

ÓSCAR OSORIO

# Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana

Colección Artes y Humanidades



Programa ditorial

OSCAR OSORIO

Violencia y marginalidad en  
la literatura  
hispanoamericana



Colección Artes y Humanidades

Este libro recoge ocho ensayos que el autor ha ido publicando en revistas especializadas durante los últimos cinco años. Son trabajos de carácter académico que giran alrededor del tema de la violencia y la marginalidad en la literatura hispanoamericana. El autor trata asuntos tan diversos como el análisis de las jácaras de Quevedo, esas formas poéticas en las cuales se construyó la imagen del hampa en la literatura del siglo áureo; los levantamientos indigenistas y su tratamiento en las propuestas literarias del peruano Scorza y del boliviano Arguedas; la marginación y rigidez de la estructura social de Lima en la obra de Ribeyro; la novela de la violencia de los años cincuenta en Colombia y los aportes de una escritora como Albalucía Ángel a dicho corpus; las expresiones juveniles de la violencia en Cali, en autores como Caicedo, Valverde y Esquivel; la Medellín violenta de los noventa en la obra de Vallejo y su relación con la adaptación de Schroeder. Osorio no intenta hacer una historiografía de la literatura asociada a expresiones de violencia o marginalidad, sino que procura, a través del estudio de casos particulares, proveer las herramientas para que el lector halle en esas expresiones concretas las claves que le permitan una aproximación más general al fenómeno.



Universidad  
del Valle

Programa ditorial

OSCAR OSORIO

Violencia y marginalidad en  
la literatura  
hispanoamericana



Colección Artes y Humanidades

**Universidad del Valle**  
**Programa Editorial**

Título: *Violencia y marginalidad en la Literatura Hispanoamericana*

Autor: Óscar Osorio

ISBN: 978-958-670-417-5

ISBN PDF: 978-958-765-771-5

DOI: 10.25100/peu.246

Colección: Artes y Humanidades - Estudios Literarios

**Primera Edición Impresa septiembre 2005**

**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

© Óscar Osorio

Diseño de carátula: Henry Naranjo P.

Portada: La batalla de Lepanto - Paolo Veronese

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

## CONTENIDO

Presentación .....	7
1. LA JÁCARA DEL ESCARRAMÁN, DE QUEVEDO .....	11
2. <i>LA GUERRA SILENCIOSA</i> : UNA LECTURA ESTRUCTURAL DE LOS PERSONAJES COMO FUNCIONAMIENTOS TEXTUALES Y SU DIMENSIÓN IDEOLÓGICA .....	43
3. ALCIDES ARGUEDAS: EL DOLOR DE SER BOLIVIANO 61	
4. RIBEYRO, TEJIDO SOCIAL Y VISIÓN DE MUNDO.....	79
5. ANOTACIONES PARA UN ESTUDIO DE LA NOVELA DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA.....	93
6. ALBA LUCÍA ANGEL Y LA NOVELA DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA.....	109
7. CAICEDO, VALVERDE Y ESQUIVEL: TRES MIRADAS SOBRE UNA CIUDAD FRAGMENTADA Y VIOLENTA....	121
8. <i>LA VIRGEN DE LOS SICARIOS</i> : EL AMOR COMO CAMINO .....	133

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## PRESENTACIÓN

En Colombia, un país atravesado desde siempre por múltiples conflictos, el tema de la violencia en la literatura no parece ya una elección sino una imposición vital. Hay, por supuesto, escritores que se resisten a este embate y logran marginarse del asunto; otros volvemos una y otra vez por este difícil territorio.

En mi caso, el tema de la violencia es una constante de gran parte de mi producción literaria. Mi primer libro de poemas, *La balada del sicario y otros infaustos*, propone una profusa indagación sobre distintas expresiones de la violencia en Colombia; en otro libro, *Historia de una pájara sin alas*, hice un exhaustivo análisis de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, de Albalucía Ángel, una de las más importantes novelas sobre el tema de la Violencia de los años cincuenta en Colombia; el libro *La mirada de los condenados (la masacre de Diners Club)*, que escribí con James Valderrama, se ocupa de una masacre ocurrida en Cali en el año 1984. Además, he ido publicando diversos trabajos de análisis textual que giran alrededor del tema de la violencia en la literatura hispanoamericana.

Este libro reúne nueve de estos trabajos, publicados en los últimos seis años en las revistas *Poligramas*, de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle, Cali; *Hybrido*, de los estudiantes del Programa Doctoral en Literaturas Hispánicas y Luso-brasileras de CUNY, en New York, USA; *Ciberayllu*, revista electrónica adscrita a la Universidad de Missouri, USA; *Letras Hispanas*, revista electrónica adscrita a la Universidad de Nevada, Las Vegas, USA. Todos ellos indagan sobre



textos que comparten una doble condición: giran alrededor del tema de la violencia y se asocian a algún tipo de marginalidad. Marginalidad que puede estar expresada en los tipos humanos que protagonizan las historias y/o en su relación con el canon literario. Este libro es, pues, el resultado de una investigación que lleva ya varios años y que ahora continúa con un trabajo que está en curso sobre la literatura asociada al fenómeno del narcotráfico y el sicariato en Colombia.

El texto se organiza en tres partes. En la primera, vamos a las fuentes mismas del asunto y nos detemos en un poema de un autor español del Siglo de Oro; en la segunda, revisamos tres autores de la literatura latinoamericana, en cuyos textos hay una amplia presencia del conflicto indígena andino; en la tercera, agrupamos cuatro textos que revisan la literatura de la violencia en Colombia.

El primer ensayo de este libro se ocupa de las jácaras de Francisco de Quevedo y Villegas. Esa doble condición de marginalidad y violencia le viene dada a estos poemas por disposiciones del género: las jácaras tratan de personajes marginales y violentos, los jaques o delincuentes, y desarrollan en sus anécdotas situaciones de violencia, como las riñas entre éstos y/o las prostitutas.

En el segundo texto hacemos el análisis de las cinco novelas de Manuel Scorza, que componen el ciclo que tituló *La guerra silenciosa*. La pentalogía, como lo señalo en el trabajo, se estructura sobre un esquema de confrontación al poder gamonal que siempre termina en una masacre de indígenas. Esta pentalogía, además de la condición de marginalidad de la sociedad indígena que las protagoniza, se inscribe en una literatura entendida por el canon como una literatura marginal: la literatura indigenista.

Lo propio ocurre con el siguiente trabajo, que se detiene en la obra del escritor Alcides Arguedas. Este autor se ocupa en sus novelas, ensayos y cartas de la sociedad indígena boliviana, lo que le ha valido ser clasificado como un escritor indigenista. Tratamos de desmentir este juicio, que en nuestro criterio es equivocado.

