

 Colección Artes y Humanidades

Letra
Poder
Imagen
Historia
Indígena
Socialismo
Modernidad
Capitalismo
Latinoamérica

De *Doña Bárbara* al neoliberalismo:

Escritura y modernidad
en América Latina

José Castro Urioste



Programa  Editorial

**De *Doña Bárbara* al neoliberalismo:
escritura y modernidad en América
Latina**



Colección Artes y Humanidades

Este libro aborda las relaciones entre modernidad y escritura: es decir, como esta última no solamente la elabora y la refleja, sino que se resiste ante aquélla. En tal sentido, se estudian los textos de Rómulo Gallegos, Enrique López Albújar, Mario Vargas Llosa, Mario Benedetti, Alfredo Bryce Echenique, y la reciente dramaturgia peruana. En el capítulo inicial se analiza en Doña Bárbara las relaciones entre la letra y la palabra oral y cómo detrás de ellas se instala el intento de incorporar la otredad (las poblaciones del llano, en este caso) a un proyecto de modernidad que buscaba crear la imagen de una nación homogénea. De manera similar a lo expresado en Doña Bárbara, en la obra indigenista de López Albújar, el otro -en este caso las comunidades indígenas de los Andes- también se representa con el propósito de ser asimilado al mundo moderno. Cuando Mario Vargas Llosa publica El hablador, se ha producido una serie de textos que optan por imaginar una sociedad pluricultural. El hablador deconstruye ese tipo de propuesta y con ello concibe al modernismo como “la cultura”, mientras que las culturas indígenas estarían condenadas a la desaparición. Asimismo, en el libro se analiza la propuesta de una modernidad socialista. En tal sentido se estudian la ensayística y la novelística de Mario Benedetti. Tanto por medio de un género como de otro, Benedetti critica la modernidad capitalista alcanzada en la sociedad uruguaya, la cual ingresó en una grave crisis a mediados de los cincuenta. Para Benedetti la modernidad plena puede ser vivida gracias a otro modelo: el socialismo. En el capítulo sobre la novelística de Bryce Echenique se analiza cómo los procesos de modernización afectaron a los grupos tradicionales de poder. En textos como La última mudanza de Felipe Carrillo y No me esperen en abril se construye una “novela caótica” cuya aparente incongruencia formal da cuenta del desconcierto de la oligarquía y de su incapacidad para ajustarse al nuevo orden causado por la modernidad. Finalmente, el libro incluye un capítulo sobre la dramaturgia peruana producida en los años noventa. Esta dramaturgia reciente representa la familia como una alegoría que no sólo critica la política neoliberal sino que deconstruye los modelos de modernidad -el capitalismo y el socialismo- que han fracasado en resolver los problemas socio-económicos de las sociedades latinoamericanas.



José Castro Urioste

**De *Doña Bárbara* al neoliberalismo:
escritura y modernidad en América
Latina**



Colección Artes y Humanidades

Castro Urioste, José

De doña Bárbara al neoliberalismo: escritura y modernidad en América Latina / José Castro Urioste. — Cali : Universidad del Valle, 2007.

148 p. ; 22 cm. — (Colección artes y humanidades)

Incluye índice.

1. Gallegos, Rómulo, 1884-1969. Doña Bárbara - Crítica e interpretación 2. Novela latinoamericana - Historia y crítica 3. Literatura moderna - Historia y crítica - América Latina 4. Modernismo (Literatura) - Historia y crítica I. Tit. II. Serie.

809 cd 21 ed.

A1139297

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Universidad del Valle

Programa Editorial

Título: *De Doña Bárbara al neoliberalismo: escritura y modernidad en América Latina*

Autor: José Castro Urioste

ISBN: 978-958-670-600-1

ISBN PDF: 978-958-765-738-8

DOI: 10.25100/peu.222

Colección: Artes y Humanidades - Estudios Literarios

Primera Edición Impresa octubre 2007

Edición Digital junio 2018

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Jaime R. Cantera Kintz

Director del Programa Editorial: Omar Díaz Saldaña

© Universidad del Valle

© José Castro Urioste

Diseño de carátula: UV Media

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación (fotografías, ilustraciones, tablas, etc.), razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, junio de 2018

A Gladys y Humberto, por eternas razones.
A Lucas Humberto, por las nuevas razones.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	9
--------------------	---

CAPÍTULO 1

VOZ, LETRA Y LA IMAGEN DE NACIÓN EN <i>DOÑA BÁRBARA</i>	15
EL VIAJE COMO RETORNO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO	18
ESCRITURA Y ORALIDAD.....	20
LETRA Y EDUCACIÓN.....	25
LA MARCA Y EL PODER	28
ORALIDAD Y RESISTENCIA.....	31

CAPÍTULO 2

AMBIGÜEDADES, MESTIZAJE Y TENSIONES IRRESUELTAS EN LA NARRATIVA INDIGENISTA DE ENRIQUE LÓPEZ ALBÚJAR ...	35
SOBRE CUENTOS ANDINOS	37
RECHAZOS Y SEDUCCIONES EN <i>NUEVOS CUENTOS ANDINOS</i>	41
NARRADOR Y LENGUAJE EN <i>EL HECHIZO DE TOMAYQUICHUA</i>	43
ALEGORÍA, MESTIZAJE Y PROYECTO NACIONAL	45

CAPÍTULO 3

<i>EL HABLADOR</i> COMO DISCURSO DE CONQUISTA.....	49
HACIA UNA HIPÓTESIS DE UNA CATEGORÍA	50
UNA IMAGEN DEL PODER.....	52
LA NARRACIÓN COMO ACTO DE VENTRILOQUIA	56

CAPÍTULO 4

URGENCIAS Y RUMORES EN LA ENSAYÍSTICA DE MARIO BENEDETTI: UNA LECTURA SOBRE <i>EL PAÍS DE LA COLA DE PAJA</i> ..	65
DE LA TEORÍA DEL ENSAYO AL ENSAYO URUGUAYO: BREVES NOTAS	67
LA DEVALUACIÓN DE UNA MORAL: DIAGNÓSTICO Y CRÍTICA.....	72
UN “BEST SELLER”.....	78
DÓNDE ESTÁ LA HISTORIA DEL PUEBLO, DÓNDE “SU” EXPRESIÓN.....	80
A MODO DE CONCLUSIÓN	81

CAPÍTULO 5

MÁS ALLÁ DEL TEXTO: HISTORIA E INTRAHISTORIA EN LA NOVELÍSTICA DE MARIO BENEDETTI.....	83
HISTORIA E INTRAHISTORIA EN <i>LA TREGUA</i>	83
<i>GRACIAS POR EL FUEGO</i> : CUANDO “EL SUICIDIO ES UN HOMICIDIO TÍMIDO”	89
<i>PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA</i> : EL DISCURSO SOBRE Y DESDE EL EXILIO..	95
A MODO DE CONCLUSIÓN	103

CAPÍTULO 6

MODERNIDAD, DECADENCIA SOCIAL Y FORMA NOVELESCA DE DOS TEXTOS DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE.....	107
--	-----

CAPÍTULO 7

IMÁGENES DE FAMILIA Y MODERNIDAD EN EL TEATRO PERUANO DE LOS NOVENTA	117
PRIMERA IMAGEN	118
LA VISIÓN SOCIALISTA.....	121
¿UNA RESPUESTA AL PASADO?.....	122
DE LA CARENCIA A LA ESPERANZA: EL CASO DEL GRUPO DE TEATRO EXPRESIÓN.	130
BIBLIOGRAFÍA.....	135

INTRODUCCIÓN

Una de las constantes en la historia de América Latina es el anhelo de las élites gobernantes de construir sociedades modernas¹. Dado que tal búsqueda siempre implicó una operación de exclusión (Alonso *The Burden of Modernity* 20), junto a los impulsos de modernización se forjaron estrategias de resistencia con el propósito de defender las prácticas culturales que no eran incluidas. Escribir, en este sentido, se convirtió en una manera no sólo de reflejar la modernidad, sino de construirla (Ramos 19) y también, de oponerse a ella.

¹ Alonso considera que la definición de modernidad posee un componente transhistórico (*The Burden of Modernity* vii). Eso no significa que los distintos proyectos de modernización (así como sus estrategias de resistencia) no se ajusten a los específicos contextos históricos en que se generan. Las tres etapas de modernidad que Berman considera, expresan tanto el carácter transhistórico como su ajuste a los contextos particulares. Según Berman, la primera etapa se extiende del siglo XVI hasta finales del XVIII, y en ella las personas no tienen conciencia de experimentar la vida moderna. La segunda fase se inicia con la ola revolucionaria de la década de 1790. El público del siglo XIX “puede recordar lo que es vivir, material y espiritualmente, en mundos que no son absolutamente modernos”. La tercera fase se produce en el siglo XX en el cual el proceso de modernización se expande (*Todo lo sólido se desvanece en el aire* 2-3).

Según García Canclini la primera ola modernizadora se generó en América Latina a fines del siglo XIX y principios del XX, y fue producto de la oligarquía progresista y los intelectuales europeístas. Entre la década de los veinte y los treinta se desarrolló un segundo impulso como consecuencia de la expansión del capitalismo. Una tercera ola modernizadora se realizó en los cuarenta debido a la industrialización, que generó el crecimiento de las ciudades y las nuevas industrias culturales (65). A esos tres momentos que distingue García Canclini habría que agregar otro: definitivamente, el último impulso modernizador en América Latina es precisamente el que hemos estado viviendo en las décadas recientes bajo el nombre de globalización².

Asimismo, García Canclini sostiene dos características comunes a esos tres impulsos que él menciona, y que desde luego también se aplican al conocido como globalización. En primer lugar, —y siguiendo la distinción de Berman entre modernización como el proceso socio-económico que da origen a un determinado estilo de vida, y modernismo como la cultura que es generada por tal proceso (2)—, García Canclini considera que en América Latina “hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente” (65), y, en segundo lugar, la modernidad en nuestras sociedades no borra lo anterior, sino que coexiste con lo tradicional (71-72).

La búsqueda de la modernidad en América Latina no sólo se planteó siguiendo el modelo capitalista. En efecto, en las primeras décadas del siglo XX, y sobre todo después de la revolución bolchevique, el socialismo se convirtió en una nueva vía para alcanzar la anhelada modernidad. En tal sentido puede

² Al respecto Bueno indica que modernización y globalización son dos términos de una misma ecuación (13). Giddens divide en dos las posiciones de los pensadores sobre globalización: los que consideran que este tipo de economía no es diferente a la de otros momentos, y los que afirman que se han producido nuevos efectos en todas partes (20-21).

interpretarse la obra de José Carlos Mariátegui: es decir, como el deseo de construir una modernidad socialista, que a su vez tendría una base en la tradición andina (Cornejo Polar, *Escribir* 187-94)³. El modelo socialista alcanza su punto culminante en Latinoamérica con la revolución cubana, apoyada por un conjunto de intelectuales de todo el continente; sin embargo, a partir de la desintegración de la Unión Soviética el modelo entrará en crisis sin que nos hayamos modernizado tampoco por medio del socialismo.

Realizados ya varios intentos de modernización y a través de dos modelos distintos, el capitalista y el socialista, parece ser que la modernidad en América Latina resulta inviable. Asimismo, las características del mercado internacional actual y lo que pueden ofrecer las sociedades latinoamericanas a nivel comercial, reafirman la imposibilidad de la modernidad en nuestro continente⁴. No hay que olvidar, en tal sentido, que el “desarrollo económico y social es tan sólo un lejano mito fomentado por las clases políticas y las tecnocracias internacionales” y después de varios experimentos de modernización nuestras sociedades “no están ‘en desarrollo’ sino que siguen subdesarrollándose” (de Rivero 31).

Este libro trata precisamente de las relaciones entre modernidad y escritura: es decir, cómo ésta última no sólo la refleja

³ No deja de ser pertinente afirmar que el hecho de anclar modernidad y socialismo en una base andina expresa también una propuesta de identidad nacional.

⁴ El fin de la guerra fría y la alta tecnología han traído consecuencias negativas a los países de América Latina que imposibilitan aún más alcanzar la modernización. Con el fin de la guerra fría América Latina perdió el valor estratégico que le daba el conflicto Este-Oeste y el apoyo económico de alguno de los dos bloques. Por otro lado, la alta tecnología ha reemplazado en parte la mano de obra y ciertas materias primas que eran -y sigue siendo- lo que podían ofrecer nuestras sociedades en el mercado internacional. La dificultad de competir en el mercado internacional también se debe al crecimiento de la demanda de productos y servicios con un alto nivel tecnológico y al atraso científico-tecnológico de nuestros países. De Rivero, ver sobre todo los capítulos I-II.

sino la elabora y se resiste ante ella, y cómo —especialmente en los últimos años— cierto tipo de escritura deconstruye los distintos proyectos de modernidad dejando a luz su condición de inviable en nuestras sociedades. Mi intención no es delinear un proceso histórico-literario, sino plantear una casuística cuya lectura en conjunto podría, en última instancia, esbozar una visión del derrotero de los impulsos de modernización.

En los tres primeros capítulos se analizan textos literarios cuyas propuestas ideológicas se vinculan con la construcción de una modernidad de orden capitalista. En el capítulo inicial, por ejemplo, examino en la novela *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos las relaciones entre la letra y la palabra oral y cómo detrás de éstas lo que se instala es el intento de incorporar la otredad (las poblaciones del llano venezolano en este caso) a un proyecto de modernidad que buscaba crear la imagen de una nación homogénea. Este tipo de imagen —al igual que el proyecto populista del partido político Acción Democrática que apoyó a Gallegos— no deja de poseer ciertas tensiones que se expresan en la resistencia de la palabra del otro a incorporarse dentro de la novela.

El segundo capítulo tiene como objeto de estudio la narrativa indigenista del escritor peruano Enrique López Albújar. De manera similar a lo expresado en *Doña Bárbara*, en la obra de López Albújar la otredad —en este caso las comunidades indígenas de los Andes— es también representada con la finalidad de asimilarla a los patrones del mundo moderno. Sin embargo, la ambigüedad de la representación expresa no sólo la imposibilidad de construir una síntesis utópica, sino también los irresueltos conflictos étnico-sociales que se viven en el Perú.

El capítulo tercero es sobre la novela de Mario Vargas Llosa, *El hablador*. A diferencia de los relatos de Gallegos y López Albújar, cuando Vargas Llosa escribe *El hablador* se ha producido una serie de textos que optan por imaginar (y

desear) una sociedad pluricultural —pienso en la obra de José María Arguedas, por citar un ejemplo—. En tal sentido, en *El hablador* se retoma la dicotomía “civilización-barbarie” con la finalidad de deconstruir la propuesta pluricultural. Definitivamente, la deconstrucción de este tipo de propuesta implica asumir el modernismo como “la cultura”, mientras que las culturas indígenas estarían condenadas a la desaparición.

Los dos capítulos siguientes están dedicados a la obra ensayística y novelística de Mario Benedetti. Tanto a través de un género como de otro se critica la modernidad capitalista alcanzada en la sociedad uruguaya, la cual ingresó en una grave crisis a mediados de la década de los años cincuenta. Para Benedetti la modernidad plena y no enajenante puede ser vivida por medio de otro modelo: el socialismo. De allí que su obra —especialmente su novelística— oscile entre la crítica a la sociedad uruguaya y un “hacer transformativo” que permite la construcción de un nuevo orden, en última instancia, de una nueva modernidad que se alcanzaría por medio del socialismo. Tal proceso se vio truncado por la dictadura militar como se expresa en la novela *Primavera con una esquina rota*.

Los procesos de modernización pueden afectar a los grupos tradicionales de poder de tal modo que sean incapaces de integrarse dinámicamente a las nuevas coyunturas socio-económicas. Precisamente en el capítulo sexto se analiza este tópico en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique. Si las imágenes del deterioro de la oligarquía peruana como consecuencia de la modernidad se expresan ya en *Un mundo para Julius*, me parece que tales representaciones son mucho más enfáticas en novelas posteriores como *La última mudanza de Felipe Carrillo* y *No me esperen en abril*. En ambos textos se construye una “novela caótica”—siguiendo la denominación de Scholz—, cuya aparente incongruencia formal da cuenta del desconcierto del grupo tradicional de poder y de su incapacidad para ajustarse al nuevo orden causado por la modernidad.

He preferido finalizar este libro con el capítulo sobre la nueva dramaturgia peruana y la razón que me motiva no es estrictamente cronológica. Lo que aquí propongo es que cierto sector del teatro peruano representa la familia como una alegoría que no sólo critica la política neoliberal impuesta en la década de los años noventa, sino que deconstruye los modelos de modernidad —el capitalismo y el socialismo— que han fracasado en resolver los problemas socio-económicos de nuestras sociedades. En el teatro peruano reciente se construye una familia cuyo rasgo principal es la desintegración. Tal desintegración se expresa en el distanciamiento físico y emocional entre los miembros, en la elaboración de un futuro estrictamente individual y no grupal, en la rivalidad entre los familiares que los conduce a la violencia. Este nuevo tipo de imagen de familia deconstruye aquéllas caracterizadas por la unidad y forjadas con el propósito de elaborar una modernidad capitalista o socialista.

CAPÍTULO 1

VOZ, LETRA Y LA IMAGEN DE NACIÓN EN *DOÑA BÁRBARA*

Para Rómulo Gallegos escribir era realizar un diagnóstico de la sociedad y hacer que sus textos construyeran una nueva. Así lo confesó, por ejemplo, en su artículo, “La mujer pura sobre la tierra”:

Yo, bien guardadas las distancias, no he compuesto *Doña Bárbara*, por ejemplo, sino para que a través de ella se mire un dramático aspecto de Venezuela en que me ha tocado vivir y que de alguna manera su tremenda figura contribuya a que nos quitemos del alma lo que de ella tengamos. (*Una posición* 404)

Y más adelante agregaba:

Porque no soy un escritor de novelas ni para solazarme en humanas miserias, ni para evadirme de la realidad; sino [que] aspiro a que mi mundo de ficción retribuya al de la realidad sus préstamos con algo edificante. (*Una posición* 416)

Esta actitud —la literatura como un instrumento capaz de modificar la sociedad—, había sido expresada por Gallegos

anteriormente en sus artículos de juventud publicados en las revistas *La Alborada* (1909) y *El Cojo Ilustrado* (1912). En ellos el autor de *Doña Bárbara* elabora una imagen de su sociedad constituida tanto por las características que concebía como obstáculos para alcanzar la modernidad, como también las alternativas que le parecieron vías de solución. Desde una perspectiva positivista, Gallegos contempla, acepta y sufre la difícil coyuntura histórica que le ha tocado vivir: la anarquía y la dictadura, la ignorancia y la violencia, el retraso —según él— causado por la coexistencia de una diversidad de grupos étnicos. Ante esta situación, propone como soluciones principales el uso y respeto a la ley, la independencia de los poderes públicos, la democracia y el gobierno del país bajo los civiles, y todo esto a través de una solución de mayor jerarquía: la educación (Pacheco 117).

Esta imagen sobre Venezuela construida en sus ensayos de juventud será desarrollada posteriormente en su obra narrativa de madurez, y entre otros textos, en *Doña Bárbara*. Es así que en abril de 1927, Gallegos decidió viajar a los llanos del Apure con la finalidad de recopilar información para su futura novela¹. Allí se dedicó a escuchar relatos, observar el paisaje, conocer personajes:

Una vez más [escribe Gallegos], en el limbo de las letras sin forma, hubo personajes en busca de autor. A Pirandello lo encontraron los suyos en un escenario de teatro, alzado el telón, sin público en la sala; a mí se me acercaron los míos en un lugar de la margen derecha del Apure, una tarde de abril. (*Una posición* 52)

¹ Antonio José Torrealba fue uno de los llaneros que acompañó a Rómulo Gallegos durante su viaje por las sabanas venezolanas en abril de 1927. Se considera que Torrealba, quien era un conocedor de las costumbres y de las tradiciones del llano, proporcionó una valiosa información a Rómulo Gallegos para su novela *Doña Bárbara* (Colmenares del Valle 13).

Luego inició la escritura del texto y después de preparar tres versiones publicó la definitiva. El 15 de febrero de 1929 *Doña Bárbara* fue editada en Barcelona y meses más tarde era premiada en España². Esta novela no sólo constituyó un éxito literario para Rómulo Gallegos sino también la celebración de un modelo de escritura en la literatura latinoamericana³. Este nuevo modelo redefinía la imagen de nación integrando a los sectores populares (Moraña 4; Perus 143; Rama, “El área” 150-57) por medio de diferentes estrategias como el rescate de la voz del otro.

Mi propósito aquí es analizar el cotejo entre las diferentes voces que construyen *Doña Bárbara*⁴ como una expresión de las relaciones de poder y resistencia⁵ entre dos grupos étnicos, a partir de las cuales se comprende el nacimiento de la nueva imagen de nación⁶ que apoyaba el proyecto de modernización

² En 1929, a los pocos meses de la publicación de *Doña Bárbara*, la novela de Gallegos fue premiada en España. El jurado que otorgó el premio estaba constituido por: José Martínez Ruiz (Azorín), Enrique Díez Canedo, Gabriel Miró, Ricardo Baeza, Pedro Sainz, Gómez Baquero y José María Salaverría (Díaz Seijas 15).

³ *Doña Bárbara*, junto con *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *Don Segundo Sombra* (1928) de Ricardo Güiraldes, fueron denominadas por Juan Marinello como las “novelas ejemplares”. (“Tres novelas” 59-75).

⁴ Bajtin considera que la novela polifónica se estructura como una interacción de diversas voces, de diversas conciencias. Las relaciones entre estas voces se realizan por yuxtaposición o contradicción sin llegar a producir una síntesis (30-51).

⁵ Foucault considera “...que no hay relaciones de poder sin resistencias, [y] que éstas son tanto más reales y eficaces en cuanto se forman en el lugar exacto en que se ejercen las relaciones de poder...” (82).

⁶ Cornejo Polar afirma que “...habría que habituarse a pensar la nación como una entidad en movimiento que además puede no tener una sola figura sino tantas como sujetos sociales la experimentan y la piensan. En buena parte de América Latina esos sujetos a más de representar intereses y cosmovisiones sociales relativamente definidos, suelen convalidarse como portadores de signos de identidad étnica [...]. Ciertamente no es que las naciones no sean ‘reales’ (insisto: lo son con la realidad que es propia de la historia) pero de ninguna manera son independientes de las operaciones discursivas que de una o de otra forma las

al mismo tiempo que era parte de él. Para tal efecto, analizaré, en primer lugar, la imagen del viaje como retorno en *Doña Bárbara* y su relación con el rescate de la voz popular; posteriormente, estableceré las relaciones entre escritura y poder en *Doña Bárbara*; y, finalmente, se explorarán los mecanismos de resistencia desarrollados desde la palabra oral.

EL VIAJE COMO RETORNO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO

En innumerables textos de la literatura latinoamericana la representación del viaje cumple una función argumental: el elemento foráneo es quien inicia la acción dramática. Sucede así, por ejemplo, en *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, en buena parte de la novela indigenista, en *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, en *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (Cornejo Polar, “La novela indigenista: un género” 61; “La novela indigenista: una desgarrada” 81). Asimismo, el viaje es el punto de partida para la construcción de una unidad sobre un universo que inicialmente es representado como una totalidad bímembre en ciudad versus campo.

Ambos rasgos de la representación del viaje se reflejan en *Doña Bárbara*. A su vez, este viaje manifiesta la conquista del campo vinculada a la concepción de Gallegos sobre Venezuela —como un amplio territorio por explorarse donde se encuentra el futuro de la nueva sociedad (Martin 58)—, la cual expresa, en última instancia, la voluntad de construir una unidad a partir de lo fragmentado. Sin embargo, lo que es propio en el viaje de Santos Luzardo, es su condición de retorno que permite una nueva definición del territorio. En efecto, si todo viaje supone

producen” (140-41). Sobre el carácter de comunidades imaginadas que poseen las naciones véase también el libro de Anderson. Para un estudio sobre la época en cuestión véanse los trabajos de Ewell, Lombardi, Magallanes, Morón, Segnini.

un encuentro con un espacio que resulta ajeno, así como un área de intercambio constituida por una colección de objetos y curiosidades (de Certeau, “Travel narratives” 222), el viaje como retorno, en cambio, expresa tanto el reconocimiento de un territorio en el cual ya se ha tenido una experiencia previa como también una revaloración del mismo. Santos Luzardo, por ejemplo, se enfrenta a lo que conocía anteriormente (la hacienda Altamira, el llano, los antiguos peones), como a las transformaciones que se han llevado a cabo durante su ausencia: “toda aquella hacienda [...] sería apenas un centenar entre bestias y reses, cuando, antes [...], era yeguas y rebaños numerosos” (44).

El retorno permite que Santo Luzardo enfatice su doble relación de pertenencia con el llano. Santos tiene sus orígenes en este territorio, pertenece a él, y a su vez, el territorio le pertenece a Luzardo: es el dueño de la hacienda *Altamira* y reclama determinados derechos de propiedad. Pese a esta doble relación, la perspectiva de Luzardo es la del que cree que la razón se encuentra en la escritura (González Echevarría *The voice* 48) y en la imposición de la modernidad: “Algún día será verdad [dice Santos]. El progreso penetrará en la llanura y la barbarie retrocederá vencida” (98). Así, Luzardo se inscribe en un espacio “civilizado” desde el cual se traslada (o regresa) al llano reencontrándose con ciertas expresiones culturales que valora y con otras que busca transformar.

En este sentido, en el protagonista de *Doña Bárbara* coexisten los códigos de la “civilización” y la “barbarie”: “Santos Luzardo, aun cuando viene de la cultura, tiene ínsita la raíz de los primeros años de su vida...” (Paz Castillo 182).

⁷ Sommer sostiene en su libro *Foundational Fictions, the National Romances of Latin America*, que la representación de las relaciones heterosexuales legales en la novela latinoamericana son una alegoría de la nación. Véase en particular el primer capítulo. En torno a la cuestión de la alegoría, véase Jamenson especialmente el capítulo primero de *The Political Unconscious*. Sobre la categoría

Esta coexistencia surgida a partir del viaje como retorno, le permite a Santos Luzardo acercarse, comunicarse y entenderse con los peones y ser apoyado por éstos en la imposición de su proyecto modernizador. Junto a esta conquista social, se representa una doble conquista amorosa⁷. Doña Bárbara se siente seducida por Santos porque él conoce los quehaceres del llanero como la sofisticación del hombre “civilizado”. Por otro lado, el conocimiento previo de la “barbarie” permite que Santos no rechace a Marisela, la niña “salvaje”, sino que descubra una belleza escondida que posteriormente pasará a ser parte de sus pertenencias a través de la educación.

ESCRITURA Y ORALIDAD

En el caso de *Doña Bárbara* la escritura puede comprenderse como un viaje iniciado desde el “centro”, desde la ciudad, desde la “civilización” que ingresa en el territorio de la “barbarie” y va, paulatinamente, rescatando la voz del otro. Es —y en este caso solamente puede ser así—, un viaje de “retorno” de la ciudad al campo. Sólo bajo esta condición es posible que la voz del otro no resulte totalmente ajena, ni totalmente novedosa a los oídos de Santos Luzardo. Sólo bajo tal condición puede existir

de alegoría nacional, me remito también al trabajo de Jamenson “Third World in the Era of Multinational Capitalism”, como las objeciones sobre el mismo planteadas por Ahmad.

⁸ Un caso diferente de representación de la oralidad se construye en “España, aparta de mí este cáliz”. En el poema de Vallejo se asume la oralidad de tal manera que se producen relaciones de identificación entre el lector y el narratorio, entre la enunciación y lo enunciado (Buxó 71).

⁹ Cornejo Polar plantea la categoría de heterogeneidad para explicar la pluralidad socio-cultural de la literatura indigenista. Para Cornejo en la literatura indigenista coexisten, por un lado, un productor, texto y lector pertenecientes al universo “occidental”, y por otro lado, un referente que proviene del mundo andino (“El indigenismo” 16-21). El caso de *Doña Bárbara* es similar al que Cornejo Polar establece para la literatura indigenista.

un conocimiento previo de esa voz, aunque esto no signifique que sea la propia.

En este viaje de la escritura de Rómulo Gallegos, se intenta, en primer lugar, integrar la realización de los códigos que acompañan a la palabra oral⁸. Esta representación se construye considerando el tipo de lector de esta novela⁹. Un lector citadino y desconocedor de la llanura. Un lector desconocedor de la voz del llanero y desconocedor también del marco humano y existencial que el llanero imprime a su palabra. Así, por ejemplo, se da cuenta de la improvisación de coplas entre los peones como un ritual característico de la llanura: “Generalmente son Pajarote y María Nieves, éste con el cuatro, y aquél con las maracas, quienes improvisan alternativamente [...]. Y así, cada cual apoyándose en un verso del otro...” (171). En otros casos, se califica la voz del llanero con el propósito de clarificarla ante el lector: “Y Pajarote la recibe con el elogio llanero: —¡Alazán tostao, primero muerto que cansao!” (73).

En segundo lugar, la escritura en *Doña Bárbara*, al igual que en *Facundo*¹⁰, se transforma en un instrumento que colecciona y ordena historias, anécdotas, canciones provenientes de la sabana, que se transcriben y acomodan para crear la representación del otro. El rescate de la voz popular no es gratuito ni carente de malicia; se realiza con el propósito de integrarla y organizarla dentro de un discurso escrito. Rómulo Gallegos, en este sentido, se definía a sí mismo como “... un hombre que desea el orden” (*Una posición* 145) y concebía la novela como un discurso ordenador:

...pues si alguna función útil desempeña una novela es la de ser una puerta de escape de ese mundo, donde los seres

¹⁰ Para Ramos, Sarmiento “escucha” y “colecciona” un conjunto de relatos que provienen de la voz del otro, de tal modo que el *Facundo* se construye como un gran depósito de voces (29).

humanos y los acontecimientos proceden y se producen de un modo tan arbitrario y disparatado, que no hay historia de ellos que satisfaga la necesidad de ordenamiento lógico que experimenta el hombre cuando no tiene nada que hacer [...], mientras que a fin en las peores novelas se descubre alguna inteligencia ordenadora. (*Una posición* 525)

Dentro de este rescate por la voz popular, se recolecta un conjunto de coplas que se expresan en diversos escenarios: la sabana, los corrales, la fiesta popular. La copla participa en el quehacer diario de los llaneros, se usa como instrumento de comunicación en la ejecución de ciertas faenas, se valora como creación artística: “... aquí, bajo los caneyes, la otra velada bulliciosa: el cuatro y las maracas, el corrido y la décima. La poesía naciendo” (171), y, finalmente, es portadora del “saber” del otro. Este “saber” no se origina en las aulas universitarias, sino de la vida en el llano: “En Altamira, siempre era Pajarote quien contaba los casos más espeluznantes. La vida andariega del encaminador de ganados [...] suministrábanle mil aventuras que narrar, a la cual más extraordinaria” (57). No sólo es un “saber” nacido de la vida andariega en el llano, sino también un “saber” de dudosa credibilidad. En tal sentido, Pajarote, el narrador del grupo de peones, es calificado de mentiroso: “Nada le falta al cuento: entre dos luces, echándose tierra en medio de un espejismo de aguas. Así es como dice el viejo [...] que siempre se aparecía el familiar... Pero este Pajarote no cobra por decir mentiras...” (58); por otro lado, el bonguero que se representa en la primeras páginas de la novela expresa la carencia de credibilidad en la palabra del llanero: “-Pero como le digo esto, también le digo lo otro: eso es lo que cuenta la gente, pero no hay que fiarse mucho, porque el llanero es mentiroso de nación, aunque me está mal en decirlo, y hasta cuando cuenta algo que es verdad, lo desagera tanto, que es como si fuera mentira” (14). En *Doña Bárbara*, por consiguiente, el “saber del otro” carece de credibilidad, en contraste al “saber verdadero” proveniente

de la ley, de la epístola, de la palabra escrita, que usa Santos Luzardo como instrumento y fundamento de sus derechos.

La voz del otro también se rescata por medio de la representación del lenguaje hablado en la sabana que aparece en boca de los hombres de la llanura, de los peones luzarderos, de la niña Marisela. En el caso de ella, se representa desde el primer encuentro que tiene con Santos Luzardo:

—¿Eres tú Marisela? —interrogó Santos.

