesía está ahí, para todos, como un pastel de chocolate camuflado, listo para que lo degusten, lo saboreen y dejen que se deshaga en su boca para que de esta manera toque el resto de los sentidos. Con esto, dar cuenta que la poesía no está más que en apariencias fuera de nosotros, pues está en el encuentro de unos pasos perdidos, en el simple movimiento de unos, en el retroceder de otros y en aquellos que se encadenan a la quietud por miedo al fracaso; dicho de otro modo, la poesía está en la mezcla de sensaciones que estemos dispuestos a sufrir, la vida misma con todas sus prendas, por eso:

“La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro [...] Es experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido [...] Es regreso a la infancia, coito, [...] Juego, trabajo [...] visión, música, símbolo [...] Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío, ¡prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra humana! [...] La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador”. (O. Paz, 1994: 13 - 26)

Teniendo en cuenta lo anterior, se han recogido conceptos del Ministerio de Educación Nacional (2006) y de Jolibert como el *¿Qué es leer?* Para lo que el primero responde:

“el acto de leer se entenderá como un proceso significativo y semiótico cultural e históricamente situado, complejo, que va más allá de la búsqueda del significado y que en última instancia configura al sujeto lector. Esta orientación tiene grandes implicaciones a nivel pedagógico ya que las prácticas de lectura que la escuela privilegia deben dar cuenta de esta complejidad de variables, de lo contrario estaremos formando decodificadores que desconocen los elementos que circulan más allá del texto” (MEN, 2006: 27)

Y la segunda dice: que son los esbozos de la vida y en las actividades de clase las encargadas de dar respuesta a tal interrogante: *“Leer es atribuir un sentido al lenguaje escrito [...] leer es interrogar al lenguaje escrito como tal, a partir de una expectativa real (necesidad-placer) en una verdadera situación de vida. [...] y esto se logra a través del implemento de una estrategia de lectura.”* (J. Jolibert; 1984: 26-27) Para lo cual se ha empleado el cortometraje como otro medio de lectura. Y que a su vez ha servido para que los estudiantes se den cuenta que no están solos a pesar de su encierro y que para aprender ellos deben *“interactuar permanentemente con los medios que los rodean”* (J. Jolibert; 1984: 33) la palabra, el papel, el lápiz, los sentidos, el televisor, el dvd, los cortometrajes.

Además, Jolibert en su libro *Formar niños lectores y productores de poemas* (1992), es como bien lo dice ella la continuación de *Formar niños lectores de textos* (1984), sólo que en esta ocasión nos habla de la importancia del poema y la forma cómo debemos los docentes abordarlo: a través de la experiencia y la creación ya que *“un poema no puede reducirse a su funcionamiento lingüístico. En él, el lenguaje está fuertemente entrelazado con el imaginario, en todas*

las dimensiones de esta palabra. Los niños deben poder experimentarlo no sólo como lectores atentos, creativos, sensibles a las connotaciones, sino también como productores de poemas” (J. Jolibert; 1997: 15) de igual modo, se debe mirar hacia las nuevas formas de emprender las ganas de leer y aprender puesto que *“los profesores deben ser capaces de proponer actividades que apunten a estimular y cultivar la imaginación, el deseo”* (J. Jolibert; 1997: 15).

De modo que, la conexión entre poesía y cortometraje se puede ver desde el punto de vista en que existe una armonía entre ambas. Así pues, Víctor Amar, en uno de sus ensayos *“Poesía y cine: un ensayo sobre la palabra y la imagen”* habla de la presencia de la poesía en el mundo del cine y lo que este le aportó a la primera; otro aspecto, en el que este autor afirma la relación entre poesía y cortometraje, está en la escritura tanto de la poesía como la elaboración de un guión cinematográfico porque:

“Escribir una poesía como un guión para cine, es más que escribir. Tal vez, sea escribir con silencios y miradas, con movimientos y pausas que ponen en acción un complejo universo de imágenes y sonidos, que podrían tener un sinnúmero de relaciones entre sí, jugando con las impresiones o el inconsciente, produciendo ambigüedades o concreciones reales, provocando formas invisibles en nuestra imaginación o en nuestras retinas, que rechazamos o abrazamos en plena sintonía. Y ambas maneras de concebir la realidad, o simplemente reinterpretarla, no son el final de un procedimiento literario o cinematográfico, sino más bien el principio de un proceso mágico creativo” (Amar, 2003)

Lo anterior hace pensar en las diferentes lecturas que existen, pues bien, la poesía es una lectura que da cuenta de tan sólo una visión de mundo que puede empujarnos a pensar en nuevos sucesos posibles. Esta situación no dista de la lectura de un cortometraje, ya que éste muestra gracias a imágenes coloridas y en movimiento su propia visión de mundo; por eso, es pertinente traer a colación una ecuación algebraica que bien se acomoda a lo que aquí se presenta, donde $A+B=C$, pues, A sería la poesía, B sería el cortometraje y C sería la consecuencia de la sumatoria de $A+B$, los resultados creativos de los estudiantes del INPEC.

En cuanto al método investigativo que se utilizó, fue la investigación cualitativa; método usado por las ciencias sociales, encargado de estudiar la calidad de las actividades, relaciones, asuntos, medios, materiales o instrumentos, en una determinada situación o problema; en lo concerniente al proyecto, se estudió la eficacia del cortometraje como instrumento pedagógico para lograr el acercamiento de los estudiantes del curso de creación literaria del INPEC a la poesía de Flóbert Zapata.

Este método se acomodó desde una lectura propia de cortometrajes para la comprensión de la lectura de poemas y así reflexionar en la importancia de la poesía en y a lo largo de sus vidas. El enfoque que mejor se ajustó a las necesidades del trabajo fue el I.A. Investigación-acción, debido a que *“está orientada hacia la transformación de las prácticas, en la búsqueda de una reorientación de objetivos o de un mejoramiento de su pertinencia y su eficacia, que hacia el sólo registro de lo observado, una tarea que no es reservada a los académicos*

de prestigio, pues es participativa y democrática, construida en conjunto". (J. Jolibert 1996:187). Lo cual, posibilitó no sólo una sino dos lecturas (poemas y cortometrajes)

De modo que, para lograr el despertar de la escritura, se comenzó con una previa aproximación y para esto fue preciso llevar diferentes maneras de acercarse a la literatura, además de la poesía y el cortometraje que es lo que se piensa implementar para dar cuenta de los nuevas formas de emprender el lenguaje, como: cuentos, mitos, dibujos, fotografías y la importancia de la oralidad, entre otros, con el fin de fundar una visión y una conciencia en los estudiantes de lo que se trata es explorar el mundo de la expresión y la belleza del lenguaje artístico, lo cual los lleva a una red infinita de comunicación y a un querer acercarse de manera voluntaria a los textos.

Después de llevar a cabo el acercamiento con textos y varias formas del lenguaje, se descubrió el apuro de los estudiantes con los mismos. Esto poco sorprende si se tiene en cuenta que el acto de leer en la sociedad colombiana parece ser la bebida más fétida y amarga que, aunque se tenga la sed más bárbara, nadie tomaría el riesgo de beberla. Debido a esto, se encuentra que éste es uno de los retos que más requiere dedicación y entrega en la actualidad en el ámbito escolar educativo, porque tal como lo afirma Josette Jolibert (2003) estamos en una crisis de la lectura que no es palpable de modo imperioso, sino que existen agentes en nuestra sociedad y que no se pueden negar como: los diversos contextos sociales, los inevitables medios masivos de comunicación que van de la mano con el evolutivo incremento de tecnología que se debiera aprovechar y no rechazar. De modo que esto hace que tanto el proceso de la lectura como el de la escritura se dé paulatinamente en el aula de clases. Por ejemplo, se lee el poema "*Alguien es el auténtico*" (F. Zapata; 1992: 31):

Alguien es el auténtico

A medida que pasa el tiempo me voy pareciendo más a mi padre. También es posible que su vacío me vaya construyendo. Son tuyas o mías las venas brotadas de las manos, la fobia o la soberbia y la tortura, esa propensión a los pantalones de dacrón, a serenar los placeres? Voy siendo él con tanta claridad que sospecho que él es mi doble que vivió primero. Que en realidad yo soy el padre y él el hijo.

Al instante hay reacciones entre los estudiantes acerca de lo que entienden o no acerca del mismo y surge el debate donde el tema era la identidad. Esto dio pie para que rápidamente se les solicitara responder el siguiente interrogante: ¿Quién soy yo? A lo que cada uno con velocidad y regocijo se dirigía al papel en blanco, sólo que al enfrentarse a tal pregunta la pausa fue instantánea, se miraban entre sí y después de un largo silencio hubo risas de nerviosismo hasta que uno de ellos dijo: "*profé, es duro definir quién es uno*"; no obstante, se dieron a la tarea de expresar la respuesta, entre ellas: Se ha transcrito las frases para que se puedan apreciar mejor.

“Yo soy una persona diferente a todos, aunque hay veces me identifico en una y otra. Jhonny Fernando Caicedo Román”.

“¿Quién soy yo? Una persona que siente, que tiene sueños, que aspira a grandes cosas, etc. Cristian Salgado”.

“Quién es usted: Alguien que tiene proyectos y que lucha porque esos proyectos día a día se hagan realidad. Una persona que cree que un Dios me dio la vida para vivirla, pero que debemos saber vivirla. Pedro Maca”.

A continuación, se proyecta el cortometraje “*Mis Cuerpos*” de Dufay Zamorano. Finalizado este último, ellos analizan ambas lecturas (poema – cortometraje) por medio del debate, donde el docente es el moderador. Luego, se le pide a cada estudiante que escriba lo primero que se les ocurra y que encierre su pensamiento al respecto de las lecturas realizadas (escritura automática) porque “*cada palabra –aparte de sus propiedades físicas- encierra una pluralidad de sentidos*” (O. Paz, 1994: 21) dando como resultado una frase teniendo en cuenta el orden en que cada uno de ellos se encuentra ubicado. Al terminar, cada uno escribe la frase en su cuaderno y encuentran que en ella hay todo un despliegue de sentido.

Palabras:(escritura automática)

- Felicidad
- yo quiero vencer
- “Eso es la vida”
- Melancolía
- dos estados en uno
- Qué paisajes tan hermosos

Frase final:

“Felicidad yo quiero vencer, eso es la vida, melancolía, dos estados en uno, ¡qué paisajes tan hermosos!”

Con esto se evidencia que:

“la literatura obedece a la necesidad de consolidar una tradición lectora en las y los estudiantes a través de la generación de procesos sistemáticos que aporten al desarrollo del gusto por la lectura, es decir, al placer de leer poemas, novelas, cuentos y otros productos de la creación literaria que llenen de significado la experiencia vital de los estudiantes y que, por otra parte, les permitan enriquecer su dimensión humana, su visión de mundo y su concepción social a través de la expresión propia, potenciada por la estética del lenguaje.

Pero, al mismo tiempo que se busca el desarrollo del gusto por la lectura, se apunta a que se llegue a leer entre líneas, a ver más allá de lo evidente, para poder así reinterpretar el mundo y, de paso, construir sentidos transformadores de todas las realidades abordadas. Se busca entonces desarrollar en el estudiante, como lector activo y comprometido, la capacidad de formular juicios sustentados acerca de los textos, esto es, interpretarlos y valorarlos en su verdadera dimensión”. (MEN, 2006: 25)

A lo largo del proceso quedó claro que la poesía humaniza pues expande las posibilidades a otros mundos, además de profundizar las relaciones que se constituyen entre los seres humanos y la naturaleza. Confiriéndonos también el deleite estético, la interpretación, la valoración crítica y la reflexión, es en este preciso instante cuando la poesía debe convertirse en la culpable principal del juego, de la comunicación y de este modo, poder abrir y cerrar el libro sin descanso y por qué no, llegar a analizarlo e indagarlo. Así que, se hace urgente que la pasión invada a quienes pretenden llevar a cabo la labor de la docencia ¿por qué? Porque hacen las veces de sembradores, pues labran en sus estudiantes las semillas de la lectura y la escritura.

Al finalizar el proyecto se concluyó que la educación en Colombia debiera afianzarse más en la implementación de estrategias para enseñar y compartir conocimiento debido a que hará más rico el mundo del educando. Por ejemplo, la estrategia del cortometraje para acercar a las personas a la lectura de poesía, será de gran utilidad puesto que, no sólo se evidenció el interés por la lectura sino que se sembró, en este caso, a los internos la semilla de la voluntad para acercarse a los textos literarios, a la poesía y sobre todo perdieron el miedo de enfrentarse a un papel en blanco.

Teniendo en cuenta lo anterior, se cree que dichas estrategias se pueden emplear no sólo en el área de español sino en las ciencias sociales, matemáticas entre otras y de esta manera, acrecentar no sólo el interés sino la interacción entre los implicados: docentes y estudiantes. También, se concluyó entre los estudiantes del curso de Creación Literaria del INPEC y la docente practicante que los cortometrajes arrojaron resultados inimaginables, puesto que es un reto hoy día, hacer que las personas se interesen en la lectoescritura. Se elaboró un cortometraje y un libro con experiencias únicas e irrepetibles y lo primordial: es que los estudiantes leyeran, como bien lo dijo Jolibert, no sólo por el instante sino que se quedó como el mejor de los hábitos en cada uno de ellos. ¡Eso es satisfactorio!, lo cual, quiere decir que la alianza entre la

poesía y los cortometrajes arrojó respuestas que no sólo proporcionaron una razón de ser al proyecto sino que dieron rienda suelta a los pasos que se deben seguir para germinar el polen de una rica y hermosa experiencia: ¡un completo despertar!

Bibliografía

Jolibert, Josette. 1984. *Formar niños lectores de textos*. Octava Edición, 2002. Santiago de Chile.

Jolibert, Josette. 1997. *Formar niños lectores y productores de poemas*. 1992. Segunda Edición. Ediciones Dolmen.

Jolibert, Josette. 2003. *El poder de leer – Técnicas, procedimientos y orientaciones para la enseñanza y aprendizaje de la lectura*. Barcelona-España. Editorial Gedisa, S.A.

Ministerio de Educación Nacional. 2006. *Estándares básicos de competencias en lenguaje*. Bogotá. Editorial Ministerio de Educación Nacional.

Ministerio de Educación Nacional. 2008. *Socialización de estándares Cauca- Popayán – Putumayo*. Normas: Ley 115 de 1994.

Paz, Octavio. 1994. *El arco y la lira*. F. C. E, Ltda.

Zapata, Flóbert. 1992. *Copia de un insecto*. Manizales. Ediciones Casa de Poesía Fernando Mejía Mejía.

Sobre la existencia de una literatura andina

César Samboní
Universidad del Cauca

Resumen

El artículo propone unas reflexiones en torno a la existencia o no de una literatura andina, empezando por la definición misma del nombre de esta parte del continente. Se hace relación, de cómo América es fundada bajo nominaciones, olvidadas unas, vigentes otras. A partir de algunos postulados de autores como Carlos Fuentes, Ricardo Kaliman, Carlos Sempat, entre otros; se sugiere la categoría de bioregión, término que tiene sus orígenes en las Ciencias Naturales, pero que puede ayudar a comprender y re-pensar la idea de una literatura andina.

Hacia unas definiciones de lo andino

“El que procura contar las estrellas, no sabiendo aún contar los tantos y nudos de las cuentas, digno es de risa: (...)”

Comentarios reales
Inca Garcilaso De La Vega

Me seduce pensar que la literatura hispanoamericana como construcción de unas ideologías imperantes subrayen y coloquen en mayúsculas unas figuras y obras, que extraña y felizmente, también esconden unas grafías subversivas con su tiempo y los códigos que las determinan. Por eso, en el camino de igualdad racial y social que quiere nombrarnos, termina siendo insuficiente y por qué no, torpe. En este escenario, surge lo andino como un espacio ambiguo y sin definición concreta. Este es pues, el primer cometido de mi ejercicio.

Definir lo andino es definir América, es pensar un continente de memorias enfrentadas, un continente que se vio obligado a dar la espalda a su propio tránsito en el universo para desandar un camino ajeno, igual o más confuso y violento que el recorrido durante milenios al amparo de la soledad y los misterios de los monstruosos mares de la Edad Media mental de los europeos.

Mientras en la incierta Europa las universidades se peleaban el prestigio de los fundadores de la filosofía, en América los más grandes secretos del cosmos eran revelados por el conocimiento del agua y la rudeza de los bosques selváticos y de los ríos, que para los “exploradores” eran ni más ni menos nuevos mares. Esto se puede entender mejor con la afirmación de Josef Estermann (1956) quien afirma que “[e]l primer afán del runa andino no es la adquisición de un ‘conocimiento’ teórico y abstractivo del mundo que le rodea, sino la ‘inserción mítica’ y la (re) presentación cáltica y ceremonial simbólica de la misma.” (Estermann, 1998: 92). Este indisoluble lazo del hombre americano con las fuerzas del mundo resultó incomprensible para Europa, esa “civilización montés” que menciona Manuel Quintín Lame¹ nunca fue escuchada ni reconocida.

Lo andino en sí mismo engloba muchos conceptos y valores; en consecuencia, construir una definición implicaría interponer un límite, una barrera infranqueable. Por eso, considero más apropiado pensar en unas definiciones de lo andino. Coloco este término en consideración porque al proponer una definición como *summa* de nociones y opiniones, al mismo tiempo se expresan posibles variables de significación. Además sería una grave contradicción intentar definir de manera conclusiva una idea tan compleja y rica en posibilidades discursivas.

La definición enciclopédica es la primera que debe atenderse, en ella se aprecia la tensión entre lo autóctono, por la vertiente lingüística quechua, y lo europeo, por la segunda hipótesis, enlazada con el latín, una de las lenguas clásicas por antonomasia:

“Etimológicamente hallamos dos explicaciones o hipótesis sobre la palabra Andes, la primera afirma que el término posee una raíz lingüística quechua, Antis o “región de los Antis”, otra posibilidad es que la palabra Andes provenga del italiano antiguo, que significa ladera, además fue la aldea donde nació el gran poeta Virgilio, actualmente esta región lleva el nombre de Pietola, cerca de Mantua, al norte del país.” (D.R.A.E., 2011: 98)

Una de las ideas más generalizadas sobre lo andino proviene de las Ciencias Naturales. No sobra recordar que las ideas positivistas influyeron no sólo en la literatura de la época sino en el desarrollo de las ciencias. En consecuencia, el reconocimiento de lo andino no sólo como región natural sino como un espacio cultural diverso comienza, desde mi punto de vista, con los primeros viajes y expediciones científicas, a mediados del siglo XVIII y principios del XIX, de las que se destacan las dirigidas por el naturalista y geógrafo alemán Alejandro Von Humboldt (1769-1859) y la Expedición Botánica, bajo la guía del naturalista español José Celestino Mutis (1732-1808).

Como resultado de sus observaciones, América empieza a ser caracterizada por elementos como la relación hombre-naturaleza y la forma como el paisaje exterior

¹ Hago alusión a Manuel Quintín Lame (1883-1967) un indígena paéz, nass-nasa, que se enfrentó al Estado colombiano defendiendo los derechos de los pueblos ancestrales. Sus manuscritos fueron reunidos y editados por Gonzalo Castillo Cárdenas en el año de 1973, bajo el título Las luchas del indio que bajó de la montaña al valle de la civilización.

condiciona el paisaje interior. Por supuesto, que dicha apreciación no es directamente hecha por los trabajos de los científicos; el aporte de éstos consiste en registrar las costumbres y usos de cada zona o región natural. Este será uno de los temas predilectos por el Romanticismo americano durante el siglo XIX.

Para empatar con la denominación de lo andino como región natural, formulada desde el siglo XVIII, me remito al trabajo de Olivier Dollfus (1931-2005) para quien lo andino involucra, además de la topografía, la dimensión geopolítica del territorio físico. Este territorio, corresponde política y administrativamente a Chile, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela. En el caso de Venezuela, la presencia montañosa andina es menor por lo que, geográficamente, no hay una identificación tan marcada como sucede en los otros países. En cambio, su historia está fuertemente ligada al destino continental, como región natural y geográfica,

“Los Andes proporcionan adjetivos que califican a los estados situados entre los trópicos y atravesados por la cordillera; [...] Los Andes constituyen entonces un factor común a las cuatro, o cinco repúblicas en las que las montañas andinas se encuentran presentes de manera desigual. En todos estos estados, los Andes no cubren sino una fracción de la superficie del país es decir un cuarto o un tercio. Luego, estos países tienen la mayor parte de sus extensiones en las llanuras, bajas y cálidas.” (Dollfus, 1991: 163)

Para Dollfus, son distintos los elementos de definición de lo andino: para el investigador el peso de lo geográfico, lo político y lo económico son los aspectos que han condicionado históricamente la noción de lo andino en el contexto europeo y americano, “[e]l peso económico, social y político de los Andes, dentro de los estados, es muy diferente de un país a otro y se modifica con el transcurso del tiempo” (Dollfus, 1991:165). Para sustentar el carácter no acabado de la idea de lo andino, Dollfus parte de una diferenciación entre cada una de las regiones que conforman los Andes, y postula profundas contradicciones entre las economías de los países, haciendo especial énfasis en tres puntos.

El primero, es respecto de la situación geográfica, y la justificación del por qué en la colonia los centros administrativos del poder de la corona española se ejerció desde los Andes en lugar de hacerlo desde la costa. El autor argumenta que fue la ubicación de las minas de oro y el asiento de los cacicazgos más importantes lo que obligó a los europeos a establecer los centros más poblados en las alturas andinas; sin importar las dificultades para el transporte y las comunicaciones.

El segundo punto de análisis tiene estrecha relación con el otro propósito de la colonización, hablamos del cometido de extender la religión católica. Es claro que los centros sagrados de los pueblos indios americanos se hallaban, más específicamente para el caso de Sur América, en las alturas de las cordilleras; esto se explica por el vínculo vital tan fuerte entre la espiritualidad indígena y las fuerzas de la naturaleza. Es entendible que estos sitios de adoración fueran objeto de *suplantación*, es decir,

que en cada lugar dedicado al culto de una deidad cósmica, debía erigirse un templo símbolo de la religión católica. Se logró una suplantación en el plano simbólico y real que necesitaba, para concretar su proyecto, fundar desde la escritura otra historia, una narración paralela, un nuevo estatuto del poder.

El tercer argumento, se basa en la construcción histórica que la colonia llevó a cabo en los mismos centros del poder incaico que a la fecha del arribo europeo se hallaba en grave crisis política interna. Dicha construcción consistió en atacar directamente la capital incaica, para, de forma efectiva, instaurar un régimen que tomó no sólo las riquezas auríferas sino que adoptó instituciones y estrategias político administrativas de probada efectividad para el sostenimiento del imperio de los hijos del sol. La escritura misma ingresa por las costas, pero es en el interior de las naciones donde despliega su poder.

Por estos y otros motivos la idea de lo andino se relaciona con la historia de la colonia, y es precisamente en esta región desde la cual se instalan las primeras repúblicas. Si bien la intención no es circunscribir la historia de América a los límites andinos, tampoco se puede desconocer la importancia de los Andes en el proceso independentista, y en la instalación de las casas de gobierno incluso desde el arribo europeo. Incluso en nuestros días, el surgimiento de los grupos alzados en armas, las economías alternas como el narcotráfico y la guerra de guerrillas, se materializan en buen grado en los Andes.

Estos insumos admiten la existencia de los nombres que han hecho el Estado, al lado de los que lo han combatido. Al lado de los estadistas están los ideólogos subversivos, junto a los defensores de la institución católica nacen los “herejes” y “paganos” casi exterminados por el tribunal de la santa inquisición. Al interior de lo andino se tejen los hilos de los discursos para mantener el poder paralelamente con los que pretenden derribarlo. Esta no es una visión dicotómica de lo andino; por el contrario, es la señal de un concepto que cabalga de extremo a extremo una realidad cuyas fuentes son caóticas y en constante cambio, con valores nuevos y renovados o con el lastre de enunciar lenguajes obsoletos, copiados de los folletos de historia de alguna nación europea.

El gran imperio inca estaba conformado por instituciones y leyes propias, éstas habían originado un estado de dependencia en las comunidades que lo integraban. Ese gran imperio tuvo su sede central en los Andes. Intentar forjar un imperio diferente en las costas era además de una pérdida enorme para la golpeada economía española, aceptar la superioridad del Tawantinsuyu. Era como perder una guerra sin haber asistido a la primera batalla. Así que el nuevo imperio, debía ser el imperio andino, no había otra alternativa posible. No quiero entrar en la discusión sobre cómo aconteció la conquista del vasto imperio inca, mi propósito es sustentar una afirmación hecha unas líneas antes. En ella propongo que la historia reciente de América está ligada a la historia de los Andes.

Luego de la conquista de México, los europeos llegan a los territorios incas, al mando de Francisco Pizarro (1465-1541), quien una vez que ha tomado el camino a la capital del imperio, y repuesto del rigor de la topografía andina, advierte la crisis política que éste vive. Recordemos que la conquista del imperio azteca duró mucho más tiempo del previsto, esa experiencia agudizó la visión política del conquistador español, y al encontrar un panorama marcado por la intensa lucha para acceder al poder imperial incaico, “...*la hueste española sobrevive y conquista el imperio por las llamadas ‘alianzas’ con los reinos étnicos*”. (Sempat, 1994:153) Hoy en día, este planteamiento es de fácil aceptación² —no sólo para la historia como institución disciplinar sino para la visión general del proceso que nos ocupa— si pensamos en los ciento sesenta hombres que integraban el ejército europeo que llegó con el cometido de someter a los incas. ¿Qué hubiera significado para el ejército de los hijos del sol, integrado por miles de guerreros, enfrentar a una facción tan reducida?