El cuarto texto de este libro lo dedicamos a Julio Ramón Ribeyro. Sobra decir que los personajes de sus historias son seres marginales y fracasados; de hecho, la antología de su obra se denomina *La tentación del fracaso*. En este ensayo buscamos los condicionamientos ideológicos que modalizan sus creaciones, y nos concentramos en *Alienación*, uno de los cuentos donde queda más patente y dramática la

jerarquización de la sociedad peruana, y la condición de marginalidad extrema de los zambos.

El siguiente bloque de ensayos se remite a textos que pertenecen a lo que —con disgusto de algunos— se ha denominado literatura de la violencia en Colombia. Esta literatura, que trabaja sobre personajes marginales y violentos, fue considerada en su nacimiento marginal al canon. En estos cinco trabajos examinamos las expresiones de violencia más apremiantes que han sido tema de la literatura de los últimos cincuenta años en Colombia.

Así, el quinto ensayo de este libro presenta un panorama de la novela de la Violencia de los años cincuenta en Colombia. En este trabajo damos algunas claves de análisis para emprender un estudio concienzudo de esta literatura. Éstas son útiles también para abordar el comentario particular de las novelas inscritas en esta agrupación.

En el sexto trabajo indagamos por el lugar y el aporte de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel a la literatura de la Violencia en Colombia. Buscamos aquí ver qué tipo de mirada construye esta novela sobre dicho fenómeno, los valores literarios y el problema de la recepción de un texto censurado de diversas maneras.

En el séptimo trabajo examinamos la mirada que sobre la ciudad de Santiago de Cali construyen en las décadas del setenta y ochenta tres autores caleños (Caicedo, Valverde y Esquivel) a través de sendos cuentos. Vemos cómo cada autor construye parcialmente su visión de la ciudad, y cómo es posible integrar estas miradas para reconocer una imagen más compleja de una sociedad fragmentada en sus violencias. Los personajes que habitan esos cuentos tramitan su marginalidad en los grupos o asociaciones callejeras de jóvenes: bandas, galladas, pandillas.

El siguiente texto es un análisis comparativo entre la novela *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, y la película homónima dirigida por Barbet Schroedrer. Este trabajo procura examinar las diferencias que en la concepción estética tienen estos dos textos, y de indagar en torno a la idea del amor como espacio de salvación para los personajes marginales que los protagonizan.

Si bien no intentamos hacer una historiografía de la literatura hispanoamericana en términos de las continuidades y discontinuidades que frente al tema de la violencia y la marginalidad nutren dicha literatura, sí nos parece útil recoger en este libro una indagación sobre expresio-

nes concretas de dicho fenómeno en distintos períodos históricos y en distintas expresiones literarias. Creemos que el lector encontrará en la lectura del conjunto los hilos conductores que van de una expresión a otra y logrará una visión más amplia del fenómeno.

## **LA JÁCARA DEL ESCARRAMÁN, DE QUEVEDO\* <sup>1</sup>**

Bien le conocen las más opuestas y apartadas provincias de nuestro castellano, siendo igualmente sentencioso su gesto en la latinidad del Marco Bruto como en la jeringonza soez de las jácaras, barro sutil y quebradizo que sólo un alfarero milagroso pudo amasar en vasija de eternidad. (Borges, *Inquisiciones*: 47)

### **1. UNA PROPUESTA DE LECTURA**

Leer a los poetas barrocos del Siglo de Oro exige un enorme esfuerzo al lector del siglo XXI. Primero, porque el centro estético de esta producción poética es el conceptismo, cuyo pilar es la dificultad, que ponía fortísimas barreras –incluso para el lector del Siglo de Oro entrenado en vencerla-. Segundo, porque entre los contextos socio-culturales e ideológicos que determinaron dicha producción y los nuestros median cinco siglos que cambian sustancialmente la recepción poética.

---

\* Publicado en: *Poligramas No. 21*, segundo semestre de 2004, Cali: Universidad del Valle. Y en *Letras Hispanas* (<http://letrashispanas.unlv.edu>), adscrita a la Universidad de Nevada, Las Vegas: primavera de 2005.

Tercero, porque las lexias, los intertextos, los mitogramas, el idioma, los lenguajes poéticos (es decir, el material con el que se construyeron estas obras) es hoy en gran parte desconocido para el lector no especializado. A todo esto hay que sumar los problemas de transmisión y atribución, las variantes textuales, etc.

Para resolver estos problemas, el lector del siglo XXI debe hacer el trabajo de convocar en su lectura los contextos socio-históricos y la concepción poética del Siglo de Oro (conceptismo, estética de la imitación, juegos de ingenio y agudeza verbal, coincidencia de opuestos, etc.) a través de la investigación histórico-literaria; conocer los problemas de producción, transmisión y recepción de la obra poética, leyendo los trabajos de los especialistas; apoyarse en diccionarios especializados y de época para vencer la barrera de la lengua del siglo XVI; investigar la preceptiva poética del siglo áureo para solucionar el problema de los lenguajes poéticos; consultar la mitografía, el refranero, las metáforas lexicalizadas, la tradición poética sobre la que se construye esta poesía, para resolver el asunto de las fuentes. Todo esto es necesario al propósito de hacer una adecuada interpretación y valoración de la obra poética del barroco español. Es decir, debemos simularnos lectores del Siglo Áureo para leer a sus poetas. Quienes no lo hacen así e intentan acercarse a los poemas de esta época como lectores del siglo XXI, con la enciclopedia del siglo XXI, harán un ejercicio de creación poética y no de decodificación, oficiarán como poetas y no como lectores.

Habrá quien diga que esto último es lo fundamental de la lectura del texto poético. Quizás quienes así leen no comprenden la poesía barroca. Para el poeta barroco, la razón es el eje de su ejercicio poético; y lo propio para el lector modelo que esta poesía construye. El concepto, que es la columna vertebral de esta poética, es el resultado de un ejercicio de la inteligencia y para la inteligencia.<sup>2</sup> La dificultad conceptista que es propósito central de esta poesía se construye como un reto a la inteligencia; vencer esta dificultad, que es la razón de ser de este lector modelo, comporta un inmenso goce intelectual.<sup>3</sup> Es decir, la construcción del poema (sus conceptos, sus juegos de ingenio y agudeza verbal, la fuerte alteración de la sintaxis, el intertexto culto) se hace como un ejercicio de la razón; y su deconstrucción es, necesariamente, un ejercicio de la razón. El lector de esta poesía debe ponerse en situación de conocimiento de los principios poéticos y la tradición literaria que sustenta a/el poema para hacer una adecuada lectura del mismo.