—Si ya sabe cómo me mientan, ¿pa qué pregunta, pues?

—No lo sabía, propiamente. Sospechaba que fueras la hija de Lorenzo Barquero, llamada así; pero quería cerciorarme. Arisca como el animal salvaje con el cual la comparó su padre, al oír aquel término, desconocido para ella, replicó:
—¿Cerciorarse? ¡Hum! Usté está mal fijao. Bien pue seguí su camino.

—Menos mal si la cerrilidad le custodia la inocencia pensó Santos, y luego—: ¿Qué entiendes tú por cerciorarse?

—¡Umjú! ¡Qué preguntón es usté! —exclamó soltando de nuevo la risa.

—¿Ingenuidad o malicia? —se preguntó entonces Santos Luzardo [...].

—¿Hasta cuándo va a estar ahí, pues? —gruñó Marisela .
¿Por qué no se acaba de dir?

—Eso mismo te pregunto yo: ¿hasta cuándo vas a estar ahí? Ya es tiempo de que regreses a tu casa. ¿No te da miedo andar sola por estos lugares desiertos?

—¡Guá! ¿Y por qué voy a tener miedo, pues?

—¡Qué maneras tan bruscas, muchacha! ¿Es que ni siquiera te han enseñado a hablar con la gente?

—¿Por qué no me enseña usté, pues? [...].

—¡Sí!, te enseñaré díjole Santos [...].(88)

Este primer encuentro entre Santos y Marisela es también el enfrentamiento entre el “decir” del sujeto y el “decir” del otro. Se refleja el uso de una norma lingüística —la de Marisela, distinta a la de Santos— que se establece por la aspiración de

ciertos sonidos: “usté”, “fjao”; en la utilización de expresiones como “¡Guá!”; y en el desconocimiento de Marisela de determinados términos empleados por Luzardo, como por ejemplo “cerciorarse”. Santos concibe el “decir” de Marisela como un lenguaje inferior, un lenguaje que pertenece al universo de la “barbarie” y no al de los “humanos”: “¿Es que ni siquiera te han enseñado a hablar con la gente?”. El “decir” inapropiado del otro contrasta con el “decir” del sujeto “civilizado”, con el empleo de la palabra “correcta”:

Pero, oyendo al doctorcito [comenta un peón sobre Luzardo], que da gusto oírlo cuando se afloja la lengua, porque conversa muy sabroso, pensé: Hombre que le gusta escucharse, no puede estar callado mucho tiempo. (54)

Y en otro pasaje Gallegos escribe:

...mientras Luzardo hacia los comentarios del caso, con el cálido lenguaje que empleaba cuando se trataba de algo que tuviese relaciones con la violencia enseñoreada de la llanura. (128)

Pese a la relación de jerarquía entre el “decir” de Luzardo y el de Marisela, Santos considera que ella posee la capacidad de adquirir el lenguaje empleado para “hablar con la gente”, de tal modo que Santos se impone la tarea de transformar al otro en un sujeto letrado. La capacidad de Marisela de asimilar el nuevo y “verdadero” lenguaje será confirmada durante el proceso de aprendizaje:

—No te impacientes —concluyó [Santos]—. Te llevo la cuenta de los guás, y todos los días la cifra va disminuyendo. En todo el de hoy una sola vez se te ha escapado. (124)

La novela de Gallegos, por tanto, no sólo recopila y ordena diversas expresiones de la voz popular, sino también las clasi-

fica. Las coplas y las canciones populares se aceptan, e incluso se valoran como poesía; el lenguaje de Marisela es concebido como inapropiado. Para Gallegos, sin embargo, las distintas expresiones que asume la voz del otro, carecen de la facultad de organizarse por sí solas en un discurso “superior”. El sujeto “civilizador” en *Doña Bárbara* reconoce la voz popular y le otorga un lugar en la construcción de la novela. En efecto, la palabra del otro constituye parte del material novelesco que Gallegos pretende subordinar a una historia de mayor jerarquía, a una historia que relata la conquista de Santos Luzardo. Para Gallegos, la voz popular puede motivar admiración o rechazo, pero tanto en un caso como el otro necesita ser organizada por un discurso escrito y superior, necesita ser integrada y conducida dentro de la historia que narra la imposición de la modernidad.

LETRA Y EDUCACIÓN

La escritura es uno de los problemas centrales en *Doña Bárbara* (González Echevarría, “Doña Bárbara” 89)¹¹, el cual, por cierto, se relaciona estrechamente con los planes de alfabetización y educación de Gallegos. En 1909, en la revista *La Alborada*, Gallegos publicó sus primeras propuestas sobre estos tópicos. Estas se enmarcaban dentro del liberalismo político (ruptura con el autoritarismo, iniciativa individual, conciencia liberal), al que se sumaba la propuesta de una educación laica (Machado de Acedo 140). Gallegos mantuvo su concepción de aquella época de tal modo que entre el “...novel pensador de *La Alborada* y Gallegos el primer Presidente electo popularmente en Venezuela hay la distancia del tiempo, no la de las ideas e ideales” (Ruiz 110).

En sus artículos en *La Alborada*¹² Gallegos critica el sistema educativo de Venezuela, porque considera que no estimula el desarrollo de la iniciativa:

¹¹ Una versión ampliada de este trabajo se encuentra en *The voice of the masters: writing and authority in Modern Latin America Literature*.

¹² Los artículos escritos en *La Alborada* fueron posteriormente incluidos en el libro que Gallegos publicó bajo el título de *Una posición en la vida*.

Y todo porque la educación que se nos da, lejos de propender a cultivar en el individuo las virtudes de iniciativa e independencia que les son necesarias para suplirse a sí mismo y hacer valer su personalidad, trabaja por ahogarlas desde que empiecen a manifestarse en el niño. El educador es el cómplice del tirano. (*Una posición* 60)

A partir de esta crítica, Gallegos concibe la necesidad de desarrollar un conjunto de transformaciones que reducirían determinados defectos cuyo origen, según él, es de carácter racial:

Corregir nuestro sistema de educación, sería hacer la primera enmienda, la más trascendental sin duda, y la más fecunda en resultados positivos, porque aunque la influencia de este factor social, no baste a extirpar de una vez para siempre muchas de las condiciones que tienen su origen en las raíces mismas de la raza, haciendo desaparecer las herencias perniciosas, sí las atenúa en mucho y prepara su desaparición final. (*Una posición* 61-62)

Para Gallegos, por consiguiente, a través de la educación se puede integrar a las otras razas y corregir las “deficiencias” que poseen. La educación no es concebida como un simple factor que junto a otros coparticipa de este proceso, sino como el instrumento elegido para alcanzar la transformación de otros grupos étnicos. De allí el epígrafe que cita en el primero de sus artículos publicados en *La Alborada*: “La prosperidad de un pueblo depende mucho más de su sistema de educación que de sus instituciones o sus gobiernos” (*Una posición* 58).

En este orden de cosas, la alfabetización, que consiste en privilegiar la escritura sobre otros sistemas semióticos (Perrot 165), se transforma en uno de los principales mecanismos en

¹³ Mignolo desarrolla su propuesta teniendo como “corpus” la teorías renacentistas sobre la escritura. Para Mignolo: “El interés por la castellanización fue, naturalmente, una preocupación y un programa que implementó la corona en

el proceso de “corrección” de los otros grupos sociales: “Es cierto que nuestro país [escribe Gallegos] adolece de múltiples y apremiantes necesidades: reina el analfabetismo, y es necesario combatirlo” (*Una posición* 145). Detrás de este interés por la alfabetización se instala otro: la búsqueda del control político e ideológico sobre los nuevos territorios conquistados (Mignolo, “Teoría” 191)¹³. En efecto, en su discurso pronunciado en 1941, Gallegos se refiere a la imposición de la escritura como instrumento de control de los espacios no “civilizados”:

...porque yo soy de los que creen que gobernar es educar. Es necesario multiplicar nuestra escuela hasta llevarla a los más apartados y modestos núcleos de población, hasta plantarla sobre el tope de todos los cerros a cuyas faldas se esparzan o se acurruquen caseríos [...]. La escolita rudimentaria, desanalfabetizante nada más y la escuela pedagógica, formativa, propiamente educativa. (*Ecos* 18-19)

En *Doña Bárbara* se representa un proceso educativo expresado en el rescate de la “barbarie” así como en la imposición de la “civilización”. Este proceso se inicia cuando Santos Luzardo lava y limpia el rostro de Marisela descubriendo en la “niña salvaje” una belleza que se halla oculta: “¡Es preciosa esta criatura!” (91), y abarca, posteriormente, el aprendizaje de diversos códigos de la “civilización” que deben sustituir a los de la “barbarie”: por ejemplo, el uso de nueva vestimenta: “En la confección de los primeros trajes la sacaron del paso las nietas de Melesio Sandoval; para otros hizo de modisto Santos...” (125); o el uso de un lenguaje que Santos Luzardo valora como el “correcto”. Dentro de este proceso educativo, dentro de esta “escuelita rudimentaria” que Luzardo “funda” para Marisela

relación al control político e ideológico que necesitaba ejercer sobre los nuevos dominios conquistados”. (“Teorías renacentistas” 191).

en su propia hacienda, se produce el aprendizaje de la letra. Es cierto que Marisela ya conocía la escritura gracias a su padre, pero la había olvidado y Santos asume la tarea de enseñanza: “Esto en cuanto al vocabulario, corrigiéndoselo a cada momento. Las lecciones, propiamente, eran por las noches. Ya del largo olvido estaban saliendo bastante bien la lectura y la escritura, que fue lo único que de pequeñita le había enseñado su padre” (124). En todo caso, la “conquista” y el rescate de Marisela se desarrolla a través de un proceso educativo que no tendría una profunda realización sin una adecuada tarea “desalfabetizante” que no es otra sino la imposición de la letra.

LA MARCA Y EL PODER

Si se concibe la escritura de *Doña Bárbara* como un viaje de la ciudad al campo como ya fue afirmado anteriormente, durante ese viaje Santos Luzardo expresa el deseo constante de dejar una marca en diferentes “superficies” de la llanura: un acto simbólico que consiste en imponer su “huella” (la escritura) en el territorio del otro (González Echevarría, “*Doña Bárbara*” 89). Como bien ha dicho Lienhard para el caso de la literatura de la conquista,

la práctica escriptural europea, exploradora, prospectiva y dominadora, proporciona una especie de modelo para la ocupación de un territorio nuevo. Como lo demuestran toda una serie de prácticas colonizadoras, los europeos proceden como si quisieran inscribir su poder en todas las superficies posibles del Nuevo Mundo. (24)¹⁴

¹⁴ Esta inscripción del poder del “conquistador” en el “territorio” del “conquistado” se realiza de diversas maneras: se inscribe en el paisaje por medio de la cristianización de la toponimia autóctona; se inscribe en los autóctonos; y, finalmente, algunos misioneros deciden hacerlo en las almas de los indígenas (Lienhard 24-25).

Al igual que la práctica escriptural europea, la inscripción del poder en *Doña Bárbara* se realiza en una diversidad de superficies. En primer lugar, un conjunto de términos provenientes de la llanura son recopilados y “marcados” por medio de las comillas. El empleo de este signo indica la utilización de una palabra “extraña”, su uso fuera del contexto habitual, el distanciamiento entre el sujeto “civilizado” y la voz del otro¹⁵. Así, por ejemplo, cuando el narrador se refiere al inicio del baile: “Es el anuncio de la ‘revuelta’ que ya está preparando el arpista” (176), o cuando relata las acciones del mayordomo Balbino Paiba:

...él [Balbino Paiba] apenas había manoteado por cuenta propia unos trescientos “bichos” entre reses y bestias, número insignificante para sus habilidades administrativas. (73)

En segundo lugar, se inscribe una “marca” sobre los animales de la llanura. En el capítulo titulado “El rodeo”, por ejemplo, se relata el sometimiento de un toro indómito:

...Santos paró en seco el caballo para que templara; pero se trataba de un toro de gran poder, que necesitaba más de una soga para ser derribado, y cuando ésta se tensó, vibrante, al formidable envío del orejano, la bestia brutalmente tirada de la cola, se sentó sobre los cortejones, lanzando un gemido estrangulado, y ya el toro se revolvía contra ella, cuando Antonio, Carmelito y Pajarote lanzaron sus lazos a un mismo tiempo, y un triple grito al verlos caer sobre los cuernos:
—¡Lo vestimos! (144-45)

¹⁵ Ramos establece observaciones similares en su análisis sobre *Facundo* (29-31).

Más adelante, bajo la orden de Luzardo “Nariceénlo y cápenlo” (145), uno de sus peones deja la “huella” de Luzardo sobre el animal:

...Carmelito le ataladró la nariz, le pasó por la herida el cabo de la soga nariceadora, lo castró de un tajo rápido y sabio, y le marcó las orejas con las señales de Altamira. (145)

“Someter al toro” también posee un significado alegórico: representa el sometimiento de doña Bárbara. Tanto ella como el animal quedan bajo el poder de Luzardo, quedan bajo su marca:

...sintió [doña Bárbara] que quería pertenecerle [a Luzardo], aunque tuviera que ser como le pertenecían a él las reses que llevaban grabado a fuego en los costillares el hierro altamireño. (148)

La inscripción del poder de Santos Luzardo no sólo es expresada en doña Bárbara y los animales indómitos de la llanura. También se produce una inscripción sobre la llanura que se representa con la imposición de la cerca. En este sentido, “cercar”, significa “conquistar” el territorio de la “barbarie”, significa ordenarlo dentro de las reglas de la modernidad:

No obstante, Luzardo se quedó pensando en la necesidad de implantar la costumbre de la cerca. Por ella empezaría la civilización de la llanura; la cerca sería el derecho contra la acción todopoderosa de la fuerza, la necesaria limitación del hombre ante los principios. (97)

La cerca se representa como una clara “línea recta” que construye un sólo camino dirigido hacia el futuro. Este camino se impone sobre la “línea curva” (por no decir caótica) que dibuja la “barbarie” y no conduce a ningún porvenir:

El hilo de los alambrados, la línea recta del hombre dentro de la línea curva de la naturaleza, demarcaría en la tierra de

innumerables caminos, por donde hace tiempo se pierden,
rumbeando, las esperanzas errantes, uno solo y derecho
hacia el porvenir. (97)

Este tipo de “marca”, a la que se opone doña Bárbara, se inicia con la implantación de los postes y culmina al final de la novela con la compra del alambre de púas que se instala en los bordes de Altamira: “Llegó el alambre de púas comprado con el producto de las plumas de garza, y comenzaron los trabajos. Ya estaban plantados los postes, de los rollos de alambre iban saliendo los hilos...”(279).

En todo caso, las inscripciones sobre una variedad de “superficies” (huellas sobre los animales, huellas sobre la llanura, sobre la palabra del otro) representan, al igual que la escritura, el ejercicio del poder sobre un nuevo espacio, de tal modo que el sujeto “civilizador”, al dejar su marca sobre el territorio del otro, va apropiándose de él. Este tipo de inscripciones junto al rescate de la voz popular construyen una imagen de síntesis utópica que integra y subordina la llanura bajo un proyecto modernizador, y pretende desconocer las tensiones y contradicciones que subyacen en la relación entre dos universos culturales distintos.

¹⁶ Creo que las tensiones entre escritura y oralidad en *Doña Bárbara* reflejan las contradicciones del proyecto populista de Acción Democrática, partido político que llevó a la presidencia a Gallegos en 1948. Conviene mencionar que en 1928 se publicó el Plan Barranquilla, documento político que posteriormente dio origen a Acción Democrática —que contiene una propuesta ideológica similar a la de *Doña Bárbara*—. Sobre un análisis ideológico de la propuesta populista del Plan Barranquilla véase: Suárez Figueroa. Sobre las contradicciones del proyecto populista de Acción Democrática, véanse: Ellner, Powell, y Martz.

La imagen homogénea de nación en *Doña Bárbara* no se elabora sin que surja un conjunto de estrategias de resistencia. Estas se presentan en la construcción lingüística de la novela, de tal modo que en ciertos casos la voz del otro transgrede la escritura del “civilizado” y genera una imagen de comunidad distinta a la deseada por Gallegos¹⁶.

Un ejemplo de resistencia lo constituye el uso y función de la copla. En *Doña Bárbara* como, se afirmó anteriormente, se recopila una diversidad de coplas y canciones que se ordenan, subordinan e integran a un discurso escrito y concebido como “superior”. Sin embargo, la copla se resiste a ser un elemento que contribuya al desarrollo de la historia que narra la imposición de la modernidad. Santos Luzardo, en su tarea de modernizar, se refiere y hace uso de la ley, de la carta (textos escritos en los que sustenta sus derechos y a través de los cuales los defiende), pero en ningún momento tararea ni recuerda una copla.

Asimismo, el rescate y conquista de la oralidad generan determinadas modificaciones en la escritura: la apropiación de la voz del otro en *Doña Bárbara* es un proceso cargado de tensiones de tal modo que la oralidad, en ciertos casos, subvierte la escritura “civilizadora” haciendo que estos pasajes de la novela parezcan propios no de un texto escrito sino de un texto “dicho”¹⁷. Un ejemplo de este fenómeno se genera cuando la palabra se libera del encarcelamiento de la comilla. Como ya fue analizado, en *Doña Bárbara* las comillas son usadas para “marcar” los términos provenientes de la llanura. Sin embargo, la palabra del otro no siempre se representa dentro de este signo,

¹⁷ En el caso de *Los ríos profundos* de José María Arguedas no existe este sometimiento de la oralidad popular a la escritura, sino que el texto en su totalidad se transforma en lo que Rama denomina como la “novela ópera”, la cual se construye por medio de “un procedimiento literario eficaz que dota a un texto [...] de un suntuoso despliegue de correspondencias sonoras” (*Transculturación* 251).

sino que se libera de las comillas y surge por sí sola “contaminando” el discurso del “civilizador”:

Un clamoreo ensordecedor llenaba el ámbito de la llanura: los mugidos de las vacas que llamaban a sus becerros extraviados, y los balidos lastimeros de ellos, buscándolas por entre la barahúnda; los bramidos de los padrotes que habían perdido el gobierno de sus rebaños, y el cabildeo con que éstos les contestaban; el entrechocar de los cuernos, los crujidos de los recios costillares, la gritería de los vaqueros enronquecidos. (142-143)

En otro pasaje, referido a elementos constituyentes de la llanura, Gallegos escribe:

Los patos salvajes, las corocoras, las chusmitas, las cotúas, los gavanos y los gallitos azules, que no habían emigrado, acudían a saludar a las viajeras, y eran también bandadas innumerables que iban llegando desde los cuatro puntos del cielo. (193)

Así, el poder del referente y de la palabra que proviene del llano modifican el discurso “civilizado” en diferentes situaciones: sea cuando en el narrador se refiere a acciones (como por ejemplo, “cabildeo”), a lugares (“barahúnda”), o a objetos (la enumeración de los pájaros), que son propios del territorio del otro e inexistentes en el del “civilizado”.

A su vez, la novela de Gallegos contiene un glosario bajo el título de “Vocabulario de venezonalismos que no figuran en los últimos diccionarios de la Lengua Española”. Este “vocabulario”

¹⁸ Alonso considera que *Doña Bárbara* es un texto que en sí mismo postula su propia lectura, postula una lectura singular. Para tal fin, la novela genera ciertas estrategias que evitan la ambigüedad como la construcción de determinadas alegorías y de un conjunto de redundancias (116-18). Véase también: (González Echevarría, “*Doña Bárbara*” 82-98).

se construye porque *Doña Bárbara* es un texto dirigido a un lector citadino que, obviamente, desconoce el lenguaje usado en la llanura que Gallegos incorpora en su novela. Este glosario puede ser interpretado como una manera de “controlar” el lenguaje del otro. “Controlarlo”, en primer lugar, planteando los términos dentro de un listado que no sólo los fija y los organiza, sino que los asume como extraños, como distintos, ajenos al diccionario de la Lengua Española; y, en segundo lugar, a través de este listado se intenta establecer para cada término un sólo significado, una sola lectura¹⁸, de tal modo que el glosario expresa el deseo de una parte del texto de interpretarse a sí mismo (Alonso, *The Spanish American* 121). A pesar de este intento de “control”, a pesar de este intento de encarcelar el lenguaje, el glosario que Gallegos elabora no es suficiente y el texto es “corroído” por un conjunto de términos que escapan al listado, que escapan a la imposición de un sólo significado y que modifican la palabra del sujeto que busca imponer la modernidad. Si la novela busca recuperar, fijar y controlar la palabra “dicha” por medio de la escritura, aquélla, en ciertos casos, subvierte y transgrede a esta última.

Creo, finalmente, que las complejas relaciones entre escritura y oralidad en *Doña Barbara* configuran la imagen de un espacio homogéneo debajo de la cual subyace otra, no sólo diferente sino contradictoria a la primera, que se elabora por medio de un conjunto de tensiones irresueltas. El intento de una síntesis utópica refleja el reconocimiento y asimilación de la otredad a un proyecto modernizador; sin embargo, su frustración delata la defensa, intereses y cosmovisiones distintas —opuestas en ciertos casos— de dos grupos étnicos. Detrás de estas construcciones discursivas se instalan las dinámicas relaciones entre poder y resistencia que permiten que un solo texto como *Doña Bárbara* genere no una sino diversas y contradictorias imágenes de comunidad que obedecen, evidentemente, a la conflictiva coexistencia de varios sujetos sociales.

CAPÍTULO 2

AMBIGÜIDADES, MESTIZAJE Y TENSIONES IRRESUELTAS EN LA NARRATIVA INDIGENISTA DE ENRIQUE LÓPEZ ALBÚJAR

En la escritura indigenista se instala el deseo de articular la modernidad y la tradición como claro reflejo de una sociedad multicultural. Este deseo se materializa en diversas propuestas textuales: desde integrar lo indígena como base de la nación pero dentro de los patrones de la modernidad, hasta el proyecto de construir una modernidad de raíz andina (Cornejo Polar, *Escribir* 187-94). Tales diferencias permiten postular que el indigenismo no sería la producción literaria exclusiva de un determinado grupo social, sino que detrás de él habría más de un sector social como formas hay de sentir, vivir y expresar las relaciones entre modernidad y tradición indígena. Evidentemente, esta hipótesis alcanza mayor sustento si se consideran las producciones textuales que han sido denominadas como neo-indigenistas, ya que éstas no sólo incorporan nuevas estrategias narrativas sino que incluyen como parte de su temática nuevos fenómenos sociales —pienso, por ejemplo, en la migración de los Andes a ciudades costeñas iniciada en el Perú en la década de los 50 a partir de lo cual se construirá un sujeto esquizofrénico—¹. En todo caso, pese a estas diversas maneras de articular la modernidad y la

¹ Me refiero aquí, como bien afirma Cornejo Polar, que es propio del inmigrante hablar desde dos o más territorios y comunicar experiencias culturales

tradición, el indigenismo no deja de ser una escritura en la que se organiza el “saber” sobre el otro para comunicarnos entre “nosotros mismos” y sobre “nuestra propia agenda”, como también un fenómeno cultural que refleja la escindida estructura social de determinadas regiones de América Latina.

El caso del escritor peruano Enrique López Albújar no es ajeno a esas consideraciones generales. Aunque López Albújar es bien conocido por su creación indigenista, no toda su producción literaria puede clasificarse de igual manera. Su primera faceta (1895-1910) se encuentra dentro del modernismo que predominó en la época, y sólo muchos años después, con la publicación de *Cuentos andinos* (1920), López Albújar inicia una nueva etapa dentro de su obra caracterizada por la representación del indio y del área andina². Mi propósito es analizar en tres de los textos que pertenecen a esta segunda etapa —*Cuentos andinos*, *Nuevos cuentos andinos* (1937) y *El hechizo de Tomayquichua* (1943)— las relaciones multiculturales a partir de las cuales se construye determinada representación del grupo indígena andino, con la finalidad de fortalecer la imagen de una nación moderna, elaborada por el sector urbano. Esta representación no dejará de ser ambivalente y estará compuesta por claros rasgos racistas como también, en momentos esporádicos, por una atracción hacia lo andino que es asumido como base de la identidad nacional.

distintas. Se forjará así, un sujeto contradictorio aunque no dialéctico, ya que esa diversidad cultural nunca llega a ser una síntesis (“Una heterogeneidad” 839-41).

² Al respecto coinciden Escobar, Núñez y Oviedo, *Narradores*. Asimismo, Escajadillo plantea determinadas etapas en la transformación del indigenismo: antecedentes del movimiento (como los textos de Clorinda Matto, o García Calderón), indigenismo ortodoxo, y neo-indigenismo (*La narrativa* 33-34). *Cuentos andinos* inicia no sólo una nueva fase en la obra de López Albújar, sino también el indigenismo ortodoxo (*La narrativa* 42).

SOBRE CUENTOS ANDINOS

Antes de argumentar mi hipótesis creo necesario dar cuenta de las diferentes lecturas que sobre *Cuentos andinos* se han elaborado, las cuales, en ciertos aspectos, resultan contradictorias entre sí. Sánchez, por ejemplo, afirma que López Albújar presenta en sus relatos “casos humanos tal como desfilaban ante su gabinete de juez, durante el largo tiempo que anduvo ejerciendo el oficio en la serranía de Huánuco”, y por consiguiente, el libro se convierte en “una sucesión de casos tristes, anormales algunos, todos en los linderos de la penalidad” (1176). Sin negar que casi todos sus cuentos están relacionados con acciones violentas, la mayoría de ellos no se vincula a asuntos de carácter penal y solamente dos relatos pueden considerarse como reelaboración de casos ante un juez (Escajadillo, *La narrativa de Enrique López Albújar* 71-72). Mario Vargas Llosa es quien critica con mayor severidad *Cuentos andinos*, calificando al libro como “un impresionante catálogo de depravaciones sexuales y furores homicidas del indio, al que López Albújar (...) sólo parece haber visto desde el banquillo de los acusados” (“José María” 139). En estos cuentos, sin embargo, no se relatan actos sexuales (Escajadillo, *La narrativa de Enrique López Albújar* 71) y, de otro lado, Vargas Llosa asocia la visión del indio reflejada en *Cuentos andinos* a aquella que expresa la obra de Ventura García Calderón, y a partir de esta relación, pretende vincular a López Albújar con el grupo aristocrático dirigido por Riva Agüero. Sin embargo, López Albújar no sólo fue un “provinciano mesocrático” (Castro Arenas 65) que mantuvo su independencia frente a los intelectuales liderados por Riva Agüero (Escajadillo, *La narrativa de Enrique López Albújar* 65), sino que la visión idealizada sobre el indio en la obra de García Calderón difiere de la que se elabora en *Cuentos Andinos*. Mariátegui es el primer defensor de López Albújar. Para él sus relatos “...aprehenden, en sus secos y duros dibujos, emociones sustantivas de la vida de

la sierra, y nos presentan algunos escorzos del alma del indio” (293). Para Basadre, por su parte, López Albújar es el forjador del cuento indígena debido a la confluencia de tres rasgos: 1) la maduración del realismo dentro del relato peruano; 2) conocimiento sobre lo que escribía; 3) el reflejo en sus narraciones de la toma de conciencia nacional que se operaba en el Perú (203). Escajadillo, a partir del pensamiento mariateguista y de las observaciones de Ciro Alegría, considera que López Albújar “es el iniciador del indigenismo peruano porque es el primero en retratar al indio de ‘carne’ y ‘hueso’” (*La narrativa de Enrique López Albújar* 99). Para Escajadillo el autor de *Cuentos andinos* resulta ser el descubridor del mundo indígena. Sin embargo, es necesario aclarar que este descubrimiento está dirigido para un sector de la sociedad peruana y, particularmente, para la clase media emergente a la que López Albújar pertenecía. Por otro lado, es cierto que frente a la literatura anterior *Cuentos andinos* puede calificarse como un libro que ofrece la visión de un indio de “carne y hueso”, pero el problema se encuentra en qué tipo de imagen se refleja.

Me parece que *Cuentos andinos* no manifiesta una ideología aristocrática ni alcanza a expresar la verdadera vida del indio. Su visión es distinta y no implica un tránsito —entre García Calderón y Arguedas, por ejemplo—, sino la expresión de otro grupo social³. Para comprender tal visión es necesario, en primer lugar, analizar la construcción del narrador y sus relaciones con el mundo representado. En efecto, López Albújar opta por un narrador en tercera persona que emplea las normas del castellano escrito, y que expresa una perspectiva “desde afuera” sobre el mundo andino:

³ Para Cornejo Polar, el sistema ideológico que preside la elaboración de *Cuentos andinos* y *Nuevos cuentos andinos* no es fácil de determinar, pero en todo caso, la obra de López Albújar difiere del indigenismo que se construye a partir de *Amauta*. (*Literatura y sociedad* 52-53).

Lo que sí podemos objetar de *Cuentos andinos* es su visión demasiado exterior del indio. López Albújar es buen observador, pero ni intenta siquiera compenetrarse, contaminarse del mundo interior indígena. El narra consciente y deliberadamente desde afuera. (Escajadillo, *La narrativa de Enrique López Albújar* 5)

Esta visión desde “afuera” se revela, en primer lugar, en el modo en que se percibe el territorio: como un espacio totalmente ajeno al sujeto. No resulta extraño que el narrador se asombre ante el paisaje andino. Así lo demuestra, por ejemplo, en el relato “Los tres jircas” con la descripción de las cumbres que rodean la ciudad de Huánuco. En segundo lugar, por medio de una serie de expresiones se construye una distinción racial entre la entidad que narra y los personajes andinos: “Y como Maille había ido al servicio militar sabiendo leer regularmente y con ese gran espíritu de curiosidad que vive latente en su raza...” (81); “Sus ojos [los de un personaje indio] miraban firmemente, sin la esquivéz ni el disimulo de los de la generalidad de su raza”⁴.

La propuesta ideológica de López Albújar también se sustenta en la representación de los personajes indígenas. En este sentido, en *Cuentos andinos* se distinguen dos tipos de personajes indígenas: por un lado, aquéllos que son capaces de reivindicarse por sus propios medios; y por otro, el de las mayorías, que aparece sumiso y humilde (Carrillo 48). El primero de estos tipos posee la capacidad de iniciativa y es configurado —con excepción de Ishaco en “Cachorro de tigre”— no sólo por rasgos indígenas sino también por otros, raciales o culturales, provenientes del grupo dominante. Así lo demuestra, por ejemplo, el illpaco Juan Jorge que es un tirador de gran destreza y un mestizo, en el cuento “El campeón de la muerte”; o Aparicio Pomares (un aculturado porque pertenecía al ejército) calificado como “bizarro y de mirada vivaz e inteligente” (64), y capaz de arengar y

⁴ El subrayado es mío.

conducir a la lucha a un grupo de indígenas en “El hombre de la bandera”; o Juan Aponte, también un ex-miembro del ejército y semantizado como un personaje diferente y superior a los otros indios: “El dueño del fundo le miró [a Aponte] de alto a bajo y al ver a un mozo fuerte, de aire avisado y resuelto, muy distinto de los otros indios que le trabajaban la tierra (...) no tuvo reparo en aceptarlo...” (83). Por consiguiente, el personaje indio que es valorado y admirado en *Cuentos andinos* posee tal valoración porque en él existen componentes —raciales o culturales— del grupo dominante. El indio de las mayorías, sin embargo, es construido por medio de un conjunto de rasgos semánticos que expresan una imagen peyorativa. En primera instancia, se representa como una raza “dormida” (en contraste a la capacidad de iniciativa de los aculturados): “Había bastado la voz de un hombre para hacer vibrar el alma adormecida del indio...” (70); “Y así fue enterrado el indio chupán Aparicio Pomares (...), que supo (...), sacudir el alma adormecida de la raza” (74). Ambas citas también connotan la posibilidad de un “despertar”. Sin embargo, para López Albújar el “despertar” se produce cuando el indio asume y defiende causas que le pertenecen a los mistis: el ejemplo más claro se encuentra en “El hombre de la bandera” que relata la lucha de las comunidades indígenas no por sus propios intereses sino por los del grupo dominante.