Lo que acabo de expresar no lleva a desconocer los enfrentamientos militares, que por evidencias documentales, entre las que resaltan las crónicas, sí los hubo; simplemente me sumo a las tesis de no pocos investigadores, que se inclinan más por la importancia de las estrategias políticas que por los argumentos militares, a la hora de evaluar las razones de la aparente facilidad de la conquista del Tawantinsuyu: “*Algunos documentos y crónicas traen noticias de que los españoles reemplazaron curacas y promovieron el ascenso ilegítimo de indígenas favorables a sus intereses, Cieza menciona incluso que algunos t’oqrikoq aprovecharon el caos para usurpar el gobierno étnico*” (Sempat, 1994:157).

Sobre este mismo tópico, el antropólogo John Víctor Murra (1916-2006) afirma que algunos de los curacas hacen de “administradores” al servicio de la corona española, menciona el caso de Pawllu Thupa, un curaca (cacique) firme aliado de los colonizadores, y a quien por sus servicios prestados “(*...*) *se le permitió conservar a sus ‘indios’, terrazas de hoja de coca, campos de cultivo y muchas otras riquezas de los incas.*” (Murra, 2001:102)

En atención a que el poder político, económico y espiritual inca se concentraba en los Andes, la corona española estratégicamente hace lo mismo. Todo su poderío lo instala en esta parte del continente, por lo tanto, la otra historia se representa y escribe en ese espacio, a la vez simbólico y real. Simbólico en tanto la corona española asume el mando mediante una suplantación del poder, y real porque las riquezas ya no son para el sostenimiento del régimen incaico sino para enviarlas a las arcas reales de España.

Ahora bien, adentrándonos en unas definiciones de lo andino, podemos señalar que desde el momento en que Europa comienza a tener conciencia de la magnitud de las nuevas tierras, lo poco o nada que de ésta se conoce llega a través de los relatos de los

² No así hasta hace algunos años puesto que aún existía un convencimiento general alrededor de la que el mismo autor denomina “versión fácil” de la conquista de América, la cual proponía una absoluta sumisión indígena ante el supuesto poderío militar europeo.

expedicionarios y misioneros. Después del impacto abrumador de la contemplación del paisaje americano; la riqueza de las minas de oro y las almas por ganar para la fe católica, son los atractivos más relevantes para la Europa cercana al fin del feudalismo. Pero ¿cómo definir algo totalmente nuevo?

Es la literatura, la señalada para tal fin, desde el día que el navegante genovés “...reveló a un mundo atónito la existencia de un inmenso e imprevisible continente llamado América, pero acerca del cual, por otra parte, se admite que ni Colón ni nadie sabían que era eso.” (O’ Gorman, 1998:10-11) Las posteriores cartas y crónicas dan testimonio de una idea borrosa de América. El continente es nombrado bajo criterios de unidad en la que no cabe una relación de las naciones o pueblos indígenas. Para el proyecto colonizador europeo, América es una sola nación, un reino rico y pagano al cual debe disciplinarse para beneficio de Dios y gracia de la corona imperial.

Edmundo O’Gorman (1906-1995) se refiere a una de las primeras nominaciones que tiene América, proveniente de una carta fechada en 1504 y firmada por Américo Vesputio (1454-1512) en cuyo desarrollo propone el nombre de “nuevo mundo”. Esta idea lleva implícitos varios sentidos. Por una parte, el hecho de dar el rótulo de “nuevo” a un continente poseedor de una tradición milenaria, es desconocer no sólo su memoria histórica sino su espiritualidad, sus lenguas y concepciones del mundo. De otro lado, el sustantivo “mundo” hace pensar que las tierras recién halladas no son del todo humanas, esto dicho en palabras actuales equivale a anunciar de la noche a la mañana, (parodiando los primeros testimonios de las nuevas tierras) que una nave cualquiera, acaba de llegar a un planeta habitado por hermosos hombres e mujeres que hablan una lengua extraña y visten atuendos llenos todos de perlas y diamantes, y sus tierras y su aire no son contaminados y son amables y generosos.

Un siglo más tarde, ya son varias las versiones sobre América, al igual que las nominaciones empleadas para signar algo aún indefinido e indefinible. América sigue siendo pensada como una colonia unificada, como una página en blanco que debe ser escrita con la grafía europea. En esta etapa aún no surge la diferenciación entre los Andes, la selva y la costa; y si aparece registrada sólo se atiende al aspecto geográfico mas no a todos los valores históricos y culturales de cada bioregión, caracterizada por la diversidad lingüística y rasgos espirituales particulares dependiendo de cada grupo étnico. Todavía lo andino no ocupa un lugar en el imaginario colonial, con el proyecto colonizador afianzado, encontramos, por ejemplo, en los *Comentarios reales* (1608) la idea de “*las repúblicas del nuevo mundo,*” (Garcilaso, 1976: 5) que atribuye un carácter jurídico y reconoce la existencia de naciones y pueblos autónomos y distintos entre sí.

Sabemos que la idea de “nuevo mundo” fue la más aceptada hasta hace relativamente poco tiempo. Europa nos seguía pensando como el “*nuevo mundo*” y América a su vez pensaba en Europa como el “*viejo mundo*”. Esta concepción en blanco y negro es la que seguramente tendió los hilos para pensar erróneamente a Europa como lo civilizado

y América como lo incivilizado. Dicha noción se fue reproduciendo y pasó de ser una versión literaria a convertirse en una realidad que atraviesa la mayor parte de los estamentos del poder. Para quienes lo nuevo es lo valioso, lo foráneo lo moderno, y lo ancestral asimilado a lo obsoleto.

Entonces, ¿cómo explicar que cinco siglos después siga reproduciéndose una noción tan marcadamente estigmatizadora de la existencia de América? No olvidemos que la literatura responde a estatutos de poder que de alguna forma la limitan y condicionan. El poder siempre halla maneras de controlar y disciplinar todo cuanto no permanezca a su alcance. La literatura en América gravitó entre dos extremos, en una punta la posibilidad de subvertir el orden estatuido, so pena de ser perseguido o ignorado por la palabra oficial; y en la otra, la alternativa de someterse a los artificios de la maquinaria política dominante. ¿Cuántos escritores fueron borrados de los estantes de las letras americanas por ser diferentes o mostrar su inconformismo? Como testigos de excepción están los documentos hallados y por hallar, que dan cuenta del arrasamiento llevado a cabo por el Tribunal de la Santa Inquisición que fue un invento terrible de la iglesia católica en la Edad Media. No se puede ignorar que sus nefastos oficios también recorren el Renacimiento, hasta llegar a América con el proyecto “evangelizador”.

A pesar de la violenta campaña de aniquilación ideológica, era inevitable que la América india aprendiera a usar el poder de la escritura en contra de quienes lo implantaron, con miras a consolidar un proyecto político. El proyecto libertario de Bolívar se gesta también desde la escritura, las ideas del venezolano son fruto de lecturas de autores europeos. Los patrocinadores de la revolución criolla hacen parte de la sociedad letrada y adinerada. La escritura convoca al movimiento emancipatorio. Uno de los ejemplos que ilustran mi afirmación lo constituye toda la obra narrativa del célebre autor del relato “El sueño del pongo” (1964), me refiero al escritor peruano José María Arguedas (1911-1969) y toda la producción literaria del siglo XX que alcanzó en los autores indigenistas y en las novelas de la tierra, su máxima altura estética previa a la literatura del *boom*.

A guisa de ir concretando algunas ideas en torno a lo andino, podemos decir que desde el punto de vista del discurso de las ciencias naturales y de la geografía, lo andino es definido como un espacio delimitado por unas características de flora, fauna, recursos hidrográficos y grupos humanos condicionados por la topografía reinante. Si se tiene en cuenta el relato histórico y literario, lo andino equivale al componente indio del continente. Un espacio en el que se empezó a escribir la *otra historia* del continente, de la cual era preciso borrar todo vestigio del pasado. Así mismo, se puede observar que las nociones sobre lo andino fueron, desde el proyecto colonizador, construidas a partir de la escritura autorizada por la corona. Igualmente, lo andino está en comunión con el uso de lenguas y dialectos indígenas y las costumbres ancestrales que por vía de la tradición oral se conservan.

Lo andino es un espacio real y simbólico, en el que confluyen fuerzas, nociones y conceptos amplios, complejos y distintos. Lo andino además de constituir una región física, con ubicación en el mapa global, representa una *summa* de valores, costumbres, creencias, temores y certezas. Es en sí mismo un espacio sin definición y al mismo tiempo de diversas definiciones. Su existencia en la estructura política, administrativa, histórica y estética es innegable.

Pensar lo andino, como ya lo anoté al inicio de estas páginas, es pensar América como un espacio diverso y autónomo. Por estas razones es más que pertinente, urgente *re pensar* la historia indígena americana. Convendría mejor proponer una nueva idea para intentar explicar la existencia de América. Para tal efecto propongo el concepto de *bioregión*, como una invitación a mirar lo andino como un espacio vital, en el cual conviven no sólo la multiplicidad de colores de los grupos étnicos, sino la memoria de cada grupo humano. Una *bioregión* con relatos históricos diferentes e indisolubles como consecuencia del arrasamiento cultural, económico, lingüístico, histórico y espiritual emprendido y llevado a cabo a medias por la desvalida corona española de las postrimerías del siglo XV.

Por lo anterior, retomo la discusión que propone el crítico literario argentino Ricardo Jonatas Kaliman que, a propósito de la definición de región, dice: “*Concretamente, entiendo por región una circunscripción espacio temporal*” (Kaliman, 2001:11) y luego complementa su idea de la siguiente manera:

“Menos obvia, y probablemente más digna de discusión, es la idea, implícita en la palabra “circunscripción”, de que la región no es el conjunto de realidades materiales contenidas dentro de determinados límites espacio-temporales, sino el acto mismo de poner esos límites, o más precisamente, el constructo mental —o social, según el marco conceptual en el que estamos trabajando— en el cual imaginamos esos límites. Con esta apreciación busco poner de relieve que las regiones no existen como tales en el mundo empírico, sino que son el resultado, diría que inevitable y necesario, de la apreciación y organización de esas experiencias en las subjetividades humanas, originadas en determinadas circunstancias históricas, y luego reproducidas, como cualquier otro componente cultural, a través de la socialización.” (Kaliman, 2001:11)

Encuentro en esta amplia conceptualización, un espacio que incluye las diferentes nociones de región revisadas hasta el momento. Los elementos geográficos, culturales, políticos y económicos conforman un constructo mental, una estructura abstracta pero con unas representaciones concretas. Lo andino entonces rebasa cualquier concepto exclusivo de una disciplina, requiere una multiplicidad de entradas de análisis e interpretación, que deben permanecer en constante cambio, debido a que su objeto de referencia se halla en un incesante proceso de negación y afirmación, de encuentro y desencuentro.

Lo andino es una trama en la cual individuo y sociedad se unifican y fragmentan, porque este es el sustento y la lógica de su tenue e indestructible hilo comunicativo.

Tenue, en tanto no hay una materialidad definida entre el individuo y la región a la cual pertenece o con la que se siente identificado, e indestructible, porque son todos los lazos y componentes vitales del ser, los que interactúan en la elaboración del constructo *región*.

En primer lugar, esta lectura da pie para procurar una interpretación situada en el plano de las relaciones políticas. Como bien sabemos, la literatura es uno de los espacios de privilegio para entender la dinámica social de una época y de un lugar; contiene, a decir de M. Bajtín (1895-1975), un fragmento de la realidad que no es ajena a la totalidad de esta.

Y en segundo lugar, como un campo de tensión en el cual gravitan la civilización y la barbarie, el progreso y el atraso. Un campo en el cual no hay primacía de uno ni de otro, al contrario, ambos se sustentan, el uno posibilita al otro. Esta entrada de interpretación sugiere a lo andino no como un campo opuesto al de la costa o al de la selva, sino como un complemento necesario de lo otro. Lo andino aparece como una *bioregión* que contradictoriamente da abrigo a las instancias del poder político y económico, pero que disfruta muy poco de esta circunstancia.

En esta *bioregión* el conflicto social es muy álgido y las soluciones aunque saltan a la vista: inversión social, justicia equitativa, generación de empleo, educación y salud dignas; parece que los dirigentes jamás las van a pensar o aplicar. Una bioregión que posee unas características particulares en cuanto a su topografía y a sus pisos térmicos, y que de alguna forma, influyen en la construcción de unos tipos de comportamiento, y por supuesto, la literatura no es ajena a esta construcción.

Bibliografía

Augé, Marc, (1996). "El lugar antropológico" en *Los 'no lugares' espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*. Gedisa, Barcelona, España.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (D.R.A.E.), 2011. Versión digital.

Dollfus, Olivier, (1991). *Territorios andinos. Reto y memoria*. IEP-IFEA, Lima, Perú.

Fuentes, Carlos, (1990). *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. F.C.E., México D. F.

Estermann, Josef, (1990). *Filosofía andina (Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina)*. Ed. Abya-Yala, Quito, Ecuador.

Kaliman, Ricardo, (1999) "Un marco (no "global") para el estudio de las regiones culturales", en *Journal of Iberian and Latin American*, V5, No. 2, Auckland, Estados Unidos.

Murra, John, (2001). "Litigio sobre los derechos de los 'señores naturales' en las primeras cortes coloniales de los Andes" en *Historias No. 49, Revista del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. Lima, Perú.

O’Gorman, Edmundo, (1998). *El proceso de la invención de América*, F.C.E., México D. F.

Sempat Assadourian, Carlos (1994). “Dominio colonial y señores étnicos en el espacio andino” en *Transiciones hacia el sistema colonial andino*. IEP- El Colegio de México, Lima, Perú.

Las vías de la representación en los albores del cristianismo

Patricia Aristizábal Montes
Universidad del Cauca

1. La representación

La palabra “representar” se ha definido como alusiva a la acción de “presentar al espíritu, de volver sensible (un objeto ausente o un concepto) provocando la aparición de su imagen en medio de otro objeto que se le parece o que le corresponde” (*Le petit Robert, Dictionnaire de la langue française*. Dictionnaires Le Robert. Paris. 2004, p. 2258). Se habla de “representación” al interior de muchas disciplinas, entre las cuales la estética, la geometría y la teología constituyen su origen más significativo, pero el transcurso del tiempo nos ha demostrado, que es difícil abstenerse de considerar la representación en ningún dominio humano. Siendo el campo de la religión, el que nos ocupa, uno de los más problemáticos, porque es aquí donde la representación suscita una mayor polémica, ya que toca problemas como el animismo, el fetichismo, el desdoblamiento, la comunión con la divinidad, en fin, las formas de la reificación y la muerte.

En el caso particular de la religión judía, en los orígenes, la representación de la divinidad aparece directamente prohibida por Yahveh; en un pasaje del *Éxodo*, Yahveh dice a Moisés: “No tendrás otro dios frente a mí. No te fabricarás escultura ni imagen alguna de lo que existe arriba en el cielo, o abajo en la tierra, o por bajo de la tierra en las aguas” (*Éxodo*, 20,4). Yahveh dijo también a Moisés que no lo mirara directamente: “Yo haré pasar delante de ti, toda mi bondad y proclamaré ante de ti el nombre de Yahveh y haré merced al quien se la haga, y tendré piedad de quien la tenga. Y añadió: No podrás ver mi faz, pues el hombre no puede verme y vivir” (*Éxodo*, 33, 19-21). En primer lugar, Yahveh prohíbe al hombre hacer imágenes que se parezcan a lo que él ha creado, mientras que en un segundo momento, Yahveh hace la advertencia a Moisés y, a través de él al pueblo judío, que le permitirá escuchar su nombre, pero no le permitirá mirar su cara, porque esto le puede significar la muerte. Se puede ver, en este caso particular, cómo para la religión judía hay un principio que prohíbe las imágenes, que según el libro del *Éxodo*, el poder de Yahveh está concentrado en el nombre, la palabra y la escritura. Yahveh entregó a Moisés las tablas de la ley y él las transmitió a su pueblo, estableciendo así la importancia de la palabra y la escritura,

reunidos en los Diez mandamientos. Yahveh prohíbe a su pueblo hacer cualquier tipo de imagen, sobre todo ninguna imagen esculpida, es decir, ninguna representación en tres dimensiones, y con esta prohibición quiere impedir la idolatría pagana del pueblo judío, vigilando que ellos adoraran un único Dios y que no construyeran falsos dioses.

La prohibición que recae sobre la fabricación de imágenes de ídolos guarda relación también con la idea de un dios creador, bajo las convicciones que solamente un dios puede dar forma al acto creador al dar vida a los seres. En este sentido, en la religión judía es Yahveh quien tiene el poder de dar alma, de insuflar el espíritu. Sobre los preceptos del judaísmo de hoy, permanece la prohibición del culto a las imágenes, preservando el mandato de Yahveh hecho a Moisés en el *Antiguo Testamento*. Es importante recalcar el sentido dado al elemento que se opone a la verdadera presencia de Dios, es decir, el “ídolo”, el cual es también (como el nombre de Yahveh) una representación de una divinidad, pero bajo la forma de una imagen o de una estatua, que en los tiempos primitivos varios pueblos adoraban, como si ella fuera la divinidad misma. A partir de la existencia de los ídolos, se ha suscitado la dificultad de discernir entre el valor de la imagen frente al material de que está hecha (madera, bronce, etc.). Después apareció en las diferentes culturas, el tema del fetichismo o el culto de ídolos o de objetos que llevaban a una suerte de adoración.

En el cristianismo primitivo había también una tendencia al uso de los íconos; los primeros cristianos simbolizaron la divinidad sirviéndose de formas abstractas como la cruz, el cordero y algunas veces, mediante la imagen de un juez, sin embargo, estas imágenes no podían tener tres dimensiones. En el siglo III, según Jack Goody, los primeros Padres de la Iglesia como Tertuliano, Clemente de Alejandría y Orígenes, “reprobaron el empleo de imágenes en el culto: a sus ojos, estas eran características de las costumbres paganas. [Ellos] rechazaron la posibilidad de adorar a Dios a través de las imágenes, lo inmaterial a través de lo material” (Goody, 2003, 57). Para Tertuliano, precisa Goody, el diablo era el que había introducido en el mundo los fabricantes de imágenes; toda forma era un ídolo. De otro lado, aquellos que se oponían al empleo de imágenes para simbolizar la divinidad, daban, en consecuencia, demasiada importancia a la palabra escrita contenida en las Santas Escrituras; asimismo, en los primeros tiempos del cristianismo, en cuanto a la representación, la palabra se oponía a la imagen visual. Esta posición seguía el principio del *Éxodo*, donde Yahvé era una voz que se expresaba dirigiéndose al pueblo judío, a través de Moisés, y a través de Yahvé a los jueces, los reyes y los profetas. Como se puede suponer, los primeros cristianos guardaban, también, el temor profundo de mirar el rostro y los ojos de Dios, porque podrían morir.

Es conocida la oposición a las imágenes manifestada por algunos pensadores cristianos que daban mayor importancia a la palabra de Dios, a pesar de que la palabra misma, era en varias ocasiones, la descripción casi pictográfica de imágenes; Jack Goody recuerda el caso de Maimónedes, de quien dice: “La cuestión planteada por Maimónedes es

saber si la lengua no da también una representación falsa de Dios; él reprocha la idolatría de pecar por exceso de antropocentrismo” (Goody, 2003, 57). Maimónedes, filósofo judío, deja entrever en sus epístolas que a través de la lengua se pueden atribuir a Dios “cualidades humanas” y de esta manera crear imágenes antropomórficas de la divinidad. De otra manera, la alarma dada por Maimónedes significaba la derivación de una larga tradición en lucha con la idolatría hacia el culto de las imágenes, o por otro lado, los primeros acercamientos de la cultura cristiana a los íconos.

Es necesario tener en cuenta que la mayor parte de los cristianos de los primeros tiempos eran iletrados, y por tanto, tenían necesidad de imágenes y de historias contadas para ilustrar sus creencias; sin poder acudir a los libros sagrados, exclusivos de monjes y algunos otros, los iletrados no lograban comunicarse con la divinidad según los cánones de las escrituras; en consecuencia, ellos eran atraídos por la contemplación de imágenes que ilustraban los acontecimientos de Cristo y sus discípulos. Goody sostiene que la introducción de la estatua relicario, invención carolingia, ayudó a resolver el problema, ya que la adoración se hacía sobre la reliquia y no sobre la imagen. Uno de los primeros relicarios en tres dimensiones fue el de Santa Foy de Conques; esta imagen se convirtió en objeto de culto en la Edad Media y el pueblo que la veneraba le atribuía poderes milagrosos. El monje Bernardo de Angers escribió a principios del siglo XII el *Libro de los milagros de Santa Foy de Conques*. Las imágenes que representaban los santos, la Virgen, etc., se convirtieron en parte importante de la vida de la aldea; éstas recibían ofrendas y delante de ellas se hacían diversas prácticas de veneración, como por ejemplo, oraciones y procesiones, prácticas que se convirtieron en formas de expresión de la comunidad cristiana.

De otro lado, Jean Claude Schmitt en «Occidente, Niza II y las imágenes del siglo VIII al XIII» plantea que las imágenes religiosas en la Edad Media se convirtieron en occidente en “objeto de prácticas” alrededor del año 1000, según dos evoluciones importantes:

- a) La primera concierne a la transformación de la cruz en crucifijo: pintura en relieve (oro, marfil, madera, metal) de Cristo crucificado.
- b) Del *signum* de la cruz, se pasa a una nueva imagen: *imago crucifixi*. Esta imagen podía recibir reliquias y era objeto de intensas prácticas devotas y litúrgicas. (Cf. Schmitt, 1986).

La segunda evolución descrita hace referencia al paso de los relicarios a la estatua-relicario en tres dimensiones; con las nuevas imágenes se hicieron representaciones integrales de la Virgen o de santos, aunque en ocasiones eran privilegiadas algunas partes de sus cuerpos. Se ha comprobado la existencia de este tipo de imágenes en Alemania, Inglaterra y en el centro de Francia a partir de los años 879-887. Finalmente, la estatua se convirtió en algo muy importante para el culto y la presencia de reliquias en su interior no fue necesaria para su adoración.

2. El Ícono

Establecido el papel de la imagen religiosa como el objeto privilegiado que vuelve visible lo invisible, imagen que es la anunciadora de la presencia observante de la divinidad, el cristianismo se convirtió en una religión muy particular. Muchos de los interrogantes se plantearon después; el pensamiento objetivo demandaba respuestas sobre lo incógnito: ¿cómo la inmaterialidad divina trasciende y pasa a estar presente en la materialidad de los objetos? y ¿lo que da forma a lo material viene a significar una suerte de creación cercana a la creación divina?

Era de esperarse que alrededor del tema de la representación aparecieran varias corrientes religiosas en el interior del cristianismo; desde el primer momento las tendencias se polarizaron entre aquellos que rechazaban la aceptación de los íconos dentro de los ritos sagrados, frente a aquellos que promovían su reproducción y su culto. Se ha escrito tanto sobre la iconoclastia, la iconofilia y la iconofobia, que la dimensión de esta discusión, no puede ignorarse. Veamos:

- a) La iconoclastia habla de una doctrina fundada sobre los presupuestos de los iconoclastas, o seguidores de emperadores bizantinos que se opusieron a la adoración y al culto de imágenes denominadas “santas”.
- b) La iconofilia o iconolatría habla de los *habitus* ya presentes en la forma de adoración de la divinidad fundada en imágenes; la “iconolatría” era el nombre dado a los católicos justamente por rendir tributo a las imágenes denominadas “santas”.
- c) La iconofobia habla del comportamiento beligerante de los iconoclastas que han proscrito o destruido las imágenes denominadas “santas”, sin importar la razón estética o religiosa de su veneración por los otros.

Marie-José Mondzain escribe: “Para la iconofilia, la inscripción pictográfica del cuerpo no era una circunscripción que aprisionara y limitara el cuerpo. El iconoclasta, por su parte, sostiene que un gesto tal encierra y limita la divinidad infinita, el aprisionamiento del Verbo” (Mondzain, 1966, 121). Los iconofilos y los iconoclastas van a estar siempre en desacuerdo, ya que sus disputas no resuelven los problemas suscitados por la representación sobre los íconos. Si su problemática se propone así, ¿cómo va ser posible poner en relación lo visible y lo invisible gracias al ícono?, ¿cómo lo material, a pesar de su calidad y su esplendor, puede representar lo inmaterial? Desde un punto de vista objetivo, esta discusión no puede resolver hoy tal contradicción, porque de un lado la cultura de la iconolatría se ha expandido sin límite de incredulidad, elevando la escultura, la pintura y la arquitectura, a ricas formas estéticas. Se puede decir finalmente, a partir de Mondzain que: “Tan difícil como pueda parecer, es necesario admitir que el ícono quiere presentar en la inscripción gráfica la gracia de un ausente. Cristo no está dentro del ícono, el ícono es sobre Cristo, que no cesa de retirarse” (Mondzain, 1966, 117).

A pesar de las diferencias que existen entre aquellos que defienden la importancia de la imagen en el culto religioso y aquellos que condenan la veneración de imágenes religiosas, el empleo de íconos se expandió y dentro de las líneas generales se ha definido culturalmente, a fin de llevar las prácticas religiosas más próximas a la expresión y a la imaginación de los pueblos.