A la mayoría de los iniciados en la poesía áurea nos cuesta una enorme dificultad entender la necesidad de esta toma de posición como lectores. Infortunadamente, la experiencia de lectura de esta literatura en algunas aulas universitarias no pasa por esta exigencia. Ello se hace evidente en la deficiencia de diccionarios (de época, de refranes, de autores), y de textos de preceptiva y de apoyo para la lectura de la poesía del Siglo de Oro que exhiben nuestras bibliotecas universitarias. En mi experiencia como profesor universitario, he sentido la enorme dificultad de hacer que los y las estudiantes de los cursos de Siglo de Oro reconozcan la necesidad de este ejercicio de lectura inteligente e investigativa. Me parece que lo primero que debemos hacer con ellos y ellas es enseñarles a leer esta literatura, según el código que ella misma propone. Este trabajo se ofrece como una propuesta de lectura en este sentido, como lector que intenta acercarse, a través de la investigación, a la experiencia de lectura de un lector de la época.

## **2. BREVÍSIMA INTRODUCCIÓN AL GÉNERO**

Los escritores españoles volvían cada vez más insistentemente la mirada sobre las clases marginales, encontraban en sus ruindades y picardías una infinidad de motivos literarios que servían al doble propósito de moralizar a una España que, en la conciencia de sus escritores, se descomponía, y de entretener a una sociedad cada vez más dada a la búsqueda del placer y la diversión. Esta doble condición está en la base del surgimiento de una extensa literatura, entre la que podemos anotar la picaresca, la poesía burlesca y la literatura hampesca. Tres líneas en las que Quevedo fue un auténtico maestro.

La labor de algunas órdenes eclesiásticas, fundamentalmente los jesuitas, que, gracias a su misión, se movían en los bajos fondos de la sociedad española, contribuyó grandemente al conocimiento de las prácticas y costumbres de estos sectores sociales. Este conocimiento fue usado por los escritores españoles del siglo XVII<sup>4</sup> para componer sus obras. Hay que precisar que la literatura misma fue construyendo un tejido social al que se atenían los escritores. Es decir, los tipos sociales, los temas y el lenguaje con los cuales el escritor construía sus textos, aunque partían del conocimiento de estos sectores sociales, no se tomaban directamente de la realidad sino de un estatuto literario ya fijado.

Dentro de esta amplia demografía literaria está el grupo de los rufianes<sup>5</sup> y las prostitutas. Este grupo social fue motivo de una literatura que adoptó el formato del romancero, cuya métrica venía muy bien al propósito de contar (o cantar) historias: los romances de germanía. Estos romances eran un género de textos que surgieron a mediados del siglo XVI en España, dentro de la renovación del viejo romancero español<sup>6</sup>, y que se clasifican como un subgrupo del romancero nuevo.<sup>7</sup> La lengua que adoptaron, como su nombre lo indica, es la germanía,<sup>8</sup> sociolecto particular de los delincuentes y prostitutas que eran su tema y motivo. Pero, al igual que con el tejido social y los temas, el escritor no se nutrió directamente de la lengua de germanía, sino de su expresión literaria: la jacarandina o jacarandana.<sup>9</sup> Este nombre viene de jácara, derivado, a su vez, de la expresión jaque<sup>10</sup>, rufián.

Las jácaras<sup>11</sup> son una evolución literaria de estos romances de germanía. Los temas de estas piezas consistían básicamente en narrar las acciones delictivas de los rufianes, las peleas y la pasión por el licor y el juego, sus temporadas de cárcel con los respectivos castigos (que las más de las veces terminaban en la horca), su relación con las prostitutas, la vida de éstas, y la crítica a la justicia.<sup>12</sup>

Estas piezas fueron rápidamente incorporadas al teatro, representadas entre las jornadas de las comedias. Sabemos de la fuerza tremenda que tuvo el teatro en el Siglo de Oro. “En los teatros de Madrid había funciones a diario, y se marcaban las grandes ocasiones con representaciones dramáticas al aire libre, en calles y plazas.” (Bergman, 1970: 9) En este ambiente de afición por el teatro había nacido el entremés, que se representaba entre las diferentes entradas de la obra de teatro y que consistía en una pieza corta de carácter humorístico. Los tipos sociales que protagonizaban estas piezas eran los sectores populares y los extranjeros, y en ellas se destacaban burlescamente los defectos y pecados de estos grupos marginados.<sup>13</sup> El género se fue ampliando con la introducción de otras piezas que servían al divertimento del público asistente a las funciones, y que podríamos llamar subgéneros del entremés por su función estructural dentro del teatro, como la mojiganga, la loa, el baile y las jácaras.<sup>14</sup> Dentro de estos subgéneros, las jácaras<sup>15</sup> empezaron a ganar una enorme popularidad<sup>16</sup>. El público comenzó a pedir las con tal insistencia que se hicieron imprescindibles en las representaciones. Así, la jácara, antaño despreciada por los escritores más prestigiosos, se convirtió en un género explotado por los más importantes autores españoles.<sup>17</sup>

### *Quevedo frente al género*

En la segunda parte de su disertación, que introduce la Musa V, Terpsichore, de *El Parnaso*, Don Giuseppe Antonio González de Salas define así las jácaras:

Un “género de poesías” “raro, singular, y desamparado de cuantos en lengua alguna, antigua o vulgar hoy, puedan, a lo que yo alcanzo, ofrecerse a la estudiosa inteligencia. XACARAS se apellidan éstas, que digo. Y si bien a la primera noticia que de sí prometen con el nombre, parece peligra la estimación; la elegancia, el garbo, y el donaire también, desmentirán después el descrédito. (*Parnaso*, 310)

Y más adelante nos dice que:

Muchas jácaras rudas le habían precedido entre la torpeza de el vulgo: pero de las ingeniosas, y de donairosa propiedad y capricho, él fue el primero descubridor sin duda; y, como imagino, el Escarramán la que al nuevo sabor y cultura dio principio. (*Parnaso*, 311)

El editor advierte que las jácaras son un género vulgar, pero que en Quevedo se superan por “la elegancia, el garbo y el donaire”. González de Salas considera a Quevedo el fundador o “descubridor” de este nuevo talante de las jácaras “ingeniosas”, que luego se van a cultivar abundantemente en el escenario de la literatura del barroco español. A este comentario reacciona Cortarelo y Mori:

Engañose Salas; porque muchísimos años antes del **Escarramán**, de Quevedo, se habían compuesto los tres primeros romances de los recopilados por J. Hidalgo, que por su lenguaje y estilo están diciendo ser de mediados del siglo XVI y también anteriores son los otros ocho que añadió el mismo Hidalgo y todos los cuales son artísticos y tan buenos como el de Quevedo. Uno de ellos tiene fecha de 1570, año en que Quevedo no había nacido. (...) Los romances que bautizó Don Giuseppe Antonio González de Salas con el nombre de jácaras son 15, y lo mismo pudo llamárselo a otras 20 ó más composiciones semejantes. Quevedo no usó la voz **jácara** para estas obras. (CCLXXIX)