En segundo lugar, en *Cuentos andinos* el grupo indígena es configurado como uno que no tiene la posibilidad de representarse a sí mismo. López Albújar construye una imagen del otro como una entidad que necesita ser dirigida por el sector mestizo o aculturado —o en otras palabras, un sujeto que conoce la modernidad—. Así lo ejemplifican el sacerdote que pelea por el pueblo en “La mula de taita Ramun”; o el indio Liberato Tucto en “El campeón de la muerte” que no puede vengarse por sí mismo y necesita que un mestizo lo haga por él; o las comunidades indígenas en “El hombre de la bandera” que son “despertadas” y lideradas por Pomares, un aculturado.

En tercer lugar, López Albújar asocia la cultura indígena con la imagen de lo “bárbaro”. Tal construcción imaginaria se genera, en primer lugar, al negarle el uso del pensamiento racional y concebir las creencias del otro como supersticiones: “Y he aquí lo que me contó el indio más taimado, más supersticioso” (19); y en otro relato el narrador comenta:

Fue la superstición, todo ese cúmulo de irracionales creencias con que parece venir el indio al mundo y a las que el ejemplo, la fe de sus mayores, las leyendas de los ancianos, la bellaquería de los sortilegios y hechiceros, se encargan de alimentar desde la infancia. (81)

Asimismo, la imagen de lo “bárbaro” se sustenta al construir al otro como una entidad que resuelve sus conflictos por medio de la violencia. El ejemplo más notorio es el cuento “Ushan-jampi” en el que se concibe la administración de justicia en el mundo andino como un acto cruel y sangriento. Creo que estos dos rasgos semánticos que elaboran la imagen de “barbarie” en *Cuentos andinos* —la violencia y la superstición—, se explican porque López Albújar valora e interpreta los hechos producidos en una cultura ajena a la suya bajo los patrones de la propia, con lo cual distorsiona y deforma el significado que poseen en el mundo andino⁵.

RECHAZOS Y SEDUCCIONES EN *NUEVOS CUENTOS ANDINOS*

Nuevos cuentos andinos es, en gran medida, una continuidad del primer libro de relatos de López Albújar. Detrás de cada historia se instala el deseo de dar a conocer al lector occidental, los valores que gobiernan el mundo andino contrapuestos en ciertas ocasiones a aquéllos que provienen de la modernidad. No sorprende que para López Albújar —juez de carrera— sea

⁵ Sobre este fenómeno cultural en América Latina, véase Rama “El área”.

la justicia el valor que con mayor frecuencia se refleje en sus relatos. En cierto sentido, para este escritor indigenista un grupo cultural se define a partir de la manera en que administra justicia. Y en el caso de *Nuevos cuentos andinos*, hacer justicia se representa como un acto de violencia que en más de una ocasión ingresa dentro de los linderos de la antropofagia. Por ejemplo, en el cuento “Huayna-Pishtanag”, el protagonista indígena es asesinado por los perros de un terrateniente: “—¡Taita Miguel, taita Miguel!, tus perros han cogido a Aureliano allá abajo y se lo están comiendo” (59); o en el cuento “El blanco”, se describen las prácticas de tiro sobre la cabeza de un delincuente muerto como un acto de justicia; o en “Como se hizo pishtaco Calixto”, en el cual el Alcalde del pueblo ordena que exhiban la cabeza de un criminal en la plaza.

A diferencia de “Ushanan-Jampi” en *Cuentos andinos*, donde la violencia proviene de la comunidad indígena, en este segundo libro de relatos de López Albújar, la violencia es representada como un elemento que surge del ambiente andino pero que es llevado a cabo tanto por los indígenas como por los mistis. Es, en última instancia, el ambiente de la sierra y no el grupo étnico en sí, lo que hace que el sujeto se transforme en “bárbaro”. Asimismo, en el relato “El blanco” a partir de la representación de la antropofagia como parte del ejercicio de justicia, se pone en claro contraste lo que López Albújar considera las normas del mundo andino con las de la ciudad: “—[...] Derecho... ¡Qué ricos tipos esos maestritos de San Carlos! ¡Ya quisiera verlos por acá para que digan de qué les sirve su derecho!” (73). Como en otros textos de la literatura latinoamericana —pienso en *Facundo* y *Doña Bárbara* por citar sólo dos de los casos más conocidos—, en este relato de López Albújar el mundo de la ciudad es gobernado por la ley, y el del campo por la violencia: “—[...] ¿Qué mejor derecho para defender por acá nuestro derecho que una buena carabina y un corazón resuelto y firme?” (73). Sobre esta dicotomía se instalan dos procedimientos de

transmisión del “poder” y del “saber” que enfatizan la diferencia entre el “civilizado” y el “bárbaro”: la ley es un texto escrito; las normas del campo se conocen por medio de la oralidad.

A su vez, en este conjunto de relatos subyace por momentos una atracción y admiración por lo andino. Así sucede en “Huayna-Pishtanag” a partir del vínculo de simpatía que se establece entre el narrador y la joven pareja indígena que vive y lucha por un amor censurado por el terrateniente. López Albújar no sólo se identifica con los personajes indios en este cuento, sino que califica al misti de “bárbaro” ya que su egoísmo es capaz de conducirlo a actos de brutal violencia. En “El brindis de las yayas”, se hace una distinción clara entre los indios ancianos descritos con distancia y como grupo maquiavélico, y el joven indio calificado como “justo”, de quien se representa no sólo su exterior sino también sus conflictos internos, y cuyo proyecto es incorporar a la comunidad elementos del mundo moderno pero manteniendo el respeto por las tradiciones andinas. En el relato “El blanco”, finalmente, se admira la fortaleza del hombre de la sierra: “...pero el cholo serrano es más duro de pelar que el cholo costeño y hasta tiene al frío en su favor” (72). En todo caso, en *Nuevos cuentos andinos* se refleja constantemente un juicio de valor sobre lo narrado. No se establece un catálogo de buenas y malas conductas, pero los acontecimientos relatados son punto de partida para expresar rechazo o atracción ante las normas que gobiernan el mundo andino.

NARRADOR Y LENGUAJE EN *EL HECHIZO DE TOMAYQUICHUA*

A diferencia de la narrativa breve de López Albújar o de su novela *Matalaché*, *El hechizo de Tomayquichua* no ha sido objeto de detenidos estudios por la crítica literaria. La novela narra dos historias de amor que representan el intento y fracaso de un proyecto populista. Como todo texto indigenista, es una novela relatada desde una perspectiva exterior al mundo andino.

En ciertos pasajes, la visión del narrador se identifica con el protagonista, el doctor Quesada, quien explora la sierra peruana; en otros, se abandona esta identificación, pero se mantiene siempre la perspectiva exterior (curiosamente, este punto de vista es también utilizado cuando se describe, y con cierta debilidad, el mundo de la alta burguesía limeña). Pese a esta visión del narrador, el mundo andino se refleja no como una entidad homogénea sino con determinadas diferencias étnico-sociales. Así, Ferrer es representado como un pequeño hacendado que posee otros subordinados a su cargo; Miquita y Rosario, no son completamente indias sino mestizas; y la mujer que trabaja en un restaurante se configura como un personaje puramente indígena que rechaza el mestizaje como si fuera un acto diabólico: “Porque sabrá que la Micucha no tiene el bueno de ser india pura como nosotras. [...]. Por eso es tan maligna” (20).

El narrador en *El hechizo de Tomayquichua* se construye como una entidad semiótica cuya función es elaborar un tejido en el que se van ordenando los diálogos. Por lo tanto, los parlamentos de los personajes quedan en primer plano, y la voz del narrador permanece como telón de fondo pero no por ello es menos autoritaria. Dentro de esta estrategia quisiera referirme a dos ejemplos. Uno de ellos es el diálogo entre Andraca (quien ha sido calificado de tener problemas de salud mental) y el doctor Quesada. A primera impresión la escena se elabora como si fuera la relación entre paciente-psiquiatra en la que éste se limita a escuchar o hacer breves preguntas, mientras la imagen de aquél se construye a partir de lo dicho. Pero es también una relación especular en la que el psiquiatra al conocer a Andraca empieza a descubrir en sí mismo cierta curiosidad por otra cultura. En efecto, al escucharlo reconoce (y admira) a un sujeto que ha quebrado las normas de su propia cultura y que revela e invita al culto de los valores del mundo andino. Claro, posteriormente se descubre que tanto la renuncia de Andraca a lo propio como la aceptación de la otredad son parciales y su relación con lo

indígena encarna una contradicción irresuelta. El otro diálogo al que quiero referirme está compuesto por el doctor Quesada y una mujer india. Este personaje, en primer lugar, se configura no tanto por lo narrado sino por la manera de narrar, con lo cual se enfatiza su verosimilitud y, en segundo lugar, sustenta su sabiduría en el saber oral: “dicen, por eso digo” (18). Se elaboran así, diversas texturas lingüísticas que conviven pero se excluyen mutuamente: tanto el lenguaje del doctor Quesada como de la mujer india se basan en la coloquialidad pero son dos registros completamente distintos cuya puesta en práctica elabora sujetos diferentes que contrastan entre sí. Evidentemente, detrás de estas dos versiones de lo coloquial se instala la voz del narrador caracterizada por la escrituralidad y poseedora del suficiente poder como para articular los parlamentos de los personajes.

ALEGORÍA, MESTIZAJE Y PROYECTO NACIONAL

El hechizo de Tomayquichua se organiza y expresa la problemática de culturas en contacto a partir de dos historias amorosas⁶. La primera de ellas, narra la relación entre Andraca y Miquita; la segunda, entre el doctor Quesada y Rosaura. En ambas, los personajes masculinos son jóvenes profesionales educados dentro de los códigos de la modernidad, mientras los femeninos tienen sus raíces en la sociedad andina. Asimismo, Andraca y Miquita —la primera pareja— se caracterizan por ser sujetos periféricos en sus respectivos grupos. Aquél rechaza y desprecia la vida limeña que califica de superficial, y a su vez, su familia y su grupo social lo considera como un sujeto que ha perdido la cordura por haber abandonado las comodidades de la capital por las costumbres andinas. Miquita, por su parte, es una

⁶ En el capítulo sobre *Doña Bárbara* me he referido al libro de Sommer donde plantea que la representación de las relaciones amorosas heterosexuales en la novela de América Latina son una alegoría de la nación. *El hechizo de Tomayquichua* refuerza esa hipótesis.

marginal dentro de la sociedad andina ya que no es india sino mestiza, y esta “impureza” racial hace que ella sea —desde la perspectiva de los personajes indígenas— un sujeto que bordea lo diabólico. La marginalidad de ambos personajes permite que ellos se conozcan y construyan un mundo hermético y aislado de sus sociedades. Asimismo, ser convivientes y no tener ningún interés en legalizar su relación a través del matrimonio, es uno de los rasgos que enfatiza su opción por no integrarse ni al mundo occidental ni tampoco a la sociedad andina.

La segunda historia amorosa nace a partir de la influencia de Andraca sobre su amigo, el doctor Quesada, y del vínculo de hermandad entre Miquita y Rosaura. Si por un lado, esta relación no llega a producirse en el terreno sexual, por otro, la de Andraca y Miquita carece de hijos, es infecunda. En los dos casos se expresa que el intento de síntesis entre la ciudad y el campo estaría condenado al fracaso, a la imposibilidad de elaborar un futuro. El proyecto de nación que se representa en *El hechizo de Tomayquichua* sufriría, por lo tanto, el mismo resultado.

Detrás estas relaciones amorosas se instala otro nivel semántico: ambas representan una división de la élite capitalina que busca construir un proyecto de identidad nacional cuya amplia base se encuentra en el mundo andino. Tal articulación de los grupos indígenas por cierto sector de la nueva élite profesional de la capital, implica un proceso de “nivelación” del sector popular a través de la instrucción y educación impuesta por las capas modernas y urbanas (esta característica se ve claramente reflejada en la relación entre Andraca y Miquita). En este sentido, el futuro sujeto nacional, el futuro ciudadano, estaría construido a partir de una síntesis armoniosa de ambas razas, aunque educado dentro de los modelos de la modernidad. Visto así, las características de frivolidad y superficialidad de la mujer limeña hacen que ésta sea incapaz (o infecunda) para crear al nuevo ciudadano. La mujer andina, en cambio, repre-

senta el espacio que debe ser fecundado y de allí la abundancia de comparaciones en la novela entre el cuerpo femenino y la naturaleza de la sierra.

Sin embargo, como ya se mencionó, este proyecto de síntesis entre ambas culturas está condenado al fracaso. Tal frustración se refleja en el destino de las dos relaciones amorosas que se narran en la novela. Por un lado, Andraca y Miquita nunca llegan a casarse (su vínculo queda en los límites de la ilegalidad) y no tienen la posibilidad de tener hijos. Por otro lado, la relación entre el psiquiatra y Rosario también termina en el fracaso. Y no sólo eso, Rosario reconoce determinadas cualidades en Ferrer (un antiguo pretendiente del pueblo) y opta por quedarse con él, rechazando al doctor capitalino que ha regresado a la sierra con el propósito de proponerle matrimonio. Definitivamente, este cambio de actitud de Rosario refleja tanto el rechazo de los grupos populares a un proyecto de nación conducido por cierto sector de élite capitalina, como también la necesidad y preferencia por dirigir su propio destino.

A manera de conclusión es posible afirmar que la ambigüedad ante lo andino reflejada en la narrativa indigenista de López Albújar expresa el deseo de construir una imagen de nación donde se fusionen las diferentes sociedades que coexisten en el Perú, pero sobre todo, expresa la falta de viabilidad y fracaso de tal proyecto, lo cual, y de manera inevitable, acentúa e intensifica las diferencias ante la otredad. Es precisamente esta imposibilidad de alcanzar una síntesis utópica que deja al descubierto el mutuo rechazo de dos mundos culturales, lo que permite afirmar que la narrativa indigenista de López Albújar expresa con certeza las irreconciliables escisiones y fracturas en la estructura social peruana.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

CAPÍTULO 3

EL HABLADOR COMO DISCURSO DE CONQUISTA

La novela indigenista es uno de los principales ejemplos de la literatura peruana que expresa la realidad multicultural en la cual se genera (Cornejo Polar, “El indigenismo”) y, simultáneamente, construye una imagen de nación en la que los grupos populares cumplen un rol fundamental. En cierta manera, la novela de Mario Vargas Llosa *El hablador* se inserta dentro de esta tradición pero con la finalidad de deconstruirla y elaborar un proyecto ideológico que propone la necesidad de asimilar a los grupos indígenas a los patrones de la modernidad¹.

Sólo se puede hablar de sociedades integradas [escribe Vargas Llosa en un artículo titulado “El nacimiento del Perú”] en aquellos países en los que la población nativa

¹ La obra de Mario Vargas Llosa refleja una clara transformación ideológica que permite delimitar dos momentos en su producción literaria. En el primero, que se inicia con *Los Jefes* (1958) y abarca sus primeros trabajos hasta la publicación de *Conversación en la Catedral* (1970), la literatura se concibe como una forma privilegiada que permite conocer y cuestionar la realidad. A partir de *Pantaleón y las visitadoras* (1973), Vargas Llosa abandona esta perspectiva crítico-reflexiva y se vincula cada vez más al neoliberalismo. (Cornejo Polar, “Historia de la literatura” 145-47. A esta segunda etapa pertenece su novela *El hablador*.

es escasa o inexistente. En los demás, un discreto, a veces inconsciente, pero muy efectivo apartheid prevalece. En ellos, la integración es sumamente lenta y el precio que el nativo debe pagar por ella es altísimo: renunciar a su cultura [...] y adoptar la de sus viejos amos.

Tal vez no hay otra manera realista de integrar nuestras sociedades que pidiendo a los indios pagar ese alto precio; tal vez, el ideal, es decir, la preservación de las culturas primitivas de América, es una utopía incompatible con otra meta más urgente: el establecimiento de sociedades modernas... (811)

En este sentido, mi propósito es analizar *El hablador* como un “discurso de conquista” donde se retoma la dicotomía “civilización-barbarie” para construir una específica imagen de nación. Para tal efecto, se delinearán, en primer lugar, la noción de “discurso de conquista”; luego, se explorarán los diferentes significados que emergen de la antinomia “civilización-barbarie”; y, finalmente, analizaré la construcción del sistema enunciativo como base del proyecto ideológico de *El hablador*.

HACIA UNA HIPÓTESIS DE UNA CATEGORÍA

Tanto la propuesta de Rama sobre la transculturación narrativa como la de Cornejo Polar sobre la heterogeneidad literaria², responden a la urgencia de explicar ciertos fenómenos surgidos a partir de la coexistencia violenta de diversas culturas en América Latina. La noción de “discurso de conquista” se instala dentro de esta convivencia conflictiva e irresuelta. Expresa y es instrumento del deseo constante de poder como el de la construcción de un conjunto de estrategias de resistencia. Su modelo, obviamente, surge con la literatura de conquista pero continúa hasta hoy. Esto implica, desde esta perspectiva, que la conquista europea fue la más amplia y trascendente, pues

² Sobre estas teorías ver Cornejo Polar “El indigenismo” y Rama *Transculturación*.

afectó a toda la región, aunque no ha sido la única. No es necesario rastrear en detalle toda esta larga historia, pero al menos conviene insistir que aquel “modelo” histórico se repitió en la conquista de la pampa en Argentina (*Facundo*, por ejemplo, o *Una expedición a los indios ranqueles*); en la conquista de la selva amazónica en busca del caucho primero, del petróleo más tarde (el clásico de este género sería *La Vorágine*), del sertão brasileño y de sus pobladores nativos (y aquí no se podía dejar de mencionar *Los sertones*); de las tierras de las comunidades indígenas andinas (de la que nace buena parte del indigenismo), entre otros muchos casos. Quiero decir entonces que el hecho de conquista traspasa toda periodización histórico-literaria y se convierte en una especie de discurso generalizado en vastos ámbitos de América Latina.

El “discurso de conquista” se desdobra en el del “conquistador” y el del “conquistado”. La relación inicial entre ambos es una “...separación (por-acá/por-allá) [que] aparece ante todo como una ruptura...” (de Certeau 238). El “conquistador” se traslada a un territorio ajeno, lo cual produce, en primer lugar, el encuentro (o desencuentro) con la otredad, e inmediatamente el deseo de apoderarse de ella. Esta operación puede ejecutarse a través de diversos procedimientos que van desde el sometimiento de los indios como “siervos” y la apropiación de sus pertenencias, como se narra en las *Cartas* de Colón (Pastor 37), hasta el empleo de la educación como un instrumento que busca integrar la otredad a los modelos culturales del “conquistador”, tal como se refleja en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. La “conquista” alcanza uno de sus momentos cúspides cuando el “conquistador” construye una nueva ciudad en el espacio de “por-allá”: sobre el orden de la otredad se impone uno nuevo y desconocido. Un claro ejemplo sería la edificación de México sobre Tenochtitlán realizada por Cortés (Rabasa 145).

La autolegitimación es el elemento integrante al “discurso de conquista” que permite que el “conquistador” valore su acción.

Esta se produce, en primer lugar, a partir de una visión peyorativa de la otredad que ofrece al “conquistador” la posibilidad de justificar su tarea destructiva (Todorov 146). En el caso de los discursos de viajeros y cosmógrafos de la colonia la imagen del “conquistado”, del aborigen americano, osciló entre la de un hombre inferior y un animal superior (López Baralt 81). El análisis de Adorno sobre los catecismos publicados en 1584 y 1587, determina que la representación del “conquistado-conquistador” está fundamentada en las oposiciones binarias de bestialidad/humanidad y barbarie/ civilización (“Iconos” 32). En segundo lugar, la autolegitimación se genera a través del reconocimiento del “conquistador” en una entidad superior. Entidad superior que el “conquistador” no sólo reclama y proclama para el ejercicio de sus acciones sino, simultáneamente, a quien otorga su quehacer (la destrucción del otro) como si fuera una ofrenda. Entidad superior que puede ser Dios, el progreso, la voluntad general de los pueblos, o puede elaborarse a través de la coexistencia de diversos elementos sean estos étnicos, religiosos, o políticos. Entidad superior que permanece a lo largo de nuestra historia literaria, pero que se resemantiza ajustándose a nuevas condiciones socio-históricas. Así, en el caso de la colonia, existe un conjunto de textos que presentan la “...empresa imperial como una alegoría celestial” (Adorno, *Cronista* 240). Lobo Lasso es un claro ejemplo: transforma al personaje de Cortés de líder de la conquista a “General de Cristo” y proyecta el hecho histórico como si fuera una cruzada santa (Amor y Vázquez 186). En *Doña Bárbara*, como se mencionó anteriormente, Santos Luzardo justifica su conquista de la llanura venezolana a partir del reconocimiento de la modernidad.

En todo caso, esbozar esta categoría “discurso de conquista”, es una forma de evitar el exceso analítico y los recortes demasiado puntuales que suelen dificultar la comprensión de la literatura latinoamericana como un amplio y complejo proceso de siglos.

Una de las imágenes más recurrentes en diferentes textos concebidos como “discurso de conquista” es la dicotomía “civilización-barbarie”³. No es sorprendente afirmar, en este sentido, que la “civilización” sea la “madre” de la “barbarie” (Baretta 592), y que este vínculo de filiación carezca de inocencia y gratuidad. En efecto, la “barbarie” fue (y sigue siendo) una imagen construida por la “civilización” con el propósito de delimitar territorios, tiempo e identidades. A través de estas delimitaciones y diferencias el “conquistador” pretende sostener una relación jerárquica ante el “conquistado”, y a su vez afirmar tanto el orden socio-político como el control sobre la fuerza laboral (Baretta 596). En todo caso, aunque pudiese resultar obvio, conviene enfatizar que ambos polos de la dicotomía “civilización-barbarie” son construcciones imaginarias nacidas desde la perspectiva del “conquistador” y, por consiguiente, con clara alevosía tienen la intención de atacar y defender en favor de aquél.

En primer lugar, “civilización-barbarie” va a reforzar la construcción de imágenes sobre los territorios del “conquista-

³ La imagen del “salvaje” —y no el uso del término “barbarie”— se representó por primera vez en la literatura latinoamericana en las *Cartas* de Cristóbal Colón. Sin embargo, el empleo de la antinomia “civilización-barbarie” se inició en la colonia con Sepúlveda: “¿qué mayor beneficio y ventaja pudo acaecer a estos bárbaros que su sumisión al imperio de quienes con su prudencia, virtud y religión los han de convertir de bárbaros y apenas hombres, en humanos y civilizados en cuanto puedan serlo...?” (63). Después del período de la independencia la dicotomía se reactivó. Dos factores produjeron esta reactivación: por un lado, el crecimiento de las ciudades y el ingreso de éstas al cosmopolitismo generó una mayor distancia entre la urbe y la periferia que afirmó la imagen de lo “bárbaro”; por otro lado, el surgimiento del caudillismo (cuyas fuerzas militares estaban compuestas por gauchos o llaneros) y su agresión al poder central de la ciudad, permitió una respuesta de la urbe caracterizada por la intensificación de la imagen de “barbarie” para calificar peyorativamente a su adversario (Baretta 597). En este contexto, por ejemplo, surgió la obra de Sarmiento y la de su compatriota Esteban Echeverría.

dor” y del “conquistado”. Obviamente, la “civilización” desea consolidar el “centro” como una fuerza única que tiene el poder de imponer sus valores (Masiello 3). También demarca el territorio en que se localizan los grupos representados como “bárbaros” ubicándolos en los alrededores. Esta demarcación produce una exclusión que sirve para mantener la distancia entre “conquistador” y “conquistado” (Baretta 596). Al mismo tiempo, “civilización” y “barbarie” implican una valoración del territorio. El territorio del “conquistador”, de la “civilización”, del “centro”, se construye a través de un conjunto de significantes que elaboran una imagen positiva que intenta justificar y, simultáneamente, ejercitar el poder con que se inviste. En contraste, la “barbarie”, el territorio situado en la “periferia”, en la pampa, en la selva, en el llano, será visto peyorativamente, como un territorio que por sus características negativas deber ser sometido y transformado por la “civilización”.

“Civilización” y “barbarie” no sólo semantizan la distancia y la jerarquía entre dos territorios. También semantizan el tiempo. Es claro que el tiempo de la “civilización” implica el presente y el futuro. Un presente en la medida en que el “conquistador” es representado como un hombre que ya ha adquirido las normas y patrones de conducta de la “civilización”. Un futuro, un tiempo que se desea alcanzar, debido a que el “conquistador” pretende transformar el territorio del “conquistado” en uno similar al suyo. En el caso de *Facundo* se construye una imagen de tal modo que en el presente ya existe un sujeto europeizado (“civilizado”), pero que busca educar y poblar las pampas argentinas con la finalidad de transformarlas para un nuevo futuro; en *Doña Bárbara* Santos Luzardo es configurado como un culto abogado que anhela imponer un nuevo sistema de explotación agrícola y educar a Marisela, la niña “salvaje”.

La “barbarie” también comprende dos instancias temporales. Comprende, por un lado, un pasado, un tipo de organización socio-política que es representada como arcaica. Es en este

sentido que Zavala considera que a la oposición “barbarie-civilización” corresponde la de “naturaleza-cultura”, de tal modo que el primero de los polos expresa la negación de toda tecnología, conocimiento, lenguaje y moralidad (334). Ese tipo de organización propia de tiempos remotos aparece aún sobreviviendo en la instancia del presente. No es una instancia completamente aniquilada. Es una instancia que todavía permanece.

Estas implicaciones temporales en la dicotomía “civilización-barbarie” reflejan: primero, en el presente, el enfrentamiento de dos modelos de organización socio-política; y segundo, el distanciamiento y jerarquización entre ellos de tal manera que el modelo de la “barbarie”, anclado en el pasado, se representa como uno que está condenado a la extinción, mientras que el de la “civilización” alcanzaría un mayor desarrollo, en la medida en que connota el porvenir.

En tercer lugar, “civilización” y “barbarie” construyen la identidad del “conquistador” a partir de lo que White denomina como técnica de definición por negación: es decir, si el sujeto no sabe lo que es, por lo menos identifica lo que espera no ser (152). En todo caso, la producción de modelos negativos por el grupo hegemónico cumple una doble función: definir a los otros grupos y, a partir de ello, delimitar la conducta aceptable de los miembros de la élite dominante (Baretta 593). En esta imagen el factor étnico es uno de los denominadores de mayor importancia y no “...pertenecer a la supuesta ‘raza’ de quienes vivían en la ‘civilización’, justificaría ya la esclavización o incluso el exterminio” (Fernández Retamar, *Algunos usos* 185). Se elaboró así, un sistema de castas que enfatizó la distancia entre la reproducción fisiológica y las teorías científicas sobre “salvajes” (aquellos que estaban fuera de la ley de la sociedad “civilizada”), a través de significantes que representaban a la población mestiza como “innatural” o “degenerada” (Zavala 336).

El “conquistador”, como ya fue dicho anteriormente, intenta ser reconocido por una entidad superior que legitime sus

acciones. Esta entidad puede ser Dios, el progreso, la voluntad general de los pueblos, o construirse por medio de distintos factores. En todo caso, conviene destacar que, desde el punto de vista del “conquistador”, también se establece una relación entre el “conquistado” y esa entidad superior. Esta relación se caracteriza porque aquél no reconoce ni es reconocido por ésta. En otras palabras, el “conquistado” no reconoce ni es reconocido por Dios, por el progreso ni por la voluntad general de los pueblos. Esta doble negación, en contraste a la necesidad del “conquistador” de reconocerse en la entidad superior, contribuye a la representación del “conquistado” como “bárbaro”. En definitiva, “bárbaro” es aquél que niega y es negado por la entidad superior ante la que el “conquistador” ofrece y legitima su quehacer.

LA NARRACIÓN COMO ACTO DE VENTRILOQUIA

La representación de los narradores-personajes en *El hablador*, así como el ejercicio de sus funciones en espacios disímiles (es decir, la práctica del arte de narrar en dos culturas), construyen una alegoría de la nación, o mejor dicho, de la viabilidad y legitimidad de diferentes proyectos de identidad nacional. En este sentido, en *El hablador* coexisten dos relatos contados por dos narradores que contrastan (Gallagher 126) y se alternan a lo largo de la novela. El primero de éstos, al igual que en textos anteriores como *La tía Julia y el escribidor* (1977) e *Historia de Mayta* (1984), se identifica con el escritor Mario Vargas Llosa. Se trata de una situación aparentemente autobiográfica en la que el autor/narrador investiga y ordena las piezas de un

⁴ González Vigil considera que el narrador de *El hablador* “...opina, revisa, coteja, se hace ‘visible’ aunque de una manera que no estorba...”. (“Vargas Llosa” 400).

⁵ Cornejo Polar aplica estos conceptos a las crónicas. *Escribir* 84-85.

rompecabezas, a la vez que incorpora su propia experiencia al discurso como un mecanismo que otorga mayor autenticidad a lo expresado⁴, con lo cual, obviamente, enfatiza su presencia y autoridad⁵.

La otra historia es relatada por Saúl Zuratas, Mascarita, transformado ya en un hablador machiguenga que cuenta los ritos de su tribu, sus sueños, el origen de sus códigos morales, su cosmogonía. No se trata, en este caso, de la construcción de un sujeto marginal; muy por el contrario, es un acto de ventriloquia en el que Vargas Llosa, a partir de un conjunto de oposiciones⁶, elabora una supuesta otredad para reafirmar la legitimidad de un proyecto que defiende la imposición de la modernidad.

Inicialmente, ambos narradores-personajes se encuentran en el mismo espacio —son compañeros universitarios en Lima—, pero después se trasladan a diferentes territorios donde adquieren tanto el “saber” como el “poder”. Los “viajes” del autor/narrador pueden ser divididos según el destino final: Europa, en unos casos; la selva peruana, en otros. En Europa, Vargas Llosa alcanza el reposo y la tranquilidad que no le ofrece el Perú. Este reposo y tranquilidad reflejan una clara integración a la sociedad occidental, que contrasta con su imposibilidad de comunicarse y entender a los machiguengas. El autor/narrador cuenta su historia desde un espacio cosmopolita adonde se ha traslado con el propósito de huir de la realidad peruana: “Vine a Firenze para olvidarme por un tiempo del Perú y de los peruanos...”, y para ello ha planificado “...leer a Dante y Machiavelli y ver pintura renacentista...” (7). En otras palabras, la historia es narrada desde un espacio caracterizado como centro de la modernidad el cual le permite al autor/narrador evadirse de su propia sociedad. Sin embargo, la enunciación de la historia desde una ciudad europea, también representa que,

⁶ Agradezco el estudio inédito de Orihuela donde considera que la oposición semántica principal en *El hablador* es utopía Machiguenga vs. realidad peruana, a partir de la cual se articulan otras de menor jerarquía.

incluso en los lugares (o refugios en este caso) de la más “alta civilización”, el sujeto es perseguido de manera casi obsesiva por la “barbarie”. Por otro lado, en sus viajes a la selva el autor/narrador no pretende —a diferencia de Mascarita—, integrarse a las sociedades amazónicas, sino mostrar al público occidental las costumbres de esos pueblos. Es un traslado a un “por-allá” (la selva peruana) con la finalidad de recopilar material de “otra” cultura para divulgarlo en el espacio en que se inscribe el autor/narrador.

Mascarita, por su parte, viaja a la selva peruana. Allí realizará un lento proceso de integración a la sociedad machiguenga transformándose no sólo en uno de ellos, sino en el hablador: un sujeto poseedor y portador de la memoria colectiva. Obviamente, el narrador-personaje se localiza en la amazonía peruana donde ha obtenido el “saber” del pueblo machiguenga y el “poder” de divulgarlo. El tipo de organización de los machiguengas —son nómadas, es decir “bárbaros”—, obliga a que el hablador se traslade por diferentes lugares con el propósito de transmitir y conservar las tradiciones del pueblo: “Desde entonces estoy hablando. Andando. Y seguiré hasta que me vaya, parece. Porque soy el hablador” (203). Su “poder”, por tanto, no sólo consiste en divulgar la tradición, sino en mantener integrado a este pueblo nómada.