3. La importancia de la imagen religiosa en la mística Teresa de Ávila

Volvamos a la posición de Maimónedes citado por Jack Goody, según la cual, el lenguaje al mismo tiempo que las representaciones pictográficas, dan una imagen falsa de Dios, razón o principio según el cual es necesario guardar silencio: no hablar de Dios y llevarlo en el interior. Esta posición llama a la meditación y después a la mística, en tanto que las creencias y prácticas del misticismo se dan por la unión íntima del alma humana y el principio de la divinidad; o dicho de otra manera, las ideas místicas hablan de la fe y la devoción ferviente de carácter intuitivo sin llegar a las confusiones de una espiritualidad exacerbada. La meditación había sido enseñada como una oración mental a través de la cual alcanzar la unión con el ser divino; mediante la mediación el ser humano puede someterse a una larga y profunda reflexión de asuntos realmente complejos como la divinidad, la vida y la muerte.

Ahora bien, los términos del conflicto expuesto por Maimónedes estaban dados sobre la oposición relevante entre la “meditación” hecha sin ninguna representación formal, absolutamente sin imagen, y la “contemplación”, también una concentración del espíritu, pero absorto en la observación atenta y generalmente agradable de determinado objeto, como por ejemplo una obra de arte o de paisajes, como el cielo o el mar. Hemos visto que Yahveh dio a su pueblo la ley escrita y que ordenó a Moisés entregar su mensaje a los israelitas por escrito; en el *Antiguo Testamento* se da mucha importancia a la palabra de Yahvé, tan sorprendente y desencadenante de elementos, moviendo al pueblo a evitar toda imagen y a volver exclusivamente sobre la obediencia de la palabra de Yahveh. Así, la meditación fundada sobre la palabra contenida en las Sagradas Escrituras era una práctica empleada por las distintas órdenes religiosas, fue recomendada también por los padres de la iglesia y después, por los filósofos eclesiásticos como Santo Tomás, San Anselmo, San Buenaventura, etc.

En el mismo sentido, entre los consejos que Teresa de Ávila daba a las religiosas del convento de San José de Ávila, contenidos en su libro *Camino de la perfección*, estaba el siguiente: “También es gran remedio tomar un libro de romance bueno, aun para recoger el pensamiento, para venir a rezar bien vocalmente, y poquito a poquito ir acostumbrando el alma con halagos y artificios para no amedrentarla” (de Ávila, 1958, 161-162). Teresa de Ávila reconoce con su gran agudeza de espíritu, que había pasado catorce años de su vida sin poder meditar de otra forma que no fuera con la ayuda de un libro. Ahora bien, el conocimiento de tal revelación, se puede interpretar como la exigencia de una forma exterior para convertirse en meditación; casi una contradicción

en relación con la idea perseguida por los primeros ideólogos del cristianismo. De otro lado, el propósito original no parece haber cambiado, porque el libro del que habla Teresa de Ávila, no es otro, que el libro de *Las Horas* (o también denominado *Horarium*, uno de los más comunes manuscritos iluminados de la Edad Media). Como lo había planteado Maimónedes, en relación con las imágenes falsas del lenguaje, la cultura cristiana en adelante, estaba ligada al poder invocador de la palabra.

Teresa de Ávila y Cepeda nació en Ávila (España), el 26 de Marzo de 1515 y murió en Alba de Tormes, el 4 de octubre de 1582. Tomó el hábito de las Carmelas de la Encarnación de Ávila, el 2 de noviembre de 1536; fundó varios conventos de Carmelitas descalzas, el primero de ellos en Ávila, en 1562. Fue canonizada en 1622 y pasó a ser conocida como Teresa de Jesús. Teresa de Ávila fue una escritora muy prolífica y es muy importante entre los escritores místicos españoles; es autora de libros, entre los que se encuentran: *Libro de la vida*, *Las relaciones*, *El camino de la perfección*, *Pensamientos sobre el amor de Dios*, *El libro de las fundaciones*, *El castillo interior o Las moradas*, *Poesías*; su correspondencia comprende alrededor de 650 cartas. En sus escritos Teresa de Ávila se dirige a sus novicias y religiosas de su comunidad del Carmelo, a quienes quería darles consejos útiles para su vida religiosa y al mismo tiempo mostrarles la mejor manera de orar y triunfar en el camino para encontrarse con Dios.

Teresa de Ávila muestra siempre su convicción y su trabajo austero, escribe en un lenguaje simple para ser mejor comprendida, al tiempo que quiere evitar las confusiones de aquellos que buscan la vida del misticismo. Teresa de Ávila enseña la contemplación como “progreso espiritual”, esto quiere decir, como un acontecimiento que comienza por las fases inferiores –pasivas- y que llega hasta la última etapa, conocida como el matrimonio espiritual con Cristo. Teresa de Ávila expresa los sesgos del misticismo en su tratado *El castillo interior o Las moradas*, donde habla de la manera en que el alma se une a Dios en la oración. En su autobiografía plantea la importancia de las imágenes religiosas, al tiempo que explica la razón de su inclinación por ciertas representaciones de Cristo. Teresa de Ávila no puede representarse a Cristo, solo en tanto que hombre, es decir, bajo la forma humana, conforme a la antropomorfización de las divinidades promovidas mediante las estatuas y los íconos; al mismo tiempo, condena los que buscan en la imagen la belleza estética, quedándose, por lo tanto, en el placer de la contemplación sin considerar que ella cumple su función al servicio de la trascendencia y la unión del alma con Cristo.

En relación con el uso de imágenes para la meditación, la mística española dice: “Tenía tan poca habilidad para con el entendimiento representar cosas, que si no era lo que vía, no me aprovechaba nada de mi imaginación, como hacen otras personas que pueden hacer representaciones a donde se recogen. Yo solo podía pensar en Cristo como hombre; mas es así que jamás le pude representar en mí, por más que leía su hermosura y vía imágenes, sino como quien está ciego u ascuras, que aunque habla con alguna persona y ve que está con ella, porque sabe cierto que está allí (digo que

entiende y cree que está allí mas no lo ve), de esta manera me acaecía a mi cuando pensaba en nuestro Señor. A esta causa era tan amiga de imágenes” (de Ávila, 1995, 180).

4. Otras representaciones

Ahora bien, el problema de la representación no se detiene aquí; otras concepciones notablemente diferentes se han presentado dando una interpretación y un valor particular a los elementos utilizados en los ritos; se trata, en el plano simbólico de la veneración consagrada a los objetos de culto. Dicho de otra manera, el problema de la representación no se limita en la religión cristiana a una solución icónica, que puede pasar a un segundo lugar. Se habla de la tendencia que ha sido testimoniada por Suggest, Abad de San Denis, en 1144; veamos: “Puesto que yo estoy atrapado por el amor de la belleza de la casa de Dios, el esplendor multicolor de las gemas me arrastra a las preocupaciones exteriores, y al mismo tiempo, la diversidad de las santas virtudes parece transportar las cosas materiales a las cosas inmateriales por una noble meditación, y parece que yo permanezco en una playa exterior al orbe terrestre que no se encontrará en ningún lugar de la tierra, ni enteramente en la pureza del cielo: por el don de Dios, yo soy transportado del espacio inferior al espacio superior de manera anagógica” (de la Marche, 1867, 198). Es necesario retener la idea subrayada por el propio Suggest; de “manera anagógica”, que quiere decir, en un sentido espiritual, la representación (por antonomasia, la escritura) fundada sobre un tipo o un objeto figurativo del cielo y de la vida eterna; la elevación del alma en la contemplación mística se hace, por tanto, según la descripción de Suggest, por mediación de los objetos que hacen parte de los ornamentos de la iglesia. Si Suggest no hace diferencia entre el culto a través de las gemas preciosas y las imágenes que representan la divinidad, es porque tanto las unas como las otras le permiten entrar en el estado de la meditación mística. Se puede deducir del testimonio del abad Suggest, cómo el interés por la posesión de cosas materiales se convierte en una característica verdaderamente importante entre algunas comunidades, al tiempo que otras buscan promover la pobreza de la iglesia y abstenerse del uso de ornamentos en el culto. No obstante, el contraste tan fuerte entre una concepción de la austeridad de la iglesia y de una iglesia pomposa y rica, estaba sustentada por la idea compartida de una representación exterior de la divinidad, con los íconos o con objetos materiales depurados y lujosos. J. C. Smitt escribió al respecto: “Así el modo más elevado de la exegesis, aquel que permite llegar al cuarto sentido de las Escrituras, el sentido místico, es el modelo de una contemplación de la obra de arte concebida como un acceso a Dios”. (Smitt, 294)

Volviendo a la mística Teresa de Ávila, se conoce que aconsejaba a las religiosas sobre todo, vivir pobremente; Teresa de Ávila quería que los conventos que fundaba fueran pobres, sin dar ninguna importancia a las riquezas materiales; la convicción principal para ella era volver más fácil el diálogo con el Señor: “Lo que podéis hacer para ayuda de esto, procurad traer una imagen o retrato de este Señor, no para traerle en el seno

y nunca mirarle; sino para hablar muchas veces con El, que El os dará que decirle. Como habláis a otras personas, ¿por qué os han más de faltar palabras para hablar con Dios?” (de Ávila, 1958, 161). Así, al tiempo que daba gran consideración a la lectura de libros sagrados, Teresa de Ávila mostraba también la misma necesidad de imágenes religiosas, que tomaba para la oración. Además, recomendando, después de la comunión, ver las imágenes que representaban al Señor encarnado como un alimento espiritual.

Bibliografía

Bœspflug, F. y Lossky, N. (edits.). *Actas del Coloquio Internacional Nicée II*, realizado en el Colegio de Francia, París 2,3 y 4 de octubre de 1986.

Bouer, José María. *Sagrada Biblia*. Madrid: La editorial católica, MCMLI

Goody, Jack. *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*. Paris: Éditions la Découverte, 2003.

Mondzain, Marie-José. *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Éditions Du Seuil, 1966.

Santa Teresa de Jesús. *Camino de la perfección. Libro de las Fundaciones*. Madrid: Aguilar, 1958.

—————. *Libro de la Vida*. Barcelona: Ediciones Altaya, 1995

La historia de los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas

Aura Cecilia Erazo Dorado.
Universidad del Cauca.
auraceciliaerazo @ hotmail.com

Resumen: *El péndulo de la historia en Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas* es un intento hermenéutico de construir literariamente la farsa novelesca de la Inquisición en América. Contiene el movimiento oscilatorio del dogmatismo inquisitorial español y el hibridismo americano, cuya solución estética es la muerte de Juan de Mañozga, inquisidor Mayor del Santo Oficio de Cartagena de Indias, imagen necrófila de la Inquisición en América.

Palabras claves: *Inquisición, dogmatismo, sincretismo, balada, autobiografía y farsa.*

Abstract: The pendulum of history in *The Devil's courtship. Witch Ballad of times* is a hermeneutic attempt to build the sham literary novel of the Inquisition in America. Contains the oscillatory motion of dogmatism Spanish Inquisition and the american hybridity, which esthetics solution is Juan de Mañozga's dead, the High Inquisitor of the Holy Office of Cartagena de Indias, the necrophiliac image of the Inquisition in America.

Key Words: *Inquisition, dogmatisme, syncretisme, ballad, autobiography and farce.*

Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas (1970) fue la primera novela publicada por el escritor cartagenero Germán Espinosa (1938-2007). Por el directo antecedente temático de la presencia de la Inquisición en América que noveliza, bien podría constituirse en el primer capítulo de su segunda novela *La tejedora de coronas* (1982).

En *Los cortejos del diablo...* Espinosa trasiega, casi que con obsesión, por la historia colonial de su natal Cartagena de Indias que ha sido desde su fundación (1533) una ciudad ligada a la historia del continente americano por ser un espacio transculturador y uno de los puntos de mayor atención para los intereses de la corona española en América. De esta manera, Espinosa emparenta, con genial intuición estética, la Historia y la Literatura en su novela:

Sucede que, a través de la creación literaria, la visión histórica suele, porque así es el arte, hacerse más profunda, quizá más verdadera que la de los mismos historiógrafos. Estos fundan su labor en la minuciosa confrontación de documentos siempre fríos y casi siempre embusteros. El novelista deja volar la imaginación, y quizá su mentira sea más auténtica que la verdad parcial del historiador. (Espinosa, 1990: 69).

La opción de reconstruir el pasado para explicar el presente, condujo a Espinosa a crear una *historia – ficción* fundamentada en una característica socio-cultural que define la identidad continental y nacional colombiana: *la hibridación*, imagen histórica de multietnicidad y multiculturalidad, de exclusiones y persecuciones. Su voluntarismo creador se ha alejado del relato oficial de la Historia colonial cuyos vacíos llena con una fantasía desbordada que rompe el dique convencional de los imaginarios de equilibrio social y cultural establecidos por la teopolítica colonial.

En *Los cortejos del diablo...* el paradigma de la hibridación está construido en torno al pre-texto de la presencia del Tribunal de la Santa Inquisición instaurada en Cartagena de Indias en el siglo XVII (1610), durante el reinado de Felipe III, cuando, paradójicamente, comenzaba la decadencia de esa institución en América. Este fragmento de la realidad histórica novelizado contiene la época de crisis en que se encontraba el intransigente dogmatismo español, incapaz de comprender y acceder a las fisuras progresistas que venían abriéndose paso en el moderno mundo europeo dominado por el espíritu de la Contrarreforma como reacción a las condiciones favorables del expansionismo del pensamiento geopolítico que descentralizaba la *geopolítica* del momento.

El personaje histórico es un sanguinario y achacoso Inquisidor llamado Juan de Mañozga, que atribulado y atormentado por los inevitables males de su avanzada edad fue derrotado en una descomunal pendencia político-religiosa que alucinó a la Villa colonial hacia 1640, un siglo después de su fundación por Don Pedro de Heredia. Luego de escaldar a *marranos* e *idólatras* que practicaban ritos y creencias venidas de las oscuras entrañas de África en lóbregas mazmorras de tormento por décadas enteras, Juan de Mañozga muere convencido de que la maledicencia del Continente Negro se le había metido en su cuerpo y en su alma, señal de venganza por su incierto proceder en América:

¡Es lo que me he ganado por venirme a la Indias, esta Iglesia de alzados y follones! ¡Es lo que mi codicia me ha deparado, zopenco de mí, que un día me vi en sueños confesor de sus muy católicas majestades! ¡Oveja y abeja y piedra que trebeja y péndola tras oreja y partes en la iglesia deseaba a su hijo la vieja! ¡Zopenco, palurdo, mentecato de mí, que me he labrado mi propio infierno! (1992: 13)

Esta historia-ficción está relatada por dos locutores. El primero es un anónimo cronista letrado que cuenta en tercera persona la farsa histórica de la presencia de la Inquisición en América. En su relato adopta dos roles narrativos básicos. Uno, la del

gran historiador poseedor de un vasto excedente cognitivo y una bien documentada enciclopedia sobre la Inquisición española y el contexto colonial americano que se transforma en pieza clave de la reconquista católica de España. Y dos, la del juez implacable que juzga y escarmienta el ignominioso proceder de la Inquisición en América que ejercía un fuerte control sobre el flujo ideológico a través de los libros, los pensadores y los miembros del clero.

El segundo narrador es el propio Juan de Mañozga que evoca, en primera persona, su tragicomedia personal como Inquisidor del Santo Oficio. Su relato adopta la forma literaria de la *retractación autobiográfica* rupturando el discurso oficial de quien representa el poder centralizador y controlador jerárquico de la Iglesia. Su relato formalizado en un oxímoron cultural, *Inquisidor-Brujo*, que lo sitúa en la frontera narrativa de la ficción formando parte de ella como anti-héroe que lo aproxima a la forma genérica de la *apostasía o falsa rendición de cuentas*. Aunque Juan de Mañozga es un personaje histórico real, su autobiografía pierde fondo histórico al revestirse con el pesado ropaje de las formas paródico-sarcásticas que lo transforman en un esperpento histórico y en hazmerreír social de la época. De ahí, que el periplo existencial de Juan de Mañozga se agote desde él y por él, pues su historia carece de genealogía, de raíces familiares o lazos de sangre directos que revelen su evolución personal; en este sentido, su autobiografía no soporta la aventura personal como *performance* sino la regularizada presencia de las formas descriptivas que van diseñando un retrato grotesco, cuya fisonomía capta su deshumanizado y caricaturesco rostro, personificación degradada de la afrenta de que fue capaz el aparato represor de la Inquisición en América

De esta manera, contraviniendo las formas arcaicas del relato biográfico usadas en España en los siglos XVI y XVII, *El Torquemada de Indias* que “*había dejado hacia tiempos de ser un ejecutor para convertirse en un arquetipo*” (1992: 74) resume su degradación histórica en tres fragosos días en que evoca su pasado glorioso en España y su presente infausto en tierras americanas donde acontece, finalmente, su carnavalesca muerte: “*(...) aún se oye en las noches cartageneras el último grito de Mañozga al perderse entre las nubes*” (1992: 214)

¿Cómo está estructurada esta historia en el sintagma novelesco? La ficción comienza en un presente inmediato, en que el cronista letrado describe el calamitoso diario vivir de Juan de Mañozga quien, de forma rutinaria, avizora el cielo cartagenero desde el mirador en ruinas del caserón inquisitorial. Esta visión desolada muestra el horizonte abierto de la villa cartagenera donde tienen cabida tanto los nativos como los piratas, corsarios, filibustero, aventureros, fugitivos, esclavos, filántropos, espías de las coronas francesas e inglesas que atraídos por su estratégica posición caribeña deciden visitar sus tierras o radicarse en ellas. Desde este lugar históricamente reconocido, Juan de Mañozga evoca su trágica decadencia física, moral y eclesiástica signada por el fracaso, la frustración y el desengaño que lo va transformado en un personaje ridículo, burlesco y caricaturesco, único en su abyección histórica:

Desnudo de la cintura para arriba, el Inquisidor dejaba al descubierto una senilidad grotesca y adiposa. Bolsas flácidas colgaban de su vientre y la espalda despellejada hacía pensar en las bubas de los réprobos. El rostro transfigurado por la fiebre, era de un Mañozga endiablado que el recadero tomó por algún diablo enmañozgado. (1992: 16)

Esta mirada ajena del cronista letrado se complementa con la propia mirada del Inquisidor Juan de Mañozga, en cuyo parlamento adopta la forma genérica y transgresora de un *soliloquio grotesco* determinado por el empleo de palabras y vocabulario grotesco propio de las plazas públicas, que se refieren a ciertos elementos del lenguaje familiar como groserías, juramentos y maldiciones:

¡Ahora soy un esputo de soldados, una resaca, una bazoña de río almacenada en sus bocas de dragón; ¡Ahora soy un desecho de estas tierras malditas del Señor, tierras que en, vez de conquistarlas, me han conquistado o, mejor, succionado, chupado, fosilizado, hasta arraigarme una cizaña diabólica en lo más profundo de mis entrañas; (1992:17-18)

La disidencia discursiva del yo narrativo conlleva un sistema de degradaciones cínicas que penetra la jacarandosa tradición del Romancero español bajo diversas formas dialógicas, instaurando la desavenencia lingüística entre el espíritu creador del pueblo y la normatividad del discurso oficial, polémica literaria recurrente en sus lamentos lanzados al viento a la hora crepuscular cartagenera, cuando de manera sorprendente, mágica y rutinaria una cohorte de brujas y brujos salen de sus escondites de Tolú, pueblan el cielo cartagenero y lo hacen víctima propiciatorio de su venganza histórica.

Este autorretrato cínico de Juan de Mañozga adquiere mayor dramatismo por el empleo reiterado de formas elípticas que llevadas al máximo uso en su discurso, le permiten omitir largos períodos de su vida pasada, que intensifica con el expresionismo gestual del lenguaje teatral, necesidad estética que se impone en la retórica de la retractación autobiográfica:

Mientras mayor es el poder evocativo de la apostasía autobiográfica de Juan de Mañozga, superior es la concreción teatral de la historia del Inquisidor, representada en un escenario en ruinas, devastado por la sequía y la peste, imagen de infierno terrenal en que se ha convertido su cotidianidad en la Villa caribeña, colmada de alucinaciones y ofuscamientos, circunstancias atrozantes que intenta evadir sin conseguirlo:

Y, ahora, no hay en el campo sino pedruscos y en mi espíritu no hay sino cascajos... Y mis padecimientos glandulares; mi prostatismo; mi respiración de asmático; mis grandes tribulaciones corporales, ¿no son la comidilla del pueblo, el regodeo de la villa, donde se me ve a la postre como yo sueño a Urbano VIII, en el potro del tormento? (1992: 14-15)

Este fastidioso encierro de fiera enjaulada, coloca a Juan de Mañozga en el centro de la degradación novelesca conservando despierta la conciencia de farsa histórica, regulada por el uso limitado del superlativo, rasgo típico de este modo narrativo. De ahí, que lejos de evadir su presente infausto a través de la fantasía enfermiza, el Inquisidor

se sumerge más y más en un círculo vicioso que gira en el mismo eje desgastado, patético y cómico a la vez de su presente inmediato, verificando su malhadada suerte en un caricaturesco tono altanero y arrogante con el que intenta justificar su equivocada presencia en tierras americanas.

El soliloquio grotesco del Inquisidor termina *ad portas* de su muerte, momento conclusivo de su farsa histórica en que acoge un tono afligido, desolado y lastimero, obsesionado de principio a fin por la imagen del fracaso, reiterando la sentencia “*la vejez es el mismo infierno*”, bisagra sintagmática que une la oprobiosa postrimería de Juan de Mañozga con el declive de la Inquisición en América.

Replicando las formas grotescas del vocabulario de la plaza pública, el cronista retuerce con certeza ideológica un significativo proceso farsesco de la historia de la Inquisición en tierras americanas, impugnado, ridiculizado y escarnecido la figura degradada de Juan de Mañozga a quien considera “(*...*) *una sucia piltrafa a punto de ser barrida por el viento*” (1992: 21) y yuxtaponiendo a su discurso crítico las miradas conclusivas y grotescas de otros personajes como los coterráneos del Inquisidor que perciben el olor de su desgracia, exageran sus defectos, ridiculizan su proceder histórico y se burlan de su magisterio eclesiástico hasta llegar a desconocer, con sarcasmo, su credencial de Inquisidor Mayor.

(...) Nadie mejor que él se sabía un guñapo (...) ¿Quién dijo que no hubiera llegado a ser papa, de no venirse a estas tierras holladas por Lucifer? ¿Quién dijo que no fue Dios el que lo dirigió en su peregrinaje, para aborrrarle a la Iglesia el sanguinario esplendor de un papado mañozguiano (...)? (1992:83).

La malquerencia al Inquisidor se va entrelazando con el desafecto de los incorporados eclesiásticos que, si bien comparten la ideología dogmática y coercitiva de la Inquisición, no son solidarios con la tragedia personal de Juan de Mañozga. En este propósito crítico, los clérigos ridiculizan su crepúsculo oprobioso ultrajando su ser autoritario, como lo hace Fernández de Amaya, el Alcaide del Santo Oficio, que lo llama “*viejo cabro*” y que en reciprocidad adversativa Juan de Mañozga lo considera “(*...*) *un feo estropajo de alguacil*” (1992: 18); de igual modo, el diácono criollo Fray Antonín y los miembros del Santo Oficio inculpan al Inquisidor ante el recién llegado Obispo Fray Cristóbal Pérez de Lizárraga por su incapacidad de detener la práctica de la brujería en sus dominios, al afirmar que:

El culto de Buziraco se fortaleció en Tolú, donde hay una escuela de hechicería, y la región se volvió estéril como entraña de abadesa. Ahora, de noche, los brujos surgen de los palos de bálsamo y vuelan por la comarca regando leche de su demonio... (1992: 56)

De la misma manera, los runrunes populares forman parte de este sistema simbólico de degradación de la autoridad inquisitorial como es el caso de la imperativa reflexión que hace una sencilla beata de Gimán, delatora de un supuesto hereje, cuando interpela

a Juan de Mañozga: “¿Y no es deber del santo Oficio exterminar a la brujería?” (1992: 29) o cuando le gruñe “¿de cuándo acá les tenéis miedo a los brujos?” (1992: 75), interrogantes cáusticos impensables en los tiempos inquisitoriales pero a los que responde Juan de Mañozga, mascullando nuevas formas del vocabulario grotesco: “—Tened cuidado, pedorra... que pajarracos arrendajos como vos los hace Dios a montones, pero a un ave de presa como Mañozga sólo la hace el diablo” (1992: 76). Otro desafío popular es provocado por Orestes Cariñena, actor y barbero, acusado de herética metempsicosis, quien confiesa en tono burlón que, en efecto, había sido Alejandro, César, el rey de España y el propio Jesucristo pero como actor de teatro, respuesta solazada que hace explotar una sonora y humillante carcajada a la multitud: “La gente no podía evitar ballar en aquella escena un aire burlesco de comedia, de farsa montada para revivir los splendores inquisitoriales” (1992: 201)

Estos rastreos del discurso ajeno ilustran la farsa carnavalesca de *la balada de tiempos de brujas* que concluye con nuevos tintes caricaturescos cuando el brazo implacable de Juan de Mañozga hace el último esfuerzo por demostrar su moribundo poder, ordenando un Auto de Fe contra la bruja Rosaura García, rezagada oportunidad de mostrarse ante el pueblo cartagenero como el Gran Inquisidor que fue, pero la muerte de golpe y porrazo de la acusada, vuelve a tornar la ocasión solemne en el más grande escarmiento público que remarcará para siempre la abyección histórica del Inquisidor Mayor.