Pero si uno lee la antología de Hidalgo, encuentra que el comentario de González de Salas era preciso. Los tres primeros romances de la colección de Hidalgo, que menciona Cortarelo y Mori, si bien pueden ser divertidos y construirse sobre los mismos tópicos, no tienen la preocupación por los juegos de ingenio que orientan y definen los textos de Quevedo. Y lo mismo con los restantes. En los romances de la antología de Hidalgo es mucho más abundante el uso de términos de germanía (incluso, uno de los romances es una larga enumeración de las voces propias de este sociolecto), como era propio de los tipos sociales sobre los que se construían y a los que hacían hablar los textos. En Quevedo, el interés no estribaba tanto en la acumulación de voces de germanía como en los juegos de ingenio y agudeza verbal, aun a costa de que no fuera tan directa la correspondencia entre locutor y voz, norma importante en la poesía del Siglo de Oro<sup>18</sup>. La diferencia entre las jácaras de Quevedo y los romances de germanía que le antecedieron estriba en la articulación del conceptismo a los tópicos, el lenguaje y el formato mismo de dichos romances; además de introducir en el género el formato de poemas epistolares en pareja de envío y respuesta. Quevedo introduce al género de los romances de germanía toda la carga conceptista de su genio, dándole una nueva dimensión, vena que luego van a aprovechar otros escritores<sup>19</sup>. A este hecho se refiere Monique Joly, comentando el texto de Alonso Hernández:

Nos encontramos, pues, ante una perfecta ilustración de la situación descrita por José Luis Alonso cuando, al describir el papel tradicionalmente asignado a Quevedo en la evolución de la jácara, afirma que, lejos de ser él el que “la hace nacer”, es quien la entierra, explotando las posibilidades del género de una manera exacerbada, conforme a su costumbre, y contribuyendo así de manera decisiva a que éste quede, en lo sucesivo, “vaciado del lenguaje de los que le dan nombre”, “desdramatizado” e “invadido por el baile”, con “un aumento del aspecto musical en detrimento de los demás”. (Joly, 1992)

De hecho, González de Salas, había explicado esta “desnaturalización” del lenguaje propio de estos romances:

Y con este advertimiento tienen decencia, y propio decoro algunos terminos, y pulidas locuciones, que de otra manera parecieran impropiedad en las personas que se figuran. (Parناسo, 311)

Es decir, hay una inadecuación entre locutor y discurso, que se justifica en el afán de dignificar el género. Por lo demás, tanto las jácaras de Quevedo como los romances de germanía están al servicio de divertir. En ello como intención primera y fundamental coinciden Hidalgo y González de Salas. Pero, al divertimento propio del tema, el habla y las situaciones, Quevedo añade otro elemento sustancial: los juegos de ingenio y agudeza verbal propios del conceptismo. Esto le da una enorme popularidad a sus jácaras, pues a éstas accede con gusto y satisfacción tanto el público más entrenado en vencer la dificultad conceptista, que encuentra en el reto a su conocimiento e inteligencia un enorme placer; como el menos entrenado, que encuentra en el humor procaz su satisfacción.

Quevedo, si no funda un nuevo género, sí le da una dimensión distinta, introduce una variante que aleja sus jácaras de los romances de germanía. Aunque use la misma estructura, los temas, el lenguaje, y los tipos sociales de dichos romances, los transforma con la maravilla de su genio literario, los dignifica. A esto apuntaba la bellísima frase de Borges que introduce este trabajo. Quevedo, el “alfarero milagroso”, tomó “el barro sutil y quebradizo”, que es el lenguaje de las jácaras, y lo amasó “en vasija de eternidad”. Veamos, entonces, cómo se da esto, a través del análisis de una de sus jácaras.

### **3. ANÁLISIS DE LA JÁCARA DEL ESCARRAMÁN**

La jácara del Escarramán tuvo un éxito inmediato, lo que la hizo objeto de imitaciones y parodias muy tempranas. Escarramán se convirtió en un verdadero hito de la literatura hampesca. Incluso se ha sostenido que Escarramán fue un personaje real. Ya en la comedia de Salas Barbadillo, Escarramán es saludado por sus compinches como: “¡O Capitán valeroso! / ¡O luz de España! / ¡O cabeza / de toda el andalucía / y honor de Sierra Morena! ¡O padre de los gallardos!” (*El valiente Escarramán*, p. 226)<sup>20</sup> Y muchos otros autores tuvieron como héroe de sus comedias, jácaras y bailes a Escarramán; y son muchas las variantes y versiones que se registran.

En efecto, a juzgar por los testimonios que conocemos (indicados algunos por Menéndez Pelayo, Cortarelo y Astrana Marín) el éxito de esta jácara fue fulminante. Debió de componerse hacia 1610-1612 y divulgarse, quizá, en pliego suelto, puesto que en 1612 figura vuelta a lo divino en el raro libro de Gaspar Serato titulado *Relación verdadera que se sacó del libro donde están escritos lo milagros de Nuestra Señora de la Caridad de San Lucar de Barrameda* (Málaga, 1612). Cf. Astrana Marín. De esta temprana divinización tenemos abundantes testimonios. Lope de Vega fue uno de los mejores y más tempranos admiradores, junto con Cervantes. En el conocido pliego suelto de Lope, *Segunda parte del desengaño del hombre* (Salamanca, 1613; Madrid, 1615, Pérez pastor, *Bibliografía Madrileña*, III, No. 2257, con la copia), ya añadió “un romance de Escarramán a lo divino”, que comienza “Ya está metido en prisiones, / alma, Jesús, tu galán”. En el auto de *La puente del mundo*, la loa no es más que otra versión a lo divino, que principia “ya está cifrado en la forma / tu querido y santo Isaac”, como ya señaló Menéndez Pelayo. Otras dos referencias lopescas se hallan en *Al pasar el arroyo* (AN, IX, p. 265) y *De cuándo acá nos vino* (AN, IX, p. 687). Otras versiones a lo divino en los mss. de la Nacional 19307, f200v (“ya está enclavado en la cruz”); 4154, f265v (“Ya está metido en prisiones”) y 3895, f. 140 (Ya está metido en prisión”). Janer, p. 572b, cita, a su vez, el *Cancionero*, ms. 198 de Salvá donde figura un anónimo *Romance de San Pablo al tono de “Escarramán...”* (Blecua, 261)

Y continúa Blecua señalando cómo el éxito duró más de medio siglo. De hecho, dada la amplitud de las variantes en las distintas versiones, él ha consignado completas seis, tomadas de distintos manuscritos, aunque sostiene que la más fiable es la de *El Parnaso*.<sup>21</sup> En este trabajo, me atengo a esta versión.