Junto a la valoración del espacio desde donde se narran las dos historias —Florencia versus la selva peruana, un centro de la “civilización” versus una zona marginal en la que aún existen grupos nómadas—, en *El hablador* coexiste otra cuyo objeto es la descripción de cada narrador-personaje. En efecto, en esta novela de Vargas Llosa se realizan ciertas asociaciones entre rasgos físico-psicológicos y propuesta ideológica, de tal manera

⁷ Este recurso fue ya usado por Vargas Llosa en *Historia de Mayta* (1984). En esta novela Vargas Llosa pretende explicar la opción y creencia en la ideología marxista debido a la incapacidad del sujeto para adaptarse y ser aceptado por su sociedad.

que las características normales o anormales del narrador-personaje determinan la legitimidad o no del proyecto ideológico que se defiende⁷.

En este sentido, Mascarita, al igual que otras representaciones de la “barbarie” hechas por diferentes autores, es configurado como un monstruo: “... tenía un lunar morado oscuro, vino vinagre, que le cubría todo el lado derecho de la cara y unos pelos rojos y despeinados como las cerdas de un escobillón [...]. Era el muchacho más feo del mundo...” (11). Esta anomalía física le impedía ser reconocido por su sociedad y, a partir de tal rechazo, el autor-narrador explica el deseo de Mascarita por integrarse a una sociedad periférica como la machiguenga:

Ambos [Mascarita y los machiguengas] eran una anomalía para el resto de los peruanos; su lunar provocaba en ellos, en nosotros, un sentimiento parecido al que en el fondo alentábamos por esos seres que vivían, allí lejos, semidesnudos comiéndose los piojos y hablando dialectos incomprensibles. ¿Era esa la raíz del amor a primera vista de Mascarita por los chunchos? ¿Se había inconscientemente identificado con esos seres marginales cada vez que ponía los pies en la calle? (29-30)

Mascarita es descrito como un sujeto carente de agresividad: era “...buenísimo” (11). Cuando un borracho lo ofende llamándolo monstruo, Zuratas responde pacíficamente: “—Pero si no tengo otra [cara], qué quieres —le sonrió Saúl—. Déjanos pasar y no te pongas pesado” (16). En cambio, ante esa situación el autor/narrador reacciona violentamente: “Yo [“Vargas Llosa”], para entonces, perdí la paciencia. Cogí al borracho de las solapas y comencé a zamaquearlo. Hubo conato de trompeadera, revuelo de gente, empujones...” (16). La carencia de agresividad —un defecto desde la perspectiva del autor/narrador— no es exclusiva de Mascarita: constituye un valor en la cultura machiguenga, y se usa en otras representaciones del “salvaje”. Colón, por ejemplo,

concibe la población indígena como “salvaje” a partir de tres rasgos: desnudez, incapacidad para el comercio (por no tener relaciones mercantiles según los patrones europeos), y la falta de agresividad por su carencia de armas. Este retrato del “otro” revela que para Colón la agresividad era un elemento constituyente de la imagen del “conquistador” (Pastor 56-57), al igual que Vargas Llosa la integra en su representación del hombre “civilizado”.

Cada uno de los narradores hace una defensa ideológica distinta. Mascarita defiende el indigenismo; “Vargas Llosa”, la ideología occidental: “[Mascarita] Hablaba de aquellos indios [dice el autor/narrador], de sus usos y sus mitos, de su paisaje y sus dioses, con el respeto admirativo con que yo me refería a Sartre, Malraux y Faulkner, mis autores preferidos de aquel año” (18). La defensa de los indios, sin embargo, se representa como la que realiza un sujeto deforme y desadaptado a las reglas de la sociedad moderna. Un sujeto que por sus deficientes condiciones físicas y psicológicas no tiene otra alternativa que acercarse a una cultura marginada, la cual lo acepta y lo transforma en su guía. Así, al representar y explicar el interés e integración de Mascarita a la sociedad machiguenga como un acto nacido de la anormalidad física, la novela de Vargas Llosa deja entender (y define) la defensa de las culturas indígenas como un proyecto que carece de toda legitimidad. En contraste, las acotaciones constantes y directas en los textos del autor/narrador intentan determinar que su claridad ideológica era producto de su “normalidad”, opuesta a la que le había tocado vivir a Mascarita.

Los dos narradores-personajes también se distinguen por las fuentes de conocimiento que emplean. Supuestamente el “saber” de Zuratas proviene de la tradición oral popular: “Me dejaban escuchar lo que hablaban [dice Mascarita], aprender lo que eran. Yo quería conocer su vida, pues. De sus bocas oírla” (202), en el cual, como en toda cultura oral como la machiguenga, se enfatiza el uso de la memoria: “Nada de lo que iba oyendo se me olvidaba” (202). Por otro lado, el “saber” del autor/narrador

se sustenta, en primer lugar, en la erudición que demuestra a través de un conjunto de referencias cultas que contrastan con la cosmogonía machiguenga; segundo, con el tipo de vida que lleva: “Iba a la Universidad sólo en las mañanas; en las tardes, solía pasar algunas horas en la Biblioteca Nacional...” (101); y finalmente, con la necesidad de recurrir a fuentes escritas para investigar la historia de los machiguengas: el libro del misionero Fray Vicente de Cenitagoya, “...la colección completa de Misiones Dominicanas, [...], así como los estudios sobre la lengua y el folklore de la tribu del Padre José Pío Aza...” (103).

Junto a este contraste entre sabiduría popular y erudición, se instala la dicotomía escritura-oralidad que define dos construcciones lingüísticas intercaladas en la novela sobre las que se sostiene la antinomia “civilización-barbarie”. A diferencia del discurso arguediano en el que coexisten varias voces y se opta por una imagen de nación no homogénea sino articulada a partir de la pluralidad (Cornejo Polar, *Escribir* 217-18), o de los textos indigenistas donde se elabora un lenguaje que reproduce el castellano plebeyo de las urbes e incorpora formas del quechua (Cornejo Polar, *Escribir* 170-71), la naturaleza lingüística de los capítulos relatados por el autor/narrador de *El hablador* se caracteriza por la escrituralidad. En ellos se emplean estrategias narrativas propias del modo moderno de contar una historia —por ejemplo, el modelo del testigo presencial (Franco 15)—, y un estilo periodístico enriquecido por el vocabulario y la gramática de un escritor erudito y cosmopolita. Esta construcción lingüística, opuesta a los mitos indígenas narrados por

⁸ Vargas Llosa recurre a determinadas fuentes para recrear la cosmogonía machiguenga. Sin embargo, no acude a la tradición oral sino a “...la tradición oral transcrita en los textos misioneros protestantes y católicos. Se trata en otras palabras del pastiche de las publicaciones del *Summer Institute of Linguistic* y de las relaciones de los misioneros católicos, particularmente los Dominicos quines habían penetrado en la zona amazónica siglos atrás” (Franco 17).

Mascarita, crea un “...aire razonable [que] permite al autor hacer juicios políticos e ideológicos haciéndolos pasar por sentido común” (Franco 15).

Como parte primordial del acto de ventriloquia, en los capítulos narrados por Mascarita, Vargas Llosa pretende recrear la forma narrativa de los mitos machiguengas representando el estilo formulaico de los cuentistas de relatos orales. Un relato, por ejemplo, comienza de la siguiente manera:

Esta es la historia de la creación.

Esta es la pelea de Tasurinchi y Kientibakori.

Eso era antes. (205)

Detrás de esta supuesta recuperación de la oralidad⁸, se instala el uso de otro elemento recurrente en la representación de la “barbarie”: la carencia de escritura como una deficiencia. El machiguenga, el “bárbaro”, transmite sus tradiciones oralmente; el “conquistador”, el hombre “civilizado”, escribe y no sólo privilegia la escritura como sistema de comunicación sino que ésta, junto con la lectura —y el autor-narrador es configurado como un ávido lector—, son condición “sine qua non” del “civilizado” y agentes fundamentales de una determinada producción cultural (González Stephan 113). Así, Vargas Llosa parece concebir la narración oral como el arte de las culturas nómadas quienes aprenden a sobrevivir gracias a las historias relatadas por los habladores (Franco 17), —o mejor dicho, por seres calificados como “monstruosos” en las sociedades modernas—, y tal vehículo de comunicación hace que sean excluidas de los supuestos privilegios de la “civilización”.

Si la caracterización de los narradores, del espacio desde donde emiten sus relatos, de la semantización de sus “viajes”, de sus fuentes de conocimiento y del uso de diferentes tecnologías de comunicación (escritura-oralidad), construyen en *El hablador* una imagen peyorativa de los machiguengas (y por

extensión de todas la culturas indígenas del Perú), también construyen un sujeto autoritario —el cual en última instancia es una alegoría de un tipo de sociedad moderna— que le niega al otro toda posibilidad de existencia como clara respuesta al proyecto indigenista, y que se autodefine como superior y con derecho a conquistar y destruir:

Por triste que fuera [dice el autor/narrador], había que aceptarlo. No teníamos alternativa. Si el precio del desarrollo y la industrialización para los dieciséis millones de peruanos, era que esos pocos millares de calatos tuvieran que cortarse el pelo, lavarse los tatuajes y volverse mestizos —o, para usar la más odiada palabra del etnólogo: aculturarse—, pues, qué remedio. (24)

Se expresa en *El hablador* que todo proyecto que sostenga la defensa de la cultura indígena resulta no sólo carente de viabilidad sino que representa un impedimento al desarrollo de la sociedad moderna. En última instancia, en la imagen de nación que se construye en la novela, los grupos indígenas no poseen ninguna presencia como tales.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

CAPÍTULO 4

URGENCIAS Y RUMORES EN LA ENSAYÍSTICA DE MARIO BENEDETTI: UNA LECTURA SOBRE *EL PAÍS DE LA COLA DE PAJA*

La obra de Mario Benedetti comprende una diversidad de géneros: poesía, cuento, novela, teatro, ensayo, crónica periodística, humorismo. Pese a su diversidad, en ella existen dos constantes que expresan la unidad de su proyecto. El primero de estos rasgos consiste en la empatía (Fornet 7). Es decir, la facilidad con que el autor es capaz de establecer un vínculo comunicativo con sus lectores a través del discurso. Por otra parte, Benedetti es un escritor de preocupaciones éticas y políticas de modo tal que la pluralidad de formas literarias que cultiva, se convierte en un instrumento que expresa un pensamiento coherente (Fernández Retamar, “La obra novelística” 101-02; Caballero Bonald 7).

Es conveniente indicar que su obra literaria constituye un proceso cuya dinámica se establece en estrecha relación con la existencia de fenómenos extra-literarios, los que influyen en el autor y se manifiestan en determinadas transformaciones de su producción artística. En este sentido, su obra puede ser entendida como una crítica a una modernidad capitalista que resulta enajenante y como una búsqueda de una modernidad socialista que pueda ofrecer mayor plenitud.

El primer momento de su producción comprende no sólo los textos escritos antes de la revolución cubana, sino también aquéllos que reflejan una óptica anterior a este hecho, aunque físicamente hayan sido creados con posterioridad. En ellos se manifiesta la temática de lo cotidiano a través de un tratamiento realista que serviría de modelo a los escritores venideros y, simultáneamente, a lo que Rama ha denominado la actitud de una generación comprendida entre 1939 y 1969 que se caracteriza por la hipercriticidad al deterioro de la modernidad (Rama, *La generación* 19). En estos textos —*Poemas de la oficina* (1958), *La tregua* (1960), *Montevideanos* (1961), para citar algunos ejemplos—, Benedetti retrata a la clase media de su país cuya característica fundamental es la carencia de una perspectiva histórica, que se expresa en la inautenticidad de una vida cotidiana (Fernández Retamar, “La obra novelística” 106) en una sociedad que ha adquirido la modernidad por medio de un modelo capitalista.

En la década de los sesenta, un gran número de intelectuales latinoamericanos (García Márquez, Cardenal, Cortázar, entre otros) se vincularon a la revolución cubana. Mario Benedetti no fue ajeno a este hecho político. Para él, la revolución cubana se convierte en “un catalizador” que permitía la reintegración política de aquellos escritores que se refugiaban en su erudición y fantasía (Benedetti, *Literatura* 42), como también el surgimiento de un nuevo camino para obtener la modernidad. Se producirá en Benedetti una transformación ideológica que es reflejada en sus textos. Así, por ejemplo, *Gracias por el fuego* (1965) o *El cumpleaños de Juan Ángel* (1971) manifiestan la búsqueda del socialismo como un modelo alternativo de modernidad.

La crisis social, económica y política que vivía el Uruguay genera un proceso que culmina en el golpe de Estado en 1973 y, al mismo tiempo, inaugura una de las etapas más sangrientas en la historia uruguaya. El régimen dictatorial canceló las libertades y derechos populares, torturó y asesinó; implantó la represión y como consecuencia de ella se produce la autocensura, y miles de cientos de uruguayos tuvieron que emigrar.

Benedetti no es ajeno a estos problemas políticos que determinan el tercer momento de su obra. Con la publicación de la pieza teatral *Pedro y el capitán* (1975), el militarismo ingresa por primera vez en la temática de la literatura uruguaya y en libros posteriores se encontrará una clara denuncia a la situación que vivió el Uruguay (Ruffinelli, “Uruguay” 130). Pero este momento de su obra está constituido por una producción literaria que denuncia no sólo los hechos que ocurren dentro del país, sino también que refleja la problemática del exilio. Así lo demuestran textos como *Primavera con una esquina rota* (1982), *Geografías* (1984), *El desexilio y otras conjeturas* (1985).

El país de la cola de paja es un ensayo que pertenece al primer momento de la obra de Mario Benedetti. Se publica, al igual que *La tregua*, en 1960, y de esa manera este escritor uruguayo alcanza ensayística y narrativamente el primer lugar en las letras de su país. La clase media, así, asume la interpretación sensible y crítica de la época que plantea el autor (Rama, “180 años” 38). En este sentido, pretendo indagar las causas que hicieron posible tal identificación de la clase media con el ensayo de Benedetti a partir, fundamentalmente, del análisis textual. Para ello ha sido necesario establecer el diagnóstico y la crítica que se expresan en *El país de la cola de paja* sobre la modernidad ya alcanzada en el Uruguay de aquellos años, y por otro lado, la propuesta sobre una visión de la historia y del “ser” nacional. Al mismo tiempo, he creído necesario que, para comprender con mayor claridad tales asuntos es indispensable, en primer lugar, determinar algunas consideraciones teóricas sobre el ensayo y, posteriormente, trazar brevemente el proceso de la ensayística uruguaya.

DE LA TEORÍA DEL ENSAYO AL ENSAYO URUGUAYO: BREVES NOTAS

Nadie discute la existencia del ensayo como género, pero todo intento de establecer sus límites, todo intento de definirlo a partir de los elementos que lo integran, resulta realmente pro-

blemático. Al parecer, el motivo de esta dificultad es producto de la variedad de componentes que encierra el ensayo y que hacen de éste un género híbrido (Urrello 8).

Adorno, en su trabajo “El ensayo como forma”, también reconoce la existencia de un conjunto de elementos heterogéneos. Sin embargo, Adorno logra precisar otros caracteres. En primer lugar, considera que el ensayo es el último reducto del pensamiento libre dentro de la modernidad. En este sentido, las ideas que se exponen en este género no obedecen a ninguna normatividad, sino que dan cuenta de la libertad y la voluntad crítica del sujeto, de tal forma que el ensayo se convierte en un espacio privilegiado, un espacio donde se escribe “contra algo”. En segundo lugar, Adorno afirma que en la modernidad el arte y la ciencia se encuentran divididos y entre ellos existe una contienda epistemológica e institucional. Sin embargo, en el ensayo, ciencia y arte no se encuentran divorciados sino, muy por el contrario, aparecen como elementos en una constante y estrecha comunión. Es decir que, para Adorno, el ensayo se encuentra en una intersección de dos componentes fundamentales: ciencia y arte (“El ensayo” 11-36).

Foster, en su trabajo de investigación titulado *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano: textos representativos*, expresa una concepción similar. Afirma que el ensayo se halla entre la “ficción narrativa y el discurso científico”: en ciertas ocasiones se funde con mayor claridad en un polo, en otras se acerca al opuesto. En todo caso, no siempre se posee una nítida distinción entre ambos polos (9). Según Earle y Mead estos dos componentes —ficción y discurso científico— no son los únicos, pero sí los principales. Para Earle y Mead el ensayista “... no ordena sus ideas ni las concibe fríamente, como en un tratado, sino que éstas reflejan efusión viva (...), y un estilo más flexible que el de los libros de enseñanza” (8). Además de esto, el ensayo se presenta como un texto “casi siempre incompleto”. Es decir, que el escritor no pretende agotar todas las posibilidades de su tema, aunque sí nos da una idea de cómo quiere que se

considere dicho tema, dentro de los alcances de tiempo y espacio que dispone (9).

Real de Azúa concuerda con Adorno en dos elementos: por un lado, a partir del rastreo en los trabajos de Montaigne y Bacon, llega a la conclusión que el ensayo es siempre una reacción contra “lo dogmático, pesado, riguroso...”; por otro, afirma que la libertad —en oposición a la normatividad— es otra característica que define al género. Sin embargo, agrega un conjunto de observaciones que son de singular relevancia para comprender las limitaciones y los alcances del ensayo. Plantea, por ejemplo, que el curso del pensamiento del ensayo “está dado por el pensamiento mismo y no por la espacialidad, la temporalidad o la ficción...”, las cuales, pueden presentarse en él esporádicamente. Esta no predominancia de la espacialidad, temporalidad y ficción le permite diferenciarlo de aquellos géneros —los diarios, estampas, ficción narrativa— en los que tales elementos ocupan una jerarquía de primer orden.

En segundo lugar, este pensamiento está caracterizado por un “relativo mediatismo”, que se opone al “desinterés del empeño teorizante”. Mediatismo que, en resumidas cuentas, expresa “una urgente finalidad transformadora”.

En tercer lugar, a partir de las ideas del español Juan Rof, Real de Azúa plantea que en el ensayo existe un carácter personal. Se trata de un juicio que implica un “compromiso vital del opinante”, un juicio cargado de una gran subjetividad que “se sitúa antipódicamente de toda objetividad, de neutralidad, de todo conocimiento socializado”. De Rof también recoge el elemento literario y considera que éste se manifiesta porque es un discurso que recoge “el sentido de la ambigüedad y connotatividad del lenguaje, el esporádico interés en el signo por el signo”.

Finalmente, considera que el “fundamento” diferencia al ensayo de la estricta “filosofía”. En este sentido, el ensayo “no es pensamiento fundado o, por mejor decir, no tiene la necesidad de fundarse a sí mismo” como lo exige la filosofía. La tarea del ensayo es recoger “los supuestos o el pensamiento ya dado

(una ideología, un cuadro de valores, un sistema), lo recibe desde afuera sin alterar sus fundamentos, lo ‘repiensa’, a lo más” (Real de Azúa 15-21).

El ensayo hispanoamericano del siglo XIX es escrito por quienes conducen la vida pública —Bello, Sarmiento, Montalvo, Hostos, Martí—, y reúne las características mencionadas pero, simultáneamente, expresa otras que le son exclusivas. En este sentido, por ejemplo, Zea ha afirmado que un rasgo constante del pensamiento latinoamericano es la preocupación por su realidad —ya sea positiva o negativa— y la búsqueda de urgentes soluciones a los diversos problemas que esta realidad plantea (1-56). Lagamanovich, en un breve pero enriquecedor trabajo titulado “Hacia una teoría del ensayo hispanoamericano”, considera que nuestra ensayística puede ser dividida en tres momentos: ensayo romántico-positivista, naturalista-modernista, y vanguardista-existencialista. Partiendo de y reelaborando las observaciones de Earle, Lagamonovich distingue determinadas funciones o variantes internas que se presentan en esos tres momentos. Estas funciones o variantes internas son las siguientes:

1) las características de la actitud ‘testimonial, o sea el vivo interactuar de un hombre con los grandes problemas de su tiempo (...); 2) las formas de manifestación de la actitud ‘conativa’ (utilizando este término en el sentido de Jakobson), vale decir, los mecanismos mediante los cuales el emisor del mensaje ensayístico trata de influir sobre su receptor; 3) las maneras en que se desarrolla la línea de lo ‘dialogal’, núcleo de actitud comunicativa que subyace en todo ensayo bien escrito; 4) el problema de la ‘búsqueda de la expresión’, fundamental en la problemática del ensayo americano, que se realiza de distintas maneras a lo largo de la historia de este género; 5) el desplazamiento y sucesión de diversos núcleos temáticos... (20)

En el caso específico del ensayo uruguayo, es necesario indicar que éste expresa determinadas constantes temáticas a lo largo de

todo su proceso. En este sentido, creo que es necesario hacer una breve revisión de los principales momentos de la ensayística en los que se reiteran tales temas. El primero de estos momentos se ubica en el siglo XIX, y es un período de escasa producción debido a la modestia de los ensayos en sí, como también al contexto histórico caracterizado por las luchas políticas e ideológicas, que hizo que el material de los ensayos estuviese entremezclado con la prosa de combate, la monografía servicial, la historiografía nacionalista. Un momento posterior está constituido por la “generación del novecientos”, que representa la época de oro de la ensayística uruguaya. Existe en esta producción una indiscutida prosa artística al mismo tiempo que son sistematizadas muchas ramas del saber. Destaca aquí, por ejemplo, la obra de Rodó —*Ariel* (1900), *Motivos de Proteo* (1909), *El Mirador* de Próspero (1913)—, de Pedro Figari —*Arte, Estética, Ideal* (1912)—, de Vaz Ferreira, Carlos Reyles, y Luis Alberto Herrera.

Entre 1915 y 1920 se ubica una nueva generación. Es un grupo de ensayistas que está seguro de su país, que confía en su espacio. Es también un grupo que se siente heredero del magisterio de José Enrique Rodó, y que posee una fuerte conciencia del significado del diálogo y de la convivencia civilizada. Aquí figuran Alberto Zum Felde, Emilio Oribe, Dardo Regules. El siguiente momento se encuentra entre el centenario de independencia (1825) y el golpe de estado (1933) y la Guerra Civil Española de 1936. Esta generación, a diferencia de la anterior, ve el surgimiento de posiciones que fueron expresadas a través de actos violentos. Tal coyuntura produjo posturas religiosas en unos, y militancia política en otros. La época que vivieron, en todo caso, hizo de ellos sujetos solitarios o precursores de la generación venidera. Y precisamente es la generación del 45 la venidera. Tuvieron una actitud de inconformidad ante la versión optimista del uruguayo; expresaron cierto desdén y una actitud crítica hacia la superestructura; y, finalmente, una gran preocupación por el “ser” nacional. Estas características los condujo a una ruptura, de tal

modo que hacia 1945 y 1950 había, por un lado, una literatura e historiografía oficiales que reflejaba el conformismo, y por otro, esta nueva generación que poseía una actitud opuesta (Real de Azúa 31-44).

En el proceso de la ensayística uruguaya que se ha esbozado, se reiteran determinados tópicos en los diversos momentos que he descrito. De esta manera, se expresa un “eterno recomenzar” que significa que cada generación ignore el trabajo de la anterior y, a su vez, plantee soluciones similares. El primero de estos temas —que no es exclusivo de la ensayística uruguaya sino pertenece a la hispanoamericana—, es el tema de los Estados Unidos. Otro se halla en la presencia de América o, mejor dicho, su “diagnóstico y pronóstico”. Y finalmente, un tercer tema recurrente es la “deontología” de la cultura (nacional, americana) “el de los deberes -y derechos- de los hombres que la portan, el de sus fines, de su conducta, de su misión” (Real de Azúa 44-49).

Sin embargo, el tema de lo nacional en el caso uruguayo, es decir la búsqueda de los auténticos y reales valores, no ha sido plasmado en una obra de gran magnitud como *Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada, o *Chile* de Subercasseaux, u *Orden y Progreso* de Gilberto Freyre. Aunque es precisamente la generación del 45 (a la que Benedetti se vincula) la que ha realizado un estimable esfuerzo por desarrollar esta forma de autoconocimiento (Real de Azúa 53). En este sentido, Rodríguez Monegal considera que estos ensayistas se caracterizan por “una preocupación permanente por el país” (377). Así lo demuestra el primer libro de Real de Azúa, *España de cerca y de lejos*; o los textos dispersos de Washington Lockhart; o las páginas de Carlos Martínez Moreno o de Carlos Maggi. Esta preocupación también la expresa Mario Benedetti: primero, a través de la crónica humorística (en *Mejor es meneallo*, una sección que llevó a cabo en el semanario *Marcha*) y, posteriormente, de manera más aguda, en *El país de la cola de paja*.

LA DEVALUACIÓN DE UNA MORAL: DIAGNÓSTICO Y CRÍTICA

Hacia fines de la década de los cincuenta, el Uruguay había ingresado en una grave crisis económica: evidencias de ella fueron el vertiginoso proceso inflacionario y el cierre del mercado cambiario en 1957 (Rama, *La generación* 178). Sin embargo, la crisis no sólo afectó el ámbito económico: también produjo un conjunto de repercusiones en el orden de la moral. *El país de la cola de paja* analiza y critica no la crisis económica, sino aquella otra, aquella referida a los valores de una modernidad capitalista que empezaba a deteriorarse. Es decir, que, si bien es cierto que en este ensayo el autor refleja a las diferentes estructuras de la sociedad uruguaya y sus interrelaciones (Paredes 145), su objetivo siempre se encontrará en el campo de la moral. El lector se encuentra, por tanto, frente “a la concepción de una sociedad uruguaya en decadencia y caracterizada por la inmoralidad que se ha implantado como norma invadiendo todos los sectores sociales” (Paredes 145). Con clara alusión a ello, Benedetti ha escrito en *El país de la cola de paja*:

Por eso, cuando los oradores políticos, los editorialistas o los comentaristas radiales, hacen caudal de la crisis económica que destroza el país en sus varios niveles de vida, uno se pregunta por qué se dejará siempre intocada la tremenda crisis moral que nos viene destrozando desde mucho antes de que el peso uruguayo tomara el cuetabajo. (12)

Esta situación de crisis se describe a través del desarrollo de diferentes temas que pueden agruparse de la siguiente manera. Por un lado, una temática que indaga sobre situaciones (y valores) que surgen desde la modernidad ya alcanzada y que simultánea y paradójicamente la deterioran. Tales situaciones son, por ejemplo, la coima, el acomodo, la indiferencia social, la corrupción, entre otros. Por otro, una temática que “indaga de manera más directa sobre la praxis cultural, a través de una honda meditación

sobre los deberes y relaciones del intelectual como se observa en ‘Ya sabemos leer’, ‘El recurso de la chacota’, ‘La cultura es pocos votos’, y ‘Mirar desde arriba’” (Paredes 148).

No obstante, creo que es necesario establecer qué significa el título de este ensayo: qué significa poseer “cola de paja”. De una parte es la conciencia de culpabilidad que tiene el sujeto; sin embargo es también algo más: es conocer que esa culpabilidad implica la obligación de una toma de decisión y de una acción ante un tipo de modernidad que resulta decadente, pero pese a que el sujeto sabe de esa crisis, no hace nada para enfrentarla. En este sentido, en *El país de la cola de paja* se puede leer:

Ahora bien, el especial estado de ánimo que la jerga popular ha dado en llamar ‘cola de paja’, es precisamente una antesala de la cobardía. No es, la cobardía en sí, pero es la disposición del ánimo que va a caracterizar el decisivo minuto que la precede. Si tener ‘cola de paja’ es sentirse culpable, esa culpabilidad tiene una determinada dirección: la de una actitud que es urgente de asumir, y no se asume. (16)

En todo caso, se pueden observar algunos ejemplos donde se manifiesta “la cola de paja”. En aquellos años, el uruguayo se sentía orgulloso y seguro de su democracia. Mientras en otros países latinoamericanos las formas de gobierno oscilaban —casi en un estilo pendular— entre dictaduras y regímenes democráticos, en el Uruguay se producían periódica y constantemente las elecciones presidenciales y la renovación en los cargos parlamentarios. Con sólo dos hechos de violencia en el siglo XX, la guerra civil entre Blancos y Colorados, y el golpe de Terra en 1933, Uruguay era un extraño ejemplo contemporáneo de “Ciudad-Estado” (Fraga Iribarne 231). Sin embargo, para Benedetti la democracia existía un nivel superficial, como si ella fuera simplemente una “cáscara” (77). Por debajo, en “el subsuelo de la calma” (73), la corrupción caracterizaba a gobernantes y a gobernados, a los gerentes del país y a los burócratas de cualquier oficina, que se expresa en *El país de la cola de paja* en los siguientes términos:

La gran corrupción del hombre de gobierno propicia tantas disposiciones cuando necesita el negociado de sus amigos, y la pequeña corrupción (...) del aprovechado aprendiz de cretino que negocia con los pobres diablos que intentan jubilarse. (77)

El segundo ejemplo de la “cola de paja” es “la oficina”. En América Latina solamente un uruguayo podía encontrar en la oficina un símbolo de su propia sociedad (Fornet 8). Y es así como Benedetti comienza el capítulo donde se ocupa sobre este microuniverso:

Si mi intención fuera dar a este capítulo un color satírico, tendría que empezar diciendo que el Uruguay es la única oficina del mundo que ha alcanzado la categoría de república. Pero no sé hasta qué punto sería lícito tomar a la chacota uno de los aspectos más oscuramente dramáticos de nuestra vida nacional. Digámoslo pues en serio: el Uruguay es un país de oficinistas. (58)

En este sentido, “lo que verdaderamente importa es el estilo mental del uruguayo, y ese estilo es de oficinista” (58). En esta sociedad que ha alcanzado la modernidad se configura un “homus burocraticus”: un “hombre alienado, que confunde la justicia con las promociones y la felicidad con los sábados” (Oviedo, “Un dominio” 149). En tal dirección se interpreta el siguiente fragmento del ensayo de Benedetti:

Por eso, no importa que haya todavía algunos uruguayos no oficinistas, de todos modos, el mozo de café mirará con envidia a los *muchachos* que vienen a las siete a desahogarse contra el jefe; el peón de estancia pensará en la palabra oficina con el mismo admirativo embarazo que experimentaba Dante al pensar en su Beatriz; el changador de puerto anhelará para su hijo un paraíso oficinesco, sin mucho desgaste muscular; el tímido contrabandista acaso no sea más que un oficinista fracasado. (59)

De otro lado, el universo de la oficina “contamina” todas las relaciones del sujeto. Para el oficinista desaparecen el amigo de la familia, los muchachos del barrio. Es cierto que durante las horas de trabajo se aprovechan los momentos de descanso para charlar sobre fútbol o política, pero fuera de la oficina el tema es precisamente ésta, como si al no estar en ella “el empleado se sintiera muy poca cosa; el único recurso para seguir siendo alguien, es hablar hasta el cansancio de los problemas, los episodios, los conflictos de trabajo...” (64). El oficinista, por tanto, aparece como un símbolo de un ser promedio y mediocre, que posee una vida rutinaria y estéril ante la cual se conforma. La oficina, a su vez, se erige como un microcosmos que es equivalente y resultado de otro mayor: la sociedad uruguaya. Ambos poseen una estructura y un funcionamiento con caracteres similares. Además, la oficina se transforma en el espacio al que llegan todos los jóvenes con aspiraciones de triunfo y gloria, pero precisamente en ese espacio es donde se implanta un modelo de mediocridad que elimina aspiraciones y esperanzas y transforma a los hombres en seres opacos. “Antes de conseguir el puesto en la oficina [escribe Benedetti], la gloria es la oficina; después de conseguido, la gloria se convierte en el infierno, pero no todas las veces el oficinista tiene plena conciencia de esa transformación” (59).

Un tercer caso de la “cola de paja” es la prensa. Benedetti parte de un reconocimiento: “ya sabemos leer” (36). En efecto, como parte de haber obtenido la modernidad, el índice de analfabetismo en el Uruguay de esos años ya era ínfimo, pero las lecturas del uruguayo no se hallaban en los libros sino en los periódicos. Esta prensa es calificada como la manifestación más explícita de “cola de paja” no sólo porque ocultaba determinada información de acuerdo a su interés ideológico sino, fundamentalmente, porque es una prensa carente de principios, es una prensa que podemos calificar como “vendible”. Un ejemplo de ello se percibe —según Benedetti— en la existencia del periódico ateo que olvida su ateísmo cuando publica avisos fúnebres (obviamente, cobrados

y pagados) donde incluye a Dios, por supuesto; o el diario anticomunista que desconoce un partido de fútbol entre el equipo uruguayo y el soviético, con excepción del aviso publicitario; o, en la segunda guerra mundial, cuando las firmas comerciales que se hallaban en la “lista negra” tenían vedada su aparición en los diarios, excepto en los casos de avisos comerciales; o la severa condena de la pornografía, que es perdonada en la publicidad cinematográfica (34-35).