El discurso narrativo, entonces, retorna a la voz en primera persona, punto de vista lingüístico que fija el círculo vicioso de la vida del Inquisidor que inicia y termina en un yo narrativo, forzado ante el inevitable laberinto de la muerte. Y aunque en los estertores de la expiración Juan de Mañozga continúe repitiendo: “¡Zopenco de mí, que un día me vi en sueños Papa de Roma; ¡Bien merecido lo tenía; ¡Guevón de mí...!” (1992:214), es el cronista letrado que, de manera conclusiva, sentencia con ironía el final del inquisidor: “Es hora de que Juan de Mañozga se reconcilie con algún dios” (1992: 214), solución estética que consolida, de manera pertinente, la necrófila imagen de la Inquisición en América y el triunfo vital del hibridismo americano.

El retrato grotesco Juan de Mañozga, abre otras pistas que conducen a identificar la carrera y el comportamiento en el trabajo del Inquisidor frente a la fe popular, las ofensivas contra los judíos y criptojudizantes ordenado en un controvertido edicto de los Reyes Católicos y promulgado en “*el año del descubrimiento de las Indias. De entonces acá, la persecución arreció o mermó según los tiempos y las opiniones*” (1992: 191).

La modelización de la persecución contra los judíos en la ficción inicia con la acusación y la condena del anglicano Adam Edón, un inglés antipapista que se negaba a besar las imágenes de la Virgen María por lo que es inculpado de blasfemia y condenado a la hoguera; continúa con Francisco de Angola, un mulato loco que se ahorcó al enterarse que lo acusaban de prácticas de magia. Sin embargo, el más significativo proceso inquisitorial de la represión de las minorías que rechazaban el control del

pensamiento, fue la acusación, el juicio, la condena y, paradójicamente, el indulto del filósofo Lorenzo Spinoza, un personaje que tenía rasgos inquietantes para la Iglesia y que había sido denunciado de prácticas hebraicas por Catalina Alcántara, la hija bastarda del Rey de España.

Con un discurso directo, autoritario y obcecado, Juan de Mañozga se enfrenta, al discurso de Lorenzo Spinoza, agente de la ideología libertaria y de la ética racionalista que contrariaba el dogmatismo religioso imperante. En este parlamento polémico, Juan de Mañozga asume la voz elocuente en el juicio con el uso deliberado de formas yuxtapuestas antecedidas del repetitivo uso de la exclamación, produciendo una mayor función semántica que gramatical al enumerar diversas formas de torturas autorizadas por el *Manual de Inquisidores* (1482) con la intención de influir sobre el ánimo del acusado, enrostrándole el autoritarismo del poder eclesiástico que enfatiza el dramatismo teatral del Auto de fe:

-¡Lorenzo Spinoza, llora tu fortuna;
-¡Van a escaldarte como a una bruja;
-¡Ya te escocerán;
-¡Y flagelarán;
-¡Y caldearán;
-¡Y desollarán;
-¡Lorenzo Spinoza; (1992: 69)

Este esquema discursivo que resume la intención represiva del Inquisidor, es interrumpido por el cronista letrado para describir con lujo de detalles el escenario del Santo Oficio, donde reina el desorden, el desconcierto y la caricaturesca imagen carnavalesca del *rey destronado*, que vestido como payaso de circo, con calzones angostos y un jubón raído echado sobre los hombros, imparte órdenes que nadie obedece, acto simbólico de su decadente autoridad suprema. Dentro de este sistema simbólico de degradaciones, el Inquisidor funge de bufón encarnecido por el pueblo, donde la relación entre ambos mundos se torna compleja e incluso enrevesada ya que se invierten los papeles de la jerarquía eclesiástica, alteración que afina un prebendado que susurra sarcásticamente al oído del Gran Inquisidor:

-¿No piensa ponerse su señoría los trapitos de cristianar? El inquisidor lo fulminó con una mirada de loco.
-Métete en tus asuntos –le dijo- que yo en cueros me impongo mejor que tú con toga palmada.»
(1992:71).

En el fondo, las groserías y destronamientos que anteceden al juicio de Spinoza son las formas populares de destronar el viejo sistema inquisitorial, un cuerpo vivo vuelto cadáver, que sucumbe ante la argumentación filosófica del procesado que se resiste a dicha dominación, manteniendo su identidad cultural a toda costa. En este ambiente carnavalesco y de mundo al revés, Juan de Mañozga hace un breve interrogatorio sobre

su identidad, al acusado: “(...) *le preguntó su nombre y apellido, y si era súbdito lusitano, y si sabía por qué lo habían traído*”. (1992:72). Consciente del control que ejerce la Inquisición contra los pensadores e intelectuales que retan a la autoridad eclesiástica, Spinoza se limitó a decir:

(...) que era de ascendencia española, que su familia procedía de Villarcayo y había huido de Burgos casi cincuenta años atrás, que él había nacido en las estribaciones de las Sierra de Louza, que su padre fue profesor de la Universidad de Coímbra, que habían sido protegidos de Juan Ribeiro –cuya amistad con la Duquesa de Brabanza era bien conocida-, que tuvieron que huir finalmente a Holanda, de donde él embarcó para las Indias y que, aunque su apellido fuera sefardí, el lema de su casa no era religioso sino filosófico. Deus servit natura (...) (1992: 72).

Carácter filosófico que escandalizó a todos, a timoratos y beatas y, por supuesto, al propio Mañozga que queda confundido ante la argumentación racionalista del procesado; entonces, reacomoda su equívoca postura y refuta de inmediato de forma sentenciosa:

(...) qué clase de lema era aquel, qué género de horrible herejía, que diabólica mistificación, inspirada por quién sabe qué pertinaz espíritu faccioso, que índole de destrucción de la virtud sobrenatural de la fe se condensaba en aquellas malignas palabras eruditas (...) (1992:72)

Aquí es inevitable desconocer el indiscutible dialogismo existente entre el personaje novelesco Lorenzo Spinoza y el filósofo racionalista Baruch de Spinoza, (1632-1677), nacido en el seno de la comunidad judía de Ámsterdam y muerto en La Haya. Su mundo personal está henchido de componentes ibéricos ya que su familia era emigrante de Portugal o de Castilla y sus lenguas maternas fueron el portugués y el castellano; entre sus lecturas clásicas figuran las obras de Cervantes, Góngora y Quevedo; al ser expulsado de la comunidad judía, Baruch de Spinoza escribió su defensa en castellano. No obstante los datos biográficos que dialogan aquí, el alcance ideológico es lo más importante de destacar, ya que es sabido que Baruch Spinoza desde muy joven manifestó su rebeldía frente a la doctrina ortodoxa, mostrando con sobrados argumentos una crítica a la idea misma de Dios y un desprecio por las confesiones tanto católica como judía.

Sintomáticamente Lorenzo Spinoza es emulo de este filósofo panteísta; su defensa ante el Tribunal Inquisitorial es un diálogo de sordos ya que el único discurso audible es el de la religión católica. Consciente de que su argumentación racionalista contraría el dogmatismo inquisitorial, Spinoza sostiene su punto de vista filosófico basado en el reconocimiento de la razón como forma ideal de alcanzar el conocimiento y la salvación, elementos metafísicos que ratifican el dialogismo del personaje histórico y el personaje novelesco.

En este contexto, la defensa de Lorenzo Spinoza se convierte en otro soliloquio pero en este caso filosófico, ya que los inquisidores no comprenden todo lo que escuchan ni quieren escuchar lo que intuye en el disidente discurso del hacedor de lentes:

Lorenzo Spinoza se defendió diciendo que mal podía llamársele hereje ni apóstata, ni cismático, cuando nunca perteneció a religión alguna, porque su familia buscaba la verdad en la filosofía y no en el dogma, razón por la cual los propios hebreos la habían perseguido; cuando jamás fue ebionita ni gnóstico ni adopcionista ni montanista ni donatista ni maniqueo ni arriano ni nestoriano ni monofisita ni pelagiano ni iconoclasta ni valdense ni albigenense ni luterano ni calvinista ni anglicano (1992: 73)

La enumeración barroca de las religiones es respondida por Juan de Mañozga con la humillante expresión de “Marrano”, deshonra proferida contra los judíos de origen portugués pero que no tuvo el impacto de la imprecación *Maran atba*, incidente que aprovecha Spinoza para ampliar su ventaja argumentativa sobre la postura monológica del Inquisidor. Consecuente con la superioridad intelectual mostrada por el acusado, el alcaide Fernández de Amaya sale en amparo del Inquisidor repitiéndole la deshonrosa calificación de marrano y ordena el procedimiento inquisitorial de la tortura del látigo a los sayones del Santo Oficio,

Restallaron los latigazos en el ámbito claustral y la multitud se agitó en una suerte de orgasmo prolongado y maleable, se contrajo y fue luego centrifugándose para ir pulsando una a una las dolorosas reacciones del fustigado, que finalmente cayó exhausto en medio de los verdugos. (1992: 74).

Con esta práctica el Santo Oficio demostraba que las maneras de la Inquisición eran peores que otras, ya que escarmienta con la fuerza física y no con el imperio de los argumentos la gravedad teológica de la blasfemia de Lorenzo Spinoza. Aunque la blasfemia no estaba en el centro de las preocupaciones teológicas de la Iglesia Católica, sí constituía un excelente pretexto para juzgarlo y recuperar el esplendor perdido del Tribunal de Cartagena de Indias. Y por esto mismo, decidido ante la brutalidad ordenada por el Alcaide que busca hacer confesar al sospechoso o al menos confundirlo, Lorenzo Spinoza idea la forma de fugarse para que la libertad de su pensamiento no pueda ser limitada ni su humanidad se convierta en chivo expiatorio de la decadente autoridad inquisitorial. Con tal propósito, Spinoza expone, con un amplio excedente cognitivo, nuevas argumentaciones filosóficas que distraen la atención del Tribunal:

Si tomas la idea de sustancia, lo que es en sí mismo y por sí mismo se concibe, convendrás en que la única factible es Dios, el ser absoluto e infinito y necesario, aquel que todo lo comprende hace que en él todo quepa, porque si una individualidad existiera, ella estaría basada en la determinación, y toda determinación, Mañozga, es una negación. He allí una verdad positiva y valedera. Métecela en la cabeza. (1992: 142)

Razonamientos filosóficos que produjeron el efecto deseado de enredar la turbada mente de Juan de Mañozga, condición que aprovechó Spinoza para huir del recinto donde sólo se escuchaban las increpaciones rabiosas del Inquisidor: “*El primer prófugo de la Inquisición*” (1992: 142) que confirmaba la fuga del inculpado. Sin embargo, el intento de escapar de Spinoza duró pocos segundos al interponerse en su camino

la beata de Gimán que aún rondaba en el recinto, haciéndolo rodar por el suelo y poniéndolo de nuevo al alcance de Fernández de Amaya.

Vuelto a la sala del Santo Oficio, Spinoza ventila otra disyuntiva para salir con vida del juicio, comprar su libertad negociando un alto precio con el corrupto inquisidor por su indulto: “*Te conozco, Mañozga –dijo de repente el réprobo, que batallaba consigo mismo para que no le saltaran las lágrimas- ¿Cuánto tengo que darte para salir vivo de aquí?* (1992: 81), transacción que, de manera providencial, es frustrada por la intervención del jesuita Pedro Claver, justamente uno de esos curitas perturbadores de la Villa que defendían a los esclavos, que previamente había intercedido ante las autoridades civiles y eclesiásticas, y ante la misma Catalina Alcántara para liberar a Spinoza sin conseguir su propósito. Paradójicamente, el milagro de la libertad de Spinoza se produce cuando el Obispo Fray Cristóbal Pérez de Lazárraga quedó atrapado en el subterráneo del arzobispado de Cartagena por andar husmeando secretos de la Santa Inquisición. Ante su inminente muerte, Fray Cristóbal Pérez profiere un impensado discurso blasfematorio que es escuchado por Pedro Claver, quien lo salva de morir asfixiado. Ante el gesto humanitario del jesuita, Fray Cristóbal le agradece de manera coloquial:

-Claver, no tendrá con que pagarte.

Si tendrás, parecían decir los ojos del varón...

-Ahora lo comprendo Claver (...) Iremos en personal al Santo Tribunal y ordenaremos la libertad incondicional de tu amigo. Todo sea por Dios (...)

-Gracias, Monseñor –dijo Pedro Claver... (1992: 72)

No obstante, Fray Cristóbal pone en duda su patética decisión al recordar el controvertido edicto contra los judíos emitido hacía siglo y medio por los Reyes Católicos; pero pese a todo, la autoridad moral de Pedro Claver lo conmina a que cumpla su promesa, logrando el prodigio de la liberación de Lorenzo Spinoza.

De esta manera, improbable para el momento histórico relatado, el cronista letrado enmienda la injusta persecución de los judíos en América y formaliza su disidente postura frente al autoritarismo inquisitorial, pues la absolución de Spinoza significaba el triunfo espiritual del panteísmo y el rotundo fracaso del dogmatismo español.

El segundo propósito del hacer inquisitorial en América fue la caza de brujas. Es bien sabido, que el arquetipo de la bruja tuvo varios orígenes. Su acepción primera se remonta a la idea antigua de mago y, consecuentemente, a la práctica de la magia. El filósofo italiano Giordano Bruno, víctima de la inquisición, en su tratado *La Magia* (1588) define al Mago como hombre sabio asociado a los Trimegistas, los Druidas, los Gimnosofistas, los Cabalistas, los Magos, los Sophys y los sapientes; también lo hace equivalente al hacedor de maravillas mediante la aplicación de elementos que ocasionan sensibles reacciones físicas o químicas en el cuerpo, como las usadas en la medicina y la alquimia, y participante del Alma Cósmica mediante la cual mueve, transmuta y cambia las cosas:

(...) los magos tienen por axioma —que en toda obra se ha de tener ante los ojos-, que Dios influye en los dioses, los Dioses en los astros (o cuerpos celestes) que son números corporales, los astros en los demonios —que son los habitantes y cultivadores de los astros, entre los que se cuenta la tierra-, los demonios en los elementos, los elementos en los mixtos, los mixtos en los sentidos, los sentidos en el alma, el alma en el animal entero y éste en el descenso de la escala. (Bruno, 1997: 230)

En suma, Bruno consideraba que la práctica de la magia sólo era tributaria de los altos espíritus, de las grandes mentes concededoras de los secretos misteriosos del mundo, glosa bibliográfica que permite comprender el dogmatismo inquisitorial y el panteísmo espiritual de la hibridación cultural americana.

En la ficción, el inquisidor Juan de Mañozga comparte las nociones de *maleficium* de la brujería en boga en su tiempo y emprende su *cursus honorum* ejerciendo un poder violento, sanguinario y sin límites en las comunidades negras y cimarronas de la villa cartagenera donde la cultura africana fluye desde el inicio del reinado de Mañozga que consideraba la práctica de la brujería una marca demoníaca, de fuerza infernal, denegación que se revelaba equívoca en cuanto estaba ligada al hibridismo cultural americano

(...) al comienzo todo fue muy fácil enchiquerar negros y zambos, de aquellos que vaticinaban el futuro con suerte de habas y maíz; torcerles el pescuezo como gallinas cluecas, todo era coser y cantar. (1992: 17)

La micro historia novelesca de Luís Andrea está colmada de estos detalles de la guerra inhumana emprendida por el inquisidor Juan de Mañozga en su alocada carrera de intentar controlar la práctica de la brujería entre los negros cimarrones que se refugiaban en los montes buscando su libertad. El significativo Auto de fe contra el jefe cimarrón Luís Andrea que representa el imaginario africano, símbolo de la hibridez afrocaribeña y del dialógico intercultural presente en la ficción. El carácter de Luis Andrea se erige, entonces, como el constante desafío a la política colonial y segregacionista de los españoles y espejo fragmentado en el que Juan de Mañozga visualiza el carnavalesco final del dogmatismo inquisitorial en América.

Establecida la filiación histórica de Luís Andrea con la trata de esclavos africanos en América, símbolo de lo que Nina S. de Friedemann llamó “*buellas de africanía*” que señalan el reencuentro cultural de los africanos después de su desarraigo y durante la trata de negros esclavos en América cuando la Iglesia católica favorecía el esclavismo en América: -*La iglesia tolera la esclavitud porque los negocios y la sociedad están edificados sobre esa institución y suprimirla acarrearía los más graves daños aun a los mismos esclavos*” (1992:161), que corresponde a la dominación del blanco representado por el poder español y la asociación del negro con el demonio en el imaginario social:

Entonces el agustino subió un amanecer a la galera, muy bien defendida por un destacamento de arcabuceros proporcionados por el Obispo Juan de Ladrada, y abriéndose paso por entre los matorrales encontró el bobío donde tú y tus seguidores, los cimarrones sediciosos y enamorados

de la libertad, del Nom Serviam luciferino celebrabais vuestros hechizos y maleficios... y tú, Luís Andrea, feudario del Tártaro, mobán de los adoradores de Buziraco, invocabas a tu demonio, que se manifestaba dentro de la tinaja con una especie de chapoteo y unos aullidos escalofriantes y unos conjuros en los que decía ser el dios de la libertad y el principal enemigo del rey de España... (1992: 78)

De esta forma, el retablo narrativo construye retrospectivamente la historia personal de Luís Andrea cuando es arrestado, acusado, enjuiciado y condenado a la hoguera, círculo que se cierra con el nacimiento mágico del jefe cimarrón. A la sazón, Juan de Mañozga continúa persiguiendo sus propósitos personales con procedimientos coercitivos, asociados a las prácticas sociales de la confesión y la tortura que le auguraban cardenalatos y papados; en este orden de ideas ordena el primer auto de fe que registra los anales de la Ciudad Heroica contra Luís Andrea: “*Y a ti, Andrea, feudario del Tártaro, réprobo de Dite, te pusieron a mi disposición para hacer contigo el primer auto de fe de mi abominable y sanguinario reinado*” (1992:122), suceso inaugural de la caza de brujas en Cartagena de Indias.

Este auto de fe comenzó con la acusación del agustino Fray Alonso de la Cruz Paredes quien convenció a Juan de Mañozga de perseguir y condenar a la hoguera al jefe cimarrón:

Entonces el agustino subió un amanecer a la Galera... y abriéndose paso por entre los matorrales encontró el bohío donde tú y tus seguidores, los cimarrones sediciosos y enamorados de la libertas, del Nom Serviam luciferino, celebrabais vuestro hechizos y maleficios (...) y unos conjuros en el que decía ser del dios de la libertad y el principal enemigo del rey de España (...) y decíais que erais libres y felices, lo cual me figuro que era verdad (...) (1992: 78).

Para pintarnos el fresco de la presencia del mundo africano en la cultura americana, el cronista letrado recurre a la memoria histórica de la bruja Rosaura García quien, de forma indirecta, ilustra los comienzos epifánicos del líder cimarrón, Luis Andrea:

Ella lo vio nacer y esa noche, noche de aquelarre, se vieron grandes señales en el cielo, como en la del nacimiento de Abenamar. La carátula de cuernos esquinaos, nudosos y vueltos hacia atrás se dibujó en el firmamento nocturno y la risa de Buziraco conmovió al universo. Había nacido el Cristo de las Indias, que moriría en la boguera treinta y tres años más tarde sin redimir a nadie con su sacrificio” (1992:175)

El nacimiento del *Cristo de las Indias* queda asociado alegóricamente a la sublime epifanía de Jesús Crucificado, que anticipa una imagen integral del fervoroso panteísmo espiritual de la hibridación americana en la cultura occidental “*pues nadie dudo jamás de la predestinación de Luís Andrea* (1992:176). El origen prodigioso de Luís Andrea se va enriqueciendo con nuevos indicios cristianos asociados a la vida y milagros de Jesús de Nazaret, como es el conocimiento prematuro de lenguas y dialectos del niño esclavo:

A los cinco meses, Luís Andrea realizó su primer prodigio: demostró públicamente saber expresarse, a la perfección, en calamarí, español, sánscrito, hitita, chibcha, quechua, aimara, maya de Yucatán, lacandón de Chiapas, pácrito, zendo, cómico, eólico, coine, gótico, provenzal, gallegoportugués, moabita, británico, libio bereber, vascuence, etrusco, argot parisino, dalmata, rumano, latín culto, serno vulgar, italiano, chguj, mam, urdú, bantú, revesino y otros tres mil doscientos cuarenta y cinco dialectos. (1992: 175-176).

Esta enumeración hiperbólica propia de la estética barroca se extiende a los milagros que Luís Andrea realizó a los ocho meses de vida cuando sobrevoló la ciudad de Cartagena en una noche de luna llena y desató a su voluntad una gran tempestad; así mismo a la invención de grandes armatostes y artilugios como el pararrayos “*que más de un siglo después detentaría Benjamín Franklin con un criterio imperialista de la propiedad intelectual*” (1992:176), imagen predicha del colonialismo en América. Todos estos prodigios son perfeccionados por el *niño sabio* con el profundo conocimiento de los altos secretos de la magia buzirática, línea espiritual que entra en diálogo con los textos bíblicos y con los poetas místicos españoles:

Andrea apeló al rito primario de la vida, el que Moisés y Aarón practicaron en el desierto, para convocar a su alrededor una fuerza de llama mística, de llama de amor-vía, enderezada contra el imperio de España, contra la jactancia ibérica y la venenosa rancidez de una nación que sólo nos había traído vejeces. (1992:177).

Afecto a la cultura afroamericana, el cronista letrado resuelve esta solidaridad adoptando en su relato un *Nos narrativo* que verbaliza la postura rebelde de una colectividad marginada que rechazaba el colonialismo encarnando imágenes híbridas de sincretismo cultural, cuyo sustrato histórico es el principio indeclinable de la palabra libertad: “*Y emprender desde los manglares que formaban cingulo en torno a la villa, la lucha por la libertad de los esclavos, lucha que, librada a partir de la brujería, perseguiría más un ideal de libertad espiritual que el de un vulgar libertinaje físico.*” (1992: 177).

Continuando con este dialogismo solidario, el cronista relata la vida de Luís Andrea hasta los 33 años, la misma edad del sacrificado en el Gólgota, con el propósito político de liberar a sus hermanos cimarrones, con la mediación del espíritu de Buziraco, dios de las aguas para los africanos y figura del diablo para los inquisidores:

Y como tú, Luís Andrea, feudario del Tártaro, mobán de los adoradores de Buziraco, invocabas a tu demonio, que se manifestaba dentro de la tinaja con una especie de chapoleo y unos aullidos escalofriantes y unos conjuros en los que decía ser el dios de la libertad y el principal enemigo del rey de España, y tú le dabas las gracias por haber acudido, y él las daba por lo fiel que le erais a él y a vuestra libertad” (1992:78)

Todo ese texto narrativo evocan las formas rituales de los cimarrones que sobreponiéndose a las limitaciones de su raza impuestas por el colonialismo europea, confía en su propio conocimiento y en el poder de sus creencias ancestrales, que su infinita sabiduría invoca para conseguir la anhelada libertad, pues consideraban que

quienes estaban errados eran los Inquisidores por haberse dejado engañar por el diablo ingenuamente.

En esta historia de violencia institucionalizada, Luís Andrea se convierte en el chivo expiatorio de la falsa grandeza del poder inquisitorial. Con tal fin es sometido al brazo férreo de los verdugos en las que “*Habrías de oír traquetear tus huesos en las máquinas de tortura hasta cuando la ciudadela reconociera en mí el vuelo y el poderío de una majestad*” (1992:123). Sin embargo, la fuerza libertaria del *príncipe de los cimarrones* permanece inalterable; sólo lo atormenta la impía presencia del Juan de Mañozga a quien desafía diciendo: “*No es a mí, Mañozga, sino a Buziraco al que tendrías que matar*” (1992:123), pues el dios de las aguas es el espíritu de la libertad y el sacrificio de Luís Andrea engrandecerá su poder ya que sus cenizas fertilizarán por siempre la semilla de la rebeldía que germinara por siempre en la comarca cartagenera, como efectivamente ocurrió. Ajeno al vaticinio del jefe cimarrón, Juan de Mañozga lo condena a la hoguera, suceso histórico que marcará para siempre su delirante retractación autobiográfica:

¡Todo desde aquel día en que yo, Juan de Mañozga, inquisidor del santo Oficio, quemé públicamente, por insinuación del difunto Fray Alonso de la Cruz Paredes, el avieso jeque Luís Andrea, creador del culto del cabrón negro, el merdoso buziraco, mal rayo me parta, y ahora el papa Urbano, el mismísimo Santo Padre, condena por estúpidas bulas el comercio de esclavos; (1992:14).

Condenando a la hoguera a Luís Andrea, el Santo Oficio pretendió aniquilar la adoración del dios Buziraco en la villa cartagenera; sin embargo, su muerte se constituyó, paradójicamente, en la venganza histórica de los cimarrones contra los opresores blancos, ya que se intensificaron las prácticas de brujería y la rebelión se extendió como fuego en toda la comarca:

(...) una noche, el retumbo de los tantanes volvió a alzarse como un cerco alrededor de la ciudad, como un anticipo de terremoto, como una evocación de lemurias romanas, llenando el pavor a las almas sencillas, atrayendo con fuerza mágica a los esclavos, que rompían los establos y encierros domésticos para unirse en la oscuridad al culto libertario, disperso ahora por la punta de los Icacos, por la de Manzanillo, por la de los periquitos, por la Ciénaga del Aborcado, por la de Tesca, por la isla de los Careyes, por los caminos bordeados de cadillos y matarratón, por Chambacú y los caños circunvecinos, por todo este derredor de plaza maldita sembrando de mojanas y brujos que besaban a Buziraco el salvo honor bediando. (1992: 79)

La solución estética de la idea libertaria de Luís Andrea ratificaba la venganza de los negros esclavos al asociar el triunfo de los cimarrones con el grotesco y aniquilado poder del Inquisidor quien muere saturado del aletear de las brujas:

Y las brujas bajaron y alzaron el cuerpo monumental del Inquisidor por los aires impregnados de azufre, para conducirlo a Tolí, tierra del bálsamo, donde por toda la eternidad habría de besar a Buziraco-el espíritu de Luís Andrea-su salvohonor negro y hediendo. (1992: 241).