## CARTA DEL ESCARAMÁN A LA MÉNDEZ<sup>22</sup>

### JÁCARA

1           Ya está guardado en la trena  
2       tu querido Escarramán,  
3       que unos alfileres vivos  
4       me prendieron sin pensar.  
5           Andaba a caza de gangas  
6       y grillos vine a cazar,  
7       que en mí cantan como en haza  
8       las noches de por San Juan.  
9           Entrándome en la bayuca,  
10      llegándome a remojar  
11      cierta pendencia mosquito  
12      que se ahogó en vino y pan,  
13          al trago sesenta y nueve,  
14      que apenas dije “allá va”,  
15      me trujeron en volandas  
16      por medio de la ciudad.  
17          Como al ánima de el sastre  
18      suelen los diablos llevar,  
19      iba en poder de corchetes  
20      tu desdichado jayán.  
21          Al momento me embolsaron  
22      para más seguridad  
23      en el calabozo fuerte  
24      donde los godos están.  
25          Hallé dentro a Cardeñoso,  
26      hombre de buena verdad,  
27      manco de tocar las cuerdas  
28      donde no quiso cantar.  
29          Remolón fue hecho cuenta  
30      de la sarta de la mar  
31      porque desabrigó a cuatro  
32      de noche en el Arenal.

33           Su amiga la Coscolina  
34       se acogió con Cañamar,  
35       aquel que, sin ser San Pedro,  
36       tiene llave universal.  
37           Lobrezno está en la capilla;  
38       dicen que le colgarán  
39       sin ser día de su santo,  
40       que es muy bellaca señal.  
41           Sobre el pagar la patente  
42       nos venimos a encontrar  
43       yo y Perotudo el de Burgos:  
44       acabóse la amistad.  
45           Hizo en mi cabeza tantos  
46       un jarro que fue orinal,  
47       y yo con medio cuchillo  
48       le trinché medio quijar.  
49           Supiéronlo los señores,  
50       que se lo dijo el guardián,  
51       gran saludador de culpas  
52       y un fuelle de Satanás,  
53           y otra mañana a las once,  
54       víspera de San Millán,  
55       con chilladores delante  
56       y envaramiento detrás,  
57           a espaldas vueltas me dieron  
58       el usado centenar,  
59       que sobre los recibidos  
60       son ochocientos y más.  
61           Fui de buen aire a caballo,  
62       la espalda de par en par,  
63       cara como del que prueba  
64       cosa que le sabe mal;  
65           inclinada la cabeza  
66       a monseñor cardenal,  
67       que el rebenque sin ser papa  
68       cría por su potestad.  
69           A puras pencas se han vuelto  
70       cardo mis espaldas ya,

71 por eso me hago de pencas  
72 en el decir y el obrar.  
73 Agridulce fue la mano,  
74 hubo azote garrafal,  
75 el asno era una tortuga,  
76 no se podía menear.  
77 Solo lo que tenía bueno  
78 ser mayor que un dromedal,  
79 pues me vieron en Sevilla  
80 los moros de Mostagán.  
81 No hubo en todos los ciento  
82 azote que echar a mal,  
83 pero a traición me los dieron:  
84 no me pueden agraviar.  
85 Porque el pregón se entendiera  
86 con voz de más claridad,  
87 trujeron por pregonero  
88 las sirenas de la mar.  
89 Invíanme por diez años,  
90 (!Sabe Dios quién los verá!)  
91 a que, dándola de palos,  
92 agravie toda la mar.  
93 Para batidor de el agua  
94 dicen que me llevarán,  
95 y a ser de tanta sardina  
96 sacudidor y batán.  
97 Si tienes honra, la Méndez,  
98 si me tienes voluntad,  
99 forzosa ocasión es ésta  
100 en que lo puedes mostrar.  
101 Contribúyeme con algo,  
102 pues es mi necesidad  
103 tal, que tomo del verdugo  
104 los jubones que me da;  
105 que tiempo vendrá, la Méndez,  
106 que alegre te alabarás  
107 que a Escarramán por tu causa  
108 le añudaron el tragar.

109           A la Pava de el cercado,  
 110       a la Chirinos, Guzmán,  
 111       a la Zolla y a la Rocha,  
 112       a la Luisa y la Cerdán,  
 113           a mama y a taita el viejo,  
 114       que en la guarda vuestra están,  
 115       y a toda la gurullada,  
 116       mis encomiendas darás.  
 117           Fecha en Sevilla, a los ciento  
 118       de este mes que corre ya,  
 119       el menor de tus rufianes  
 120       y el mayor de los de acá.

Como el título mismo lo anuncia, este poema es una jácara, y, en consecuencia, está escrita en el lenguaje poético del romancero nuevo, esto es, cuartetas de versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares. La estructura temática se da en seis secuencias, así:

- |    |              |  |
|----|--------------|--|
| 1. | ( v. 1-8)    | Situación: preso.  |
| 2. | (v. 9-24)    | La circunstancia de su apresamiento.                           |
| 3. | (v.25-84)    | Los acontecimientos en la cárcel:<br>jaques, peleas, castigos. |
| 4. | (v. 85-96)   | La condena a galeras.  |
| 5. | (v. 97-108)  | Pedido de ayuda.   |
| 6. | (v. 109-120) | Despedida.   |

El título nos introduce, en primera instancia, al género epistolar, lo que implica un sujeto que escribe y un destinatario de la carta. El escritor de la misiva es Escarramán y su destinataria la Méndez. De Escarramán sabemos que es un héroe de la jacarandina sobre el que se compusieron diversas jácara, entremeses, bailes, etc.; de la Méndez, que es la prostituta-amante-tributaria-protégida de Escarramán, y sabemos también que Méndez es apellido que se asocia burlescamente a prostituta<sup>23</sup>.

Luego del título se nos ubica en el género: jácara. Es decir, el poema que se nos presenta es un romance que versará sobre temas de la vida del hampa, lo que se hace evidente en la estructura temática ya señalada. Tenemos entonces que se trata de una jácara en forma de género epistolar<sup>24</sup>.

*Ya está guardado en la trena<sup>25</sup> // tu querido Escarramán, // que unos alfileres<sup>26</sup> vivos // me prendieron sin pensar. // Andaba a caza de gangas<sup>27</sup> // y grillos vine a cazar;<sup>28</sup> // que en mí cantan como en haza<sup>29</sup> // las noches de por San Juan<sup>30</sup>.*

Estos versos precisan la situación enunciativa del narrador: Escarramán escribe desde la cárcel, donde fue llevado por unos alguaciles que no le dieron tiempo de reaccionar. En los versos 3 y 4 podemos notar el concepto “alfiler vivo”, que es un concepto de inversión de propiedades<sup>31</sup> o prosopopeya: dota de característica de animado lo que es inanimado. Este concepto se construye sobre la metáfora lexicalizada “alfiler”, que en lengua de germanía se usaba para referir al policial que llevaba a los detenidos a la cárcel. El elemento sémico común que permite el surgimiento de la metáfora es “prender” (que el poeta subraya en el verso siguiente, “me prendieron sin pensar”): El alfiler prende la ropa, como el policial prende al reo. Pero, y ése es el aporte de Quevedo, este concepto subraya la asociación “alfiler-alguacil” al calificar al alguacil: “alguacil vivo”. La adjetivación origina una doble dilogía:<sup>32</sup> alfiler significa “alguacil” e “instrumento”; y vivo se refiere a “con vida” cuando califica al objeto, y a “astuto” cuando califica al sujeto. Es decir, se estructura un paralelismo disémico, en el que cada acepción de un término se relaciona con una acepción del otro término: “instrumento” - “con vida”; “policial” - “astuto”.