Finalmente, es necesario referirse a la relación de Uruguay con Latinoamérica. Se refleja la imagen de “Uruguay alienado a espaldas de la dramática América, el de nuestra incurable vocación centrífuga a un continente que, queramos o no, integramos” (Real de Azúa 516). En efecto, la relación con América Latina se caracteriza por la indiferencia hacia los problemas de los otros países del continente y se manifiesta en *El país de la cola de paja* en los siguientes términos:

La verdad es que el Uruguay hace tiempo que vive de espaldas a América. La verdad es que al Uruguay parece no interesarle la suerte de esos hermanos continentales a los que muchos especialistas en democracia consagran tantos ditirambos de ocasión, tanta adulona y olvidable ternura, tanto verbo y tanta tinta junto a tan poca acción verdaderamente solidaria. (114-15)

Benedetti plantea una explicación pero no una justificación: la “Suiza de América” carece de recursos naturales que interesen a las empresas norteamericanas. En realidad, es un país con “ausencia de petróleo, con su indigencia mineral” y que, en resumen, “no tiene nada que pueda seducir a los grandes capitales de los Estados Unidos” (122). No existe entre éste y Uruguay, el vínculo de explotación que se presenta con otros países latinoamericanos, y por lo tanto, Uruguay no se siente obligado a participar con los suyos en las mismas exigencias: “Algunas de las culpas de nuestra indiferencia hacia el resto de Latinoamérica, las tiene nuestro subsuelo” (122).

Es cierto que este hecho fortuito (modestia de recursos naturales) pueda explicar esta indeferencia; sin embargo, con ello el Uruguay se convertía en una país “incapaz de comprometerse” (123).

UN “BEST SELLER”

En la década de los sesenta se inicia el apogeo editorial en el Uruguay. Contribuyen a ello razones externas (el “boom” de la literatura latinoamericana, por ejemplo), y por otro lado, el surgimiento de una nueva generación de escritores uruguayos. Ambos factores producen un ritmo distinto de publicaciones que nunca antes había acontecido (Musto 86). Dentro de este fenómeno *El país la cola de paja* “logró tres ediciones consecutivas en el mismo año de publicación. Esto lo convierte en uno de los libros más leídos del autor posiblemente porque el lector ha encontrado en la constelación benedettiana su propia configuración” (Paredes 149).

¿Qué elementos contribuyeron para que este ensayo fuera leído por una gran mayoría de los uruguayos? En primer lugar, es necesario revisar brevemente ciertas características que poseía la literatura uruguaya anterior. Dos vertientes colonizaban el panorama del momento. De un lado, la llamada literatura nativista que confundía lo autóctono y lo propio, con lo gaucho y lo rural; y de otro, algunos escritores que desarrollaron una escritura construida con referentes y un lenguaje exóticos: es decir, que narraron y describieron acciones y paisajes que no pertenecían al país. En todo caso, ambas vertientes son ajenas al lector uruguayo, al mayoritario lector urbano. Ajenas en un doble sentido: por una parte, porque desarrollan una temática no citadina; por otra, porque el lenguaje empleado se halla alejado de una norma lingüística con la que el lector urbano uruguayo pudiera identificarse y, por tanto, aparece como artificioso y extraño a su realidad. No es sorprendente que el lector de aquellos años no creyera en la literatura nacional; simplemente, ésta no se interesaba por lo propio, no

reflejaba lo verdadero, lo auténtico, y por tanto, no permitía que el lector se identificara con ella. Aludiendo a ese período de la literatura uruguaya, Benedetti ha afirmado:

Era un momento en que los poetas uruguayos escribían casi todos sobre las famosas corzas y gacelas, sobre una fauna y una flora que ni siquiera era del país y el lector uruguayo le huía en general al libro nacional. Y le huía —a mí me parece que con todo derecho— porque no encontraba temas comunes, ni casi ni palabras comunes con aquéllas que formaban su lenguaje, que expresaban su vida, sus preocupaciones, sus esperanzas y sus frustraciones”. (González Bermejo 27)

El país de la cola de paja incorpora tres elementos que lo distinguen de esa literatura. En primer lugar, ingresa como tema la oficina, la corrupción de la prensa y la fragilidad de la democracia; ingresa, por consiguiente, una temática que el lector conoce y donde al mismo tiempo se reconoce. En segundo lugar, palabras como fútbol, quiniela, tango, construyen el tejido lingüístico, de tal forma que a este nivel también se produce un fenómeno similar que en el temático: es decir, un lenguaje que el lector también conoce y en el que se reconoce a sí mismo. Finalmente, el uruguayo común realizaba una crítica al país que se expresaba sólo a nivel doméstico y nunca más allá de éste; esta crítica, al hacerse pública, captura al lector quien se identifica con ella. Por consiguiente, *El país de la cola de paja* a través de diversos niveles contiene un doble mecanismo con el que atrapa al público uruguayo de aquel entonces: en primer lugar, se produce la recepción de ciertos elementos conocidos para el lector; posteriormente, y a partir de este mecanismo, surge una relación especular, es decir que el sujeto se “mira” en el texto y descubre su entorno. De este modo Mario Benedetti se convierte en una voz que interpreta la clase mayoritaria uruguaya y, al mismo tiempo, esa clase lo asume como su voz. No resulta extraño que *El país de la cola de paja* se leyera en los ómnibuses de CUTSA, en la

rambla, en Paso Molino y en Barrio Sur; no resulta extraño que fuera el libro de los muchachos de la oficina, o que algún mozo aprovechara la ausencia de clientes para continuar su lectura, o que un jubilado (quizá Martín Santomé) sentado en un banco de la Plaza Artigas deslizara una página tras otra.

DÓNDE ESTÁ LA HISTORIA DEL PUEBLO, DÓNDE “SU” EXPRESIÓN

Nadie desconoce que en América Latina coexiste una pluralidad de culturas relacionada con los distintos procesos de formación de los pueblos americanos y las diferentes causas de su desarrollo. Uruguay, sin embargo, está constituido por una población de origen europeo. En este sentido, no es sorprendente que Benedetti reconozca que su país carece de pasado indígena y de tradición prehispánica. Los charrúas fueron un pequeño grupo nómada, y los pocos que conocieron el siglo XIX fueron aniquilados por Fructuoso Rivera. Desaparecidos éstos, “y con escasísimos restos de los negros importados, el país es uno de los pocos de población netamente blanca. Un 82 por 100 de los inmigrantes procedían de países latinos; de ellos, un 32 por 100 eran españoles. Esto da una gran homogeneidad a la población” (Fraga Iribarne 232).

No hay época prehispánica, ni folklore, y en *El país...* no se hace ninguna mención a la colonia. No existe la posibilidad de encontrar la raíz de la historia en las civilizaciones precolombinas de la manera que lo hace Martí en *Nuestra América*; ni tampoco se retoma la colonia como un segmento propio de la historia nacional, como lo refleja Ricardo Palma en sus *Tradiciones*. No hay, por consiguiente, un pasado que se pueda reclamar, ni una historia que posea sus orígenes en aquél.

La carencia de pasado, sin embargo, no significa para Benedetti que un pueblo no tenga “su expresión”. En todo caso, esta expresión debe ser indagada en otras latitudes. Si Uruguay es un país joven, (y con ello sin pasado), esta expresión puede

hallarse en el presente. En este sentido, la historia de este pueblo es precisamente una historia en presente, o más exactamente, en presente y en “gerundio”; es, en otras palabras, una historia que se está “construyendo”. De este tiempo presente (y no del pasado) —afirma Benedetti— surge también “su expresión”:

Es cierto que Henríquez Ureña nos puso a los latinoamericanos en la afanosa búsqueda de nuestra expresión, pero cabe preguntarnos si los uruguayos no estamos confundiendo nuestra expresión, con nuestro folklore. Un pueblo puede no tener folklore y sin embargo tener expresión...(10)

Aunque en el caso de los uruguayos esta expresión no es elogiosa ni envidiable: lleva un signo negativo que la distingue con facilidad. Puede decirse, que fue la “cola de paja” lo que caracterizó al Uruguay de aquella década: “No se precisa [escribe Benedetti] ahondar mucho en el actual estilo de vida del Uruguay para reconocer que la ‘cola de paja’ es algo así como símbolo de ese estilo de vida” (17). Sin embargo, el futuro existe. Una revolución que traiga un nuevo modelo de modernidad, “una revolución de la conciencia” (133) es capaz de transformar este signo negativo en otro de valor opuesto, es capaz de transformar “la cola de paja” en “corazón de oro”.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Nadie duda que *El país de la cola de paja* fuera un libro controvertido. Mientras los lectores uruguayos agotaban edición tras edición porque hallaban sus preocupaciones y urgencias en el ensayo de Benedetti, la crítica de aquella época lo juzgó severamente: por ejemplo, los trabajos de Adolfo Aguirre González publicado en “El Sol”, de Ruben Cotelo en “El País”, de Ángel Rama en “Marcha”, de Sarandy Cabrera en “El Popular”.

Entre los diversos comentarios que se hicieron se planteó que Benedetti reflejaba una visión uruguaya a partir de una temática exclusivamente montevideana, olvidando lo que sucedía más

allá de Montevideo; que no establecía una jerarquización de los problemas; que se reflejaba impresionismo y superficialidad en sus opiniones; que no poseía formación ni en política ni en asuntos socio-económicos; que reflejaba un carácter eticista; y, finalmente, se dijo que *El país de la cola de paja* expresaba el peligro de expresar una psicología del uruguayo constituida a partir de elementos negativos (Real de Azúa 514-16), “algo similar a lo acontecido con *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y el estereotipo del mexicano y sus máscaras” (Paredes 150).

Tales comentarios se deben a que la crítica buscó un rigor académico y científico que el trabajo no pretendía poseer. Como bien lo ha sostenido Rodríguez Monegal, Benedetti no se había “propuesto reflejar objetivamente la realidad nacional en sus libros [y] en el ensayo es su propio punto de vista, confesional y casi autobiográfico” (308). En este sentido, Benedetti escribió en 1966 en el prólogo a la cuarta edición de *El país de la cola de paja*, que “este libro es el reflejo de una estupefacción muy particular” (159).

Casi treinta años después, el autor ha dicho que este “libro tiene su fecha” y que aquella clase media que él fustigaba ya no es la misma (Alfaro 54-55). En todo caso, el tiempo otorgó la razón en determinados análisis y pronósticos a la modernidad que había alcanzado la sociedad uruguaya: su crítica al sistema democrático —al “subsuelo de la calma”— fue uno de sus mayores aciertos. El ensayo se convierte así en un “vehículo” que permite conocer a un amplio sector del Uruguay de aquellos años, al mismo tiempo que otorga los antecedentes casi inmediatos a la desaparición de aquella “calma”.

**MÁS ALLÁ DEL TEXTO: HISTORIA E INTRAHISTORIA EN LA
NOVELÍSTICA DE MARIO BENEDETTI**

La novelística de Mario Benedetti constituye un proceso que evoluciona siguiendo el rastro del contexto histórico social, y en estimable y objetiva relación crítica y explicativa. En tal sentido, mi propósito consiste en demostrar la dinámica existente entre los problemas del “ser” de la sociedad uruguaya como del “hacer transformativo” —que en este caso es la búsqueda de una modernidad socialista—, expresados en tres novelas: *La tregua* (1960), *Gracias por el fuego* (1965), y *Primavera con una esquina rota* (1982), que son representativas de diversos momentos de la obra de Benedetti como de la historia uruguaya.

El empleo de estas categorías —“ser” y “hacer transformativo”— en los textos de Benedetti se articula a las condiciones socio-políticas en que las novelas fueron escritas, y también a una relación intertextual entre ellas. De modo tal que no sólo pretendo establecer la dinámica entre texto y sociedad sino conocer el proceso del proyecto novelístico de Mario Benedetti.

HISTORIA E INTRAHISTORIA EN LA TREGUA

A principios de la década del 50 el Uruguay era un país sin conflictos ni tensiones sociales: poseía cierto bienestar econó-

mico, una legislación social que frenaba las luchas sociales y un liberalismo político que aparentemente permitía la diversidad de opiniones (Musto, “La hora” 84). Esta tranquilidad obedecía, en primer lugar, a un auténtico proyecto de desarrollo nacional que Batlle impuso en su gobierno.

El batllismo se perfiló como un típico movimiento de clases medias (...), con sólido apoyo en el sector burocrático y militar, en la juventud pequeño burguesa radicalizada y en los núcleos patronales y asalariados de la incipiente industrialización. (Real de Azua 13)

Entre los años 1939 a 1955, correspondió el último empuje modernizador del batllismo expresado no sólo en el reforzamiento de las clases medias, sino también “en una ampliación del esquema cultural que las abastece y mediante el cual ascienden (...) en la pirámide social” (Rama, *La generación* 13).

En el campo de las relaciones internacionales, el Uruguay se manifestó por una posición antifascista, apoyó a los Aliados en la segunda guerra mundial y a los organismos internacionales. Estas posiciones resultaron beneficiosas ya que permitieron una prosperidad coyuntural (Rama, *La generación* 22).

En 1955, sin embargo, se inició una crisis económica que posteriormente se acrecentaría y que había sido ocultada por la utilización de préstamos extranjeros que luego absorbieron las rentas nacionales, dejando claramente manifiesta la crisis. Debilitadas las bases infraestructurales, las formas de la sociabilidad liberal empezaron a deteriorarse. Los intelectuales se encargaron de denunciarlo: primero, a través de una crítica constructiva; luego, mediante diferentes propuestas renovadoras. Esta conciencia alternativa que caracterizó a los intelectuales de este período implica un claro enfrentamiento con los valores dominantes, por lo tanto, plantearon una depresión esquiva y desdeñosa que respondía al júbilo engañoso que aún sobrevivía como producto del proyecto modernizador batllista (Rama, *La generación* 21-34).

Es en tal sentido que las condiciones histórico-sociales impulsaron una nueva posición ideológica de los intelectuales y, en el campo específico del proceso de la novela uruguaya, se generaron determinadas transformaciones. Durante el período de bienestar socio-económico, el novelista uruguayo tenía escasos motivos creadores no solamente por los pocos antecedentes en el género sino por el mismo carácter de la estructura socio-económica (Musto, “La hora” 84). Sin embargo, con la fisura que se produjo en el sistema, la novela aparece reduciendo sus temas a las vivencias cotidianas de la clase media o derivándolas a una ciudad imaginaria, que se convertirían en expresiones de conflictos reales pero no evidentes aún. “De modo tal [como afirma Musto] que un candidato a jubilado y un astillero abandonado, sin prestigios literarios aparentes, acaban reclamando, veinte años después, una fidelidad histórica que casi nadie se animó a reconocer en su oportunidad” (“La hora” 84).

La tregua, cuya primera edición fue en 1960, refleja el grado extremo de tensión que se produce en un orden social como paso previo a su transformación. La novela se estructura a partir de dos historias entre las cuales existe el paralelismo y la confluencia. La primera de ellas tiene como eje la jubilación de Santomé. Narra la vida mediocre y aislada de un hombre viudo y cincuentón que trabaja en una oficina, cuya única aspiración –y lo que representa su último proyecto vital- es jubilarse: “Lo que deseo ahora es mucho más modesto que lo que deseaba hace treinta años (...). Jubilarme, por ejemplo” (37). La otra historia relata la relación amorosa entre Santomé y una joven de veinticinco años, Laura Avellaneda, que abre, sobre todo para el primero de los personajes, una nueva posibilidad existencial. Sin embargo, esta relación sentimental es abruptamente interrumpida por la muerte de Avellaneda.

El paralelismo y la confluencia de las dos historias se encuentran a lo largo de la novela, y el tipo de relación entre ambos produce diversos significados. Básicamente, esta diversidad presenta tres momentos:

a) La novela en las páginas iniciales narra la realización de un proceso: el desarrollo de la vida conformista y mediocre de un hombre —Santomé— que trabaja en una oficina. Jubilarse, por tanto, posee un doble significado que podría parecer paradójico. Es la culminación de este proceso —el hombre se retira de su trabajo en una oficina—, para pasar a otra instancia en la cual el personaje no sabe a qué dedicarse: “El jardín, quizá (...). La guitarra, tal vez. ¿Escribir?” (9).

De otro lado, jubilarse implica continuar de la vida que ha realizado Santomé. Es tal, a pesar de su no concurrencia a la oficina, porque los días del protagonista de *La tregua* prosiguen caracterizados fundamentalmente por la mediocridad y el conformismo. Este doble significado —culminación y continuidad— es explicable a partir de elementos de otra naturaleza. El sistema socio-económico deja de lado a aquellos sujetos que por razones físicas o mentales no considera aptos para el trabajo. En este sentido, la jubilación implica el fin de una vida para inaugurar otra. Pese a que el sujeto se retira de la oficina, permanece dentro del sistema socio-económico y por consiguiente, la defectividad de éste lo envuelve, lo agobia, lo arrastra. Es por ello que si este proceso conlleva un signo de degradación, la conformista esperanza de Santomé no lo transforma sino, muy por el contrario, lo mantiene.

b) En segundo lugar, existe un paralelismo que está conformado por el desarrollo del proceso de jubilación y, a su vez, se inaugura y realiza uno nuevo: la secuencia de amor entre Santomé y Avellaneda. En determinado momento ambas historias confluyen. Los elementos fundamentales de este tipo de confluencia son la existencia de personajes que se aman y trabajan juntos y sobre todo, las nuevas expectativas de la jubilación a partir de un incentivo vital como el amor.

El primer descubrimiento de Santomé como consecuencia de la figura de Avellaneda, consiste en reconocer que su capacidad de amar aún existe: “...yo todavía estaba disfrutando egoístamente de

mi novel descubrimiento. No estoy reseco, no estoy reseco” (44). Con la conciencia de su sentimentalidad redescubierta emerge la posibilidad de un mejoramiento y más adelante, la alternativa de encontrar la plenitud de la vida en el inicio de la vejez.

Asimismo, Laura Avellaneda abre a la jubilación de Santomé dos posibilidades con signos opuestos. De un lado, en el viudo cincuentón se inaugura una verdadera esperanza, y en tal sentido jubilarse adquiere nuevo significado: la posibilidad de dedicar ese tiempo libre al amor. Se elabora así, para el futuro de Santomé, un proyecto de signo positivo donde se vislumbra el goce. Sin embargo, la existencia de esta posibilidad, en la medida en que no se produzca, trae como resultado que la jubilación signifique una degradación más profunda aún que la nombrada anteriormente. Se podría afirmar, en otros términos, que ante la imposibilidad del goce, el vacío en que cae Santomé es mucho mayor.

c) En tercer lugar, el paralelismo se expresa con la muerte intempestiva de Avellaneda, y a su vez, con el logro de la jubilación. Definitivamente, el fallecimiento repentino de ella trae como consecuencias que desaparezcan los proyectos de Santomé y, simultáneamente, le inyecta a la secuencia paralela un signo negativo que se revela en la soledad.

Visto así, la historia que se narra en *La tregua* alude a un proceso de degradación que se agudiza aún más debido al fracaso de las posibles alternativas. Sin embargo, esta degradación se produce debido a un modo de vida representado en la oficina, la cual surge —al igual que en *El país de la cola de paja*— como imagen y consecuencia de un universo mayor —la sociedad uruguaya— y revela un funcionamiento y una estructura equivalementemente deficitarias.

Creo también necesario mencionar que *La tregua* es una novela relatada a través del diario del protagonista y tal opción de Benedetti no es gratuita, sino que obedece a una determinada intencionalidad: reflejar simultáneamente la soledad del protagonista y sus inquietudes sobre el “ser” de la sociedad uruguaya. Es

necesario, por consiguiente, indicar ciertas características de este tipo de escritura. La primera de ellas consiste en que se encuentra construida a partir de una fragmentariedad heteróclita (Gargatagli 10), que es el universo del narrador-personaje: en *La tregua* se narra la experiencia subjetiva de Martín Santomé (Ludmer 166). Al mostrarse esta experiencia subjetiva de manera fragmentaria y heteróclita, se refleja en la novela una diversidad de contenidos: recuerdos de adolescencia o de su anterior mujer, cartas, quejas, críticas a la sociedad, bromas que se hacen los empleados de la oficina, entre otros.

Asimismo, este tipo de escritura posee “dos líneas fundamentales: la confesión y la crónica, aunque es difícil deslindar, de todo el material heteróclito, lo principal de lo aleatorio” (Gargatagli 11). Sin embargo, de manera no rigurosa ambas líneas fundamentales pueden ser asociadas al predominio de determinadas funciones lingüísticas las cuales no aparecen claramente definidas, sino en una constante dinámica. En tal sentido, la confesión tiene un carácter de mayor subjetividad en la medida en que la función lingüística que predomina es la del hablante. En la crónica, en cambio, predomina la cosa nombrada o mentada y en ella se desarrollan todos los contenidos de naturaleza narrativa: la historia de un candidato a jubilado, la historia de amor, la historia de Suárez, entre otras. A diferencia de ello, la confesión abarca los contenidos de naturaleza reflexiva: el significado de Avellaneda en su vida, la visión sobre el trabajo en la oficina, la percepción del protagonista sobre su generación.

Es muy relevante para este análisis distinguir cuál es el narratorio de un diario. En el diario el narrador se cuenta a sí mismo una historia que ha protagonizado. De modo tal, que el narratorio de este narrador es él mismo, como también es el sujeto de las acciones en el nivel del enunciado (Prada Oropeza 32-33). Se escribe, por consiguiente, para un “otro” que se halla fuera y dentro del narrador-personaje. “O para un sujeto que está escindido y roto, que busca ‘reunirse’ mediante la escritura “ (Gargatagli

12). En otras palabras, Martín Santomé se convierte en narrador y al mismo tiempo narratario de su propio discurso, que tiene la finalidad de integrar al personaje. De tal manera que Santomé busca comunicarse con “otro” que se encuentra en sí mismo. Ello revela también su soledad, su carencia de amigos, de grupo, de familia (las relaciones con sus hijos son distantes), producto de la vida enajenante en una sociedad moderna.

Las características del diario —fragmentariedad heteróclita, confesión y crónica, narratario existente dentro del mismo narrador-personaje— hacen que este tipo de escritura sea la idónea para relatarnos la historia de un oficinista cincuentón. Por un lado, porque Santomé es y —salvo su corta relación con Avellaneda— permanecerá siendo un sujeto solitario: “...ese mundo en que ahora estoy yo, solo como un héroe, pero sin ninguna razón para sentir coraje” (128). Sin embargo, *La tregua* como diario aparece no sólo como el discurso que corresponde a un sujeto solitario. El diario de Santomé se convierte en el registro de su propia historia y de la visión que tiene sobre ella, que, al mismo tiempo, revela “el modo esencial de la verdad social” (Fornet 167). Pero este registro, individual y social, cumple el propósito de indagar los elementos fundamentales del “ser” del narrador-personaje y de la sociedad uruguaya de aquella época. En tal sentido, es relevante la medida estéril a la que no tiene escapatoria Santomé y que resulta equivalente a la de la clase media uruguaya de esos años que tanto criticó Mario Benedetti.

Visto así, las inquietudes de Martín Santomé van más allá del orden personal porque revelan el “ser” de la sociedad uruguaya. El protagonista de *La tregua* permanece en una actitud contemplativa que se sustenta no sólo en la incomunicación sino —pese a que conoce el “ser” de su sociedad—, en la inexistencia de la posibilidad de llevar a cabo un “hacer transformativo”. El continuará solo, sentado en una banca de parque como todo jubilado. Desde allí mirará cómo se deteriora la sociedad uruguaya pero nunca intentará levantarse de aquella banca.

**GRACIAS POR EL FUEGO: CUANDO “EL SUICIDIO ES UN HOMICIDIO
TÍMIDO”**

Alrededor de la década del sesenta en el Uruguay, las estructuras del sistema se deterioran visible y progresivamente y tal resquebrajamiento obedeció a respuestas de orden externo e interno. En el primer caso, se produce una nueva etapa de acumulación capitalista dependiente que presiona y exige un reordenamiento de las estructuras económicas, políticas e ideológicas (Sierra 286). Al ser afectadas,

...las dos bases económicas interconectadas del ‘modelo’ uruguayo de desarrollo capitalista (la sobre cuota de excedente proveniente de la renta diferencial del sector agro-exportador, y la posibilidad de financiar la intensa protección a la industria local), todo el sistema político e institucional montado sobre esa base empieza a resquebrajarse... (Sierra 289)

Es claro que estas diversas formas de la crisis no se debieron exclusivamente a factores de orden externo. También existieron determinadas características singulares de la estructura económica, política e ideológica uruguaya. Para efectos de este análisis sólo mencionaré una de ellas. Previamente es necesario establecer que en el campo político y ante la perentoriedad de la crisis, surgieron un conjunto de propuestas: el ruralismo, los frentes populares como la Unión Popular y el Frente de Izquierda, el triunfo del partido nacional de Luis Alberto Herrera, el crecimiento de los sindicatos (Rama, *La generación* 178). Dentro de este cúmulo de alternativas se debe anotar que tanto del proletariado industrial, como otros sectores asalariados y la pequeña burguesía intelectual se fueron apartando de los proyectos ideológicos de la burguesía y de sus partidos tradicionales. Por primera vez en el siglo XX se desarrollaron abiertamente en el Uruguay ciertos aspectos políticos-ideológicos de la lucha de clases (Sierra 291).

Asimismo, las dos revistas de mayor jerarquía, *Asir* y *Número*, sufrieron determinadas transformaciones. La primera enfatizaba el entrañavismo, es decir, lo nacional, mientras *Número* (a la que Benedetti se hallaba vinculado) era considerada como extranjerista. Sin embargo, se produjo un claro cambio en ambos proyectos. El grupo *Número* comenzó a participar con una visión nacional y progresista; *Asir*, de alguna manera, empezó a colaborar con la propuesta cultural del régimen (Ruffinelli, “La trinchera” 29).

Durante esos años en Mario Benedetti —como fue mencionado anteriormente— surgieron determinadas transformaciones: fue “una etapa [dice el autor de *La tregua*] de autoanálisis y de autocritica con respecto a las actitudes que había tenido hasta ese momento (...), y fruto de eso son, evidentemente, ciertos cambios que se establecen en el orden literario” (Ruffinelli, “La trinchera” 27-28).

Gracias por el fuego —finalista en el concurso Seix Barral, pero sin llegar a ser publicada debido a la censura española— es un ejemplo de los cambios que se operan tanto en la sociedad uruguaya como en la visión de Mario Benedetti. La novela refleja, por una parte, la crisis en la que ingresa la sociedad uruguaya, y por otro, el anhelo de transformarla que se relaciona con la búsqueda de una modernidad socialista.

Benedetti califica a *Gracias por el fuego* como una novela más “ambiciosa” al compararla con *La tregua* (Ruffinelli, “La trinchera” 41), precisamente porque es un texto que intenta expresar la crisis que se vivía, convirtiéndose en una novela en la que existe una “representatividad sociológica (...) a modo de tesis” (Rama, “La situación” 75). Tal descomposición del sistema socio-político es representado por el fundador del clan -Edmundo Budiño o el Viejo- que condensa las características de los líderes políticos tradicionales (Guyot 144-45) y necesita de un conjunto de métodos inmorales para mantener su vigencia. Dentro de estos métodos se encuentra, por ejemplo, la entrega

de armas a bandas fascistas con el propósito que realicen contra-manifestaciones: “Acto socialista, tiros al aire, provocación evidente, represión justificada, hay que actuar con energía, dos profesores que joroban demasiado, a la cárcel con ellos” (55); o su falta de escrúpulos para destruir a una persona: “Larralde está fundido. El Viejo tiene tres armas contra él: un hermano que en las elecciones del 58 figura en la lista del PC, un tío materno que hace una punta de años robó cincuenta mil dólares en un Banco y fue cazado por Interpol, y una hermanita, Norma Larralde” (138), que es amante de un senador.

Asimismo, la novela refleja una sociedad ligada al capitalismo internacional. No se debe olvidar, en este sentido, que en la década de los sesenta Uruguay ingresa a un nuevo orden capitalista, que obliga a los gobernantes a asumir nuevas medidas de carácter socio-económico (Sierra 284). La ligazón al orden capitalista internacional se manifiesta en *Gracias...* a través de la presencia de diversos elementos. Por un lado, se da cuenta de este fenómeno a partir de la “nutrida ampliación del material episódico, de relleno o de ambientación” (Rama, “La situación” 75). En primer lugar, por ejemplo, la historia que narra la obligación de Ramón de tener relaciones sexuales con una clienta norteamericana porque sino puede sufrir un descuento: “Maldita la gracia que me hace esta huesuda [la clienta norteamericana], pero si no lo hago ya sé lo que sucede. Me pasó el año pasado. Quejas al marido, reclamaciones, escenas. Y, en definitiva, descuento importante. No gracias” (47). Una segunda historia narra la necesidad de atraer al turista norteamericano, para lo cual es necesario ofrecerle prostitutas de su preferencia, es decir, francesas: “La cosa es atraer al turista del norte [le dicen a Ramón] ¿no cree usted? Y al turista del norte no lo atraerá jamás si no soluciona previamente el problema de las ‘call-girl’” (136). Ambas historias dan cuenta de una economía que depende fundamentalmente de la inversión del capital extranjero. Para captar estas inversiones los personajes se someten a cualquier tipo de condiciones, incluyendo la prostitución: el

caso de Ramón Budiño es un claro ejemplo, y la sugerencia de importar meretrices francesas lo es aún más.

En todo caso, la dependencia es tanto económica como de orden ideológico. Los diálogos del primer capítulo “ponen en evidencia, de inmediato, el grado de encallecimiento moral y patriótico, la falta de ideales y principios definidos, la superficialidad e indiferencia de casi todos ante los problemas sociales del país con el que rehusan toda forma de identidad y lealtad” (Carrillo 128) y, a su vez los personajes expresan una admiración desmedida por el modo de vida norteamericano: “Eso es lo que tiene de extraordinario este país [se refiere a Estados Unidos]. Es bueno hasta en lo que no tiene” (15); más adelante otro personaje agrega: “Yo pregunto (...) ¿por qué seremos tan contreras, por qué estaremos siempre buscándole defectos a los Estados Unidos, siendo como es un país maravilloso?” (16). Pero la alienación se expresa no sólo al exaltar “lo extranjero” —y básicamente “lo norteamericano”—, sino como rechazo y desprecio de “lo uruguayo”. Así, por ejemplo, Edmundo Budiño le dice a su hijo Ramón: “¿Todavía no te enteraste de que yo no tengo nada en común con este país? ¿Todavía no te enteraste de que este país me queda espantosamente chico?” (55).

La crisis del sistema socio-político, en suma, está asociada a una dependencia del capitalismo internacional y a la carencia de una identificación con lo propio. Este fenómeno es representado por Edmundo Budiño pero, simultáneamente, su hijo Ramón tiene la capacidad de analizar la descomposición de dicho proceso y a partir de ello plantea la necesidad de un “hacer transformativo” que destruya tal sistema y construya, posteriormente, una modernidad socialista.

Ramón Budiño tiene una actitud preferencial pero no exclusiva sobre un determinado espacio y un determinado escenario en los que reflexiona sobre la crisis y sobre el surgimiento de la acción transformadora. En este sentido, la rambla y el automóvil -espacio y escenario pertenecientes a lo urbano- adquieren para

el personaje un significado singular. La condición periférica de la rambla en relación a la ciudad, y por otra parte, el hermetismo y el movimiento del automóvil que le otorga la posibilidad de salir del ámbito citadino, permiten que Ramón convierta este espacio y escenario en sus trincheras. En ellos recobra la lucidez y el sosiego para agudizar su capacidad crítica ante una modernidad decadente; en ellos surge como respuesta el parricidio, es decir, el “hacer transformativo”.

Conviene anotar que *Gracias por el fuego* es una novela donde las relaciones actanciales poseen una importancia relevante. Estas se organizan a partir de dos estructuras: una, de carácter generacional, y la otra, de carácter oposicional que complementa y enriquece a la anterior.