De esta manera, el cronista letrado revalida el poder histórico de Luís Andrea; el espíritu del *Cristo de las Indias*, se impone sobre el dogmatismo español y el triunfo del sincretismo cartagenero salda la deuda histórica contraída por los españoles en suelo americano.

Bibliografía

Bruno, Giordano (1997) *La magia*. Nueva Biblioteca. Madrid.

Escalante, Aquiles (1964) *El negro en Colombia*. Universidad Nacional. Bogotá.

Espinosa, Germán.(1992) *Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas*. Altamir, Bogotá.

Friedemann, Nina S. de: (1994) *Historiografía afroamericana del Caribe: hechos y ficciones*, en *América Negra*, número 7.

Maya, Adriana. (1992) *Las brujas de Zaragoza: resistencia y cimarronaje en las minas de Antioquia, Colombia: 1619-1622*, en *América negra*, número 4.

El conformista

Silvio E. Avendaño C.
Universidad del Cauca

A lo largo del “*Siglo corto*”, como llama Eric Hobsbawn al Siglo XX, se gestaron fenómenos políticos tales como el socialismo, fascismo, nazismo y falangismo, que como ondas se difundieron a todo lo largo y ancho del planeta. En la lucha contra el liberalismo -centrado en el individuo, sociedad civil y Estado- es significativo, como los diferentes fenómenos políticos giraron en esa triada, la cual cada movimiento modificó. “La democracia como el menor de los males” es el epílogo, luego de la violencia, entre 1914 y 1989.

Ahora bien, cuando leo *Gomorra* (2008) de Roberto Saviano, viene a mi memoria el relato de Alberto Moravia, intitulado *El conformista* (1957) y la película dirigida por Bernardo Bertolucci, (1970) del mismo nombre que la novela de Moravia. Es evidente que en la primera década del Siglo XXI, Italia no es la de los años veinte del siglo pasado. Es una democracia. Hay organizaciones sindicales, partidos políticos, voto secreto para elegir al parlamento, periódicos, en las universidades independencia y libertad, Constitución... Pero el relato de Roberto Saviano bosqueja el mundo de la mafia, corrupción empresarial, control de información, impunidad judicial, eliminación de la oposición, quiebra de la arquitectura constitucional. “El berlusconismo es el equivalente del fascismo funcional y postmoderno”, como lo describe Paolo Flores D’Arcais en el artículo *Anatomía del berlusconismo*, publicado en la revista *New Left Review* # 68, en mayo/junio de 2011.

Al escribir este breve ensayo no he seguido a pie juntillas ni la narración de Moravia ni la cinta de Bertolucci. Más bien a partir de la lectura de la novela y de la película reconstruyo el asunto. Es por eso que en este escrito tomo elementos de la novela, determinados aspectos de la cinta y reflexiones sobre el fascismo. El objeto del escrito es un acercamiento a la adaptación de las circunstancias, al arribismo y al conformismo, entendido como la conciliación con la inmediatez.

En las primeras décadas del Siglo XX, en Italia surgió el fascismo, que proclamó: “la inmutable, benéfica y provechosa desigualdad de clases”; el “derecho de los mejores a gobernar”, “las *élites* predestinadas a ocupar las mejores posiciones”. A su vez, reacomodó los elementos de la sociedad burguesa (individuo, sociedad civil y Estado),

de tal modo que la autonomía del individuo y la independencia de la sociedad civil quedaron supeditadas al Estado. El poder judicial y el poder legislativo pasaron a ser apéndices del ejecutivo.

Es significativo que el fascismo haya surgido en Italia, una sociedad que llegó a organizarse como Nación y Estado en la segunda década del Siglo XIX. Luego de la Primera Guerra Mundial Italia salió triunfante, más en cierto modo, fue una victoria pírrica, ya que la inflación, desempleo, ineficacia parlamentaria y descontento general crecieron. El gobierno socialista no pudo contener ese tsunami de descomposición ni tampoco la debilidad de la Corona. En estas circunstancias Benito Mussolini organizó los *fasci di combattimento* (grupo de combate), que “incendiaban los locales de los sindicatos y de las asociaciones obreras y les obligaban a beber aceite de ricino para unir la humillación a la violencia”. Ante la impotencia del gobierno, los fascistas entraron en acción y por medio de la violencia en la mayoría de los casos, y por la propaganda en otros, restablecieron el orden. El rey Víctor Manuel III terminó por llamar a Mussolini para que organizara el gobierno el 19 de octubre de 1922.

Los fascistas carecían de una ideología que pueda ser calificada como fascismo, pero poco a poco la fueron perfilando. El Duce creció como el gran caudillo. En él se congregaba todo el genio ejecutivo. Ya, en 1924, Mussolini había escrito: “Nosotros los fascistas tenemos el valor de descartar todas las teorías políticas tradicionales, y somos aristócratas y demócratas, revolucionarios y antirrevolucionarios, proletarios y antiproletarios. Basta con tener un solo punto fijo: la Nación, el resto es obvio.” Ahora bien, el fascismo tomó forma en la lucha contra el comunismo, dada la *calamidad* del comunismo en la Unión Soviética. En el trabajo dio fin al “tiempo libre”. Durante la jornada laboral patrones y empleados estaban organizados en “corporaciones” y sindicatos del régimen. Además, Mussolini encontró apoyo en los capitalistas, “amedrentados” con el avance del comunismo. El grito de los fascistas no fue otro que: “destruir el bolchevismo en Italia”. A partir del momento en que llegó al poder Mussolini liquidó los partidos políticos, abrogó la libertad de prensa y ordenó el asesinato del líder de la oposición Giacomo Matteoti.

El film de Bertolucci evoca el horizonte político del fascismo. Marcello Clerici es un funcionario de la policía política, del naciente movimiento en el poder. De chico, dado su carácter afeminado y rostro de niña, los compañeros lo apodaron Marcellina y peor... un buen día los condiscípulos decidieron colocarle falda. De la burla cruel lo “salva” un pederasta, a quien Marcello dispara, cuando éste se disponía a abusar de él. A partir de las experiencias infantiles y el asesinato, en Marcello creció el sentimiento de la fatal anormalidad, de la cual quiso liberarse para convertirse en un hombre común y corriente, en el aire en el cual crecía la doctrina de los principios inviolables de la disciplina, la autoridad y la jerarquía. A Marcello lo atormentaba su carácter afeminado y el asesinato del pederasta. A causa de la amargura, engendrada por la anormalidad, buscó escapar de sí mismo, para convertirse en un ser igual a los demás.

Años más tarde, al leer los periódicos de la época se enteró: “Ayer, al chauffeur. Lino Pasquale Seminara, que vivía en la via della Camillucia, número 33, mientras limpiaba una pistola, se le disparó varias veces el arma inadvertidamente. Socorrido, en seguida, Seminara fue trasladado con urgencia al hospital del Santo Spirito, donde los médicos le apreciaron una herida por arma de fuego en el pecho, en dirección al corazón, y consideraron el caso desesperado. En efecto, por la noche, pese a los cuidados que le prestaron, Seminara dejó de existir.” Marcello al enterarse de la noticia, luego de leer el período en la biblioteca, sintió cierto alivio. Pero bajo “la piel intacta, la antigua infección se encontraba aún en forma de absceso cerrado e indivisible” Con los años tuvo la claridad para darse cuenta que era un muchacho tímido, algo afeminado, impresionable, desordenado, fantástico, impetuoso, pasional. Más a los treinta años se sentía un hombre seguro, que acepta la predestinación de las minorías selectas, de las élites a gobernar. Él debía ser parte de la masa que vive en la normalidad, debía mimetizarse en la multitud de gente corriente. “Si, no cabía duda de que era un hombre como muchos otros, con su traje gris, su sobria corbata, su figura alta, sus gafas negras.” Era un hombre normal, en la universidad alcanzó el título: “Doctor en lenguas clásicas”.

Marcello buscó la uniformidad en las convicciones políticas y ocupar un lugar en el movimiento político. Se identificaba con las tendencias del momento: fascismo, falangismo, nacionalsocialismo. Sentía que debía estar lejos de la democracia y del socialismo. Encontró regocijo en los triunfos de Franco, del falangismo, cada vez más contundentes, ante los republicanos españoles. Como funcionario de Estado, parte de la policía política de Mussolini, aceptaba pasivamente los dictados de la autoridad. En Marcello pesó la sumisión, lo absurdo de la autoridad, sin atreverse a discrepar, mucho menos rebelarse. Al Estado fascista quedaban subordinados los intereses y voluntades particulares, porque se quería modelar a cada individuo de acuerdo con la doctrina, alternando la violencia con la cooptación, por medio de los servicios sociales, el adoctrinamiento, la zanahoria y el palo. Los derechos fundamentales, pregonados por el liberalismo fueron concesiones del Estado fascista siempre y cuando no fuesen lesionados los fines del Estado. Pero Marcello no dejaba de sentir cierta contradicción irresoluble ante la vulgaridad de los funcionarios y ministros del régimen fascista.

Marcello –inseguro, influenciado, sumiso– buscó instalarse en la normalidad. Para lograr su objetivo se adhirió al régimen que le brindaba seguridad y en el cual consideró que podía escalar. Deseaba seguridad y por eso se propuso “trepar” en el movimiento que tuvo como lema: “Todo en el Estado, nada fuera del Estado ni contra el Estado”. Dada la aspiración aceptó la misión de eliminar a Quadri –“un comunista”– antiguo catedrático de filosofía en la Universidad. Más el profesor no se encontraba en Italia. Vivía en París y luchaba contra el régimen del Duce, ya que no juró lealtad al fascismo, que dio al traste con la independencia de las universidades. Más ¿cómo asesinar a Quadri sin levantar sospechas? Marcello halló el pretexto que justifica su presencia en París- “Me caso dentro de una semana...” Con esa coartada podría viajar a París y, llevar a cabo “la misión” encomendada por la policía política. Marcello conjeturaba

que era su oportunidad y por ello sería recompensado. Eliminar a Quadri haría posible el ascenso en la estructura piramidal.

Con este hecho esperaba alcanzar la normalidad, mediante la sumisión. Más lo asaltaban las dudas de si aquella acción, no era un acto servil. Pero tenía una justificación: “En realidad su ofrecimiento no había brotado de una especulación de la mente, sino de la oscura profundidad de su espíritu, la cual era una demostración segura, sobre todo de carácter auténtico de su inserción en la normalidad social y política.”

Salió de las oficinas del Ministerio para la casa de su prometida a concertar la boda, con una mujer cuyos atributos eran habilidad práctica, buen aspecto exterior, limpieza y buena salud. Consideraba Marcello que con el matrimonio se acercaba a la normalidad, “pues todo el mundo se casa y tiene hijos”. Pero ella le obliga a confesarse como un requisito para el matrimonio católico, pero él no era creyente. A pesar de la contradicción se confiesa, a sabiendas que individualmente consideraba tal acto inapropiado. Y en la confesión, la historia del pederasta lo atormenta, no puede quitarse ese peso. “y se estremeció pensativamente, casi como si hubiese comprendido que aquella condenación existía y que, con arrepentimiento o sin él, no estaba en poder del sacerdote liberarlo de ella.” Por supuesto, no debía hablar de la misión. Aunque el sacerdote jesuita le preguntó: “¿Has formado alguna vez parte de algún grupo o secta subversiva? A lo que responde: “No, formo parte precisamente de lo contrario: de un grupo que caza a los elementos subversivos.” El sacerdote no halló falta en que fuese de los cuadros que luchaban contra la subversión. No censuró desde el punto de vista religioso que Marcello fuese parte del Estado fascista y que estuviese dedicado a la cacería de los “rojos”.

El viaje a París tuvo una doble finalidad: la luna de miel y el asesinato. Uno de los miembros de la policía, de inferior rango de Clerici, le apoya: “Todo por la familia y por la patria.” Consideraba Marcello que si cometía el asesinato: “tendría inmediatamente a su lado al Estado, a las organizaciones políticas, sociales y militares que dependían del mismo, grandes masas de personas que pensaban como él y, fuera de Italia, otros Estados, otros millones de personas.”

Pero antes de partir al viaje de bodas, Marcello visitó al padre en un psiquiátrico. El padre de Clerici imaginaba ser un ministro del Duce. Era un enfermo oscilante entre la euforia y la depresión. “Tiene la misma obsesión política” que el hijo, aseveraba la madre. A Marcello esto lo inquieta, mucho más, porque en el interior de sí unía dos términos: “matanza y melancolía”.

El viaje a París de Marcello y Giulia era el camino hacia la normalidad “Pensaba que aquella era la única forma de cambiar su propia vida y cambiarse a sí mismo: actuar, moverse en el tiempo y el espacio.” Mussolini había planteado: “Acción no palabras; no hay necesidad de dogmas, basta con la disciplina.” Tanto el matrimonio como la misión conducían a la normalidad. A su vez, para Giulia el matrimonio constituía una salida de un chantaje sexual, por parte de un viejo. Realidad a la que se había acostumbrado y, por

lo tanto, había renunciado a rebelarse. En el viaje en tren, después de enterarse de lo que ocurría a Guilia, luego de la unión, Marcello piensa: “He sido un hombre semejante a todos los hombres... He amado, me he unido a una mujer y he engendrado a un hombre.”

En París, Quadri recibió al antiguo estudiante, a quien no había dirigido la tesis de doctorado, pues el profesor abandonó la docencia para pasar a la oposición. Marcello, para entonces, había manifestado: “Para nosotros los fascistas, la honradez consiste precisamente en denunciar las personas como usted y ponerlas en la imposibilidad de hacer daño.” Quadri vivía exilado en París y, era uno de los “cabecillas” de los antifascistas. Por ende, cuando Quadri accede a la entrevista con Marcello, estaba al corriente que Marcello era partidario del Duce y, que pertenecía a la policía fascista. En el encuentro en París, Marcello, para ganar la amistad del disidente político, recuerda las clases del profesor, cuando analizaba el Mito de la caverna de Platón. Quadri le aclara que la caverna de Platón, es decir, el mundo enajenado y alienado, no es otra cosa que la Italia del Duce. Más al conformista no le interesaba la filosofía, sólo los hechos, a pesar que mascullaba los versos: *Animula, vagula, blandula/ Hospes comesque corporis/ ¿quae nunc abibis?/*. (Mínima alma mía, tierna y flotante/ huésped y compañera de mi cuerpo/ ¿dónde vivirás?/).

Pero Quadri tuvo la esperanza de conquistar a Marcello para la liberación. Lina, la compañera de Quadri, sabe quién es Marcello: “sé que usted es un funcionario de la policía: un soplón”. Más la ironía es que el intelectual no llegó a sospechar que iba a ser asesinado. “Marcello, a su vez, considera que: Ahora se liberaba de él y se volvía a encontrar a sí mismo a través de los mismos motivos que, contra su voluntad, se lo habían hecho aceptar”. Quadri recita los versos de Horacio a Marcello: “*Heu miserande puer, si qua fata aspera rumpas, tu Marcello eris.*” (¡Oh pobre muchacho, si rompieras con tu destino, tú serías Marcello!)

El encuentro en un restaurante parisino fue una encrucijada. Por una parte, la intención de Quadri de hacer que Marcello pase a la oposición y, de otra, la determinación de éste que es entregar al opositor a los asesinos. Quadri cree que Marcello se encontraba en París por el viaje de bodas y no llegó a sospechar que sería asesinado... En el atentado del intelectual y su esposa, camino a Saboya, Marcello permaneció indiferente ante el acuchillamiento del político y la mujer, con quien Marcello ha hecho el amor.

De vuelta a Roma: “Los periódicos de izquierda daban por sentado que los cónyuges habían sido asesinados por sicarios llegados expresamente de Italia. Por el contrario, algunos periódicos de derechas, exponían aunque en forma dubitativa, la tesis oficial de los periódicos italianos, o sea que habrían sido asesinados por compañeros del antifascismo a causa de disensiones relativas, por la manera de obrar en la guerra de España.” Y Marcello se enteró de una contraorden del gobierno fascista. Éste había ordenado suspender el operativo del crimen, dado que esperaba mejorar las relaciones con el gobierno francés. Uno de los sicarios atribuye la contraorden a la fatalidad. Como consecuencia los planes para escalar en la maquinaria del Estado se derrumban. La operación de asesinar a Quadri no condujo al éxito. El asesinato ha sido un revés.

Años más tarde, cuando se acerca el fin de la Segunda Guerra Mundial, el régimen de Mussolini cayó. El pueblo italiano reaccionó, poco antes de terminar la guerra. El Duce terminó sus días cerca de Milán, fusilado y colgado de los pies, por aquel mismo pueblo, adoctrinado en las teorías de la violencia como método político. Marcello Clerici es consciente entonces que la normalidad a la que ha aspirado, se desvanece. Desde la casa de barrio rico se entera que Giulia sabía de la participación en el asesinato y analiza los acontecimientos: “había apostado al caballo perdedor.” Él había pensado en términos de blanco y negro. Blanco y exitoso era el grupo del movimiento al que él pertenecía. Para los fascistas estaba abierto el porvenir. Ellos constituían el progreso. Sin embargo, la nave del fascismo fue a pique. En las reflexiones de Marcello bosqueja el fracaso. No logró el éxito que buscaba. Además “no tenía nada que perder, a menos que se considerase una pérdida la renuncia a su mediocre puesto de funcionario estatal; a aquella casa, que debía pagar a plazos en veinticinco años; al coche que también, había de pagar en dos años, y a algunos otros adminículos de la vida cómoda que le había parecido un deber conceder a Giulia”.

En la ardor del derrocamiento del Duce, Marcello con Giulia fueron al centro de Roma. Encontraron, en las calles y en las plazas, las manifestaciones de quienes aclamaban la caída del fascismo. Ella temía, sabía del derrumbe del mundo que han construido. “Nos iremos a la Argentina, y reconstruiremos una nueva vida. También allí tendremos casa y, estaré yo, y estará Lucilla. Ten confianza y verás como todo se arregla”, dice Marcello, mientras observa como en la calle tres o cuatro mozzalbetes tiraban de una cuerda atada un busto del dictador.

Más el hecho desconcertante e inesperado es el encuentro con Lino Pasquale Seminara: “Los que no mueren se vuelven a ver.” Marcello turbado no lo puede creer, “Es verdad que un periódico anunció que había muerto. Pero es que hubo un equívoco... Murió otro en el hospital, en la cama junto a la mía, de aquí que tú me creyeras muerto.” De improviso, no puede soportar aquello que afirma Seminara: “Me hablas como si no hubiese pasado nada... Pero, ¿no te das cuenta que has destruido mi vida?” Marcello se derrumba.

La normalidad no era más que un deseo para “justificar la propia vida acechada por el pecado original y el espejismo feliz que había seguido al día del encuentro con Lino Seminara.” La búsqueda de la normalidad condujo a un camino equivocado. Por más que luchó por el paraíso, no lo pudo alcanzar. La vida le jugó la anormalidad, la muerte de Seminara, el arribismo, el matrimonio, el fracaso. Una vida sin sentido, todo en vano... Había luchado por el paraíso. Creyó que escalaría pero hasta la seguridad mediocre se quebranta. Así que el derrumbe no sólo venía del proyecto personal, también de la sociedad y del Estado. El fascismo naufragó. Él que pretendió adaptarse y ascender, vinculándose a las ideas, valores y conductas del fascismo se desfondó en el intento de mimetizarse con la conformidad colectiva.

La escritura como fuerza

Francisco Javier Gómez Campillo
Universidad del Cauca

Resumen

Este artículo se propone exponer, a través del poema de Friedrich Hölderlin A las Parcas, del poema Bendición de Baudelaire y de un fragmento de la novela Doktor Faustus de Thomas Mann, el problema de la escritura como fuerza. A partir de este problema se señalan tres componentes conceptuales fundamentales para entender lo planteado: fuerzas maternas, fuerzas creadoras, fuerzas disgregadoras. El marco teórico ofrecido por Martin Heidegger en el texto El Origen de la obra de Arte, y por Gilles Deleuze y Feliz Guattari en ¿Qué es la filosofía? permite un primer acercamiento al sentido de estos conceptos tanto como a la elucidación del problema central de este artículo.

Summary

This article aims to expose, through the poem by Friedrich Hölderlin to the Fates, the Blessing of Baudelaire poem, and a fragment of the novel Doktor Faustus by Thomas Mann, the problem of writing as a strength. From this issue identifies three fundamental conceptual components to understand the points made: maternal forces, creative forces, forces of disintegration. The theoretical framework offered by Martin Heidegger in the text book The Origin of Art, and Gilles Deleuze and Feliz Guattari in What is Philosophy? allows a first approach to the meaning of these concepts so as to elucidate the central problem of this article.

R. Eleazar dijo: En tiempos de Enoj, los hombres fueron adiestrados en la magia y la adivinación, y en el arte de conocer y controlar las fuerzas celestiales.

Zohar

Una obra es la expresión exacta de las fuerzas que el artista ha tenido para llevarla a cabo. Escribir es la búsqueda de estas fuerzas al tiempo en que la búsqueda es ya la anticipación de aquellas fuerzas que tendrán que materializarse para que una escritura pueda ser considerada literaria. La paradoja fundamental radica en que estas fuerzas tienen que preceder la escritura antes de la escritura como lugar donde estas fuerzas

se manifiestan para hacer que la escritura tenga un pleno carácter literario. En este sentido el «presentimiento» de la escritura que suele embargar al escritor, es como la prefiguración inicial de esas fuerzas. También al presentimiento de esas fuerzas podríamos llamarle inspiración, predisposición, ensamble con la inminencia del despliegue o conexión con la apertura para la cual el poeta José Lezama Lima, en el poema Muerte de Narciso, tiene una imagen exacta expresada en la metáfora del loto:

*Vertical desde el mármol no miraba
La frente que se abría en loto húmedo
En chillido sin fin se abría la floresta
Al airado redoble en flecha y muerte.*

(Lezama Lima, 1991, 9)

Pero como quiera que se piense, la acción de estas fuerzas tiene que estar presente necesariamente pues es sólo a partir de ellas que el escritor puede abrirse místicamente, tal y como lo sugiere Lezama Lima con la metáfora del loto como tercer ojo de la visión mística, y entrar en la progresiva posesión de los poderes expresivos del lenguaje que no son nada distinto a la plena materialización de esas fuerzas que hemos de llamar de aquí en adelante «creadoras». Denominar a estos poderes expresivos, “misterios”, no es una mistificación poética. La palabra “misterios” nombra en el espacio de la escritura, la existencia de una relación con aquello que no está sujeto a determinación extrínseca. El sentido de la palabra «crear» tiene que ver siempre con la posibilidad de la relación con lo indeterminado. Deleuze-Guattari, en consonancia con la terminología romántica le denominan «caos» a la indeterminación. Lo indeterminado determina el movimiento de la escritura desde el romanticismo hasta las escrituras surrealistas y es lo que hace del lenguaje el espacio privilegiado para la radical experiencia de la otredad. De ahí que sea posible afirmar que la presencia de esas fuerzas en el escritor corresponde a la manifestación de una existencia acrecentada. Desde la filosofía temprana de Walter Benjamin esta existencia correspondería a la idea de una experiencia del «medium de la reflexión», o simplemente una experiencia «mediúmnica» ya que en este contexto escribir queda definido según la posibilidad de una comprensión del medium como vivencia misma de la comprensión y como una vivencia integradora de carácter conectivo e inmanente en la cual la acción del caos puede ser traducida en términos de una imagen.

Ahora bien, resulta claro que esta existencia acrecentada se da en la inmediata continuidad de esas fuerzas creadoras con la vida de quien escribe. Al respecto es necesario aclarar un hecho fundamental: la idea de una existencia acrecentada como manifestación de unas fuerzas creadoras, implica una diferencia de esas «fuerzas creadoras» con aquellas que se necesitan para garantizar la permanencia en la existencia y que por ello se las podría denominar «fuerzas maternas», pues gracias a ellas es como el cuerpo persiste en sí mismo contra el invisible embate de las fuerzas disgregadoras de la muerte. Estas «fuerzas maternas» son sin duda una condición común y necesaria a todo lo viviente, desde el más infinitesimal corpúsculo de materia, hasta

las inabarcables constelaciones que flotan en el cosmos, participan de lo maternal de estas fuerzas, y por lo tanto, el escritor las comparte con el resto de los seres humanos y en general con todo aquello que participa de algún modo de lo «vivísimo viviente», mientras que las fuerzas creadoras -más especializadas-, tienen como objetivo, no el mero movimiento de conservación o sustentación, sino, el movimiento por el cual esas fuerzas creadoras son antes que todo la incesante voluntad de apoderamiento de sí mismas como condición necesaria para la trasfiguración de toda posible fuerza, en la progresiva intuición de los poderes expresivos del lenguaje y en el movimiento en el cual y por el cual estos poderes se realizan. A este movimiento fundamental es al que denominamos «escritura literaria». Que estas fuerzas creadoras puedan considerarse bajo la mítica imagen de los dioses, no puede en ningún sentido interpretarse como una anticuada mistificación poética. Indica solamente que en estas fuerzas reside el elemento de una exigencia extra-ordinaria, sobrehumana si se quiere y, en ese sentido, de carácter misterioso tanto como profundamente acarreadora de un alto riesgo.