Detengámonos en la segunda cuarteta. Los versos 6 y 7 se construyen sobre dos dichos populares que tienen un significado común: andar perdiendo el tiempo, pero cuyo encuentro en el poema los llenará de sentidos. Al hacer juntar estas dos frases hechas, muy populares en la época, Quevedo juega con todas las acepciones. Gangas se refiere a “ave”, pero también a “prostituta”; *grillos* se refiere a “animales”, pero también a “aros de acero”. En la primera frase conviven tres sentidos: *cazar gangas* se refiere a “ejercicio de la caza”, a “perder el tiempo” y a “buscar prostitutas” (acepción reforzada por el contexto de la taberna). En el segundo refrán conviven tres significados: *cazar grillos* se refiere a “perder el tiempo”, a “cazar grillos” y a “cazar los aros de acero” (caer en prisión). Además, en esta última frase, el efecto de inversión semántica provocado por la inversión sintáctica (el sujeto que caza grillos termina cazado por los grillos de la prisión) nos hace entrar en un juego de agudeza verbal: la asociación cazar-casar (él se ha “casado”, es decir,



unido a los grillos). Entonces, en primera instancia, las dos frases mantienen su significado original de cazar y su sentido figurado de perder el tiempo; pero, por el contexto (que recuperamos adelante) de la taberna y el conocimiento del oficio del jaque que vive de proteger prostitutas, entramos a otro nivel de sentido para la primera frase: andar en busca de prostitutas (gangas son “mujercillas ruines”, nos dice Correas). Con la segunda frase ocurre algo similar, además de su significado literal y figurado, alude a su situación de presidiario sujeto por los grillos a la cadena, consecuencia de la pendencia, pero también, seguramente, de andar en la búsqueda de las prostitutas. Un ejemplo maravilloso de cómo funciona el concepto. Sobre los sentidos metafóricos ya construidos por la cultura, el poeta conceptista monta sus conceptos, que hacen cohabitar múltiples acepciones en una estructura tremendamente compleja. Pero, aparte del juego conceptista, es importante señalar otra vía por la que se produce el divertimento: El encuentro de los dichos es muy gracioso y burlesco, porque se construye sobre la ironía del rufián que se burla de sí mismo, y porque la inversión lingüística es muy chistosa: él “caza” los grillos, cuando en realidad son los grillos los que lo han “cazado” a él.

Pero allí no para el ingenio de Quevedo, que continúa el juego disémico en los versos 7 y 8, a través de un zeugma dilógico. Efectivamente, en estos versos la palabra *grillos* es elidida, lo que constituye el zeugma. Pero, como la acepción de grillos recuperada en la segunda frase es distinta que la establecida en la primera, tenemos un zeugma dilógico. En la primera frase (que en mí cantan los *grillos*) se recupera la acepción “prisión”: Los aros de acero que lo detienen producen ruido. En la segunda frase (como cantan los *grillos* en haza) se recupera la acepción “animal”. Esto es posible por la comparación burlesca entre el canto de los grillos y el chirrido de los aros de acero, que es la que hizo surgir la metáfora, ya lexicalizada e incorporada al espectro semántico de la palabra, grillos-prisiones. Sobre esa metáfora se monta el zeugma dilógico y se construye el concepto. Y sigue el poeta con el juego conceptista: Haza aquí remite, por supuesto, al campo donde cantan los grillos, sobre todo en esta temporada veraniega, pero podemos recuperar otro sentido: haza es, también, el campo ocupado de las gavillas, después de la siega. Este último vocablo, gavilla, se asociaba a un grupo de rufianes.<sup>33</sup> Así, se hace referencia al ruido que producen los grillos que lo apresan a él y a los otros rufianes en la cárcel, que hacen un “coro” como el de los grillos en el campo en las noches veraniegas, que es cuando hay más

grillos. Esto es, la cárcel está atestada de maleantes: hay tantos grillos en el campo como miembros de la gavilla presos.

*Entrándome en la bayuca,<sup>34</sup> // llegándome a remojar<sup>35</sup> // cierta pendencia<sup>36</sup> mosquito<sup>37</sup> // que se ahogó en vino y pan,<sup>38</sup> // al trago sesenta y nueve, // que apenas dije “allá va”, // me trujeron en volandas<sup>39</sup> // por medio de la ciudad. // Como al ánima de el sastre<sup>40</sup> // suelen los diablos llevar, // iba en poder de corchetes<sup>41</sup> // tu desdichado jayán. // Al momento me embolsaron // para más seguridad // en el calabozo fuerte // donde los godos<sup>42</sup> están.*

Continúa el poema con la explicitación de la circunstancia de su apresamiento. Escarramán estaba tomando en la taberna, lo apresaron, lo llevaron a la cárcel y lo metieron al calabozo de los delincuentes peligrosos.

Los versos 9-12 nos dicen que el lugar de la captura fue la taberna, y explican que el jaque estaba bebiendo después de una riña. La expresión *remojar* construye dilogía: “beber” y “volver a”. El rufián llega a beber, pero también a insistir en una pelea anterior. La yuxtaposición de los sustantivos *pendencia* y *mosquito* hace que el segundo actúe como adjetivo del primero, construyendo una doble dilogía: *pendencia* mantiene las dos acepciones: “jaque” y “pelea”. *Mosquito*, como adjetivo, significa “borracho” y califica a *pendencia* (es decir, rufián borracho), y, como sustantivo significa “persona amiga de este licor”, un borracho. Entonces, *pendencia mosquito* significa al mismo tiempo rufián borracho y pelea de un borracho. Este sentido último se refuerza con el verso siguiente: *que se ahogó en vino y pan*.

Los versos 13-20 cuentan el encarcelamiento. Los versos 13 y 14, sirven al propósito de caracterizar al jaque como gran bebedor, una de las propiedades de los jaques importantes (además de buenos bailadores, buenos peleadores y buenos jugadores).

Los versos 15-20, se construyen sobre el tema tópico de los sastres a quienes, por ladrones, se los lleva el diablo con su tridente.<sup>43</sup> La comparación entre el sastre, a quien el diablo lleva ensartado en su tridente, y el jayán, a quien llevan los policiales atenazado en sus manos (que son como garfios), intensifica la asociación corchetes-policiales, y se logra la dilogía: *corchetes* mantiene las dos acepciones: garfio y alguacil. Es decir, se actualiza la metáfora lexicalizada corchete-policial, a través de

asimilación entre sastre y jayán, que hace el concepto: corchete-gar-fio-tridente-alguacil. Aparte del divertimento conceptista, en este pasaje la diversión también se produce por la burla a los sastres.