En principio, *Gracias por el fuego* puede interpretarse como un conflicto generacional que produce en Ramón una neurosis con sus correspondientes temores, inhibiciones y sueños que lo llevan a una ruptura con su padre (Guyot 142). Sin embargo, la relación hijo-padre va más allá de lo psicológico y pretende ser una representación del país y, por consiguiente, refleja la “lucha ideológica del burgués liberal contra el fascista, del joven marxista contra ambos” (Fornet 16), como el intento de crear una vida plena y justa no sólo en el rubro de lo social sino también en la afectividad (Rama, *La generación* 96). Es por ello que el personaje se convierte en un símbolo de un determinado sector político, y no es arbitrario que años después Benedetti afirme que en la literatura latinoamericana contemporánea, el personaje se caracteriza por ser “...individuo y a la vez sociedad; es fragmento de plural sin dejar por ello de ser ineluctablemente singular” (Benedetti, *El escritor* 46).

Visto así, la estructura generacional no revela posiciones contrapuestas como un proceso dialéctico en el hijo que niega al padre, el nieto a los dos anteriores. En tal orientación debe ser interpretado el parricidio que intenta cometer Ramón. Sin embargo, el “hacer transformativo” en éste se caracteriza por ser individual y por un conjunto de dubitaciones. Es en este sentido que Gustavo —el

miembro de la última generación—, lo niega: en él no existen tales dubitaciones y las acciones son ejecutadas de manera grupal.

De manera complementaria, a la estructura basada en las generaciones coexiste otra que se organiza a partir de las posiciones divergentes entre los personajes frente a hechos comunes. En efecto, tal estructura se construye por medio de un conjunto de parejas de personajes que se vinculan por una relación de contrariedad. Es decir, que reúnen determinados rasgos comunes —físicos o psicológicos— al mismo tiempo que actúan de manera opuesta a su pareja. La actuación de los personajes se establece en el marco de un eje sémico que se revela como elemento compartido en la caracterología de los personajes. Pienso, por ejemplo, en la pareja de hermanos, Ramón y Hugo, cuyo eje sémico sería la criticidad en el primero y la ausencia de aquélla en el otro; o en Susana y Dolores, esposa y amante de Ramón, que representan para éste no sólo la diferencia entre un amor “desgastado” y uno verdadero, sino que ambas mujeres expresan visiones opuestas sobre “el Viejo”; o, por citar una tercera pareja, las distintas relaciones que poseen con su familia tanto Edmundo Budiño como Ríos: éste ama y es amado por su familia, aquél ha desarrollado sentimientos opuestos.

Del análisis de los diferentes niveles narrativos de *Gracias por el fuego* se desprende que la novela refleja no sólo el problema de una modernidad en descomposición, sino también uno de carácter praxiológico, y que ambos se articulan de manera no mecánica a determinadas características del contexto social. El final del relato enfatiza que solamente a través de un “hacer transformativo”, es posible encontrar la respuesta a una sociedad en crisis, y la construcción de una modernidad socialista.

**PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA: EL DISCURSO SOBRE Y DESDE EL
EXILIO**

El golpe de estado en Brasil en 1964, propuso un “modelo” militar que fue considerado por las dictaduras surgidas en el

cono sur. Asimismo, el discurso de censura ejercido por el gobierno *de facto* argentino, que en los primeros años se presentó de modo acumulativo y luego en 1975 –dado que ya estaban asentados los contenidos básicos– de modo sistemático, significó un ejemplo de represión cultural para la dictadura uruguaya (Avellaneda 18).

Las características particulares que poseía el sistema político uruguayo de aquella época y, por otro lado, las nuevas relaciones político-ideológicas que fueron asumiendo las clases sociales, hacían que el caso del Uruguay tuviera rasgos particulares. El sistema político local había otorgado un conjunto de concesiones que imposibilitaban que en un corto plazo se redujeran severamente los niveles de vida populares, tal cual lo exigía el reordenamiento acorde a las nuevas exigencias del capitalismo internacional. Simultáneamente, vastos sectores del proletariado como de la pequeña burguesía intelectual se alejaron de la subordinación política e ideológica del grupo dominante que, hasta aquel momento, había logrado articularlos en su proyecto. A ello debemos agregar otra característica: las Fuerzas Armadas eran respetuosas del orden democrático-liberal, y por lo tanto, desconocían de la labor política como de la administración de los aparatos del Estado y, al mismo tiempo, su ascenso al poder era inaceptado en un país caracterizado por su civismo.

Estas condiciones impidieron que las fuerzas armadas impusieran un gobierno *de facto* de manera inmediata y, muy por el contrario, elaborasen un “golpe en cámara lenta”; es decir, una intervención en forma escalonada. Tal proceso se inició con el gobierno de Jorge Pacheco Areco (desde fines de 1967 hasta marzo de 1972) que fue el último intento de la burguesía de no delegar el control político a los militares. El segundo paso de esta escalada fue el primer golpe de febrero de 1973. Es ilustrativo de este proceso lento el discurso de los dirigentes de turno que hasta ese momento negaban que su gobierno fuera una dictadura (Benedetti, “El pez” 258-59). Sin embargo, para junio del mismo año se produjo la disolución del Parlamento, manteniendo las Fuerzas Armadas al presidente electo

Juan María Bordaberry en el ejercicio de sus funciones, como un elemento constituyente de su intervención paulatina (Sierra 290-93).

La represión impuesta por el gobierno militar adquirió límites infranqueables en los diferentes campos. Los dictadores asesinaron, torturaron y miles de uruguayos fueron obligados a exiliarse. Los informes publicados por Amnistía Internacional, como el elaborado por la Comisión Internacional de Juristas en 1978, o el presentado en Venezuela ante el XII Congreso de Educadores en América (CEA), coincidían en afirmar que el gobierno uruguayo de aquel entonces era uno de los peores transgresores de los derechos humanos y que poseía la proporción más alta *per capita* de prisioneros políticos en América Latina (Morán 66). La represión alcanzó tal grado, que la dictadura clasificó a los ciudadanos en tres categorías:

Los que no son ningún peligro para el régimen (A), los que son dudosos por sus convicciones (B) y los que están en contra (C). La inclusión en esta última categoría prohíbe el acceso a la función pública, a la enseñanza y hace difícil que pueda ser contratado por una empresa privada. (Despres 108)

La población uruguaya se vio sometida a “dos tipos de encierro: el de la cárcel política (...) y el de los insiliados que habitábamos [afirma Mántaras Loedel] una cárcel de 177.216 kilómetros cuadrados.”; a éstos había que agregar a todos aquéllos “que disponían del mundo excepto del paisito que les pertenecía y al cual pertenecían” (9).

Este panorama general repercutió en el campo de la cultura al implantarse una política de represión: “ahogo económico, ataque a las instituciones, persecución de los trabajadores de la cultura a todos los niveles y un creciente régimen de censura para todas aquellas manifestaciones que han logrado sobrevivir a este proceso vertiginoso de disolución” (Morán 66-67). Evidentemente, la cultura fue vista por los gobernantes como subversiva y por ello el genocidio cultural fue incluido en su proyecto.

Bajo estas características socio-políticas se produjo un conjunto de sistemas literarios que se articulan entre sí: literatura de encarcelamiento, literatura del insilio y literatura del exilio, los cuales se generaron en distintos espacios y bajo diversos grados de represión. En efecto, existía una clara relación entre la brevedad o amplitud del espacio en el que se ubica el productor del discurso y la mayor o menor fuerza represiva.

Tales condiciones de represión forjaron determinadas particularidades en cada sistema literario. La literatura carcelaria incluyó textos breves y memorizados durante extensos períodos, como otros que fueron escritos clandestinamente (Rosencof 14). En la literatura del insilio la censura impuesta por la dictadura y la autocensura condicionaron la selección temática, el manejo del nivel referencial y del lenguaje, de tal manera que no atentara contra los “principios” de una comunicación restrictiva; sin embargo, “la pugna de los contenidos resistentes al sistema represivo logra orientarse —a partir de un vasto sistema de connotaciones, por las vías de un discurso político cerrado, ambiguo o simbólico— hacia formas poéticas” que comenzaron por registrar los efectos de la opresión (Moraña 82-83).

Finalmente, en la literatura de exilio se puede establecer tres vertientes: la primera de ellas caracterizada por la recreación del pasado con un tono pesimista y nostálgico, o con rasgos testimoniales vinculados a experiencias ligadas dentro del país dictatorial. En segundo lugar, una vertiente que tuvo como eje de construcción el retorno que en algunos casos se manifestó con rabia y esperanza pero siempre vinculado al pasado, y en otros, intentó ubicarse en los cambios del país como de su gente dentro y fuera del Uruguay. La tercera vertiente estuvo constituida por aquellos textos que asumían la realidad del contexto nuevo y utilizaron elementos provenientes de esa circunstancia (Barros-Lémez 204-05).

Estas son sólo algunas características de estos sistemas literarios, pero no pretendo agotarlas. No obstante, es necesario presentar este panorama tanto para establecer las relaciones entre la sociedad y la

literatura uruguaya de ese período, como también con el propósito de ubicar el tercer momento de la obra de Mario Benedetti dentro del contexto social y literario.

Mario Benedetti fue dirigente del Frente Amplio y tuvo que exiliarse de Uruguay a fines de 1973: “Cuando me confiscaron la palabra/ y me quitaron hasta el horizonte/ cuando salí silbando despacito/ y hasta hice bromas con el funcionario/ de emigración o desintegración/ (...) yo tenía estudiada una teoría/ del exilio mis pozos del exilio/ pero el cursillo no sirvió de nada” (Benedetti, *Inventario* 13). Su obra de ese periodo reflejó la crisis que sufría el Uruguay. Los textos líricos *La casa y el ladrillo* (1977), *Cotidianas* (1979), *Viento del exilio* (1981), el libro de cuentos *Geografías* (1984), los artículos periodísticos recogidos en el volumen que lleva por título *El desexilio y otras conjeturas* (1985), son algunos ejemplos de la preocupación de Benedetti por registrar un testimonio sobre los problemas que agobiaron al pueblo uruguayo.

Primavera con una esquina rota se ubica dentro de este conjunto y refleja los antecedentes, los conflictos y los deseos que surgen en el exilio. La novela narra la historia de un núcleo familiar desintegrado por la represión de la dictadura, a partir de los relatos de cada uno de sus miembros. Un vez más, Benedetti opta por personajes que representan diversas generaciones: padre-hijo-nieta. Coexisten la historia de don Rafael -personaje, al igual que Martín Santomé y Ramón Budiño, que posee una actitud crítica-; la historia de Santiago (su hijo), Graciela y Rolando; y la historia de Beatriz (una niña). De esta manera, *Primavera...* expresa los diferentes conflictos que produce el exilio en cada generación. Sin embargo, los personajes en esta novela de Benedetti no evolucionan (salvo Rolando que deja su vida disipada por el amor de Graciela, y ésta que pasa del amor perdido a uno nuevo), sino que permanecen de principio a fin tal como son. En todo caso, existe en ellos una transformación que se produjo en algún tiempo pasado, pero de ninguna manera en el presente.

Los relatos de cada personaje se interrelacionan entre sí construyéndose una metahistoria. Ello me obliga a distinguir, en primer lugar, cómo se vinculan estas historias, y posteriormente, qué representa dicha metahistoria. El deseo de adaptación de don Rafael, la crisis de la pareja y el descubrimiento de Beatriz de un nuevo país que no es el suyo, son tres historias que se relacionan a través de la materia narrada. A su vez, los personajes poseen dos caracteres comunes: pertenecen al mismo núcleo familiar y todos sus conflictos surgen a raíz del exilio. Ambos rasgos son bastante generales y esta generalidad no es gratuita sino que responde a la intención del autor. En otras palabras, el vínculo entre las historias surge a partir de ciertos vasos comunicantes que no dan cuenta de relaciones específicas ni cercanas sino, muy por el contrario, de vínculos distantes, apenas existentes (o mejor dicho, que existen en la minoría, en el pasado), construyéndose así una metahistoria que refleja un universo en el que los personajes se encuentran desperdigados a lo largo del mundo.

Junto a la historia de la familia coexiste un conjunto de capítulos denominados “exilios” distribuidos a lo largo de la novela. Los sucesos que en ellos se narran son experiencias reales de algunos exiliados uruguayos y, en ciertos casos, experiencias del propio Benedetti. La inclusión de estos capítulos —que contienen historias, personajes y ambientes distintos entre sí y de la historia de la familia—, obligan al lector a reformular con frecuencia su hipótesis de lectura —característica de buena parte de la narrativa contemporánea de América Latina (Lértora 63-64)— y a verificarla según las evidencias textuales.

Asimismo, por medio de estos capítulos Benedetti busca completar la historia de la familia y también trascender de ella para otorgarle al exilio una dimensión social que podría verse reducida en las páginas finales al conflicto del triángulo amoroso:

En *Primavera...* me pareció [afirma Mario Benedetti] que la historia inventada, por referirse al cerrado círculo de una

familia, podía dar una visión muy limitada del exilio uruguayo. Pienso que los capítulos denominados ‘exilios’ (...) dan otra dimensión de esa colectividad dispersa. Si algunos de tales episodios son autobiográficos (...) es porque también yo soy (o fui) un personaje del exilio y de esa forma puedo narrar desde adentro experiencias vividas en esa emigración forzada y frustrante. (Alfaro 152-53)

Estas historias se vinculan porque cada una refleja un aspecto de esa realidad (del exilio) y, a partir de la intertextualidad se expresa una visión global y fragmentaria de un pueblo disgregado en diferentes partes del mundo. En tal medida, la historia de la familia se convierte en un capítulo más de los “exilios” —sólo que es un capítulo ficticio y de mayor desarrollo narrativo— que contribuye a reflejarnos las dramáticas consecuencias que sufrieron aquellos uruguayos que fueron forzados a dejar su país.

Ahora bien, la diversidad de voces con que se construye *Primavera...* no sólo expresa una visión estereoscópica y más compleja del exilio, sino que permite la elaboración de una clara correspondencia entre el sistema enunciativo y el mundo representado. En efecto, ese conjunto de narradores y de historias que se encuentran dispersas, sin relaciones estrechas entre sí, se transforman en una homología de un universo precisamente caracterizado por personajes a quienes la prohibición de vivir en su país los obliga a distanciarse forzosamente unos de otros, a vivir en cualquier lugar del mundo, a no poder comunicarse con los suyos: “Cuando revientan a un militante (como fue el caso de Santiago) y empujan a su familia a un exilio involuntario, desgarran el tiempo, trastruecan la historia para esa rama, para ese mínimo clan” (104).

Definitivamente, el exilio como universo representado me obliga referirme a la categoría de situación, entendiendo por ésta a aquella disposición con una cierta característica en un espacio, que cobra un específico significado a partir de la diáspora. *Primavera...* refleja una situación constituida por las nociones de “no estar” y “estar en”. La primera de estas nociones implica un presente y un

estado temporal. Se trata de los diversos países que acogen a los exiliados, y se trata también de un espacio sin fronteras: “...claro en apariencia nos hemos ampliado/ ya que invadimos los cuatro puntos cardinales” (Benedetti, *Inventario* 24).

Esta indefinición del espacio hace que en *Primavera...* no se conozca con exactitud donde radica la familia de la historia principal. “Mi intención [comenta Benedetti] fue situar la novela en un país latinoamericano innominado” (Alfaro 150). Tal indeterminación del espacio se reafirma con la presencia de los capítulos subtitulados como “exilio”, los cuales se desarrollan en diferentes ciudades del mundo.

La situación denominada “no estar en” se relaciona tanto al pasado como al futuro. En el primer caso no sólo surge la nostalgia por haber abandonado el país, sino también la interrogante sobre el Uruguay de antes:

La pregunta que nos dirige el extranjero no es demasiado distinta de la que se ha venido formulando el hombre común uruguayo, aunque éste, obviamente, con mayor desconcierto y emoción: ¿Qué nos ha pasado? ¿Por qué hemos llegado a esto? ¿Cómo fue que se nos perdió aquel Uruguay? ¿Cómo se concluyó así tan de golpe, el bienestar, el civilismo, la democracia? (Rama, *La generación* 11)

No es casual que en *Primavera...* este tópico se desarrolle con toda pertinencia. Así, don Rafael reflexiona y recuerda: “Nuestra derrota no será total, pero es derrota” (23). Es evidente que este tipo de derrota exige la existencia previa de un “hacer transformativo”. En efecto, los personajes de *Primavera...* reflejan de una u otra manera, su participación en un “hacer transformativo”. Santiago, por ejemplo, es un preso político; Rolando ha sido torturado: en la cadera tiene “...una cicatriz profunda (...) que le hicieron en cierto cuartel que él nunca menciona...” (168); Graciela es una militante en el exilio: “...y él, acaso no seguía compartiendo la actitud política de Santiago, y ella (Graciela), por supuesto si es también la

mía” (150). En tal sentido, el espacio denominado “no estar en” y vinculado al tiempo pasado, revela no sólo la nostalgia, la idealización y la desaparición de una estructura política demócrata liberal, sino que, fundamentalmente, *Primavera...* refleja la participación de sus personajes en un “hacer transformativo” que concluyó con la derrota.

El “no estar en” se constituye también por la instancia del futuro. En 1986 Benedetti escribía: “La dictadura pasó, loado sea Dios, pero vaya herencia de frustración, vaya economía en ruinas, vaya cultura en grietas las que nos ha dejado” (*Cultura entre dos fuegos* 118). Existía, por consiguiente, la tarea de reconstruir el país, de formular un nuevo “ser”. En *Primavera...* el futuro —y con ello el nuevo “ser”— se manifiesta tanto a través del deseo de retorno como de la preocupación sobre quienes serían los encargados de realizar la tarea de reconstrucción. Para don Rafael, el Uruguay se edificaría no en base a exiliados como él, o jóvenes como Rolando o Graciela: “somos sobrevivientes, claro, pero también heridos y contusos” (104-05), ni por los niños como Beatriz que viven en distintas ciudades del mundo, sino por aquéllos que permanecieron: “Pero quienes forjarán el nuevo y peculiar país del mediato futuro, esa patria que es todavía un enigma, serán los púberes de hoy, los que estuvieron y están allí” (105).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Las tres novelas que he analizado determinan etapas significativas en la obra de Mario Benedetti. En efecto, el protagonista de *La tregua* es un personaje solitario de la clase media dependiente y a través de su historia personal expresa la intrahistoria de la sociedad uruguaya. Se revela así el “ser” de la sociedad uruguaya, de aquella época caracterizada fundamentalmente por el deterioro de una modernidad capitalista. Sin embargo, en Santomé existe solamente una actitud ontológica. Las posibilidades de un “hacer transformativo” no son ni siquiera remotas.

Gracias por el fuego refleja tanto inquietudes ontológicas como un “hacer transformativo” que consiste en la búsqueda de una modernidad socialista. La primera característica se manifiesta en la actitud crítica hacia las estructuras socio-económicas, la cual es representada fundamentalmente por el protagonista: Ramón Budiño. Sin embargo, Ramón no se limita a una actitud contemplativa, sino que existe en él la necesidad de realizar un “hacer transformativo”. En tal sentido, la muerte del padre se convierte en la destrucción del sistema: “Ramón, el hijo -dice Benedetti-, es lúcido pero no sabe sobreponerse a las inhibiciones mesocráticas de la época; matar al padre es una forma simbólica de abatir y abolir el pasado...” (Alfaro 58). Sin embargo, la acción de Ramón Budiño es exclusivamente individual. En ningún momento asoma en él la posibilidad de un quehacer grupal.

En *Primavera con una esquina rota* se refleja un “antes” en el que se intentó un “hacer transformativo” realizado en grupo y en el que los personajes fueron derrotados. El exilio, la cárcel, la tortura, la separación de las familias, son ejemplos de esta derrota. A su vez, la destrucción de diversas instituciones, la violación de los derechos populares y la pauperización de la economía, exigen la necesidad futura de crear un nuevo país, un nuevo “ser”. Esta tarea la tendrían a cargo sus púberes que vivían en el Uruguay de aquellos años. *Primavera con una esquina rota* revela, por tanto, el intento (y la derrota) de un grupo por construir una modernidad socialista, como también la preocupación por el futuro: la necesidad de un nuevo “ser” para esa sociedad que fue destruida.

Asimismo, la caracterización y las relaciones entre los personajes expresan determinados simbolismos en estas novelas. La presencia de las diferencias generacionales no es gratuita. Este tipo de relaciones y conflictos posee no sólo mayor jerarquía en *Gracias por el fuego* que en las otras novelas, sino que en aquélla se convierten en una alegoría sobre la lucha entre las diversas formas de concebir el mundo. Tales diferencias generacionales también aparecen en los otros dos relatos: en *Primavera con una esquina*

rota, simbolizan las diversas consecuencias y problemas que produce el exilio según la ubicación generacional del personaje; en *La tregua*, existe una escasa comunicación entre padre e hijos —lo cual señala el distanciamiento—, y su vez estos últimos se espantan y critican la mediocridad y medianía en la que vive aquél.

Dentro del análisis actancial existen dos características que se presentan en las tres novelas. En primer lugar, encontramos al personaje que es consciente de los problemas de su sociedad, o, en otros términos, que posee la capacidad de “darse cuenta”. A través de ellos conocemos no sólo los sucesos sino la profundidad del universo en el que se desarrollan. Estos casos son de Santomé en *La tregua*; el de Ramón Budiño en *Gracias por el fuego*; y el de don Rafael en *Primavera con una esquina rota*. En segundo lugar, el personaje femenino cumple una función similar en los tres relatos. Esta consiste en despertar y mantener en su compañero, la esperanza y el anhelo por la vida. Es esta, por ejemplo, la tarea de Laura Avellaneda ante Martín Santomé; o de Dolores que ofrece la posibilidad de una plenitud afectiva y social en *Gracias por el fuego*. En *Primavera con una esquina rota* tal función posee un menor desarrollo; sin embargo, Santiago no pierde la cordura en la cárcel porque cree en el amor de Graciela y en su futuro reencuentro.

De otro lado, cada novela contiene determinados objetos-símbolos. La oficina, en *La tregua*, es un espacio cerrado que refleja la estructura y el funcionamiento de la sociedad uruguaya de aquel tiempo. En *Gracias por el fuego*, si bien reconocemos que el automóvil y la rambla son elementos urbanos, el significado que Ramón proyecta sobre éstos los convierte en escenario y espacio (el primero semicerrado) que son el refugio y el lugar donde el personaje encuentra las revelaciones más importantes de su vida: el amor, la comunicación con su hijo, la necesidad del parricidio. En *Primavera con una esquina rota* me he referido a una situación creada por el exilio cuya consecuencia es tanto la dispersión como la prohibición del territorio al que se pertenece. Por lo tanto, en este nivel de análisis se presenta un proceso a través del cual los espacios

y el escenario se van transformando. Se parte del espacio cerrado (la oficina en *La tregua*) para concluir en la dispersión que refleja *Primavera...*, existiendo entre ambos un escenario que se caracteriza por ser semicerrado (el automóvil en *Gracias...*).

El proceso de la novelística de Mario Benedetti se sustenta, por tanto, a partir de la dinámica entre las inquietudes ontológicas y praxiológicas, como también en una crítica a la modernidad capitalista y la búsqueda de una modernidad de orden socialista. Las inquietudes ontológicas se enfatizan a través de la presencia de personajes con la capacidad de “darse cuenta” (Santomé, Ramón, don Rafael) que revelan el “ser” de la sociedad uruguaya. De otro lado, las inquietudes de tipo praxiológico se manifiestan en las tres novelas de diversa manera: en *La tregua* adquiere un significado *in absentia*; en *Gracias por el fuego* es un personaje solitario que destruye y construye a partir de su autodestrucción; y, finalmente, en *Primavera con una esquina rota* la tarea transformadora no surge como un hecho individual sino como un quehacer en grupo. Tal evolución no es arbitraria. Está relacionada con las transformaciones socio-económicas y las nuevas exigencias que surgen de éstas, las cuales son aprehendidas por el autor y reelaboradas en forma novelesca. En Benedetti existe, por consiguiente, una doble preocupación: de un lado, preocupación por los cambios que se producen en su contexto; y de otro, la expresión de tales cambios en un lenguaje artístico. Es en tal sentido que Mario Benedetti, a través de su novelística, cumple la tarea de atestiguar sobre la realidad histórica que le ha tocado vivir.

**MODERNIDAD, DECADENCIA SOCIAL Y FORMA NOVELESCA
DE DOS TEXTOS DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE**

El vasto, complejo y conflictivo proceso de la literatura peruana está constituido no sólo por un sistema literario, sino por una pluralidad de ellos que se desarrollan en constante y permanente interacción. Dentro de estos sistemas se encuentra aquél vinculado al ejercicio de una literatura escrita —en castellano, obviamente—, a un lector urbano, al mundo de la industria de la cultura. En contraste, se produce una literatura oral desarrollada en lenguas nativas como también en castellano, que implica el uso de estrategias narrativas que difieren de la literatura escrita, tales como la participación y presencia del productor y receptor del discurso en el mismo espacio, y la construcción de un imaginario que se enuncia y representa una problemática no “occidental” (sea india, sea negra, por ejemplo).

En medio de estos dos sistemas se halla otro que retoma esa problemática y la plasma en un texto escrito en español que, al mismo tiempo, expresa una dualidad —si es que no pluralidad— de voces provenientes de distintos estratos culturales: pienso, por ejemplo, en la obra tan estudiada —Rama, Cornejo Polar, Lienhard, entre otros— de José María Arguedas. Me parece, en primer lugar, que estos no son los únicos y posibles sistemas literarios que constituyen la literatura peruana, aunque para el caso de un esbozo como éste, sí los considero los más representativos. En segundo lugar,

conviene mencionar que estos sistemas no se desarrollan como islas herméticas; muy por el contrario, se interrelacionan entre ellos de manera conflictiva y responden a distintas y encontradas perspectivas políticas, sociales y étnicas.

Dentro del primer sistema literario —aquél vinculado con la cultura “occidental”— se halla la denominada literatura antiburguesa. Este tipo de literatura construye un universo en el cual la clase alta es representada desde un punto de vista mordaz, agudo y, sobre todo, claramente crítico. Tal vertiente se inició en el Perú en 1934 con la publicación de *Duque*, novela escrita por José Diez Canseco donde se narra la decadencia de los grupos dominantes de la sociedad peruana. Años más tarde, fue continuada por Oswaldo Reynoso *En Octubre no hay milagros* (1965), y luego, por Alfredo Bryce Echenique¹ a partir de la publicación en la revista *Amaru* del cuento “Con Jimmy en Paracas” en 1967 (Escajadillo, *Narradores* 228-29)². Garayar sostiene que desde la publicación de “Con Jimmy en Paracas” se creó una expectativa sobre un escritor hasta el momento desconocido pero que había demostrado gran oficio en el arte de narrar. Esta expectativa se sostenía tanto en la combinación de una rara capacidad expresada junto a un eficaz manejo argumental, como por otro lado, al reflejar el comportamiento de una clase social que no había sido tratado anteriormente con suficiente propiedad por la nueva narrativa (98-99). Asimismo, en el caso de Bryce el ejercicio de una literatura antiburguesa ha significado la construcción de una nueva retórica. Esta, llamada por Ortega como una estética de lo exagerado, consiste en un “decir” hiperbólico,

¹ En el Perú esta vertiente no se agota con la obra de Bryce. Un ejemplo es la novela de Rafael Zalvidea titulada *Pichones de millonario* (1984).

² Otra línea narrativa con la que Escajadillo relaciona la obra de Bryce se inicia con *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán en la que también se representan héroes infantiles como en *Un mundo para Julius* (Narradores 228). Conviene mencionar aquí que Osorio considera que un antecedente de la nueva narrativa hispanoamericana se encuentra en la obra de los escritores de vanguardia de los años 20, entre ellos Martín Adán (17-18).

desenfrenado, y antieconómico que contrasta y deconstruye el “bien decir” de la sociedad burguesa (75-76)³.

Aunque dentro de la amplia obra de Bryce Echenique recorren ciertas constantes, creo que la globalidad de su trabajo literario puede ser dividida fundamentalmente en dos bloques bien delimitados. El primero comprende los textos donde se describe con ternura e ironía a la burguesía limeña como por ejemplo sus relatos iniciales y, especialmente, su novela *Un mundo para Julius* (1970)⁴. En 1977, con la publicación de *Tantas veces Pedro*, Bryce inicia un nuevo camino en su narrativa que será desarrollado en sus novelas posteriores: relata la historia de un sujeto de clase alta en el autoexilio; una historia que también contiene ironía y ternura pero en la que ahora coexisten con el desencanto y la tristeza; una historia en otro territorio desde donde, con frecuencia y con distancia, se mira y se recuerda aquella vida de Lima. Asimismo, Scholz considera que *Tantas veces Pedro* se caracteriza también por una audaz experimentación de la cual resulta un tipo de relato definido como “novela caótica” (165). Como se anotará más adelante, “la novela caótica” se retoma en textos posteriores de Bryce Echenique.

Me ha parecido necesario describir el contexto y la tradición literaria con que se relaciona la obra de Bryce, así como las transformaciones dentro de su producción para comprender las dos novelas a las que me voy a referir: *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988), y *No me esperen en abril* (1995). Tengo la impresión que estas novelas de Bryce Echenique representan a una clase tradicionalmente dominante que ha perdido su *status* debido a los

³ La propuesta de Ortega de una contra-retórica en Bryce se basa en su análisis sobre *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981). Sin embargo, buena parte de su narrativa puede estar dentro de este tipo de escritura.

⁴ Aunque *Un mundo para Julius* tuvo una gran acogida tanto por la crítica como por el público, Losada realizó serias objeciones a la novela. Para Losada el texto de Bryce tiene la capacidad de “no nombrar” las relaciones de poder y resistencia que permitieron el auge de una clase, haciendo que aquéllas puedan ser entendidas como una “dulce fatalidad” (101).

impulsos de modernización. Se construye así una forma novelesca caracterizada por la carencia de orden —la “novela caótica” como dice Scholz— como una configuración del protagonista —Felipe Carrillo y Manongo ya de adulto— cuyos principales rasgos semánticos son la soledad, el alejamiento del país, y el fracaso amoroso. Ambos, la forma novelesca como la configuración del protagonista, expresan el estado de crisis y desconcierto de esa clase tradicionalmente poderosa pero venida a menos, y la imposibilidad por parte de ella de construir un futuro dentro del nuevo orden social.

La última mudanza... se instala en el segundo momento de la narrativa de Alfredo Bryce Echenique. La novela relata las historias de amor y frustración de un arquitecto limeño radicado en Europa. Según el narrador-personaje, su relación con Genoveva sólo se comprende en la medida en que posibilita la existencia de otra de jerarquía superior: su amor con la negra Eusebia: “Te amé, te sufrí, y ahora te escribo, Eusebia, para lo cual, qué pesadilla, tendré que empezar por aquel estúpido asunto de Genoveva y su hijo” (215).

Si se acepta esta hipótesis sobre la estrategia narrativa —es decir, el empleo de dos secuencias donde la funcionalidad de la primera se reduce a ser antecedente y parte del inicio de la otra—, existiría en esta novela un nítido desbalance entre el planteamiento y el desarrollo. El narrador-personaje no sólo se ocupa en exceso de los conflictos entre él, Genoveva y su hijo, sino que olvida el debido tratamiento que exige la que se supone es la historia principal, de tal modo que la secuencia jerárquicamente superior no alcanza la magnitud que se le otorga a la calificada como secundaria. Definitivamente, este desbalance en el desarrollo de las secuencias narrativas podría ser cuestionable; sin embargo, resulta una virtud en la novela de Bryce Echenique. En efecto, se crea una estructura nada rígida que obedece, en última instancia, a la construcción de una forma novelesca homóloga al plano del contenido. De allí que el narrador señale: “¿O mejor sigo tus consejos [se refiere a la negra Eusebia] y dejo que Dios provea y que todo entre nosotros

sea la misma historia sin pies ni cabeza, sin principio ni final, sin primer ni último capítulo?” (215). El empleo de la frase “la misma historia” alude, por una parte, a un pasado vivido por el narrador personaje con Eusebia; y por otro, a un presente, al ejercicio de una escritura y de una estructura narrativa que desea ser tan “desenfrenada y desordenada” como la historia que se cuenta. En este sentido se interpreta el propósito de construir un final sin final: “... aunque a veces mientras escribo todas estas cosas que no merecen ni capítulo final” (218), como la “ausencia” de un primer capítulo reemplazado por acontecimientos que suceden posteriormente. “La verdad, acabo de decidir que no habrá capítulo primero en este libro. ¿Para qué?” (21). *La última mudanza...*, por consiguiente, continúa la vertiente iniciada en *Tanta veces Pedro* en la medida en que es también una “novela caótica”.