Uno de los más conocidos poemas de Hölderlin, *An die Parzen* (A las parcas), expresa con entera claridad la conciencia de que el poeta está, por una parte, frente a la acción ineludible de las fuerzas disgregadoras de la muerte, y en ese sentido, en relación frágil con las fuerzas maternas, mientras que por otra parte, en tanto poeta, se encuentra en una relación de poder con las fuerzas que hemos llamado «creadoras». El poema dice lo siguiente:

*Un verano y un otoño más os pido, Poderosas,
para que pueda madurar mi canto,
y así, saciado con tan dulce juego,
mi corazón se llegue hasta morir.*

*El alma que aquí abajo fue frustrada
no hallará reposo, ni en el Orco,
pero si logro plasmar lo más querido
y sacro ante todo, la poesía,
entonces sonreiré satisfecho a las feroces
sombras, aunque debiera dejar
en el umbral mi voz. Un solo día
habré vivido como los dioses. Y eso basta.*

(Hölderlin, 1978:101)

La plegaria *A las Parcas*, diosas madres del destino, y por tanto de las fuerzas disgregadoras de la muerte, revela en qué consiste el problema fundamental: el escritor sabe quizá como ningún otro humano, que la muerte existe como fuerza esencialmente coactiva, que la muerte amenaza en primer lugar la fundamental relación con las fuerzas maternas que lo sustentan, así que a partir de esa conciencia es como el poeta solicita a las Parcas, diosas madres del hilo de la vida y la muerte, que le concedan «un verano y otoño más». Este tiempo que el escritor requiere es por supuesto igual al tiempo que el resto de los humanos requerimos para desplegarlos en el mundo,

para tomar las decisiones por medio de la cuales se hace una vida y se cumple un destino, cada oficio humano requiere necesariamente un cuerpo que esté preservado de la muerte durante una buena cantidad de tiempo, y en ese sentido, la plegaria *A las Parcas* expresa una elemental condición humana; pero en el caso del escritor sucede algo distinto: el tiempo que requiere no es para perfeccionar un objeto cualquiera o para manufacturar un utensilio o llevar a buen término una empresa económica, sino el tiempo que está en relación directa con el despliegue de la escritura, o para el despliegue de su relación con la escritura a partir de la poderosa y al mismo tiempo secreta certeza de la posesión de esas fuerza creadoras. (pero si logro plasmar lo más querido y sacro ante todo, la poesía, dice Hölderlin) La escritura en el poema de Hölderlin aparece bajo el también mítico nombre de «canto». El canto es la obra, es el libro o la imagen del libro como en Mallarmé, pero es sobre todo el espacio por medio del cual, y gracias a las fuerzas creadoras, se da la metamorfosis de lo humano en un singular producto en cuya condición coinciden filósofos tan distintos como Heidegger o Deleuze-Guattari.

En *El origen de la obra de arte* Heidegger dice: “También el poeta usa palabras, pero no del modo como tienen que usarla los que hablan o escriben habitualmente desgastándola, sino que gracias a él la palabra se torna verdaderamente palabra y permanece. (Heidegger, 1998:34) Deleuze-Guattari en *¿Qué es la filosofía?* señalan: “El artista crea bloques de preceptos y de afectos, pero la única ley de la creación es que el compuesto se sostenga por sí mismo. (...) Sostenerse en pie por sí mismo, no es tener un arriba y un abajo, no es estar derecho (pues hasta las casas se tambalean y se inclinan), sino es el acto mediante el cual el compuesto de sensaciones creado se conserva en sí mismo” (Deleuze-Guattari, 1999: 165) Según Heidegger la palabra debe tornarse palabra, se trata de una *metamorfosis o cambio* de nivel cuya condición es precisamente la intervención radical de las fuerzas creadoras que liberan la palabra del orden de lo precedido o de la muerte entendida como desgaste o como deterioro (doxa) y la elevan a la categoría de conocimiento, mientras que desde la perspectiva Deleuze-Guattari, el carácter de esa exigencia es llamada la ley por la cual el compuesto debe «sostener por sí mismo» tal y como sucede con una Idea en el sentido en que no depende de una determinación extrínseca para ser idea, sino que la capacidad de ser idea le es inherente y funda su inmanencia. Esa ley es la que exige precisamente que el escritor no sólo cuente a su entero favor con las prodigiosas y benefactoras fuerzas maternas, sino que presienta cada vez más en sí mismo la presencia activa de las fuerzas creadoras. En el caso del poema *A las Parcas*, Hölderlin sabe con certeza que esas fuerzas creadoras están presentes, que su relación con esas fuerzas se da en verdad a manera de un don, y que la cuestión sólo radica en un proceso de adecuada maduración, pero sabe también que la relación con las fuerzas maternas es frágil; la fragilidad es aquí el nombre por medio del cual se describe la presencia de las fuerzas disgregadoras de la muerte, y por eso el poeta eleva una oración a la madres dueñas del hilo que teje la vida y la muerte. De algún modo Hölderlin ha conquistado lo más difícil: la posibilidad de que la palabra se torne verdaderamente palabra y permanezca,

según como lo expresa Heidegger; o a la posibilidad que el compuesto se sostenga por sí mismo. Ello quiere decir que el escritor accede a un nivel del lenguaje donde el lenguaje se torna de tal modo expresividad que recibe el nombre de «Escritura», o como lo dice Hölderlin, «lo más querido y sacro ante todo, la poesía», que en tanto entendida como expresividad elevada a la potencia del canto, puede también otorgársele el nombre de «singularidad pura», es decir, el lenguaje comprendido como potencia suprema de diferenciación. Maurice Blanchot, define este fenómeno en los términos de una especie de milagro ontológico. En *El Espacio Literario* escribe: “Sin embargo la obra, –la obra de arte, la obra literaria–, no es ni acabada ni inconclusa, es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más.” (Blanchot, 1969:16) El “es” de la obra, tiene, en el caso específico de Blanchot, un carácter absoluto que está en directa relación con la noción de singularidad sin la cual el carácter de absoluto del “es” de la obra no tendría la fuerza de afirmación y de cohesión mediúmnica gracias a la cual justamente la escritura deviene Obra y sin la cual la escritura carecería de valor o se disgregarían en simple doxa.

En el sentido de esta singularidad, la escritura literaria se define según el concepto de diferencia. La expresión «singularidad pura» nombra en la escritura la potencia de la escritura para diferenciarse en relación con las formas más perecederas del lenguaje humano, la devaluación temporal o entrópica que amenaza todo lo que ha sido hecho. No que la obra de arte sea inmortal o imperecedera, sino que la palabra «inmortal» nombra en el espacio de la obra la relación constitutiva con las fuerzas creadoras en virtud de las cuales la obra de arte se inscribe como una potencia de expresión o como un potente bloque de eternidad. La obra de arte no es absolutamente invulnerable porque sin duda está sujeta, como lo humano mismo, a lo incierto, la posibilidad de la pérdida de la obra de arte es un riesgo real tal y como nos lo muestran innumerables casos en la historia de la cultura y arte, y el museo y la biblioteca tienen su sentido precisamente como lugares donde la fragilidad de la obra, está entregada a cierto cuidado. Las palabras de Heidegger son sin duda significativas al respecto: “dejar que la obra sea una obra es lo que denominamos el cuidado de la obra.”(Heidegger, 1998:48). Ello a mi modo de ver remite desde una de sus posibles perspectivas, a lugares, a procedimientos a técnicas de conservación, pero sobre todo remite a la noción de «tradición» como ámbito espiritual de residencia para todo aquello que en relación a los humanos tiene valor. En el otro nivel, el cuidado de la obra remite directamente al problema de la lectura. Leer la obra como expresión suprema de ese cuidado implica ponerse a la altura de las fuerzas implicadas en su creación, significa pues una entrega a la obra a favor de una relación en virtud de la cual somos recibidos en el seno de la obra, al tiempo en que ella es recibida por la fuerza que implica leer.

Respecto al bloque de eternidad presente en la obra, es como la moneda de oro que los viajeros le entregan a Caronte a la orilla del río Estigia. Garantiza el tránsito continuo. No es sólo entonces que el escritor escriba para reflejar un mundo, o exponer una realidad determinada, para narrar disimiles aventuras, o con el interés de expresar las

nuevas condiciones que van surgiendo con los cambios históricos, para dejar testimonio de los horrores y miserias de una época, incluso para «curarse» del peso de una época, incluso para desahogarse en el sentido más elemental de esta expresión o que escriba para agradar a un público por medio de un discurso poético o de una trama ingeniosa. En este nivel en el cual el texto literario es necesaria expresión de lo humano, el texto literario cumple con una función histórica que de ningún modo le puede ser negada. La sociología y otras disciplinas afines son posibles en virtud de esa necesaria relación del texto literario con el mundo; de ahí que Theodor Adorno, al comienzo de *La Teoría Estética*, señale para la obra un criterio doble, las palabras de Adorno son las siguientes: conseguir integrar los diferentes estratos materiales con sus detalles en la ley formal que le es immanente, y conservar en esa misma integración lo que se opone a ella, aunque sea a base de rompimientos”. (Adorno, 1983:17) Anteriormente Adorno ha dicho de manera más clara: el doble carácter del arte como autónomo y como *fait* social está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía. (Adorno, 1983,15)

Así por ejemplo, Baudelaire en *Las flores del mal*, expresa las nuevas condiciones de la sensibilidad en el mundo moderno, todo ha cambiado, la ciudad de París es otra, por sus calles hay ancianas monstruosas, ancianos tenebrosos, prostitutas cuya lascivia es como el brillo ambiguo una joya nociva y extraña; en fin, al igual que Marx, Baudelaire se da perfecta cuenta del inevitable fin de un tiempo y del advenimiento de un tiempo distinto, y lo expresa al situarlo como un aspecto fundamental de la forma de la obra. En esta perspectiva *Las flores del mal*, tienen el carácter de un documento histórico de un valor sociológico inagotable sobre todo en el momento de comprender las nuevas condiciones vitales de los individuos en la sociedad capitalista y para comprender sobre todo el sentido que la palabra «ciudad» adquiere en relación al problema de vivir en un espacio donde el capitalismo constituye la más radical determinación. Pero si *Las flores del mal* se quedaran a nivel del simple documento seguramente no tendrían la prioridad que las acompaña. La palabra de Baudelaire permanece, se sostiene por sí misma en virtud de la potencia poética entendida como la efectuación a fondo de las posibilidades expresivas del lenguaje. Este es el sentido preciso para la equívoca noción de «autonomía» que Adorno usa su Teoría Estética y que Blanchot, en un breve texto sobre el romanticismo alemán, define como el advenimiento de una conciencia a la que denomina «poética», la cual se define por una conciencia de la inmanencia del lenguaje, o de la independencia del lenguaje respecto de su función referencial. En la «conciencia poética» el lenguaje, antes de nombrar al mundo como mundo, nombra en sí mismo su potencia de expresión, y de ahí que sea posible entender la poesía, antes que como testimonio humano, como una investigación de la naturaleza puramente expresiva de las palabras al tiempo en que esta investigación lo es también de la posibilidad que el lenguaje tiene de corresponder a un estado de cosas del que sin embargo no depende para ser lenguaje.

Por lo pronto, este «sostenerse por sí misma», no es de ningún modo un aspecto fácil. En el caso de Hölderlin y muchos otros poetas y creadores, les ha sido dada la intuición de

un poder de expresión. Deleuze-Guattari expresan este aspecto de la siguiente manera: Que el artista consiga que se sostenga en pie por sí mismo es lo más difícil. Se requiere a veces una gran dosis de inverosimilitud geométrica, de imperfección física, de anomalía orgánica, desde la perspectiva de un modelo supuesto, desde la perspectiva de las percepciones y afecciones experimentadas, pero estos errores sublimes son los medios internos de sostenerse en pie (o sentado, o tumbado) (Deleuze-Guattari, 1996:165) Estas palabras son importantes no tanto por el hecho de que elucidan la enorme dificultad vital que la escritura literaria debe traspasar para acceder a la permanencia ontológica heideggeriana, sino porque ese “traspasar la dificultad” es en sí misma una experiencia en relación a las fuerzas que se necesitan para llevar a cabo una tentativa semejante. En el texto de Deleuze-Guattari, esta experiencia está definida según la diferencia. La diferencia es una experiencia fundamental para el escritor: imperfección física, anomalía orgánica, son dos expresiones que indican que esa experiencia tiene el carácter de una ruptura. En un texto como *La literatura y la vida*, Deleuze ha insistido sobre la frágil salud del escritor, el ejemplo es Nietzsche, pero tal vez la defeción en tanto que condición de la escritura como diferencia, sólo sea una condición del artista moderno. A este respecto el primer poema de *Las flores del Mal*, *Bendición*, escenifica el advenimiento del artista al mundo en términos de una diferencia con el mundo que pone al artista del lado de la ruptura radical a la que tenemos que llamar trágica:

*Cuando por el mandato de un supremo poder,
Aparece el poeta en este mundo hastiado
Aterrada y lanzando mil blasfemias, su madre
Alza su puño a Dios, el cual de ella se apiada:*

*«¡Ah! que no haya parido yo un nido de reptiles,
antes de alimentar esta cosa irrisoria!
¡Maldita sea la noche de placeres efímeros
en que mi propio vientre concibió este castigo!*

*Puesto que me elegiste entre todas las hembras
Para ser la desdicha de mi triste marido
Y no podría ahora arrojar a las llamas,
Como carta de amor a este pequeño monstruo.*

*Haré yo que recaiga el odio que me abrume
Sobre el útil maldito de tu perversidad,
Y tan bien torceré este árbol miserable
¡Que no brotarán de él sus apestadas llamas!»*

*Entretanto, cuidado por un Ángel oculto,
El niño abandonado se emborracha de sol
Y en todo lo que bebe y en todo lo que come
Vuelve a encontrar el néctar bermejo y la ambrosía.*

*Y juega con el viento y con las nubes habla
Y se embriaga cantando camino de la cruz;*

*Y en su peregrinaje el Espíritu Amigo
Llora al verle contento como un ave del bosque.*

*Los que él quisiera amar se muestran recelosos
O bien, exasperados con su tranquilidad
Buscan a alguien que quiera causarles algún dolor
Y hacen en él ensayos de su temple feroz;*

*En el pan y en el vino que ha de probar su boca
Mezclan, con la ceniza, impuros salivaños;
Farisaicamente, rechazan cuanto él toca
Y se acusan de haberse interpuesto en su vía.*

(Baudelaire, 1999: 17)

Igual que en el poema de Hölderlin, en el poema de Baudelaire la figura del escritor tiene que ver con una excepción. En el poema de Hölderlin lo fundamental es el tiempo excepcional que se requiere para que las fuerzas creadoras que permiten la obra maduren y se realicen. En el poema de Baudelaire las fuerzas del poeta se dan en relación al advenimiento del poeta al mundo y de su experiencia particular, y si se quiere, extemporánea en relación a la temporalidad del mundo. En el poema de Baudelaire, la madre y la esposa, se han convertido en figuras de un teatro grotesco, figuras que impugnan la noción ideal de madre y esposa, pues en el caso específico de esta madre colérica resulta siendo la antítesis de la idea de madre en la medida en que no son precisamente palabras de amoroso recibimiento las que profiere al concebir, en virtud de un mandato supremo según el inicio del poema, una criatura como el poeta. En síntesis: que esta madre haya concebido un hijo poeta, es conforme al poema *Bendición*, paradójicamente, una maldición. Igual sucede con la esposa:

*Su mujer va clamando en las plazas públicas:
"Puesto que él me encuentra bastante bella para adorarme,
Yo desempeñaré el cometido de los ídolos antiguos,
Y como ellos yo quiero hacerme redorar;*

*¡Y me embriagaré de nardo, de incienso, de mirra,
De genuflexiones, de viandas y de vinos,
Para saber si yo puedo de un corazón que me admira
Usurpar riendo los homenajes divinos!*

*Y, cuando me hastie de estas farsas impías,
Posaré sobre él mi frágil y fuerte mano;
Y mis uñas, parecidas a garras de arpías,
Sabrán hasta su corazón abrirse un camino.*

*Como un pájaro muy joven que tiembla y que palpita,
Yo arrancaré ese corazón enrojecido de su seno,
Y, para saciar mi bestia favorita,
Yo se lo arrojaré al suelo con desdén!"*

(Baudelaire, 1999: 17)

El poeta es fundamentalmente quien está «fuera de lugar», su relación con el mundo en la modernidad se resuelve en un conjunto de paradojas afectivas muy bien expresadas en el poema *Bendición* y en el resto de *Las Flores del Mal*. El inicio de este poema está dado por el reconocimiento fundamental del vínculo entre el poeta y el orden divino, es decir, del vínculo especial del poeta con las fuerza creadoras; pero por otra, el mundo ha devenido tal que el recibimiento del poeta aparece bajo la forma de una «maldición» que en cierta forma es una «bendición» en la medida que esta maldición señala la diferencia que el poeta representa respecto al orden del mundo del capitalismo, y de ahí que en la última parte del poema, a la figura del poeta como un elegido de las fuerzas creadoras, se agregue la idea del poeta como aquel que está en relación con el esplendor de lo eterno:

*Yo sé que reservarás un lugar para el Poeta
En las filas bienaventuradas de las Santas Legiones,
Y que lo invitarás para la eterna fiesta
De los Tronos, de las Virtudes, de las Dominaciones*

(Baudelaire, 1999: 19)

A partir de la lectura del poema *Bendición* pensamos que el espacio de la modernidad se manifiesta como un medio adverso y a menudo terrible para el escritor, y de ahí que Baudelaire defina al poeta en los términos de un «mártir» en la medida de la conciencia del dolor que tal condición acarrea, pero también en términos de un «inocente» en la medida de su relación con la naturaleza que en el poema se advierte. De todo esto se deduce además el aura de privilegio que porta el poeta en la medida de su vínculo con las fuerza creadoras determinadas como la capacidad que el poeta tiene justamente para aparecer en el mundo de la modernidad como la diferencia y como aquello que expresa la diferencia. Ello le otorga al poeta un carácter angélico que va a ser fundamental a lo largo del desarrollo de *Las Flores del Mal*. En el poema *Bendición* este carácter angélico no deja significar un destino trágico: el poeta va por el mundo pero en dirección distinta al mundo y de ahí que la fina ironía de Baudelaire considere la experiencia del poeta en el mundo desde la paradoja y la anacronía, aspectos que justamente definen el carácter trágico de la experiencia del poeta, o en otras palabras, esa experiencia trágica marca el carácter «maldito» de su tránsito por el mundo, es decir, que sus vínculos con las potencia creadoras aparecen bajo la forma de un vínculo con potencias a las que ahora hay que llamar «demoníacas», y a las que el escritor debe representar por medio de su propio destino, y a las que a menudo debe recurrir.

En la más radical modernidad (Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont) la poesía ha quedado asociada al «mal» y sus distintas figuraciones políticas (el subversivo, el ebrio, el maldito, el rebelde, el solitario, el demente, etc), que no son otra cosa que los nombres bajo los cual opera la diferencia. En capítulo XXV de *El Doktor Faustus*, la obra suprema de Thomas Mann, hay un diálogo extraordinario entre Adrián Leverkün

y Mefistófeles, que indica la diferencia entre el artista en la época moderna, y el artista en la época clásica. En el más intenso capítulo de esta novela el demonio dice: En suma, lo que nosotros os damos es lo que el poeta clásico, el más excelso recibía con gratitud de los dioses.

*«Todo lo dan los dioses, lo infinito
A los que quieren bien
Si de dichas y glorias, lo infinito;
Si de penar: lo infinito también.»*

(Mann, 1985: 244,245)

La fuerzas creadoras no son entonces, como ingenuamente podría pensarse, una mera capacidad inventiva a nivel de las palabras. Es una ingenuidad, por no decir que una tontería pensar que el escritor, que el artista, cumple una función social conciliadora, o para expresarlo en término morales: que el escritor (el artista) tienen como deber o como poder mejorar la sociedad. Esa es una sombría ilusión democrática que se apoya en presupuestos positivistas. La función social del escritor queda enteramente circunscrita a su potencia de expresión de tal modo que a partir de esa potencia al escritor le es dado expresar con radicalidad cosas como la estulticia o la perversión humana en el mundo del capitalismo donde tan a menudo se parlotea sobre el escritor en términos morales o de beneficio social. De ahí que la función social del escritor no pueda comprenderse si no se entiende que muchos veces la corporalidad del escritor es el escenario donde la sociedad fracasa, o donde se escenifica el fracaso de un sistema que tiene precisamente como condición el sometimiento de la fuerza creadoras, el fracaso de estar fuerzas creadoras. De ahí la frase de Samuel Becket en la novela *Worstward Ho*, frase que puede leer como un grito de batalla del arte en la era del capitalismo: Fail again. Fail better. (Fracasa de nuevo. Fracasa mejor). Desde Baudelaire en el siglo XIX, pasando por Samuel Beckett en el siglo XX, hasta un escritor como Fernando Vallejo a comienzos del siglo XXI son, para usar el concepto delueze-guattariano, verdaderas máquinas de guerra en contra de la terrible organización molar del hombre. Así por ejemplo, la madre terrible del poeta en el poema de Baudelaire, a la madre decrepita y monstruosa en la novela de *Molloy* de Beckett, o la madre perversa, tiránica y haragana en *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo, son como ajustes de cuenta con una figura de gran prestigio cultural y simbólico que en cierta forma determina la molaridad de los individuos. Las fuerzas creadoras son a menudo fuerzas de choque que se definen por ráfagas de agresividad. La figura de lo demoníaco no es tampoco, en ese sentido, un mero mito literario. Lo demoníaco define la escritura literaria tanto como la experiencia de la presencia de la fuerzas creadoras. En el poema de Hölderlin *A las Parcas* lo demoníaco no está explícitamente presente. El escritor simplemente pide tiempo a las diosas, sin embargo, la pregunta fundamental para esclarecer el poema, es la siguiente; ¿qué clase de tiempo es el que pide el escritor, el poeta?, y es de nuevo Thomas Mann, en su *Doktor Faustus* quien lo aclara de modo absoluto, el fragmento del dialogo responde a la pregunta que hemos hecho:

Yo: —¿Lo que queréis, pues, es venderme tiempo?

Él: — ¿Tiempo? ¿Así, sin más? No mi querido amigo, esa mercadería no sería digna del diablo. No justificaría que existiéramos por precio el fin. Lo que importa es la clase de tiempo. Gran tiempo, frenético, diabólico, con todos los goces y placeres inimaginables, y también con sus pequeñas miserias, sus pequeñas y sus grandes, lo concedo, y no sólo lo concedo, lo subrayo con orgullo, porque entiendo que es algo conforme a la naturaleza del artista y a su carácter. El artista tiende a lo extremado, a la exageración en ambos sentidos, a grandes bandazos oscila el péndulo entre la exaltación y la melancolía. Pero todo esto es el vulgar al lado de las experiencias que nosotros podemos procurar. Se trata de llegar a los verdaderos extremos y eso es lo que suscitamos: ascensiones, iluminaciones, privaciones, desbordamientos, sensaciones de libertad, de seguridad en sí mismo, de ligereza, de poder y triunfo tales que nuestro hombre llega a dudar de sus propios sentidos (sin contar la propia admiración por lo creado), una admiración sin límites que le permite prescindir fácilmente de la admiración de los demás; el amor escalofriante de sí mismo acompañado de un delicioso temor, bajo cuya influencia vive con la ilusión de ser un vocero encantado, un monstruo divino, y vienen también, los profundos descensos, de una augusta profundidad, no sólo en el vacío, en el desierto, en la impotente tristeza, sino en el dolor y la náusea, dolores ya conocidos, congénitos, pero agudizados por la iluminación. Son dolores que se aceptan con orgullosa satisfacción en pago de lo sublime que han sido los goces, dolores legendarios como los de la sirena que deja la cola para adquirir piernas de mujer y cree llevar cuchillos clavados en ellas.

(Mann, 1985: 238,239)

El fragmento es lo suficientemente explícito como para demorar un comentario, subrayo simplemente que aquello de lo que de manera tan elocuente habla Mefistófeles puede ser sintetizado en la palabra «experiencia», no en el sentido kantiano tal y como Walter Benjamin establece su crítica, sino sentido de lo que Benjamin propone como experiencia, o apertura de la experiencia, es decir, la inclusión en la noción de experiencia de aquello que desde el sistema kantiano no aparecería como “racional”. Deleuze hablaría del fragmento de la novela de Thomas Mann, en términos de intensidades y de cuerpo sin órganos, y en efecto en tanto el tiempo mefistofélico es suprema vivencia en el tiempo, esta vivencia no se puede pensar por fuera del cuerpo que la experimenta en sí mismo y que por ello es llevado al límite de sus posibilidades como sucede a menudo con el cuerpo de los místicos. El demonio, según Thomas Mann es la suprema potencia que intensifica la experiencia humana hasta un grado inconcebible. Esta intensificación de la experiencia es aquello a lo cual se ha denominado Arte; el Arte nombra las múltiples formas en que se despliega esta particular intensificación de lo humano; el artista es quien por la constitución especial de su naturaleza no puede más que abocarse a vivir de manera radical esta experiencia que bien podría llamarse «el abismo de la experiencia» en la medida justamente de la intensificación, o la relación entre la experiencia y lo infinito bajo la imagen icárica de lo abismal.