Los versos 21-24 están al servicio de caracterizar a Escarramán como un jaque importante, principal, pues es internado en el calabozo de los godos. Esto se refuerza con la hipálage *calabozo fuerte*, que atribuye la condición del contenido (presos fuertes) al continente (calabozo); hipálage que a su vez está montada sobre una prosopopeya, que atribuye la condición de animado *fuerte* a lo inanimado *calabozo*. Ahí el concepto.

*Hallé dentro a Cardenoso, // hombre de buena verdad,<sup>44</sup> // man-co de tocar las cuerdas<sup>45</sup> // donde no quiso cantar.<sup>46</sup> // Remolón fue hecho cuenta // de la sarta de la mar // porque desabrigó a cuatro // de noche en el Arenal.<sup>47</sup> // Su amiga la Coscolina // se acogió<sup>48</sup> con Cañamar, // aquel que, sin ser San Pedro, // tiene llave universal. // Lobrezno está en la capilla;<sup>49</sup> // dicen que le colgarán<sup>50</sup> // sin ser día de su santo, // que es muy bellaca señal. // Sobre el pagar la patente<sup>51</sup> // nos venimos a encontrar // yo y Perotudo<sup>52</sup> el de Burgos: // acabóse la amistad. // Hizo en mi cabeza tantos<sup>53</sup> // un jarro que fue orinal, // y yo con medio cuchillo // le trinché medio quijar. // Supiéronlo los señores,<sup>54</sup> // que se lo dijo el guardián, // gran salu-dador de culpas<sup>55</sup> // y un fuelle<sup>56</sup> de Satanás, // y otra mañana a las once, // vispera de San Millán,<sup>57</sup> // con chilladores<sup>58</sup> delante // y envaramiento<sup>59</sup> detrás, // a espaldas vueltas<sup>60</sup> me dieron // el usado centenar, // que sobre los recibidos // son ochocientos y más. // Fui de buen aire a caballo, // la espalda de par en par, // cara como del que prueba // cosa que le sabe mal; // inclinada la cabeza // a monseñor cardenal,<sup>61</sup> // que el rebenque<sup>62</sup> sin ser papa // cría por su potestad. // A puras pencas<sup>63</sup> se han vuelto // cardo mis espaldas ya, // por eso me hago de pencas<sup>64</sup> // en el decir y el obrar. // Agridulce fue la mano, // hubo azote garrafal, // el asno era una tortuga, // no se podía menear.<sup>65</sup> // Solo lo que tenía bueno // ser mayor que un dromedal,<sup>66</sup> // pues me vieron en Sevilla // los moros de Mostagán.<sup>67</sup> // No hubo en todos los ciento // azote que echar a mal, // pero a traición me los dieron: // no me pueden agraviar.*

En esta secuencia (25-88) entramos de lleno al mundo del hampa, las características de los jaques, las peleas, los castigos. Los versos 25 a 29

son protagonizados por Cardeñoso, un jaque a quien ni siquiera la dura tortura de cuerda ha logrado convertir en delator. Se destaca el valor del jaque que padece dicho tormento sin romper el precioso código del hampa. Es ingeniosa la calificación (buena) del sustantivo (verdad), porque introduce una variante al dicho “hombre de verdad”, lo que se constituye en un guiño que lo reorienta semánticamente introduciendo la dilogía: se conserva, entonces, el significado primario: hombre recto —claro, en la axiología del hampa—; y se introduce el que le da el adjetivo: hombre cuya verdad es buena, esto es, deseada por los alguaciles que lo torturan. Luego viene otra doble dilogía: *cuerdas*, que refiere a “música” y a “tortura”; y *cantar*, que remite a “delatar” y a “entonar versos.” El humor descansa, precisamente, en estos juegos de agudeza verbal. También, por supuesto, en las situaciones y en los nombres de los protagonistas. En los romances de Germanía, los nombres derivaban de asociaciones burlescas: Cardeñoso, de Carda (rufianesca); Lobrezno, de lobo (ladrón); Remolón, de remolar (arreglar los dados par hacer trampa); la Cerdán, de cerda (cuchillo); etc.<sup>68</sup>

Los versos 29-33 resaltan el oficio de Remolón, ladrón de capas; y nos introduce a los castigos: Remolón fue enviado a galeras por el robo de cuatro abrigos.

En los versos 34-37 asistimos a la infidelidad de la Coscolina y Cañamar, para destacar otra de las características asignadas a las gentes de la “carda”: la debilidad de sus relaciones, la traición, la deslealtad.

En los versos 38-42, nos presentan otro de los castigos: la horca. El humor aquí radica en la burla introducida por la dilogía en colgar, que alude al mismo tiempo a la pena de muerte y a la tradición de festejar el cumpleaños colgándole una cadenita o cinta al cuello. Este tipo de chistes crueles producían gran hilaridad entre quienes escuchaban estas jácaras.

Los versos 41-49 versan sobre otra de las costumbres de la cárcel, consistente en que los reclusos nuevos debían pagar a los viejos y principales por su protección, “la patente”. También está al servicio de destacar la debilidad de las relaciones de estos jaques, cuya amistad no es óbice para que tengan que pagar, y para destacar la disposición permanente a la pelea y la fiereza de los mismos. El efecto cómico descansa en los elementos de la pelea, un orinal y medio cuchillo, y en la dilogía *tantos* que alude a “repetición” (le dio tantos golpes con el jarro-orinal) y a la “fragmentación” (Rompió en pedazos, tantos, el jarro en la cabeza).

En los versos 49-52, de nuevo surge el tema del delator que Quedo trae a través de las metáforas *saludador* y *fuelle*, logradas por asociación con soplar, echar viento al oído cuando se delata. También se puede considerar que *saludador* constituye dilogía. En efecto, el guardián cumpliría la doble función de “soplar” y “castigar” que hacen parte del espectro semántico del término. Esto se refuerza con la coordinada y *un fuelle de satanás*, que sí alude exclusivamente a soplón. Juntar dos términos que comparten el mismo significado, tiene mayor impacto si uno de los dos términos posibilita una segunda salida más conceptuosa, una disemia.

Los versos 53-64 inciden en el tema de los castigos: por la pelea fue castigado con la tradicional azotaina pública, que consistía en sacar a los delincuentes a “dar un paseo” por la calle montado sobre un burro. En el camino recibían cien azotes. El cortejo estaba encabezado por unos pregoneros que iban gritando los delitos del castigado, mientras atrás venían los alguaciles que lo custodiaban. Todo con el objeto de hacer escarnio público, pues el cortejo era seguido por la multitud, seguramente divertida. Destaca aquí el expediente del jaque que ya ha recibido más de ocho veces el castigo, y su cinismo: El castigo fue un paseo y no en un burro sino en un caballo.