Como ya se afirmó antes, el segundo momento de la narrativa de Bryce se caracteriza por el desamor, el autoexilio, la ternura y la ironía. Además de ello es necesario agregar otro rasgo común en estos textos: una constante referencia a la necesidad humana de fabular. Tal característica en Bryce implica la conjunción de diferentes elementos. Primero, el uso de una norma lingüística común —la oralidad— tanto para los personajes como para el narrador, que posee la capacidad de construir la ilusión que el lector cumpla el rol de audiencia (Eyzaguirre 238; Marcone 275); y segundo, la manera reiterada en que algunos de sus personajes devienen con gran facilidad en narradores (es decir que son personajes que cuentan historias).

Esta referencia al acto de fabular surge inicialmente en *Tantas veces Pedro* cuando Pedro Balbuena habla constantemente de sus novelas no escritas. Reaparece en *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) ya que el protagonista relata su historia en el “cuaderno azul”. En “Dos señoras conversan” el énfasis por contar se plantea en el título mismo: construir una historia a partir del diálogo entre dos mujeres ancianas pertenecientes a una burguesía decadente. En “Un sapo en el desierto”—historia que

se incluye en el libro *Dos señoras conversan*— el relato empieza con cuatro personajes en el exilio que mantienen un diálogo; uno de ellos, posteriormente, les contará a sus amigos la historia que vivió muchos años atrás en su país de origen. En “Los grandes hombres son así...” también se hace énfasis en el acto de fabulación: “—Mira [dice uno de los personajes], aquí hay un poco de agua. Lávate la cara y te lo cuento todo. Desde el día en que fui a darle el pésame hasta este mismo momento” (201), y más adelante uno de los personajes dice: “—Este viejo no se va hasta que no acabe su historia —respondió el viejo, francamente molesto por la interrupción” (220). Del mismo modo, en *La última mudanza...* Felipe Carrillo expresa un serie de referencias al libro que está escribiendo y el narrador es “consciente” —si se puede llamar así- de la función que cumple.

Me parece que detrás de esta obsesión por fabular —y a referirse a ella— se esconde otra, se esconde una poética, se esconde, en última instancia, la función de la palabra. En efecto, la función de ésta, para Bryce, es contar. Y contar es volver hacia atrás, es viajar y reconstruir el pasado que ya no existe y, al final de ese viaje, hallarse con un presente doloroso. Contar es, —tanto en *La última mudanza...* como en otros textos de Bryce— una manera que posee el personaje de escapar de su realidad decadente y de no enfrentar su incapacidad a ajustarse al nuevo orden social creado por nuevos impulsos de la modernización.

La última mudanza... ofrece la posibilidad de otra lectura, una lectura social. En este sentido, las relaciones amorosas de Felipe con Liliane y Genoveva pueden ser interpretadas alegóricamente como el vínculo existente entre un determinado sector de la sociedad —aquél que ha perdido su *status* socio-económico debido a los nuevos impulsos de modernización— y ciertos grupos internacionales. Es sintomático —en esta línea de lectura— que Genoveva no actúe en función de Felipe sino, casi enfermizamente, a partir de los caprichos de su hijo Sebastián. De aquí se desprende que tales grupos internacionales no sean benevolentes con la élite peruana, sino que usufructúan de ésta en favor de sus descendientes, en última instancia, en favor de sus propios intereses.

Luego que Felipe está convencido de la imposibilidad de destruir el vínculo madre-hijo del que surge su fracaso, vuelca su mirada hacia la negra Eusebia, un personaje que emerge de las clases populares. Eusebia, a diferencia de Genoveva, no sólo actúa en función del protagonista sino que al llamarlo Felipe Sin Carrillo, destruye su rango de aristócrata para integrarlo a su grupo (o quizás para integrarlo a la realidad peruana): “Fue feliz [se refiere a Felipe] sin el apellido de su padre pero no mató a nadie” (199). El pasado de Carrillo posee mayor vigor que una integración con los sectores populares y, si bien existen elogios a la belleza y al ritmo de Eusebia, siempre se desprende una mirada peyorativa hacia su grupo: “¿Y qué pasa si se nos muere tu amiga, Euse? Simplemente anoté una dirección bastante incompleta, en cuanto tal, pero parece que esa es la única manera de que le llegue una carta o una encomienda a esta gente” (185). No resulta extraño que se produzca un nuevo fracaso en la relaciones de Felipe Carrillo. Si se mantiene esta lectura, las frustraciones amorosas de Felipe Carrillo estarían representando el desconcierto y el caos de un grupo social que ha perdido su *status* y no encuentra ahora donde situarse: es incapaz de construir un proyecto vinculado a los sectores populares, y mantiene su condición de subordinado ante los grupos internacionales.

En *No me esperen en abril* Bryce sintetiza y armoniza en un relato las dos tendencias narrativas que caracterizan su obra que fueron expuestas anteriormente. La primera parte de la novela representa el mundo adolescente de la burguesía limeña, a través de una mirada cargada de nostalgia por un tiempo ya perdido y, a su vez, con una aguda y constante crítica. Posteriormente, se recrea la vida del protagonista, Manongo, ya adulto, quien ha optado por el auto exilio.

Esta novela de Bryce puede interpretarse como la narración del aprendizaje que se expresa en diversos niveles de la historia. En primer lugar, y desde las páginas iniciales, se propone un modelo de educación importado de Inglaterra para determinada élite que sería la encargada de dirigir el país del futuro. Un modelo que nace conde-

nado al fracaso: “Nadie se cagó tanto jamás en la monarquía inglesa, en la *City* londinense, en Shakespeare, en Milton y en el inglés culto y vespertino de mister Farley como la futura clase dirigente del Perú” (209). Un modelo, en última instancia, que no pretende informar sobre los problemas del país sino que se construye como un instrumento de evasión. El fracaso de este tipo de educación es confirmado años después, cuando los ex-estudiantes del colegio San Pablo, ya adultos, no alcanzaron a ser la clase dirigente del Perú, y cuando el colegio en sí es destruido: “Veinte años después [...], el San Pablo era un edificio semiderruido y literalmente saqueado por los profesores impagos...” (222). Se trata de un modelo educativo que no se ajustó a un nuevo contexto histórico, y de allí su total fracaso.

Paralelamente, en la novela se narra el aprendizaje del amor entre Manongo y Tere, que implica una serie de pasajes: encuentro, separación, aceptación de las diferencias. Esta historia termina también en el fracaso: Manongo, en la adultez, se encuentra completamente solo —carece del amor de su vida y carece de su territorio—, lo cual refuerza la imagen decadente del sector social que dirigía (y pensaba dirigir) los destinos del país.

No me esperen... por momentos se acerca a lo que sería una extensa y compleja canción de amor. Este efecto se produce por medio de la recopilación de un conjunto de canciones que se integran a la novela y cuya función, en muchas ocasiones, es revelar el estado anímico-sentimental de los personajes —el mejor ejemplo sería la inclusión de “And I lover her”, acompañada de una “traducción libre” cargada de humor—. Asimismo, uno de los capítulos se inicia expresando una clara referencia a la necesidad de la música para proseguir con el relato: “Bueno, música maestro” (284). Finalmente, ciertas secuencias narrativas de *No me esperen en abril* se organizan de la misma manera que un letra de canción: es decir, no necesariamente por medio de una serie de relaciones de causalidad o contradicción entre las unidades narrativas, sino a través de la yuxtaposición de éstas. Definitivamente, este tipo

de estructura hace que *No me esperen...* continúe la tendencia de la “novela caótica” iniciada en *Tantas veces Pedro*, y al mismo tiempo, refleje la situación de desconcierto de la clase social que se representa.

En *No me esperen en abril* también se describe cuidadosamente el contexto socio político: devaluación de la moneda en la década de sesenta, el escándalo por la pérdida de una página de un contrato petrolero, el golpe de estado del general Velasco y su propuesta de modernizar el país por medio de un modelo de tendencia socialista (nacionalización de empresas, cooperativas, reforma agraria). Inicialmente, la descripción del contexto socio-político y el desarrollo de la historia de los adolescentes de la clase alta limeña se plantea como dos elementos de la novela que no poseen ninguna relación entre sí: en otras palabras, los acontecimientos políticos del Perú carecen de interés y efecto en la futura clase dirigente. Luego, sobre todo a partir de la década de los años setenta, se establecen ciertos vínculos entre el contexto social y la historia principal, especialmente entre el nuevo orden político y la decadencia de la élite peruana (pérdida de fortunas, expropiación de haciendas, el abandono del país como respuesta a las reformas socialista). Es en este segundo momento en el que se representa explícitamente la decadencia de un determinado grupo social.

Visto así, se podría concluir que *La última mudanza de Felipe Carrillo* y *No me esperen en abril* se construyen a partir de determinados elementos comunes: una estructura narrativa denominada como “novela caótica” y un protagonista —Felipe en el caso de *La última mudanza...*, Manongo en *No me esperen...*—, caracterizado por la soledad, el exilio, y la frustración amorosa. Ambos elementos se vinculan y reflejan la descomposición de la clase alta tradicional del Perú debido a los nuevos impulsos modernizadores. Es en este sentido, que la obra de Bryce Echenique se transforma en testimonio de un determinado momento, y tal testimonio no se limita al plano del contenido sino que emerge intensamente en la forma del relato.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

**IMÁGENES DE FAMILIA Y MODERNIDAD EN EL TEATRO
PERUANO DE LOS NOVENTA**

El teatro peruano está compuesto por una diversidad de discursos tales como el teatro callejero, el comercial, el guerrillero, el que se produce en quechua, entre otros, que dan cuenta de la complejidad de nuestra sociedad¹. Mi propósito, en todo caso, es analizar un sector de la reciente dramaturgia peruana que elabora una determinada alegoría: la representación de la familia y las complejas relaciones que se desarrollan entre sus miembros. Tal imagen de la familia se relaciona con las características socio-políticas de la década de los noventa, y también con previas representaciones realizadas a lo largo de nuestra historia. En tal sentido, considero conveniente detenerse en las imágenes de familia configuradas en diferentes momentos con el propósito de comprender cabalmente la que construye parte dramaturgia peruana de los años noventa.

¹ Varios de los discursos teatrales, especialmente los desarrollados en provincias, están documentados en *El libro de la muestra de teatro peruano*. Una importante contribución sobre el teatro realizado en provincias es la reciente antología de Ramos-García en colaboración con Escudero, *Voces del interior: nueva dramaturgia*. Sobre el teatro callejero en el Perú, véase Ramos-García “El teatro callejero”; sobre el teatro de guerrilla, véase Salazar del Alcázar *Teatro y violencia* 27-40; sobre el teatro quechua, véanse los trabajos de Montoya y Millones.

PRIMERA IMAGEN

En buena parte del siglo XIX y del XX se escribieron en América Latina una serie de textos que buscaron impulsar y reforzar los procesos de modernización², construyendo una imagen de familia de sólidas y armoniosas relaciones entre sus miembros que se transformaba en una alegoría de la nación homogénea que se pretendía elaborar. Indudablemente, para el caso peruano la novela más trascendente dentro de este tipo resulta ser *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner. El núcleo del relato es la familia Marín representada como portadora de los valores de modernidad de la burguesía liberal urbana. Esta pareja adopta a dos niñas indígenas, o mejor dicho, integra la otredad al mundo de la “civilización”, elaborándose así una imagen de nación homogénea. Resulta fundamental señalar que la función básica reproductora de la familia Marín —y por tanto su continuidad— se concretice con la adopción. Visto así, el proyecto liberal burgués no sólo integraría y conduciría a los grupos indígenas, sino que necesitaría de ellos para asegurar su permanencia en la historia (Cornejo Polar *Escribir* 130-36).

Este tipo de representaciones de la familia como alegoría de una nación homogénea no fue exclusivo de la novelística peruana. Son expresadas, por citar algunos ejemplos, en novelas como *Cumandá* (1879) del ecuatoriano Juan León Mera y *Juan de la Rosa* (1885) del boliviano Nataniel Aguirre, y a principios del siglo XX el texto más representativo en nuestro continente es *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos. Aunque en la narrativa venezolana la configuración de las relaciones familiares como alegoría de la nación

² Aunque en estas líneas me detengo brevemente en la novelística del siglo XIX y de principios del XX, existieron textos de diversa índole que buscaron formar al nuevo ciudadano de la nación. Entre éstos no sólo se encuentran obras de teatro de tendencia costumbrista, sino artículos de costumbres y manuales de urbanidad como el de Manuel Antonio Carreño publicado en 1854 y difundido en buena parte de América Latina.

se inicia con *Peonía* (1880) de Romero García, llega a su punto culminante con la novela de Gallegos. En ésta se relata la relación amorosa entre un sujeto que representa la urbe y la modernidad como Santos Luzardo y una joven del campo como Marisela. El descubrimiento de las “bondades de la barbarie” en Marisela, junto a su proceso de aculturación y a la legalización de la relación amorosa elaboran una imagen de síntesis armoniosa de ambos espacios —ciudad y campo—, pero bajo las normas de la ciudad.

En el caso específico del teatro peruano, una de las obras en que se representa la familia es *Collacocha* (1958) de Enrique Solari Swayne³. Precisamente en la década de los cincuenta se produce un nuevo impulso de modernización bajo la dictadura del general Odría (1948-1956). A partir del lema “Salud, educación y trabajo” se atrajo a masas de migrantes provincianos como mano de obra barata para la industria, y se construyeron un conjunto de carreteras de penetración de la costa a la sierra, de unidades vecinales y escolares, sedes de ministerios, hospitales del ejército y de la policía, etcétera⁴. En cierto modo, *Collacocha* expresa este nuevo impulso de modernización. La obra fue escrita en 1955, en Huaraz, un pequeño poblado en la sierra peruana. Tres años más tarde se presentó por primera vez en Lima, y unos meses después

³ Morris sostiene que a fines de la década de los cuarenta y en los cincuenta se produce una nueva dramaturgia en el Perú que abandona los códigos del romanticismo y el costumbrismo. A esta generación de dramaturgos pertenece Solari Swayne.

⁴ El proyecto de Odría hizo que Lima se convirtiera en la urbe más moderna del país y con ello se inició un mayor desbalance en la capital y el resto del país. Así mismo, se generó un imparable proceso migratorio que desbordó la ciudad construyéndose en su alrededor un cinturón de miseria. Esta modernización insuficiente (o parcial) se reflejó también en la narrativa de la época. Los escritores de la llamada generación del 50 (Zavaleta, Salazar Bondy, Congrains, entre otros) se instalan en ella: hay, de una parte, la construcción de una escritura moderna (diversidad de puntos de vista, fragmentación del tiempo y el espacio, por ejemplo) y, de otra parte, un aparato editorial insuficiente (sino arcaico) que no coincidía con los impulsos renovadores de esos escritores. Cornejo Polar, “Hipótesis” 257-61.

fue un gran éxito en el Primer Festival de Teatro Panamericano en México. En 1959, *Collacocha* tuvo igual acogida en Madrid, cuya producción estuvo a cargo del grupo Los juglares (Hesse Murga 23-26). En Chile se le otorgó el Premio al mejor autor representado en 1962 en ese país, y dos años más tarde la obra obtuvo el Premio Anita Fernandini de Naranjo en Lima. En todo caso, desde su estreno *Collacocha* se ha producido en diferentes ciudades y ha sido incluida en varias antologías.

Esta obra de Solari Swayne puede resumirse como el esfuerzo en construir un túnel en un poblado de la sierra peruana que permitirá la comunicación entre las regiones de la costa, la sierra y la selva. A partir de ello se elabora una compleja historia sobre la cual se pueden hacer ciertas observaciones. En primer lugar, en *Collacocha* el intercambio entre las regiones se reduce a que la costa —y básicamente Lima— es proveedora de la tecnología para el resto del país; y la selva, es la que provee materia prima para la costa.

En segundo lugar, el protagonista, el ingeniero Ehecopar, es un hombre nacido y formado en Lima. Sin embargo, tiene un gran desprecio por la ciudad y se halla alejado de su familia que radica en la capital. Ehecopar reemplaza a su familia “original” por una nueva compuesta por los trabajadores indígenas que se encuentran bajo sus órdenes⁵. Tal familia no sólo es sólida y armoniosa, sino que en ésta Ehecopar ocupa el rol de padre y siente que tiene la obligación de proteger y guiar a sus trabajadores. En tal sentido, el protagonista de *Collacocha*, como padre, atribuye la construcción del túnel al esfuerzo de los indígenas pero bajo su liderazgo, lo cual puede expresar —al igual que en *Aves sin nido* y *Doña Bárbara*, e incluso en *El hechizo de Tomayquichua*— que los impulsos de modernización se realizan con el apoyo de grupos populares pero guiados por sujetos provenientes de la ciudad.

⁵ Saona indica que en *Rayuela* también se sustituye la familia original por una nueva comunidad (89). Definitivamente, la sustitución que se realiza en *Rayuela*, posee connotaciones diferentes a la de *Collacocha*.

En tercer lugar, en la obra se produce un aluvión que destruye el túnel y acaba con la vida de varios trabajadores. Evidentemente, Echeopar, también como padre, se siente responsable y culpable de estas muertes. En todo caso, el aluvión y las consecuencias que produce puede poseer más de una lectura: expresa que la modernización trae un determinado costo social (representado en la muerte de los trabajadores indígenas), y de otra parte, el aluvión que destruye el túnel puede reflejar que a todo impulso de modernización, hay también un impulso de resistencia. En tal sentido es conveniente recordar el final de la obra: después de cinco años se ha reconstruido el túnel pero vuelven a surgir signos de otro posible aluvión. *Collacocha* expresa, de este modo, que en nuestra historia continuarán los impulsos de modernización como también la resistencia hacia ellos.

En todo caso, lo que me interesa subrayar aquí es que en buena parte del siglo XIX y del XX se representó la familia como una entidad sólida y armoniosa, y como una manera de referirse a los asuntos de orden público. Visto así, tal imagen fue elaborada con el propósito de reforzar los impulsos de modernización del proyecto liberal burgués, en el cual se buscaba aculturar a los grupos populares.

LA VISIÓN SOCIALISTA

De una manera distinta la imagen de la familia se configura en otro momento de la historia de la cultura latinoamericana. La revolución bolchevique y la exportación del marxismo a nuestro continente hizo pensar que el modelo para alcanzar la modernidad no era sólo uno, sino que había un camino alternativo —definitivamente, la obra de José Carlos Mariátegui consiste en hilvanar la necesidad de la modernidad, con una propuesta socialista anclada en la tradición andina (Cornejo Polar, *Escribir* 187-194)—. Este modelo obtuvo su punto culminante con el triunfo de la revolución cubana construyéndose una utopía socialista que abarcará más de dos décadas.

Resulta sugerente que durante esos años en el campo específico del teatro latinoamericano haya surgido la creación colectiva, y buena parte de los grupos que la emplearon como método de trabajo estuvieron vinculados al proyecto de una sociedad socialista. Ese tipo de dramaturgia contrapone al modelo que destaca la búsqueda de un objeto por parte de un sujeto individual⁶, una dimensión colectiva del conflicto (Luzuriaga 101). Asimismo, los miembros de las agrupaciones teatrales que usaron este método se convirtieron en una familia, y la razón de su trabajo artístico se encontraba precisamente en el grupo. No sorprende que Teresa Ralli, integrante del grupo teatral de Yuyachkani, en la presentación al libro titulado *Notas sobre el primer taller nacional de formación teatral*, escriba lo siguiente: “El 21 de Marzo de 1987, llegaban a nuestra casa de Magdalena del Mar, los delegados de todos los departamentos del Perú” (7). Más allá de la experiencia real, hay una voluntad de asociar el espacio donde se desarrolla la actividad teatral al que posee una familia: “nuestra casa”.

Lo que conviene enfatizar aquí es que por medio de la imagen de familia se buscó construir e impulsar diferentes proyectos de modernidad —sea de orden capitalista o socialista—, y aquella siempre se representó como un grupo sólido y unido, cuyos miembros establecían relaciones armoniosas entre sí. Definitivamente, referirse al espacio privado fue —y continúa siendo— una manera de dar cuenta de lo público.

¿UNA RESPUESTA AL PASADO?

Referirse al teatro peruano último implica reconocer dos condiciones socio-históricas. Por un lado, el surgimiento de la violencia política en la década del ochenta produjo no sólo una nueva imagen de las ciudades —y especialmente de Lima que se amuralló

⁶ Me refiero a la propuesta de Greimás basada en los planteamientos de Propp.

para protegerse de los atentados— sino un estilo de vida colectivo caracterizado por el miedo y la inseguridad⁷. El

impacto de esos años ha dejado una marca en toda la población peruana —las diferencias serán de grado— que aún persiste tanto en el nivel más evidente (las casas limeñas todavía mantienen sus murallas), como en las profundidades del inconsciente colectivo⁸.

A su vez, estos últimos años también se caracterizan por el surgimiento de una política neoliberal, y con ello la aparición de un conjunto de valores —el individualismo, la competencia— y de nuevos personajes como por ejemplo el “yuppie” peruano. Aunque el neoliberalismo use como rostro y emblema el ejercicio de la democracia, la ineficiente praxis de ésta en nuestra sociedad ha conducido a que últimamente la población cuestione la legitimidad de las estructuras de poder.

A partir de fines de los ochenta hasta nuestros días un sector del teatro peruano reelabora la imagen de familia y en ella se refleja las condiciones socio-históricas arriba esbozadas —el impacto de la violencia política en la década previa como el surgimiento del neoliberalismo—, y a su vez, establece una crítica a los proyectos de modernidad. En efecto, los dos modelos de modernidad son ahora cuestionados. El primero, aquél que se inició en el siglo XIX y ha tenido una serie de impulsos durante nuestra historia, parece ser insuficiente: la modernidad no ha afectado a todas las capas sociales, sólo a una élite, y con ello se ha enfatizado aún más el contraste socio-económico. El otro modelo, el alternativo, aquél soñado por buena parte de los intelectuales de los sesenta, ingresa

⁷ Véase el libro editado por Cox que recoge una serie de testimonios y ensayos sobre las relaciones entre producción cultural y violencia política, especialmente en la década de los 80. Sobre la producción teatral de la década de los 80, véase el libro de Salazar del Alcázar *Teatro y violencia*.

⁸ Ejemplos de la presencia en nuestros días del impacto de la violencia política de los 80, son la película “Paloma de papel” de Fabrizio Aguilar y la adaptación y puesta en escena de *Los justos* de Albert Camus realizada por el grupo Pucayacu Agua Roja Teatro. Ambos textos se dieron a conocer en 2004.

en crisis con la desaparición de la Unión Soviética y en el caso latinoamericano con la difícil situación socio-económica que se vive en Cuba. Visto así, la modernización en América Latina parecería no ser una respuesta a los problemas sociales que la agobian: uno de los modelos de modernidad deviene en insuficiente (y por lo tanto en motivo de crítica), y ante el otro, ante la utopía que impulsó a más de una generación, no quedó otra alternativa en los años 90 que reconocer una dura y nostálgica derrota⁹.

El cuestionamiento a los modelos de modernidad junto a las condiciones socio-políticas de la época hacen que la imagen de familia adquiriera nuevo significado¹⁰. En efecto, en la imagen de familia expresada por el teatro peruano último la cohesión del grupo desaparece y de este modo se deconstruyen las representaciones anteriores caracterizadas por la armonía y la unidad¹¹. Tal desintegración familiar está asociada a la visión del tiempo, y a tópicos que permiten lecturas alegóricas como la crítica al liderazgo de los padres y la competencia entre los hermanos

En tal sentido, la visión del tiempo que se expresa en las obras del teatro peruano reciente implica que los proyectos de vida sean

⁹ Obviamente, con los recientes triunfos de partidos de izquierda en América del Sur, la posibilidad de una opción socialista ha resurgido.

¹⁰ Definitivamente, existen también otras expresiones sobre la modernidad. *Con nervios de toro* (1991) de Javier Maraví refleja el conflicto entre tradición y modernidad en el mundo andino. Las obras *Hay que llenar la noche* de César Bravo y *Busca un nombre en el silencio* de Roberto Sánchez-Piérola no representan a la familia sino a las relaciones de grupo marcadas por el individualismo como una metáfora de la sociedad peruana de los noventa. Otro es el caso de *Conjurios al viento*, obra del grupo Ikaro (originario de Iquitos y actualmente radicado en Sicuani) que está dirigida por César Flores e interpretada por Carmita Pineda. Este texto, relatado principalmente a través de imágenes en las que la expresión corporal cumple un rol fundamental, refleja el conflicto entre modernidad y los valores de la cultura cocama, uno de los 66 grupos de la Amazonía.

¹¹ Resulta sugerente que sea también la desintegración el “tópico” recurrente y el “principio constructivo” de un determinado sector del teatro argentino de los noventa. En este caso, también la desintegración expresa una modernidad en crisis. Al respecto, véase Rodríguez.

ahora estrictamente individuales: la familia se transforma en varios sujetos que en el pasado han tenido algún vínculo, pero forjan su futuro al margen de esas relaciones anteriores. Dos obras en las que el tiempo es visto en el sentido arriba descrito son *Vladimir* de Alfonso Santistevan¹² y *El día de la luna* de Eduardo Adrianzén¹³. En *Vladimir* se refleja el fracaso de la utopía socialista y las dolorosas consecuencias que produce. El pasado se representa como un período en el cual existía tanto la unidad de la pareja (de la familia en última instancia) como los sueños de transformar la sociedad peruana y de construir un mundo más justo.

En el presente, los personajes son conscientes que el proyecto de una sociedad socialista es imposible dentro de las condiciones históricas de los noventa. Se representa en los personajes la angustia generada por una fractura entre el “deber hacer” que surge de las circunstancias de la época y el “querer hacer” que son las verdaderas intenciones: la madre, por ejemplo, se ve obligada a viajar a los Estados Unidos aunque no lo desee; Vladimir, su hijo, tendrá que vivir con su tía a pesar que la detesta. Asimismo, en la obra se expresa la incapacidad de perpetuar el presente: Vladimir desea conservar la imagen de su madre tomando unas fotos, pero la cámara que usa no tiene rollo. El presente se le escapa a Vladimir (él es consciente de eso), y ya que no puede ser archivado, nunca llegará a ser historia.

El futuro, en ese orden de cosas, es una incertidumbre que se manifiesta en la generación de los padres como en la de los hijos. Aquéllos sienten que sus ilusiones fueron destruidas y que no

¹² Santistevan se inicia como actor en el Teatro de la Universidad Católica (TUC), y luego es asistente en el Teatro Nacional Popular y asesor del grupo Cuatro tablas entre 1980 y 1984. Antes de *Vladimir* ya había escrito *El caballo de libertador* (1982), *Pequeños héroes* (1986), *El pueblo que no podía dormir* (1992), entre otras obras, que fueron puestas en escena por Teatrotrés, así como por otros grupos del país. *Vladimir* se estrenó en 1994 y fue dirigida por el mismo Santistevan.

¹³ *El día de la luna* se estrenó en 1996 bajo la dirección de Miguel Iza y se repuso el año siguiente. A mediados de 1998, la obra se representó en Bulgaria —algo poco frecuente en la historia del teatro peruano— y estuvo dirigida por Ruth Escudero.

tendrán una nueva oportunidad. Dentro de los jóvenes, existe un grupo representado por Lucho que carece de sueños y no tiene la capacidad de preguntarse por un mañana; mientras otros, como Vladimir, que han sido educados como rebeldes, permanecen sin saber qué camino seguir. Finalmente, para muchos el futuro consiste en dejar el país y trasladarse a los EE.UU. (y por tanto en abandonar el deseo de modificar la sociedad). Tal proyecto está asociado con decisiones individualista de los miembros familiares que olvidan el destino y la cohesión del grupo: en la obra de Santistevan, el padre hace ya varios años que vive en Estados Unidos y parece no recordar a su familia; la madre viaja al mismo país pero no se reencontrará con su marido (con su pasado); el hijo queda solo en el Perú, y la única y vaga esperanza que le ofrece su madre es la de apoyarlo para que viaje a Estados Unidos, aunque esto no signifique la reconstrucción del núcleo familiar —ni tampoco de los sueños de una utopía socialista— en un nuevo territorio.

El día de la luna también expresa la imposibilidad que padre e hijo puedan compartir sus vidas en el presente como en el futuro. El conflicto de la obra se genera a partir del encuentro fortuito después de muchos años entre Gabriel, el padre, y Roberto, el hijo. Se refleja, asimismo, el encuentro entre dos visiones distintas tanto generacional como políticamente. Gabriel es un sujeto talentoso que en la década de los sesenta creyó en la utopía socialista y posteriormente abandonó a su familia. Carece, tres décadas más tarde, de un objetivo en su vida y ha optado por la marginalidad. El hijo es producto de los nuevos valores surgidos por la imposición del neoliberalismo en el Perú de los 90. Es un economista egresado de una universidad particular y trabaja en una empresa privada. Gana bien, viste bien. Encarna la figura de un “yuppie” exitoso que rechaza racional y visceralmente las ideas socialistas de la generación del padre. No deja de ser sintomático que sea representante de ventas de una compañía de aparatos de comunicación (celulares), pero, aunque parezca paradójico, le resulta imposible establecer un diálogo con su padre.

El presente de los personajes se reduce a ese encuentro fortuito que no los une, sino, muy por el contrario, genera al principio desconcierto entre ambos, y después, se enfatizan sus diferencias que son expresadas por medio de una violencia verbal y física. Detrás de esa agresividad mutua se refleja la nostalgia por una relación que no alcanzó su verdadera dimensión (o un pasado, y una historia, que fueron truncados). De allí, por tanto, el deseo del padre por abrazar al hijo; de allí, en el caso de Roberto, el retorno —algunos días después— al lugar del encuentro. El final de la obra expresa un futuro en el que cada uno de los personajes optará por un rumbo estrictamente individual, pero al mismo tiempo estéril: Gabriel, el padre, desaparecerá sin dejar ningún indicio; el hijo comprobará que los teléfonos que vende funcionan perfectamente, sin embargo ya no posee la posibilidad de hablar con su padre, lo cual, en última instancia, le genera un profundo vacío.

Como ya se mencionó, uno de los tópicos relacionados con la desintegración de la familia es la incapacidad de los padres de asumir el liderazgo del grupo¹⁴. Evidentemente, este tópico refleja a su vez el cuestionamiento por parte de la población a los líderes de la sociedad peruana (no se olvide, por ejemplo, ni la insatisfacción y desconfianza de un amplio sector de la población ante los candidatos presidenciales en las dos últimas elecciones, ni la triste y vergonzosa renuncia a la presidencia de Alberto Fujimori hecha desde el extranjero).

Este tópico es expresado de diversas maneras. En ciertos textos —como los ya arriba analizados— se representa como la ausencia del padre: tanto en *Vladimir* como en *El día de la luna* el padre ha abandonado a su familia hace ya muchos años y no mantiene ningún contacto con ella. En otros, —y en estos quisiera

¹⁴ Resulta sintomático que el año 2000 el Teatro Nacional bajo la dirección de Ruth Escudero reponga *Los Ruperto* de Juan Rivera Saavedra, escrita en 1960. La obra también expresa la carencia de liderazgo de los padres y la necesidad de los hijos de asumir ese rol. Tal propuesta se ve reforzada por la acertada dirección de Escudero, y especialmente, en la utilización de la técnica del *clown*.

detenerme brevemente- la relación padre—hijo/a está caracterizada por la violencia. Tales son los casos de *Números reales* de Rafael Dumett y *La hija de Lope* de Sara Joffré¹⁵. *Números reales* quedó finalista en 1991 en el premio Tirso de Molina y el montaje, bajo la dirección de Alberto Isola, fue considerado por la prensa peruana como “El espectáculo del año 94”. La obra de Dumett describe a la familia Cárdenas. Las relaciones entre los miembros del grupo están compuestas por una constante tensión de amor-odio. El padre, Damián, el supuesto líder y protector del grupo, tiene la mirada puesta no en su entorno, no en las necesidades de su familia, sino en las estrellas, en un objeto fuera de su realidad circundante. Y su meta es fabricar un telescopio con el propósito de alcanzarlas, lo cual lo alejaría aún más de su entorno familiar y social.