Delueze-Guattari dirían en su particular terminología que se trata de un paso de «molar» a lo «molecular», de un «devenir molecular» donde la experiencia es siempre experiencia de lo que amplía los límites de lo experimentable, poniendo lo experimentable en relación con lo inaudito, con lo misterioso, con lo inefable, con lo terrible, con lo «vivísimo viviente» diríamos nosotros para usar una terminología de carácter místico. El demonio es quien guía la línea de fuga, el demonio mismo es, en el mito hebreo, la línea de fuga que se desterritorializa y funda un territorio distinto que ya no es tanto un territorio para levantar la morada sedentaria, sino el desierto nómada, la oscuridad y la criatura sin rostro, el minucioso fango beckettiano por donde Molloy arrastra su poderoso defecto. Todo esto ciertamente muy dramático, exagerado y temible. Pero ese parece ser el pathos del artista en la modernidad donde sus vínculos se establecen con todo aquello que cabe en la categoría de lo monstruoso (La diferencia). Baudelaire lo explora a fondo a lo largo de *Las Flores del Mal*. Hölderlin que observó de frente la luz de los griegos más que ningún otro poeta de occidente, define en el poema *A las Parcas* con una imagen extraordinaria, el tiempo que el demonio le ofrece al artista. Al final de su poema dice: un solo día habré vivido como los dioses y eso basta. Por su parte, el emperador Augusto, en la célebre novela de Herman Broch, *La muerte del Virgilio*, le dice al poeta yacente en su lecho y cercano a la muerte, estas extraordinarias palabras que en cierta forma traducen el sentimiento expresado por Hölderlin en su poema: Vivirás, Virgilio, recobrarás tus fuerzas y terminarás tu obra. (Broch, 2000: 178)

Bibliografía

- ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Traducción Fernando Riaza. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.
- BECKETT, Samuel. *Worstward Ho (Rumbo a peor)* Traducción Libertad Aguilera, Daniel Aguirre Oteiza, Gabril Dols, Roberto Falcó, Miguel Martínez-Lage. Barcelona: Lumen, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *El Espacio Literario*. Traducción Vicky Palant y Jorge Jinks. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969
- BROCH, Herman, *La muerte de Virgilio*. Versión de J. M. Ripalda sobre traducción de A. Gregori. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- CHARLES, Baudelaire. *Las Flores del Mal*. Traducción Ángel Lázaro. Madrid: Unidad Editorial, 1999.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Traducción Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996.
- HEIDEGGER, Martín. *Caminos en el bosque*. Traducción Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Obra completa en poesía*. Traducción Federico Gorbea. Barcelona: Ediciones 29, 1978
- LEZAMA LIMA, José. *Poesía completa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1991.
- MANN, Thomas. *Doktor Faustus*. Traducción Eugenio Xammar. Bogotá: Oveja Negra, 1985.

La novela: historia y teoría*

Franco Moretti

Hay muchas formas de hablar sobre la teoría de la novela, y la mía consistirá en plantear tres preguntas: ¿por qué están las novelas en prosa?, ¿por qué se trata tan a menudo de relatos de aventuras?, y ¿por qué durante el siglo XVIII se produjo un ascenso europeo, pero no chino, de la novela? Por dispares que puedan parecer, las preguntas tienen una fuente común en la idea rectora de la colección *The Novel*: «hacer el campo literario más largo, más grande y más profundo», históricamente más largo, geográficamente más grande y morfológicamente más profundo que esos pocos clásicos del «realismo» europeo occidental del siglo XIX que dominan la reciente teoría de la novela (y mi propio trabajo)¹. Lo que estas preguntas tienen en común, por lo tanto, es que todas señalan procesos dominantes en la historia de la novela, pero no en su teoría. Aquí, reflejaré esta discrepancia y sugeriré algunas alternativas posibles.

I

Prosa. Hoy en día, tan ubicua en la novela que tendemos a olvidar que no era inevitable: las novelas antiguas estaban ciertamente en prosa, pero el *Satiricón*, por ejemplo, tiene muchos pasajes largos en verso; la *Historia de Genji* tiene incluso más (y de manera crucial, porque cientos de poemas *tanka* estilizan la tristeza y la añoranza a lo largo de todo el relato); las novelas medievales francesas de caballería experimentaron una prodigiosa y precoz cumbre en verso con Chrétien de Troyes; la mitad de la vieja *Arcadia* está en élogos; las novelas clásicas chinas usan la poesía de diversos modos [...] ¿Por qué al final la prosa se impuso tan ampliamente, entonces, y qué supuso esto para la forma de la novela?

Permítaseme empezar desde el lado opuesto, el del verso. El verso, *versus*: hay un patrón que gira y regresa, hay una simetría, y la simetría siempre sugiere permanencia, por eso los monumentos son simétricos. Pero la prosa no es simétrica, y esto crea de inmediato una sensación de impermanencia e irreversibilidad: la prosa, *pro-versa*: prospectiva (que mira hacia delante, como la romana *Dea Provorsa*, la diosa del buen alumbramiento); el texto tiene una

* Este ensayo se ha tomado de la revista *New Left Review*, número 52, enero y febrero 2009.

¹ Este artículo se pronunció como conferencia en el congreso sobre «Teorías de la novela», organizado por *Novel*, en la Universidad de Brown en el otoño de 2007. Excepto un par de párrafos, ampliados a la luz del debate que siguió, he dejado el texto más o menos como estaba, añadiendo sólo algunas notas. Le estoy muy agradecido a Nancy Armstrong, que me convenció de que escribiera el artículo, y a D. A. Miller y William Warner, con quienes lo he discutido ampliamente. La frase de *The Novel* procede del breve prefacio («On *The Novels*») que puede encontrarse en ambos volúmenes de la edición de Princeton (véase la nota 2), en p. x.

orientación, se inclina hacia delante, su significado «depende de lo que sigue (el final de una frase; el siguiente acontecimiento de la trama)», como expresan Michal Ginsburg y Lorri Nandrea². «El caballero se defendía *con tanta valentía que sus asaltantes no consiguieron imponerse*»; «retirémonos un poco, *para que no me reconozcan*»; «no conozco al caballero, pero es *tan valiente que de buena gana le daría mi amor*». He encontrado estos fragmentos en media página de la prosa de *Lancelot*, fácilmente, porque las construcciones consecutivas y finales —en las que el significado depende tanto de lo que viene después, que una frase cae literalmente en la siguiente— estas disposiciones prospectivas están en cualquier texto en prosa y le conceden su típica aceleración del ritmo narrativo. Y no es que el verso olvide el nexos consecutivo mientras que la prosa no es *sino* eso, por supuesto; éstas son sólo sus «líneas de menor resistencia», por usar la metáfora de Jakobson; no es cuestión de esencia, sino de frecuencia relativa. Pero el estilo es *siempre* cuestión de frecuencia relativa, y la consecutividad es un buen punto de partida para una estilística de la prosa.

Pero hay otro punto de partida posible, el cual no conduce a la narratividad sino a la *complejidad*. Es un argumento a menudo planteado por los estudios de *dérimage*, la prosificación de los romances cortesanos del siglo XIII, que fue uno de los grandes momentos de decisión, por así decirlo, entre el verso y la prosa, y en el que algo que sucedía repetidamente, en la transferencia de uno a otra, era que el número de proposiciones subordinadas... aumentaba³. Lo cual tiene sentido; un verso puede hasta cierto punto ser independiente, y de ese modo fomenta las proposiciones independientes; la prosa es continua, es más una construcción. No pienso que sea accidental que el mito de la «inspiración» raramente se evoque en el caso de la prosa: la inspiración es demasiado instantánea para tener sentido, demasiado parecida a un don, y la prosa no es un don, es trabajo: «la productividad del espíritu», la llamaba Lukács en *Teoría de la novela*, y es la expresión correcta; la hipotaxis no sólo es laboriosa —requiere previsión, memoria, adecuación de los medios a los fines— sino también verdaderamente productiva: el resultado es más que la suma de las partes, porque la subordinación establece una jerarquía entre las proposiciones, el significado se articula, emergen aspectos que no existían antes... Así es como nace la complejidad.

La aceleración de la narratividad; la construcción de la complejidad. Ambas reales, y totalmente enfrentadas entre sí. ¿Qué significó la prosa para la novela...? Le permitió jugar en dos ligas completamente distintas —popular y cultivada— convirtiéndola en una forma supremamente adaptable y floreciente. Pero también extremadamente *polarizada*. La teoría de la novela debería tener más profundidad morfológica, he dicho, pero profundidad es un eufemismo: lo que tenemos aquí son extremos estilísticos que en el transcurso de dos mil años no sólo se apartan cada vez más uno de otro, sino que se vuelven uno *contra* otro: el estilo de la complejidad, con sus proposiciones hipotéticas, concesivas y condicionales, haciendo que la prospectiva parezca sin remedio corta de miras y plebeya; y las formas populares, por su parte, que mutilan la complejidad allí donde la encuentran: palabra, frase, párrafo, diálogo, cualquier parte.

² Michal Ginsburg y Lorri Nandrea, «The Prose of the World», en Franco Moretti (ed.), *The Novel*, vol. II, Princeton, 2006, p. 245. Sobre este tema, he aprendido también mucho de Kristin Hanson y Paul Kiparsky, «The Nature of Verse and its Consequences for the Mixed Form», en Joseph Harris y Karl Reichl (eds.), *Prosimetrum. Cross-Cultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, Cambridge, 1997.

³ Véase, por ejemplo, Wlad Godzich y Jeffrey Kittay, *The Emergence of Prose. An essay in poetics*, Minneapolis, 1987, pp. 34 ss.

Una forma dividida entre narratividad y complejidad, en la que la narratividad domina su historia, y la complejidad, su teoría. Y, sí, entiendo por qué algunos prefieren estudiar la estructura de las frases en *Los embajadores* de Henry James y no en novelas baratas contemporáneas como *Dashing Diamond Dick*. El problema no es el juicio de valor, es que cuando el juicio de valor se convierte en la base de los conceptos, no sólo determina qué se valora o no, sino qué es *pensable* o no, y, en este caso, lo que se convierte en impensable es, en primer lugar, la enorme mayoría del campo novelístico y, en segundo lugar, la forma en sí: porque la polarización desaparece si sólo se observa uno de los extremos, y no debería, porque es la señal de cómo participa la novela en la desigualdad social y la reproduce a modo de desigualdad cultural. Una teoría de la novela debería tener esto en cuenta. Pero para hacerlo, necesitamos un nuevo punto de partida. «Veblen explica la cultura desde el punto de vista de lo vulgar, y no al contrario», escribe Adorno en *Prismas*, desaprobándolo⁴, pero es una idea tentadora. Tomar el estilo de las novelas baratas como objeto de estudio básico y explicar a James como un extraño subproducto: así es como debería proceder la teoría de la prosa, porque así es como ha procedido la *historia*. No al contrario.

Mirar el estilo de la prosa desde abajo... Con las bases de datos digitales esto es ahora fácil de imaginar: unos cuantos años, y podremos buscar prácticamente todas las novelas jamás publicadas, y buscar patrones entre miles de millones de frases. Personalmente, me fascina este encuentro entre lo formal y lo cuantitativo. Permítaseme dar un ejemplo: todos los estudiosos literarios analizan las estructuras estilísticas: estilo libre indirecto, la corriente de la conciencia, el exceso melodramático, lo que sea. Pero es asombroso lo poco que sabemos de hecho sobre la génesis de estas formas. Una vez instaladas, sabemos qué hacer; pero ¿cómo llegaron allí, para empezar? ¿Cómo cristaliza el «pensamiento confuso» (Michel Vovelle) de la *mentalité*, que es el sustrato de casi todo lo que ocurre en una cultura? ¿Cómo cristaliza el caos en la elegancia del estilo libre indirecto? En concreto, ¿cuáles son los pasos? Nadie lo sabe realmente. Examinando miles de variaciones, permutaciones y aproximaciones, una estilística cuantitativa del archivo digital tal vez encuentre respuestas. Será difícil, sin duda, porque no se puede estudiar un gran archivo del mismo modo que se estudia un texto: los textos están diseñados para «hablarnos» y, por ello, si sabemos escuchar, siempre acaban diciéndonos algo; pero los archivos no son mensajes pensados para dirigirse a nosotros, y así no dicen absolutamente nada hasta que uno les plantea la pregunta adecuada. Y el problema es que los estudiosos literarios no somos buenos para eso: nos hemos formado para escuchar, no para hacer preguntas, y hacer preguntas es lo *opuesto* a escuchar, le da la vuelta a la crítica y la transforma en una especie de experimento; «preguntas hechas a la naturaleza» es como a menudo se describen los experimentos, y lo que estoy imaginando aquí es plantear preguntas... a la cultura. Difícil, pero demasiado interesante como para no intentarlo.

II

Todo esto está en el futuro. Mi segundo argumento se refiere al pasado. Las novelas son largas; o mejor dicho, abarcan una amplia gama de longitudes: desde las 20.000 palabras de *Dafnis y Cloe* hasta las 40.000 de Chrétien, las 100.000 de Austen, las 400.000 de *Don Quijote de la Mancha* y las más de 800.000 de *La historia de la piedra* – y un día será interesante analizar las consecuencias de este espectro, pero por ahora aceptemos la noción simple de que son largas.

⁴ Theodor W. Adorno, «Veblen Attack on Culture», en *Prisms*, Cambridge (MA), 1990, p. 79 [ed. cast.: *Prismas. Crítica de la cultura y sociedad*, en *Crítica de la cultura y sociedad I*, Madrid, Akal, 2008].

La pregunta es cómo llegaron a ser así, y hay, por supuesto, varias respuestas, pero si tuviera que escoger un solo mecanismo diría: aventuras⁵. Las aventuras amplían las novelas al abrirlas al mundo: llega una llamada de ayuda, el caballero acude. Por lo general, sin hacer preguntas, lo cual es típico de la aventura, lo desconocido no es aquí una amenaza, es una oportunidad, o más precisamente: ya no hay distinción entre amenazas y oportunidades. «Quien deja la senda peligrosa por la segura –dice Galessin, uno de los caballeros de la Mesa Redonda– no es un caballero, es un mercader»: cierto, al capital no le gusta el peligro por su propio bien, pero a un caballero sí; tiene que gustarle, no puede acumular la gloria, debe renovarla de manera constante, de modo que necesita esta máquina de aventuras en perpetuo movimiento...

... perpetuo en especial si hay una frontera a la vista: al otro lado del puente, en el bosque, montaña arriba, por una puerta, en el mar. Las aventuras alargan las novelas porque les dan más amplitud; son las grandes exploradoras del mundo de ficción: campos de batalla, océanos, castillos, cloacas, praderas, islas, suburbios, selvas, galaxias... Prácticamente todos los grandes cronotopos populares surgen cuando la trama de la aventura se traslada a una nueva geografía y activa su potencial narrativo. Al igual que la prosa multiplica los estilos, por lo tanto, la aventura multiplica los relatos: y la prosa prospectiva es perfecta para que la aventura, la sintaxis y la trama se muevan al unísono. No estoy seguro de que haya una rama principal en la familia de formas que llamamos la novela, pero, si la hay, hela aquí: seguiríamos reconociendo la historia de la novela sin la modernidad, o incluso sin el realismo⁶; sin aventuras en la prosa, no.

También a este respecto el campo novelístico está profundamente polarizado entre las aventuras y lo cotidiano; y también a este respecto la teoría de la novela ha mostrado muy poco interés (aparte de Bajtin y ahora Pavel) por el lado popular del campo. Pero no repetiré ese aspecto del argumento y pasaré, por el contrario, a la extraña *estrechez* que –a pesar de toda su plasticidad– parece típica de la aventura. Una estrechez social, fundamentalmente. Toda la idea había sido «creación de la pequeña nobleza de caballeros pobres», para quienes la «*aventura*» era un modo de sobrevivir, y posiblemente de casarse con una heredera⁷, escribe Erich Köhler, el gran sociólogo de esta convención. Pero si los caballeros necesitaban aventuras, para otras clases sociales la noción seguía siendo opaca. «Soy, como usted ve, un caballero en busca de algo que no

⁵ Si tuviera que escoger un solo mecanismo... Y si pudiera escoger dos: aventuras y amor. Un mecanismo para ampliar el relato y uno para mantenerlo unido: una conjunción que está especialmente clara en las novelas antiguas, en las que el amor es la única fuente de permanencia en un mundo en el que todo lo demás está esparcido a los cuatro vientos por la fortuna, y en las que actúa, por lo tanto, como figura *para el vínculo social en general*: la unión libremente escogida de la que, en antítesis a las aventuras despóticamente impuestas por Tyche, puede entreverse un organismo más grande. Pero este equilibrio entre el amor y la aventura se rompe en las novelas de caballería, en las que los caballeros andantes empiezan a *buscar* activamente aventuras (la Búsqueda) y surgen nuevas figuras del contrato social (la Corte, la Mesa Redonda, el Grial). En esta nueva situación, el amor queda funcionalmente subordinado a la aventura, y el tema del adulterio, que surge de inmediato, es a un tiempo el síntoma de su fuerza permanente y de su nueva posición problemática. Esta redistribución de las tareas narrativas, de la que el amor nunca se ha recuperado plenamente, es la razón por la que he decidido centrarme exclusivamente en las aventuras; además, hace tiempo que el amor está reconocido por la teoría de la novela (en especial en la tradición inglesa), y yo deseaba cambiar nuestra atención hacia el fenómeno históricamente más amplio.

⁶ Sería de esperar que la modernidad (es decir, la gran cantidad de experimentos centrífugos –Stein, Kafka, Joyce, Pilniak, De Chirico, Platonov...– planteados en los años que rodearon la Primera Guerra Mundial) tuviera una función más amplia que el realismo en cualquier futura teoría de la novela, porque un grupo de extremos incompatibles debería revelar algo único respecto a lo que la forma puede –y no puede– hacer. Por ahora, sin embargo, no ha sido así.

⁷ Erich Köhler, «El sistema sociológico del romance francés medieval», *Medieval Romance* III (1976), pp. 321-344.

encuentra », dice Calogrenant a un campesino al comienzo de *Yvain, el Caballero del León*: «¿Y qué queréis encontrar?». «Aventura, para poner a prueba mi valentía y mi fuerza. Ahora te ruego y te suplico que me hables, si la conoces, de cualquier aventura o maravilla.» «No sé nada de aventura, ni he oído jamás hablar de ella» (pp. 356-357). Qué respuesta; sólo unos años antes, en la *chanson de geste*, la naturaleza de la acción caballeresca estaba clara para todos; ya no. La naturaleza caballeresca se ha vuelto «absoluta [...] tanto en su realización ideal como en la ausencia de propósito material o práctico», escribe Auerbach en *Mimesis*: «no tiene función política [...] ni realidad práctica en absoluto». Y, sin embargo, continúa, esta naturaleza irreal «alcanzó aceptación y validez en el mundo real» de la cultura occidental durante los siglos siguientes*. ¿Cómo podía ser?

Para Köhler, la razón era que la aventura se había vuelto «estilizada y moralizada» en el ideal más amplio —lanzado por las cruzadas y sublimado por el Grial— de «la redención cristiana del guerrero». Lo cual parece correcto, pero abre a su vez otro problema: ¿cómo pudieron estas coordenadas absolutamente feudales de aventura no sólo sobrevivir en la era burguesa sino también inspirar todos sus géneros más populares?

III

Antes de intentar responder, he aquí algunas ideas sobre la tercera pregunta, la comparación entre China y Europa. Hasta bien entrado el siglo XIX, casi al final de hecho, las novelas de Asia oriental y de Europa occidental evolucionaron de manera independiente entre sí; lo cual es genial, es como un experimento hecho por la historia para nosotros, la misma forma en dos... laboratorios, es perfecta para la morfología comparativa, porque nos permite observar los rasgos formales no como algo dado, como inevitablemente tendemos a hacer, sino como *opciones*: y opciones que al final resultan en estructuras alternativas. Empezando, por ejemplo, por la frecuencia con la que los protagonistas de las novelas chinas no son individuos sino *grupos*: el hogar de la *Jin Ping Mei* y *La historia de la piedra* (o *Sueño de las mansiones rojas*), los forajidos de *A la orilla del agua*, los literatos de *Los mandarines*, *historia del bosque de los letrados*. Los títulos son ya en sí una clave —qué sería de los títulos europeos sin los nombres propios—, pero aquí, ni uno solo; y éstas no son sólo novelas tomadas al azar, sino cuatro de las seis «grandes obras maestras» de la narrativa china, sus títulos (y sus protagonistas) importan.

Por lo tanto, grupos. Grandes; con sistemas de personajes incluso más amplios a su alrededor: los críticos chinos han encontrado más de 600 personajes en *Los mandarines*, 800 en *A la orilla del agua* y *Jin Ping Mei*, 975 en *La historia de la piedra*. Y dado que rara vez el tamaño es sólo tamaño —un relato con mil personajes no es como un relato con cincuenta personajes pero veinte veces mayor: es un relato distinto—, todo esto acaba generando una estructura muy distinta de aquella a la que estamos acostumbrados en Europa. Con tantas variables, uno esperaría que fuese más impredecible, pero de hecho a menudo sucede lo contrario: un gran intento de *reducir* la imprevisibilidad y de reequilibrar el sistema narrativo. Permítanme ofrecerles un ejemplo sacado de *La historia de la piedra*: tras seiscientas o setecientas páginas, los dos jóvenes que aún no se han declarado su amor, Bao-yu y Dai-yu, tienen una de sus muchas peleas; Dai-yu se va, y Bao-yu, solo, cae en una especie de

⁸ Erich Auerbach, *Mimesis*, Princeton, 2003, pp. 134, 136 [ed. cast.: *Mimesis*, Madrid, 1983]. Acerca de esto, véase también Erich Köhler, «Quelques observations d'ordre historique-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois», en *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberg, 1963, *passim*.

⁹ E. Köhler, «El sistema sociológico del romanzo francese medieval», cit., p. 326.

trance; su criada Aroma llega, pero él no se da cuenta, y en este estado onírico procede a expresar por primera vez su amor por Dai-yu; entonces «despierta», ve a Aroma, se queda confuso, escapa, y uno puede imaginar aquí todo tipo de continuaciones: Aroma lleva cierto tiempo acostándose con Bao-yu y podría sentirse herida; o podría ponerse de parte de Dai-yu y decirle lo que Bao-yu acaba de decir; o podría traicionarla ante la otra mujer que está enamorada de Bao-yu... Muchos modos de hacer que el episodio genere narrativa (después de todo, llevamos cientos de páginas esperando esta declaración de amor); y sin embargo, lo que de inmediato piensa Aroma es «cómo podría arreglar las cosas para impedir que esas palabras provoquen un escándalo». *Impedir* desarrollos: ésa es la clave. Minimizar la narratividad. A menudo se califica *La historia de la piedra* como *Los Buddenbrook* chinos, y ciertamente ambos son relatos sobre la decadencia de una gran familia, pero *Los Buddenbrook* cubre medio siglo en quinientas páginas, y *La historia de la piedra* abarca una docena de años en mil páginas: y no es sólo cuestión de ritmo (aunque obviamente también lo sea), sino de jerarquía entre la sincronía y la diacronía: *La historia de la piedra* tiene un dominante «horizontal», en el que lo que realmente importa no es lo que hay «por delante» de un acontecimiento dado, como en la prosa «prospectiva» europea, sino lo que hay «al lado»: todas las vibraciones que se extienden por este inmenso sistema narrativo, y todas las *contravibraciones* para intentar mantenerlo estable. Antes señale que la ruptura de la simetría permitía a la prosa europea intensificar la irreversibilidad; la irreversibilidad está presente también en las novelas chinas, por supuesto, pero, en lugar de intensificarla, a menudo intentan *contenerla* y, por lo tanto, la simetría recobra su importancia: los capítulos se anuncian por dúos que claramente los dividen en dos mitades; muchos pasajes importantes se expresan en la maravillosamente denominada «prosa paralela» («cada tarde dedicada a la búsqueda del placer; cada mañana una ocasión para el coqueteo iluso»); en toda la arquitectura de la novela hay bloques de diez, veinte, incluso cincuenta capítulos que se reflejan entre sí a lo largo de cientos de páginas... Es realmente una tradición alternativa.

Alternativa pero *comparable*: hasta el siglo XVIII, se podía decir que la novela china era mayor en cantidad y en calidad que cualquiera de las europeas, con la posible excepción de Francia. «Los chinos tienen miles de novelas, y ya las tenían cuando nuestros antepasados vivían en los bosques», comentaba Goethe a Eckermann en 1827, el día que acuñó el concepto de *Weltliteratur* (mientras leía una novela china). Pero las cifras son incorrectas: en 1827 había miles de novelas en Francia, o en Reino Unido, o de hecho en Alemania, pero no en China.

¿Por qué?

IV

Cuando analizamos los destinos de las áreas centrales del siglo XVIII, escribe Kenneth Pomeranz en *The Great Divergence*,

deberíamos hacer nuestras comparaciones [...] verdaderamente recíprocas [...] es decir, buscar ausencias, accidentes y obstáculos que apartaban a Inglaterra de una senda que pudiera haberla hecho más parecida al delta del Yangzi o a Gujarat, junto con el ejercicio más habitual de buscar los bloqueos que impidieron a las áreas no europeas reproducir las sendas europeas implícitamente normalizadas [...] ver ambos lados de la comparación como «desviaciones» cuando se miran a través de las expectativas del otro, y no dejar uno siempre como la norma¹⁰.

¹⁰ Kenneth Pomeranz, *The Great Divergence. China, Europe, and the Making of the Modern World Economy*, Princeton, 2000, pp. 7-8.

El ascenso europeo de la novela como desvío de la senda china: tan pronto como se empieza a pensar en esos términos, se ve de inmediato con claridad cuánto más *en serio* se tomó la novela en China que en Europa. A pesar de todos los ataques de los literatos confucianos, a comienzos del siglo XVII la cultura china ya tenía un canon novelístico; Europa ni siquiera estaba pensando en él. De la épica o de la tragedia, tenía, o de la lírica, pero no de la novela. Y el canon es sólo la punta del iceberg: había en China una enorme inversión de energías intelectuales en la edición, la revisión, la continuación y especialmente el *comentario* de las novelas. Éstas eran ya libros muy largos, *El romance de los tres reinos*, 600.000 palabra; el comentario interlineal las convirtió en casi un millón, pero añadió tanto «al disfrute [...] de la novela», escribe David Rolston, «que las ediciones sin comentarios [...] se quedaron sin circulación»¹¹.

«La novela tiene menos necesidad de [...] comentario que otros géneros», escribe Watt en *The Rise of the Novel*¹², y en lo que respecta a Europa tiene razón. Pero las novelas chinas lo necesitaban, porque se consideraban... arte. Al menos desde el *Jin Ping Mei*, en torno a 1600, «los *xiaoshuo* chinos experimentaban un [...] extenso giro estético», escribe Ming Dong Gu: «una emulación consciente y una competencia con los géneros literarios dominantes [...] una poetización»¹³. Deberíamos buscar ausencias que apartasen a la novela europea de la senda china... y he aquí una: el giro estético de la novela europea se produjo a finales del siglo XIX, con un retraso de casi trescientos años¹⁴.

¿Por qué?

V

Para Pomeranz, una de las razones de la gran divergencia fue que en la Europa del siglo XVIII «las ruedas de la moda giraban con más rapidez»¹⁵, estimulando el consumo y, mediante él, la economía en su conjunto, mientras que en China, tras la consolidación de la dinastía Ping, el consumo «como motor de cambio» se paralizó durante más de un siglo y no activó esa «revolución del consumo» sobre la que McKendrick, Brewer y Plumb han escrito. Revolución es una palabra grande, y muchos han cuestionado la medida del consumo antes de mediados del

¹¹ David L. Rolston, *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary. Reading and Writing Between the Lines*, Stanford, 1957, p. 4.

¹² Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley, 1957, p. 4.

¹³ Ming Dong Gu, *Chines Theories of Fiction. A Non-Western Narrative System*, Nueva York, 2006, p. 71.

¹⁴ La divergencia de los dos modelos está bien ilustrada por la función desempeñada por *Don Quijote de la Mancha* y el *Jin Ping Mei*—dos novelas escritas por los mismos años y que a menudo se comparan entre sí (más por los sinólogos que por los hispanistas, hay que decir)— en sus respectivas tradiciones: durante al menos dos siglos, si no más, la influencia del *Jin Ping Mei* en la teoría y la práctica de la novela en China fue incomparablemente mayor que la de *Don Quijote* en Europa. Se produce un alejamiento similar de las formas a finales del siglo XVIII, cuando la cumbre del giro estético chino (*La historia de la piedra*) podría haber encontrado su equivalente en una generación de novelistas-poetas alemanes increíblemente dotados (Goethe, Hölderlin, Novalis, Schlegel, Von Arnim, Brentano), si no hubieran sido completamente olvidados por los lectores europeos (excepto Goethe, por supuesto; pero hasta él guardó la primera versión de *Wilhelm Meister* en un cajón, como percibiendo que no era el libro adecuado para la época). Por cierto, que el *Jin Ping Mei* se considere la obra maestra que cambiaría la novela china es otro asombroso ejemplo de la diferencia entre las dos tradiciones: que la cultura europea pudiera producir —y apreciar!— una narrativa erótica tan explícita como la china es completamente inimaginable.

¹⁵ K. Pomeranz, *The Great Divergence. China, Europe, and the Making of the Modern World Economy*, cit., p. 161.

siglo XVIII; aun así, nadie duda realmente de que las «cosas superfluas», por utilizar una expresión china, se multiplicaron durante el siglo XVIII, desde la decoración interior hasta espejos, relojes, porcelana, cubertería, joyería, así como conciertos, viajes y libros. «En cualquier consideración del ocio –escribe Plumb– sería muy equivocado no poner en primer plano el interés cultural»¹⁶. Así: ¿qué significó «el nacimiento de una sociedad de consumo» para la novela europea?

Ante todo, un gigantesco salto cuantitativo. Desde la primera hasta la última década del siglo, los nuevos títulos se multiplicaron por siete en Francia (a pesar de que, en la década de 1790, los franceses tenían más que hacer que escribir novelas), por catorce en Gran Bretaña y aproximadamente por treinta en los territorios alemanes. Además, a finales del siglo XVIII las tiradas de imprenta habían aumentado algo, en especial las de reimpresiones; muchas novelas que no están incluidas en las bibliografías habituales se publicaban en revistas (algunas de las cuales tenían una audiencia muy amplia); el fortalecimiento de los lazos familiares fomentaba la lectura en voz alta en casa (proporcionando el campo de entrenamiento para la vocación censora del Dr. Bowdler); por último, y más significativamente, la difusión de las bibliotecas de préstamo hizo que las novelas circularan con mucha más eficacia que antes, conduciendo finalmente a la imposición de los tres volúmenes a escritores y editoriales por igual, para poder prestar cada novela a tres lectores al mismo tiempo. Por difícil que sea cuantificar estos factores diversos, si todos ellos combinados duplicasen o triplicasen la circulación de las novelas (un cálculo moderado), la presencia de las novelas en Europa occidental se habría multiplicado por treinta o por sesenta en el transcurso del siglo XVIII. Para McKendrick, el hecho de que el consumo de la rosa de té se multiplicara por quince en cien años es un gran éxito de la revolución del consumo. Las novelas aumentaron más que el té.

¿Por qué? La respuesta era «porque aumentaron los lectores». Pero el actual consenso –escurridizo, como todo lo relacionado con la alfabetización, pero que se mantiene estable desde hace décadas– es que entre 1700 y 1800 los lectores se duplicaron; un poco menos en Francia, un poco más en Inglaterra, pero ése es el horizonte. Se duplicaron, no aumentaron cincuenta veces. Pero leían de manera *diferente*. Lectura «extensiva», la llama Rolf Engelsing: leer mucho más que en el pasado, con avidez, a veces con pasión, pero probablemente con frecuencia de manera superficial, rápida, incluso a veces errática; muy distinta a la lectura «intensiva» y a la relectura de pocos libros –por lo general devocionarios– que hasta entonces había sido la norma¹⁷. Y a menudo la tesis de Engelsing ha recibido críticas, pero dado que las novelas se multiplicaron mucho más rápidamente que los lectores, y que los lectores se comportaban como el famoso John Latimer, de Warwick, que de mediados de enero a mediados de febrero de 1771 tomó prestado un volumen al día de la biblioteca circulante de Clay¹⁸, es difícil imaginar que todo el proceso pudiera haberse producido sin un enorme aumento de, llamémoslo así, la distracción.

Llamémoslo así porque, aunque Engelsing nunca menciona a Benjamin, la lectura extensiva se parece mucho a una versión precoz de esa «percepción en un estado de distracción» descrita

¹⁶ J. H. Plumb, «The Commercialization of Leisure in Eighteenth-Century England», en Neil McKendrick, John Brewer y J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Bloomington, 1982, pp. 265-266.

¹⁷ Rolf Engelsing, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*, Stuttgart, 1974, esp. pp. 182 ss.

¹⁸ Jan Fergus, *Provincial Readers in Eighteenth-Century England*, Oxford, 2006, p. 113.

al final de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. La distracción en ese ensayo se denomina *Zerstreuung* –dispersión y entretenimiento: la mezcla perfecta para la lectura de novelas– y para Benjamin es la actitud que se vuelve necesaria en aquellos «puntos de inflexión históricos» en los que las «tareas» afrontadas por «el aparato de percepción humano» son tan abrumadoras que no pueden «dominarse» mediante una atención concentrada¹⁹, y la distracción emerge como el mejor modo para soportar esta nueva situación: seguir el ritmo de esas «ruedas de la moda más rápidas» que tan drásticamente han ampliado el mercado de novelas²⁰.

¿Qué significó el nacimiento de una sociedad de consumo para la novela europea? Más novelas y menos atención. Las novelas baratas, no James, daban el tono al nuevo modo de lectura. Jan Fergus, que sabe más de registros de bibliotecas de préstamo que cualquier otro, lo llama lectura «desorganizada»: tomar prestado el segundo volumen de *Los viajes de Gulliver* pero no el primero, o el cuarto, de cinco, de *The Fool of Quality*. Y Fergus lo denomina después la agencia de los «lectores», su capacidad de elección²¹; pero, francamente, la opción aquí parece ser la de abandonar toda congruencia, para estar siempre de algún modo en contacto con lo que el mercado ofrece. Dejar el televisor encendido todo el día y ver todo de vez en cuando; eso no es agencia.

VI

¿Por qué no se produjo un ascenso de la novela china en el siglo XVIII, ni un giro estético europeo? Las respuestas se reflejan mutuamente: el hecho de tomar la novela en serio, como un objeto estético, ralentizó el consumo, mientras que la aceleración del mercado de las novelas desalentó la concentración estética. «Cuando lee el primer capítulo, el buen lector

¹⁹ Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility», 1935, *Selected Writings III: 1935-1938*, Cambridge (MA), 2002, p. 119. El párrafo se reproduce prácticamente sin cambios en la tercera versión del ensayo, de 1939.

²⁰ Como espero que quede claro, mi atención al consumo, la moda y la distracción no pretende eliminar el capitalismo de la historia literaria, sino especificar qué aspectos tienen una función causal más directa en el despegue de la novela. Incuestionablemente, la expansión capitalista como tal creó algunos de los prerrequisitos generales clave: una población mayor y más alfabetizada, más renta disponible para gastar y más tiempo libre (para algunos). Pero dado que los nuevos títulos novelísticos se multiplicaron cuatro veces más rápidamente que los materiales impresos en general durante el siglo XVIII (incluso contando la inundación de panfletos que se produjo al final del siglo: véase James Raven, *The Business of Books. Booksellers and the English Book Trade 1450-1850*, New Haven [CT], 2007, p. 8), debemos también explicar esta tasa de crecimiento distinta: y esa peculiar exageración de la mentalidad de consumo personificada por la distracción y la moda (y que parece influir menos en el drama, la poesía y la mayoría de los otros tipos de producción cultural) parece ser la mejor explicación que hemos encontrado hasta el momento. Que el consumo pudiera influir tanto en la historia de la novela depende, a su vez, de que empezaba a disminuir la suspicacia hacia la lectura por placer, en línea con la idea planteada por Constant de que la libertad de los modernos constituía «el disfrute de seguridad en los placeres privados» (Benjamin Constant, *Political Writings*, Cambridge, 2007, p. 317). El placer, por cierto, es otro punto débil de la teoría de la novela: aunque «sabemos», más o menos, que la novela fue desde el comienzo una forma de «lectura ligera» (Thomas Hägg, «Orality, literacy, and the “readership” of the early Greek novel», en R. Eriksen [ed.], *Contexts of the Pre-Novel Narrative*, Berlín y Nueva York, 1994, p. 51), seguimos trabajando como si leer por placer fuera básicamente igual que leer «por razones serias: religiosas, económicas o sociales» (J. Paul Hunter, *Before Novels. The Cultural Contexts of Eighteenth Century English Fiction*, Nueva York y Londres, p. 84: uno de los pocos que plantea el problema de manera interesante). Ésta es otra cuestión más en la que los estudios históricos específicos van muy por delante de la reflexión teórica: la drástica ampliación del campo novelístico antiguo, por ejemplo, habría sido imposible sin un cambio hacia formas de escritura populares, ligeras e incluso vulgares.

²¹ J. Fergus, *Provincial Readers in Eighteenth-Century England*, cit., pp. 108-116, 117.

tiene ya la vista puesta en el último», dice un comentario al *Jin Ping Mei* (que tiene dos mil páginas); «cuando lee el último capítulo, ya está recordando el primero»²². Así es la lectura intensiva: la única lectura verdadera es la *relectura*, o incluso «una *serie* de relecturas», como algunos comentaristas parecen asumir. «Si no pones la pluma en acción, no puede realmente considerarse lectura», dijo en una ocasión Mao. *Estudio*, no el consumo de un volumen al día. En Europa, sólo las vanguardias hicieron a la gente estudiar las novelas. Si hubieran leído con pluma y comentario en el siglo XVIII, no se habría producido el ascenso de la novela europea.

VII

Por lo general, las grandes teorías de la novela han sido teorías de la modernidad, y mi insistencia en el mercado es una versión especialmente brutal de las mismas. Pero con una complicación, sugerida por otro proyecto de investigación que estoy realizando en el presente, sobre la figura del burgués, en el transcurso de la cual me ha sorprendido a menudo lo *limitada* que parece haber sido la difusión de los valores burgueses. El capitalismo se ha expandido a todas partes, no cabe duda, pero los valores que —de acuerdo con Marx, Weber, Simmel, Sombart, Freud, Schumpeter, Hirschmann...— supuestamente son más congruentes con él, no. Y esto me ha hecho mirar la novela con diferentes ojos: ya no como la forma «natural» de la modernidad burguesa, sino, por el contrario, como aquella a través de la cual el imaginario *premoderno* sigue invadiendo el mundo capitalista. De ahí la aventura. El antitipo del espíritu del capitalismo moderno, para *La ética protestante*; una bofetada al realismo, como tan claramente lo vio Auerbach en *Mimesis*. ¿Qué hace la aventura en el mundo moderno? Margaret Cohen, de quien he aprendido mucho a este respecto, lo considera un tropo de la expansión: capitalismo a la ofensiva, planetario, cruzando los océanos. Pienso que tiene razón, y sólo añadiría que la razón por la que la aventura funciona tan bien dentro de este contexto es que es muy buena imaginando la *guerra*. Enamorada de la fuerza física, que moraliza a modo de rescate de los débiles frente a todo tipo de malos tratos, la aventura es la perfecta mezcla de poder y derecho para acompañar a las expansiones capitalistas. Por eso el guerrero cristiano de Köhler no sólo ha sobrevivido en nuestra cultura —en novelas, películas, videojuegos—, sino que ha eclipsado a cualquier figura burguesa comparable. Schumpeter lo dijo de manera cruda y clara: «La clase burguesa... necesita un amo»²³.

Necesita un amo, que la ayude a dominar. Al encontrar una distorsión tras otra del núcleo de los valores burgueses, mi primera reacción era siempre la de preguntarme por la pérdida de la identidad de clase que esto suponía; lo cual es cierto, pero, desde otra perspectiva, completamente irrelevante, porque la hegemonía no necesita pureza, necesita plasticidad, camuflaje, connivencia entre lo viejo y lo nuevo. Bajo esta constelación diferente, la novela vuelve a ser fundamental para nuestra comprensión de la modernidad: no a pesar de sus rasgos premodernos, que no son residuos arcaicos sino articulaciones funcionales de las necesidades ideológicas, sino *debido a* ellos. Descifrar los estratos geológicos del consenso en el mundo capitalista: he aquí un reto interesante, para la historia y para la teoría de la novela.

²² D. L. Rolston, *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary. Reading and Writing Between the Lines*, cit., p. 126.

²³ Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, socialism and democracy* [1942], Nueva York, 1975, p. 138 [ed. cast.: *Capitalismo, socialismo y democracia*, Madrid, 1971].

Amnesia indolente

Carlos Fernando Quintero Valencia

Si alguna enfermedad sufre nuestro entorno social, cultural y artístico es de amnesia indolente. No sólo no tenemos memoria, sino que además nos importa un pito. La situación llega a tal punto, en el caso de las artes, que ni siquiera recordamos a aquellos grandes personajes que han construido a pulso y contra viento y marea la precaria infraestructura artística y cultural y el poco pasado artístico que tenemos. Lamentablemente, los ejemplos abundan, en todas las áreas de las artes. Así que me voy a referir a dos queridos y estimados personajes, a partir de dos momentos, dos días asiagos y desafortunados, que tuve la pena de vivir. Sólo a manera de dos ejemplos, sin menospreciar y mucho menos olvidar a tantos y tantos artistas y personas vinculadas con las artes en Colombia: Antonio María Valencia y Edgar Negret.

Desde hace unos meses he comenzado a preguntar a muchos de mis colegas el lugar donde reposa Antonio María Valencia (1904-1952), gran pianista y compositor, uno de los fundadores del Conservatorio de Música de Cali, que hoy lleva su nombre y que se constituyó luego en el Instituto Departamental de Bellas Artes, primera institución de formación artística de la ciudad, el departamento del Valle del Cauca y la región. Su importancia histórica debería ser innegable. Muchos de los que estudiamos arte y hacemos parte de este campo tenemos una deuda con este personaje. Sin embargo, ante la pregunta las respuestas son tristes. Nadie sabe dónde están sus restos. Imagino yo que muy pocos saben quién fue, qué hizo, dónde estudió, de quién fue amigo y cómo murió. Bueno, yo creo saber todo esto, pero más triste es la manera en que me enteré.

Me encontraba accidentalmente en Bogotá y fue el artista Antonio Caro quién me informó sobre el homenaje que se le iba a realizar al maestro Valencia, en el auditorio del Museo Nacional, organizado por una de sus estudiantes, la pianista Maryorie Tanaka. Se conmemoraban 50 años del fallecimiento del personaje. Imaginé inocentemente que me encontraría con un auditorio a reventar, con muchos de los músicos colombianos, con los estudiantes de las diferentes escuelas

y academias y con aquellos melómanos de siempre, sin obviar a los paisanos que vivían en la capital. Pues fue todo lo contrario. Los asistentes no superábamos la decena, incluida la maestra Tanaka que interpretó varias de las melodías de Valencia al piano. ¡Qué tristeza! Si bien el homenaje ya era emotivo, tomó carácter de dramático y, por qué no decirlo, de trágico ante el vacío y el silencio. Creo que ni siquiera las autoridades del museo acompañaron el acto. Como parte del homenaje se proyectó el documental *Antonio María Valencia: Música en cámara*, del documentalista Luis Ospina, quién se ha preocupado por construir una memoria videográfica de Cali y de Colombia. Este documental, como muchos de los que ha realizado, se puede ver en la página del autor www.luisospina.com. En él se cuenta la triste historia del maestro y dónde descansan sus restos. Las anécdotas y desenlace es mejor verlo que contarlo...

Revisando san Google y san Youtube me encontré con un documental realizado por personas de la Asab-Universidad Distrital Francisco José de Caldas, sobre Edgar Negret y su presencia en las colecciones de arte de Bogotá y en el espacio público de la ciudad (<http://www.youtube.com/watch?v=ZEPWnBX1KFE>). Edgar Negret es, en palabras de la crítica e historiadora del arte Marta Traba y de muchísimos otros comentaristas, historiadores y críticos (y sin humildad me incluyo), uno de los artistas y escultores más grandes de Colombia, América latina y el mundo.

Si bien este video presenta fallas técnicas, de edición y montaje y es un ejercicio de clase, presentado al profesor Jorge Peñuela y firmado por *Pacho Mulder* y *Alieth Scully* (es todo un Expediente X), refleja en gran parte lo que acontece con las obras de nuestro querido y poco apreciado artista. En su primera parte, se muestra la situación que ya se ha comentado: la amnesia indolente. Muy pocas personas, casi nadie, recuerdan su nombre o saben algo de su obra, a pesar que hay muchas de ellas en espacios públicos. La verdad, en gran parte esta situación no es culpa del público. Como bien lo comentan los documentalistas, no hay estrategias, programas o procesos que quieran acercar a los diferentes públicos al arte. Todo lo contrario. Como ellos mismos lo muestran (y la situación la viví en carne propia) lo que existe son políticas públicas y privadas para alejar a los espectadores de las obras en espacio público. Por lo general, y se muestra en el video, hay directrices claras para que los transeúntes, los espectadores y el público no aprecien las obras. Así, cuando los jóvenes estudiantes se acercaron a hacer tomas de las esculturas de Negret, siempre aparecía el vigilante de turno para impedir el registro e incluso ver la obra, algunas veces con sutiles amenazas como “mandarles la policía” o “confiscarles” el material videográfico”. El caso más curioso, y por qué no, más contradictorio, se presentó con la obra que descansa a la entrada del edificio de la Procuraduría General de Colombia, entidad pública y gubernamental, que debería respetar los derechos de los ciudadanos, que tienen que ver con los derechos fundamentales, entre otros. Pues no, ahí no hay derecho a ver, ni a apreciar el arte. Frente a todas

situaciones, vale la pena hacerse muchas preguntas. ¿Para qué el arte público si no se puede ni ver? ¿Qué relevancia e importancia tienen los artistas de Colombia en su país? ¿Qué políticas, programas o proyectos deberían implementar, desarrollar o gestionar los diferentes actores gubernamentales y privados, encabezados por el Ministerio de Cultura, para permitir el mejor acceso y comprensión de las obras de los artistas plásticos nacionales? ¿Por qué no se permite apreciar y valorar las obras de arte público?

La situación es más que lamentable, pero no es exclusiva del espacio público. Hace ya un tiempo volví al Museo Negret en Popayán. Lo había visitado con frecuencia hace ya una década. Me enamoré de muchas de sus obras. Disfruté de recorrer las salas, el encuentro con las obras de las diferentes épocas del maestro y las obras muchos otros artistas de diferentes generaciones y tendencias, que le hacen resonancia y contrapunto. Sentí ese goce que algunos llaman estético y que tiene que ver con la sorpresa del encuentro entre la imaginación, el entendimiento y la razón. Pude ver, sentir, pensar. Descubrí la riqueza inigualable de una colección sui generis, que nos permite adentrarnos en los tuétanos de la vida de un ser excepcional, con una sensibilidad única e incomparable, acompañada de la inteligencia artística y el amor que hace grande a los artistas.

La reciente visita fue tan ingrata y triste como el fallido homenaje a Antonio María Valencia. Tan ingrata y triste que aguantándome la rabia y el dolor, salí despavorido, maldiciendo y jurando nunca más volver. Si bien soy consciente que la memoria y la mente pueden fallar, mi recuerdo de las obras de hace muchos años se estrellaron con la realidad de unos objetos deteriorados, sucios, mustios y abandonados, dejados en el olvido. Sí, porque las obras de arte son objetos materiales y de pensamiento, pero con vida propia, así como los muebles, las casas y las personas. Y las obras de Negret en Popayán y la casa que las acoge, se me asemejan hoy a un anciano o a la casa de alguna abuela malquerida. Son obras tristes porque ya nadie las visita, ya nadie les habla, ya nadie las escucha. Y hay mucho qué ver, mucho qué decir y mucho qué escuchar. A pesar de todo, Negret sigue y seguirá siendo uno de los artistas más importantes de Colombia y del mundo. Sus obras, esos objetos tristes y olvidados, mantienen una vigencia inusitada. Nos hablan del pasado, de su presente y éste presente y del futuro. Son propuestas éticas y poéticas que religan lo humano con lo divino. Cuestionan y alaban la modernidad. Están allí para la construcción de pensamientos y sensibilidades nuevas y renovadas. Y sin embargo están allí olvidadas, abandonadas.

Lamentablemente, la misma o peor suerte la sufren casi todos los que se dedican a las artes en Colombia. Peor suerte, porque en la mayoría de los casos ni siquiera hay un documental o documentos que puedan atestiguar su paso por esta tierra. Lo que más me aterra es que tanto el maestro Valencia como Negret son figuras relevantes

del arte nacional y del mundo. Lo que más me aterra es que la amnesia indolente nos envuelve, nos carcome la mente. Una amnesia que parece ser propiciada por todos aquellos que deberían combatirla. Que parece ser producto de políticas perversas, que buscan acabar con los afectos, que atentan contra el pensamiento, contra lo que somos y lo que queremos ser. Lo que más me aterra, me entristece y me duele es que a nadie parece interesarle nada, sobre todo a aquellos que les compete importarle, que tienen el poder político, cultural, social y económico (como a los gobernantes y representantes populares que deberían velar por esas memorias vivas). ¡Pero no! El balance final es que el arte y la cultura no importan, no importa la memoria, mucho menos los afectos.

REVISTA UTOPIA

36

Candelario Obeso, el persistente retorno del boga ausente.

Matilde Eljach

Poesía y cortometrajes. La alianza perfecta para el despertar de la escritura.

Dufay Andrea Zamorano López

Sobre la existencia de una literatura indígena.

César Samboni

Las vías de la representación en los albores del cristianismo.

Patricia Aristizábal Montes

La historia de los cortejos del diablo. Balada en tiempos de brujas.

Aura Cecilia Erazo Dorado

El conformista.

Silvio E. Avendaño C.

La escritura como fuerza.

Francisco Javier Gómez Campillo

La novela: historia y teoría.

Franco Moretti

Amnesia indolente.

Carlos Fernando Quintero Valencia

Revista Utopía	No. 36	Segundo Semestre Año 2012	pág. 94	ISSN 0121 - 6406	Popayán Colombia
-------------------	--------	------------------------------	---------	---------------------	---------------------