Ante la crisis de poder representada en la figura del padre, surgen las respuestas de los hijos. El menor, Jorge, es quien coloca litio en la comida del padre para controlar sus momentos de violencia —los cuales pueden ser interpretados como los excesos de poder del líder—, y quien aconseja a su hermano cuando está detenido. Así, Jorge asume secretamente la función de controlar los actos de violencia de Damián. La respuesta del hijo mayor, ante el egoísmo y los abusos del padre, es mucho más radical que la de su hermano (menos pensada también), y se concretiza en el parricidio. La destrucción del padre, sin embargo, sólo incrementa el odio en la familia, y ésta, como grupo, parece no tener ningún destino asegurado.

La hija de Lope de Sara Joffré también refleja las relaciones entre padre-hija caracterizadas por la violencia y la locura. Lope es descrito como un sujeto que opta por la destrucción como única respuesta ante los problemas que enfrenta. Por ejemplo, decide asesinar a su hija con la finalidad de protegerla de futuros sufrimientos.

¹⁵ La trayectoria de Joffré en el teatro peruano es extensa y ha merecido un gran reconocimiento. En 1963 fundó el grupo Homero, teatro de grillos, y fue creadora en 1974 de la Muestra de teatro peruano.

En tal sentido, la obra de Joffré expresa una crítica al poder. El líder, el padre, es incapaz de gobernar y dirigir a aquéllos que están bajo su control. En contraste, la hija, una adolescente cuyo objetivo inicial es conocer el amor, reacciona ante la locura del padre. Opta por atarlo, es decir, por someterlo, por dominarlo como única alternativa que posee coyunturalmente ante un sujeto que es capaz de destruir todo lo que le rodea. Tal crisis de poder de Lope se enfatiza aún más en la escena final entre él y doña Inés. Esta aparece controlándolo, mientras aquél trata de resistir.

La imagen de una familia desintegrada como un cuestionamiento a la modernidad y reflejo de las condiciones socio-políticas de los años noventa también se expresa a partir de las relaciones entre los hermanos. Tal es el caso de *Sichi Sei Hokuku o la historia del cobarde japonés* de César de María¹⁶ y *Contrael viento* del cultural Yuyachkani. La obra de De María se ambienta en Japón, durante los años de la segunda guerra mundial. Pese a este desplazamiento temporal y espacial, el texto es, por un lado, una alegoría del desgarramiento producido por la violencia política en Perú, y a su vez, refleja el surgimiento de una competencia exacerbada impuesta como valor por el neoliberalismo, que provoca la destrucción y la envidia entre los miembros de la familia.

De ese modo se configura la relación entre los hermanos gemelos. El deseo de poseer lo del otro es llevado a extremos: Shigeru se apropia de las tierras de su hermano, de su mujer, y también de su identidad al usar su nombre. Evidentemente, tal conflicto lleva al enfrentamiento físico entre ambos hermanos que conduce a la muerte de uno de ellos.

El grupo cultural Yuyachkani posee una larga y reconocida trayectoria en nuestro país, y su propuesta teatral siempre ha buscado

¹⁶ De María se inició como dramaturgo y director en el grupo Homero, teatro de grillos en 1976. Entre sus obras que han obtenido un reconocimiento de la crítica se encuentran *La caja negra*, finalista en 1996 en el premio Tirso de Molina, y *Sichi Sei Hokuku o La historia del cobarde japonés* que fue ganadora del concurso de teatro Hermanos Machado.

tratar los grandes tópicos y discusiones de la cultura nacional. Como afirma Salazar del Alcázar, buena parte de la obra de Yuyachkani se nutrió de la novelística de Arguedas, “del imaginario popular andino y urbano, una suerte de iconografía vinculada al llamado desborde popular, así como la reflexión crítica del historiador Alberto Flores Galindo” (“Desvestir” 123-24). *Contraelviento*, en cierta forma, retoma algunas de estas fuentes y también busca ser una metáfora de la situación política que se vivía en el país. La familia se desintegra por el efecto de la violencia. Lo curioso —y esto lo diferencia de las obras hasta aquí analizadas—, es que a pesar de esta separación familiar, el grupo se impone ante las condiciones que le ha tocado vivir, fortaleciendo su conciencia como una entidad colectiva.

Visto así, determinado sector de la dramaturgia peruana ha encontrado en la imagen de familia una alegoría para expresar una visión sobre las condiciones históricas de estos últimos años. Asimismo, retomar esa imagen hace que esta dramaturgia se instale dentro de la tradición —en la medida en que la representación de la familia parece ser una de nuestras obsesiones culturales—, pero simultáneamente y con firmeza se separe de ella al proponer nuevos significados que en última instancia son un cuestionamiento a los distintos proyectos de modernidad. No en vano todo nuevo momento histórico parece implicar una respuesta al pasado desde las circunstancias de un “ahora”; resulta sintomático de nuestra nueva época que en varias de estas obras de teatro, responder al pasado traiga como consecuencia la pérdida de vislumbrar el futuro.

DE LA CARENCIA A LA ESPERANZA: EL CASO DEL GRUPO DE TEATRO EXPRESIÓN

En cierto modo las representaciones sobre la familia en las obras de María Teresa Zúñiga que han sido producidas por Expresión

¹⁷ Zúñiga se inicia en 1977 con la agrupación teatral Sierra intensa, y tres años después participa en el grupo de teatro La muralla. En 1986 funda Expresión de

dialogan con las analizadas hasta aquí¹⁷. *Zoelia y Gronelio* es uno de los textos de Zúñiga que se ha presentado en diferentes espacios y ante distintas audiencias¹⁸. Es la historia de una pareja —Gronelio, interpretado por Jorge Miranda y Zoelia, por la misma María Teresa Zúñiga—. Dentro del proceso de la obra, la dirección terminó siendo compartida:

...en un primer momento [indica Zúñiga] Jorge [Miranda] intentó dirigir el espectáculo solo y no pudo por estar en contradicción con el texto, entonces tuvimos que asumirlo los dos y empezamos a trabajar una propuesta inicial. La dirección compartida, sin embargo, teniéndonos a los dos dentro del espectáculo, carecía de un tercer ojo, de una persona que pueda darnos mayor vuelo, mayor visión, es así que le enviamos el texto a César Escuza [...] y nos internamos con él unos días, trabajamos, confrontamos nuestra propuesta. El nos dijo que teníamos, en primer lugar, que distanciarnos del texto, lo que buscábamos era trabajar el texto de la manera más absurda posible. (“Opiniones” 150)

En tal sentido, Salazar del Alcázar indica que en esta obra de teatro “...el centro de la escena es el actor y el discurso del actor apelando a una serie de recursos que tienen que ver con el teatro del absurdo, con Ionesco, con Becquet” (“Opiniones” 149). El uso de la estética del absurdo no es gratuita ni tampoco un mero alarde en *Zoelia y Gronelio*. Muy por el contrario, está en perfecta confluencia con el universo que refleja: es decir, las extremas consecuencias que la modernización puede producir en nuestra sociedad.

La carencia y el aislamiento son los rasgos principales de esta

Huancayo. El *corpus* de su dramaturgia abarca teatro para niños, adaptaciones de textos narrativos (de Cervantes, Vallejo y Ribeyro), y obras dirigidas a un público adulto. Estas últimas se han recogido en *Teatro, memoria y herencia*.

¹⁸ Mis observaciones sobre las puestas en escena de *Zoelia y Gronelio* y *Mades Medus*, se basan en los montajes que se realizaron en la XIX Muestra de Teatro Nacional llevada a cabo en Arequipa, el año 2000.

sociedad del futuro —el texto indica que las acciones se realizan en el año 2015—, que refleja nuestro presente. Entre otras referencias a la carencia, se encuentra la venta de los nombres:

Gronelio: [...] Perdimos los nombres porque los vendí.

Zoelia: ¿Qué?

Gronelio: (gritando) Las vendí por hambre.

Zoelia: (tirando las cosas) ¡Vendiste nuestros nombres por un plato de lentejas! (se sienta y se ríe). (172)

Es conveniente mencionar que en la obra de Zúñiga los efectos devastadores de la modernidad —y que han generado ese estado de carencia— hacen que la pareja se una aún más, en vez de optar por la desintegración. Tal unión se expresa por medio del lenguaje corporal como también en los parlamentos finales de la obra:

Los dos: [...] Zoelia y Gronelio, Lucila y Lucio... juntos con sus cuerpos amarillentos, sus manos de tierra, sus pecados y sus noches de luna (ambos) juntos para descubrir y conquistar la felicidad... (172)

Visto así, el final de esperanza que expresa la obra no surge debido a que las condiciones del presente inauguren una posibilidad de mejoramiento, sino como una voluntad de los miembros de la familia, voluntad que se fortalece al ser compartida. *Zoelia y Gronelio* propone —y si se considera que las representaciones de las relaciones familiares reflejan las relaciones sociales— que el futuro se halla en la voluntad y en la solidaridad de la población peruana, pese a las carencias económicas causadas por los últimos impulsos de modernización.

El otro texto de Zúñiga al que me quiero referir es *Mades Medus*. Esta obra, producida también por el grupo Expresión, se estrenó en 1999 en el IV Festival de Teatro Peruano-Norteamericano. Jorge Miranda interpreta el papel de Mades, y Jorge Luis Miranda el de Medus. La obra refleja la relación entre dos actores (ambos aparecen vestidos de arlequines). Al igual que en *Zoelia y Gronelio*, en *Mades*

Medus predomina un lenguaje poético y se refleja una situación de carencia. Sin embargo, en este caso la carencia está relacionada por la falta de un público que se ha perdido como consecuencia de la modernidad. Es por ello que se hace referencia al éxito de Moliere —y a un pasado en el que los teatros se llenaban—, como a un presente en que se debe competir con otros medios que han surgido con la modernización.

Mades: El público nunca llega. (Dejando de ser Arlequín)

Medus: Moliere se llevó gran parte de él.

Mades: ¿Pero el resto dónde está?

Medus: Ya lo dijiste, tragándose los televisores. (246)

Asimismo, aunque en estos personajes no existe un vínculo estrictamente familiar, ellos construyen una comunidad basada, fundamentalmente, en el hecho de compartir su arte. Y esa relación entre Mades y Medus está caracterizada por la unidad que se manifiesta en varias imágenes corporales. Esta unidad no se destruye con la muerte; después que Medus fallece, Mades lo invoca para construir un futuro: “¡Vamos, Medus, vamos, Moliere nos espera!” (255). Definitivamente, esta mención de Moliere expresa la esperanza de tener un público nuevo, la esperanza, en última instancia, de superar el estado de carencia por medio de la unidad del grupo.

En todo caso —y a diferencia de otras representaciones de familia en las obras de los noventa—, en la dramaturgia de María Teresa Zúñiga se cuestionan las consecuencias socio-económicas causadas por los impulsos de modernización capitalista, pero la unidad familiar no desaparece sino que se enfatiza como respuesta y como resistencia. *Zoelia y Gronelio* y en *Mades Medus* expresan, en última instancia, la solidaridad entre los personajes ante las carencias, y a partir de ello, la esperanza de construir un futuro mejor.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena. *Cronista y príncipe. La obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989.
- . “Iconos de persuasión: la predicación y la política en el Perú”. *Iconografía política del nuevo mundo*. Río Piedras, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1990. 27-49.
- Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.
- Ahmad, Aijaz. “Jamenson’s Rethoric of Otherness and ‘National Allegory’”. *Social Text* 17 (1987): 3-25.
- Alfaro, Hugo. *Mario Benedetti (detrás de un vidrio claro)*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1986.
- Alonso, Carlos. *The burden of modernity. The rethoric of cultural discourse in Spanish America*. New York: Oxford University Press, 1998.
- . *The Spanish American regional novel. Modernity and autochthony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Amor y Vázquez, José. “Conquista y contrarreforma: la ‘Mexicana’ de Gabriel Lobo Lasso de la Vega”. *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega, Holanda: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967. 181-91.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origen and Spread of Nationalism*. London: Verso/New Left, 1983.
- Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Tomo I. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura conómica, 1988.
- Baretta, Silvio Duncan [y] John Markoff. “Civilization and Barbarism: Cattle Frontiers in Latin America”. *Comparative Studies in Society and History* 20 (1978): 587-620.
- Barros-Lémez, Alvaro. “Uruguay: una literatura sin fronteras”. *Revista de crítica*

- literaria latinoamericana* 17 (1983) 195-206.
- Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú*. Tomo XV. Lima: Editorial Universitaria, 1968.
- Benedetti, Mario. *Cultura entre dos fuegos*. Montevideo: Universidad de la República, 1986.
- _____. *Escritos políticos (1971-1973)*. Montevideo: Arca, 1985.
- _____. *El desexilio y otras conjeturas*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1985.
- _____. *Primavera con una esquina rota*. México: Nueva Imagen, 1982.
- _____. *El escritor y la revolución posible*. México: Nueva Imagen, 1982.
- _____. *La tregua*. Bogotá: Nueva Imagen/La Oveja Negra, 1980.
- _____. *Gracias por el fuego*. Bogotá: La Oveja Negra, 1980.
- _____. *Inventario*. Bogotá: Editorial la Oveja Negra, 1980.
- _____. *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo: Alfa, 1969.
- _____. *El país de la cola de paja*. Montevideo: Arca, 1966.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1999.
- Bueno, Raúl. "Sobre los espejitos y cuentas de colores de la globalización" *Pie de página* 1 (2002): 13-16
- Bryce Echenique, Alfredo. *No me esperen en abril*. Lima: Peisa, 1985.
- _____. *Dos señoras conversan*. Barcelona: Plaza & Janés, 1990.
- _____. *La última mudanza de Felipe Carrillo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1988.
- Buxó, José Pascual. "Vallejo: el estatuto oral de la epopeya". *Hispania* 72 (1989): 65-72.
- Caballero Bonald, Angel. Prólogo de *Antología poética de Mario Benedetti*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. 7-15.
- Carrillo, Francisco. "Los aciertos indigenistas de Enrique López Albjúcar". *Revista Peruana de Cultura* 11-12 (1967): 147-58.
- Carrillo, Germán. "La biopsia como técnica literaria en Gracias por el fuego" *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*. Ambrosio Fornet (comp.). La Habana: Casa de las Américas, 1976. 127-39.
- Castro Arenas, Mario. *La novela peruana y la evolución social*. Lima: José Godard editor, S/F.
- Certeau, Michel de. "Travel narratives of the French to Brazil: sixteenth to eighteenth centuries". *Representations*. 33 (1991): 221-26.
- _____. *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana, 1985.
- Colmenares del Valle, Edgar. Prólogo a *Diario de un Llanero* de Antonio José Torrealba. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Filología "Andrés Bello", Gobernación del Estado de Apure, 1987. 11-48.
- Cornejo Polar, Antonio. "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno." *Revista Iberoamericana*. 176-177 (1996): 837-44.
- _____. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- _____. "La 'invención' de las naciones hispanoamericanas. Reflexiones a partir

- de una relación textual entre el Inca y Palma”. *Discursos sobre la ‘invención’ de América*. Iris M. Zavala (comp.). Amsterdam; Atlanta, GA: Editions Rodopi, 1992. 139-56.
- _____. *La formación de tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.
- _____. “Hipótesis sobre la narrativa peruana última” *La novela peruana*. Lima: Editorial Horizonte, 1989. 257-75
- _____. “Historia de la literatura del Perú Republicano”. *Historia del Perú*. Tomo VIII. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980. 11-188.
- _____. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Editorial Lasontay, 1980.
- _____. “La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia”. *Lexis* 1 (1980): 77-89.
- _____. “La novela indigenista: un género contradictorio”. *Texto crítico*. 14 (1979): 58-70.
- _____. “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 7-8 (1978) 7-21.
- Cox, Mark R. (editor). *Pachacutay (el mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: Editorial San Marcos, 2004.
- Despres, Jacques. “La democracia uruguaya entre paréntesis”. *Encuentro* s/n (1984) 107-10.
- Díaz Seijas, Pedro. Prólogo a *Antología de Rómulo Gallegos*. México: B. Costa-Amic, 1966. 6-29.
- Earle, G. Peter y Robert Mead. *Historia del ensayo hispanoamericano*. México: Ediciones Andrea, 1973.
- El libro de la Muestra de Teatro Peruano*. Lima: Homero Teatro de Grillos/ Lluvia Editores, 1997.
- Ellner, Steve. “Populism in Venezuela, 1935-48: Betancourt and the Acción Democrática”. *Latin American Populism In Comparative Perspective*. Michael L. Conniff (comp.). Albuquerque, New México: University of New México, 1982. 135-149.
- Escajadillo, Tomás G. *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima: Editorial Lumen, 1994.
- _____. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru Editores, 1994.
- _____. *La narrativa de Enrique López Albújar*. Lima: CONUP, 1972.
- Escobar, Alberto. *La narración en el Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1960.
- Eyzaguirre, Luis. “La última mudanza de Alfredo Bryce”. *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (textos críticos)*. César Ferreira e Ismael Márquez (comps). Lima: Universidad Católica, 1994. 235-44.
- Ewell, Judith. “Venezuela since 1930”. *The Cambridge History of Latin America*. Vol. VIII. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Fernández Retamar, Roberto. *Algunos usos de civilización y barbarie y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1989.
- _____. “La obra novelística de Mario Benedetti”. Ambrosio Fonet.(comp.)

- Recopilación de textos sobre Mario Benedetti. La Habana: Casa de las Américas, 1976. 101-13.
- _____. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas, 1975.
- Fornet, Ambrosio. Prólogo de *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*. Ambrosio Fornet (comp.). La Habana: Casa de las Américas, 1976. 7-23.
- Foster, David William. *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano: textos representativos*. Madrid: José Porrúa Turanzas S. A., 1983.
- Foucault, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras reflexiones*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Fraga Iribarne, Manuel. *Sociedad política y gobierno en Hispanoamérica*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1962.
- Franco, Jean. “¿La historia de quién? La piratería postmoderna”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 33 (1991): 11-20.
- Gallagher, Thomas E. “Vargas Llosa, *The Storyteller*: The Failure of Ethnography and Recuperation of Writing”. *MACLAS Latin American Essays* Volume VI (1993): 121-33.
- Gallegos, Rómulo. *Ecos de una campaña. Programa político y discursos del candidato popular Rómulo Gallegos*. Caracas: Gobierno del Estado de Miranda & Comisión centenario del Natalicio de Rómulo Gallegos, 1985.
- _____. *Doña Bárbara*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- _____. *Una posición en la vida*. México: Ediciones Humanismo, 1954.
- Garayar, Carlos. “Todos los cuentos de Bryce”. *Garabato* 1 (1983): 98-102.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1990.
- Gargatagli, Ana. “El arte de la confesión”. *Quimera* 21-22 (1982): 10-13.
- Giddens, Anthony. *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus, 1999.
- González Bermejo, Ernesto. “El caso Mario Benedetti”. *Mario Benedetti, variaciones críticas*. Jorge Ruffinelli (comp.). Montevideo: Libros del Astillero, 1973. 26-41.
- González Echevarría, Roberto. *The voice of the master: writing and authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1985.
- _____. “Doña Bárbara: Mama Grande y Cobra: notas para una relectura de Gallegos”. *Nine essays on Rómulo Gallegos*. Riverside, California: Latin American Studies Program of the University of California, 1979. 82-98.
- González Stephan, Beatriz. “Escritura y modernización: la domesticación de la barbarie”. *Revista Iberoamericana* 166-167 (1994) 109-24.
- González Vigil, Ricardo, “Castro Pozo y las comunidades campesinas” *El Perú es todas las sangres*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991. 220-21.
- _____. “Cincuentenario de ‘Agua’ y ‘La serpiente de oro’” *El Perú es todas las sangres*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991. 259-66.
- _____. “Vargas Llosa: El esplendor del relato oral”. *El Perú es todas las sangres*.

- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991. 397-400.
- Guyot, Joelle. “Retrato de un caudillo en *Gracias por el fuego*”. *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*. Ambrosio Fornet (comp.). La Habana: Casa de las Américas, 1976. 141-58.
- Hesse Murga, José. Prólogo de *Teatro peruano contemporáneo*. Madrid: Aguilar, 1959.
- Jameson, Fredric. “Third World Literature in the Era of Multinational Capital”. *Social Text* 15 (1986) 65-88.
- _____. *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.
- Lagamanovich, David. “Hacia una teoría del ensayo hispanoamericano”. *El ensayo hispanoamericano*. Isaac Levy y Juan Loveluck (comps.). Columbia: South Carolina University Press. 17-28.
- Lértora, Juan Carlos. “Procedimientos discursivos en la narrativa latinoamericana actual” *Garabato* 1 (1983): 62-68.
- Lienhard, Martín. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina, 1492-1988*. Hannover, N.H.: Ediciones del Norte, 1991.
- Lombardi, John. *La búsqueda del orden. El sueño del progreso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- López Albújar, Enrique. *Cuentos andinos*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1950.
- _____. *El hechizo de Tomayquichua*. Lima: Ediciones “Peruanidad”, 1943.
- _____. *Nuevos cuentos andinos*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1939.
- López-Baralt, Mercedes. “La estridencia silente: oralidad, escritura e iconografía en la *Nueva crónica* de Guamán Poma”. *La Torre* 12 (1989): 609-40.
- Losada, Alejandro. *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos, 1976.
- Ludmer, Josefina. “Los nombre femeninos: asiento del trabajo ideológico”. *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*. Ambrosio Fornet (comp.). La Habana: Casa de las Américas, 1976. 165-74.
- Luzuriaga, Gerardo. *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro. De 1930 al presente*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1990.
- Machado de Acedo, Clemy. *La incidencia del positivismo en las ideas políticas de Rómulo Gallegos*. San José, Costa Rica: Equinoccio & Editorial de la Universidad Simón Bolívar, 1982.
- Magallanes, Manuel Vicente. *Los partidos en la evolución histórica venezolana*. Caracas: Monte Avila, 1977.
- Mántaras Loedel, Graciela. “Uruguay: resistencia y después...” *Casa de las Américas* 161 (1987): 4-11.
- Marcone, Jorge. “‘Nosotros que nos queremos tanto, debemos separarnos’: escritura y oralidad en *La última mudanza de Felipe Carrillo*”. *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (textos críticos)*. César Ferreira e Ismael Márquez (comps.) Lima: Universidad Católica, 1994. 261-80.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

- Lima: Biblioteca Amauta, 1964.
- Marinello, Juan. "Tres novelas ejemplares". *Sur* 16 (1936): 59-75.
- Martín, Gerald. *Journeys through the labyrinth: Latin American fiction in the twentieth century*. London: Verso, 1989.
- Martz, John. *Acción Democrática. Evolution of a Modern Political Party in Venezuela*. Princeton: Princeton University Press, 1966.
- Massiello, Francine. *Between civilization and barbarism: women, nation and literary culture in modern Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.
- Mignolo, Walter. "Teorizar a través de fronteras culturales". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 33 (1991): 103-12.
- _____. "Teorías renacentistas de la escritura y la colonización de las lenguas nativas". *Actas del Primer Simposio de filología Iberoamericana*. Zaragoza: Libros Pórtico, 1990. 171-99.
- _____. "La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)". *Dispositio*. 28-29 (1986): 137-60.
- Millones, Luis. *Actores de Altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Editorial Horizonte, 1992.
- Montoya, Rodrigo. "¿Existe una tradición teatral quechua en el Perú?" *Hueso húmero* 31 (1994): 53-80.
- Moraña, Mabel. *Literatura y Cultura Nacional en Hispanoamérica (1910-1940)*. Minneapolis, Minnesota: Institute for Study of Ideologies and Literatures, 1984.
- _____. "Ideología y censura en la producción literaria: el caso de la lírica uruguaya, cinco años de dictadura (1973-1978)". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 11 (1980): 65-83.
- Morris, Robert. *The Contemporary Peruvian Theatre*. Lubbock, Texas: Texas Tech Press, 1977.
- Morón, Guillermo. *Historia de Venezuela*. Caracas: S/E, 1971.
- Musto, Jorge. "La hora cero de la narrativa uruguaya". *Casa de las Américas*. 90 (1975). 83-89.
- Núñez, Estuardo. *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*. México: Editorial Pomarca, 1965.
- Orihuela, Carlos L.. "'El Hablador Utópico' y 'el síndrome del exilio': factores organizadores del *El Hablador*". Trabajo inédito
- Ortega, Julio. "Alfredo Bryce Echenique y la estética de la exageración" *Cuadernos hispanoamericanos* 521 (1993): 71-86.
- Osorio, Nelson. "La nueva narrativa y los problemas de la crítica hispanoamericana actual". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 5 (1977) 7-26.
- Oviedo, José Miguel. "Un dominio colonizado por la poesía". *Mario Benedetti, variaciones críticas*. Jorge Rufinelli (comp.). Montevideo, Libros del Astillero, 1973. 147-58.
- _____. *Narradores peruanos*. Caracas: Monte Avila, S/F.

- Pacheco, Carlos. "Pensamiento sociopolítico en la novela galleguina". *Rómulo Gallegos, multivisión*. Caracas: Ediciones Presidencia de la República, 1986. 113-34.
- Paredes, Luis. *Mario Benedetti literatura e ideología*. Montevideo: Arca, 1988.
- Pastor, Beatriz. *El discurso narrativo de la conquista*. Hanover, N. H.: Ediciones del Norte, 1988.
- Paz Castillo, Fernando. "Doña Bárbara y su sombra". *Relectura sobre Rómulo Gallegos*. Tomo I. Caracas: Centro de estudios latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. 141-50.
- Perrot, Dominique [y] Roy Preiswerk. *Etnocentrismo e historia. (América indígena, África y Asia en la visión distorsionada de la cultura occidental)*. México: Editorial Nueva Imagen, 1979.
- Perus, Francoise. *Historia y crítica literaria*. La Habana: Casa de las Américas, 1982.
- Powell, John Duncan. *Los problemas agrarios de Venezuela en perspectiva comparativa*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1970.
- Prada Oropeza, Renato. "Los elementos 'pragmáticos' del discurso narrativo: el narrador y el narratario" *Semiosis* (1985) 14-15.
- Rabasa, José. "Dialogue as Conquest: Mapping Spaces for Counter-Discourse". *Cultural Critique* 6 (1987) 131-59.
- Ralli, Teresa. Presentación a *Notas sobre el primer taller nacional de formación teatral-dramaturgia*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1990.
- Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- _____. "El área cultural andina (hispanismo, mesticismo, indigenismo)". *Cuadernos Americanos* 6 (1974): 136-173.
- _____. "La situación del uruguayo medio". Jorge Ruffinelli (comp.). *Mario Benedetti, variaciones críticas*. Montevideo: Libros del Astillero, 1973. 74-82.
- _____. *La generación crítica 1939-1969. I. Panoramas*. Montevideo: Arca, 1972.
- _____. "180 años de literatura". *Enciclopedia uruguaya*. 2 (1968).
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Ramos-García, Luis A. (edit.) y Ruth Escudero. *Voces del interior: nueva dramaturgia peruana*. Lima-Minnesota: Instituto Nacional de Cultura, 2001.
- _____. "El teatro callejero peruano: proceso de cholificación". *Gestos* 25 (1998): 105- 16.
- Real de Azúa, Carlos. *Antología del ensayo uruguayo*. Tomos I-II. Montevideo: Arca, 1969.
- _____. "La historia política". *Enciclopedia uruguaya*. Montevideo. 1968.
- Ribeiro, Darcy. *Los brasileños. Teoría del Brasil*. México: Siglo XXI, 1975.
- Rivero, Oswaldo de. *El mito del desarrollo. Los países inviables en el siglo XXI*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Rodríguez, Martín. "El teatro de la desintegración (1990-1998)" *Conjunto* 120

- (2001): 2-9.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa, 1966.
- Rosencof, Mauricio. "Literatura carcelaria". *Casa de las Américas* 161 (1987) 25-44.
- Ruffinelli, Jorge. "Uruguay: literatura y militarismo". *Casa de las Américas* 119 (1980): 123-133.
- _____. "La trinchera permanente". Ambrosio Fornet (comp.). *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*. La Habana: Casa de las Américas, 1976. 25-44.
- Ruiz, Gustavo Adolfo. "Ideas educativas". *Rómulo Gallegos, multivisión*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1986. 97-112.
- Salazar del Alcázar, Hugo. "Opiniones vertidas en la Mesa de Críticos realizada en la Muestra Regional Huancayo-1986" *Textos de teatro peruano* 4 (1998): 149.
- _____. "Desvestir un sueño (Visiones y revisiones)". *Hueso número* 31 (1994): 123-30.
- _____. *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'*. Lima: Centro de Documentación y Video Teatral/Jaime Campodónico Editor, 1990.
- Sánchez, Luis Alberto. *La literatura peruana derrotero para una Historia Cultural del Perú*. Tomo 5. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1981.
- Saona, Margarita. "El kibbutz del deseo: familia y nación en *Rayuela*" *Lexis* Vol. 1 XXIII (1999) 87-105.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. [1845]. Buenos Aires: Losada, 1963.
- Scholz, László. "Realidad e irrealidad en *Tantas veces Pedro* de Alfredo Bryce Echenique". *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (textos críticos)*. César Ferreira e Ismael Márquez (comps.). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994. 165-77.
- Segnini, Yolanda. *La consolidación del régimen de Juan Vicente Gómez*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1982.
- Sepulveda, Juan Gines de. *Demócrates Segundo o de las justas causas de la guerra contra los indios*. [1882]. Madrid: Consejo Superior de investigaciones científicas Instituto Franciscano de Vitoria, 1984.
- Sierra, Gerónimo de. "Introducción al estudio de las condiciones de ascenso de las dictaduras: el caso uruguayo". *Para entender América Latina*. Lima Tarea, 1979. 155-92.
- Solari Wayne, Enrique. *Collacocha. Teatro peruano contemporáneo*. Madrid: Aguilar, 1959.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley and Los Angeles: California University Press, 1991.
- Suarez Figueroa, Naudy. *Programas políticos venezolanos de la primera mitad del siglo XX*. Tomo I. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1977.
- Todorov, Tzvetan. *The conquest of America. The question of the other*. New York: Harper and Row Publishers, 1984.

- Urrello, Antonio. *Verosimilitud y estrategia textual en el ensayo hispanoamericano*. México: Premia, 1986.
- Vargas Llosa, Mario. "El nacimiento del Perú". *Hispania* 4 (1992): 805-11.
- _____. *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- _____. *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- _____. "José María Arguedas y el indio". *Casa de las Américas* 26 (1964): 139-47.
- Villegas, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1997.
- White, Hayden. *Tropic of discourse. Essays in cultural criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Zalvidea, Rafael. *Pichones de millonario*. Lima: Mosca Azul, 1984.
- Zavala, Iris. "Representing the Colonial Subject". *Hispanic Issues* 4 (1992): 323-48.
- Zea, Leopoldo. *Antología del pensamiento social y político de América Latina*. Washington D.C.: Unión Panamericana, 1964.
- Zúñiga, Teresa. *Teatro, memoria y herencia*. Luis A. Ramos-García y Nelsy Echávez-Solano (editores). Huancayo, Peru-Minnesota: Teatro Nacional del Perú-Instituto Nacional de Cultura, 2004.
- _____. *Zoelia y Gronelio, dos almas gemelas. Textos de teatro peruano* 4 (1998): 152-72.
- _____. "Opiniones vertidas en la Mesa de Críticos, realizada en la Muestra Regional Huancayo-1996" *Textos de teatro peruano* 4 (1998) 150-51.
- _____. *Mades Medus. Voces del interior: Nueva dramaturgia peruana*. Lima-Minnesota: Insituto Nacional de Cultura, 2001. 233-55.



Universidad
del Valle

Programa ditorial
Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co