En los versos 65-68, el humor se concentra en la comparación *re-benque-papa*, dada la potestad del prelado para ordenar los cardenales y la del azote para hacerlos salir en la espalda del condenado. *Cardenal* entonces es dilogía: remite a “prelado” y a “roncha”. El juego se completa con la posición del jaque que inclina la cabeza para recibir el castigo como si estuviera ante un prelado.

*Los versos 69-70, subrayan, de nuevo, la larga experiencia del rufián es estos castigos, a través de la dilogía pencas que significa “hoja del cardo” (que de tantas que tiene en su espalda ya ésta es un cardo) y “azote”.*

Los versos 71 y 72 son un poco oscuros, pero si nos atenemos a la anotación de Crosby, servirían al propósito de subrayar que ese castigo ya no es disuasivo, gracias a que ya no le afecta, por ser tan reiterado. Entonces estaríamos frente a una difícil dilogía: *me hago de pencas* significa llenarse de “pencas”, como el cardo, que repite el sentido dilógico de los versos 69 y 70; y “actitud”, hacerse rogar.

En los versos 73-76 resalta el estado psicológico del castigado para quien el tiempo pasa lentamente, a través de la comparación asno-tor-

tuga. Y en los siguientes, 77-80, el humor se construye en la ironía del jaque que se vanagloria de que, gracias al tamaño del asno, lo vieron hasta los moros de Mostagán, al otro lado del mar Mediterráneo. Se destaca el cinismo del jaque que, de nuevo, vuelve positivo lo que se le ofrece como escarnio. Los versos siguientes van a continuar con esta idea.

Los versos 81-82 vuelven a destacar el cinismo del jaque que siente que su honor queda limpio, porque en el castigo fue a traición, de espaldas. Esto nos hace recuperar el verso 57: *a espaldas vueltas*. En este verso se hace una paráfrasis del refrán popular **A espalda vuelta no hay respuesta**, que recoge la convicción popular de que las ofensas hechas sin el conocimiento de uno, a su espalda, a traición no merecen respuesta. El poema juega con esta frase y propone que los azotes recibidos en la espalda son como ofensas hechas a espalda y no constituyen ofensa. En estos versos el humor se logra a través de la burla que el cínico jaque hace del rigor del castigo: los azotes fueron duros, pero no lo agravian, no lo corrigen.

*Porque el pregón se entendiera // con voz de más claridad, // trujeron por pregonero // las sirenas de la mar. // Invíanme por diez años, // (!Sabe Dios quién los verá!) // a que, dándola de palos, // agravie toda la mar. // Para batidor de el agua // dicen que me llevarán, // y a ser de tanta sardina // sacudidor y batán.*<sup>69</sup>

En esta secuencia (85-96), se precisa la condena: diez años en galeras. En los versos 85-88, el humor se construye sobre el juego de palabras “pregón” del pregonero y “canto” de las sirenas (en alusión burlesca al mito); es decir, lo castigan a remar como galeote en las galeras.

En los versos 89-96 el humor se centra en el juego de remar con castigar la mar, como lo hace el batán con los paños. También puede uno suponer que *sabe Dios quién los verá* sugiera la intención de escaparse.

*Si tienes honra, la Méndez, // si me tienes voluntad, // forzosa ocasión es ésta // en que lo puedes mostrar. // Contribúyeme con algo, // pues es mi necesidad // tal, que tomo del verdugo // los jubones<sup>70</sup> que me da, // que tiempo vendrá, la Méndez, // que alegre te alabarás // que a Escarramán por tu causa // le añudaron<sup>71</sup> el tragar.*

En esta secuencia, versos 97-108, el preso hace un pedido a su amante (era obligación que la protegida o “marca” le diera tributo al jaque al que pertenecía, de allí que otro sinónimo de prostituta era “tributaria”, en germanía). El humor se hace sobre el chiste amargo: la carencia es tanta que lo único que el jaque tiene es el castigo.

Los versos 105-108 son muy oscuros. Tal vez se quiere significar que la Méndez debe socorrerlo porque en el futuro él, como es costumbre en los jaques con sus “marcas”, peleará una pendencia de ella que podría conducirlo a la horca (anudar el tragar, entendido como “ahorcar”). Crosby (305) sugiere que anudar el tragar vale por “ponerse alegre o borracho”.

*A la Pava de el cercado, // a la Chirinos, Guzmán, // a la Zolla y a la Rocha, // a la Luisa y la Cerdán, // a mama y a taita el viejo,<sup>72</sup> // que en la guarda vuestra están, // y a toda la gurullada,<sup>73</sup> // mis encomiendas darás. // Fecha en Sevilla, a los ciento // de este mes que corre ya, // el menor de tus rufianes // y el mayor de los de acá.*

Esta secuencia última es la despedida. Se destaca la organización del bajo mundo, donde la mancebía (el cercado) es manejada por un jaque viejo y respetado (el taita) y por una alcahueta (la mama). En los versos finales se hace una parodia de “la frase usual de despedida epistolar ‘el menor de los criados o servidores, etc.’ que corrían ya en un chiste tradicional del marido que escribe a su mujer y termina la carta firmando ‘el menor de los maridos de vuestra merced’”. (Shcwartz y Arellano, 1989: 351) El humor se logra con la seguidilla de nombres chistosos, acompañados del determinante la, que, como ya lo anotamos, se asocia a prostituta; con la parodia de las despedidas; y con la alusión, en la despedida, a los azotes recibidos.

Podemos terminar subrayando que este texto recoge los tópicos fundamentales de los romances de germanía (la vida de los jaques y prostitutas: sus pendencias, los castigos, sus miserias, sus relaciones) y que abundan en éste los más exquisitos juegos de ingenio y agudeza verbal amalgamados con el humor llano. Texto que agradaba, como lo anotaba González de Salas, tanto al lector exigente o ingenioso como al lector vulgar. No extraña, entonces, el éxito inmediato de esta jácara.

Insistamos. Quevedo logra una dignidad literaria sin precedentes en los romances de germanía: en una preciosa filigrana verbal bordada con maestría suprema urde el más ingenioso concepto con el más burdo

vocablo de la germanía y hace comulgar el humor vulgar con la ironía ingeniosa, sin salirse de las constricciones temáticas propias del género. Ése es el aporte tremendo de Quevedo a estas piezas de la literatura española. Ahí el genio.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este trabajo no hubiera sido posible sin la valiosa experiencia de asistir, como estudiante del programa doctoral de Hispanic and Luso-brazilian Literatures, de Graduate Center (CUNY), a dos seminarios sobre el barroco español dirigidos por la profesora Lía Schwartz. Ella nos enseñó una manera distinta y necesaria de aproximarse a los textos del siglo áureo. La experiencia fue maravillosa, y mi agradecimiento y mi recuerdo son permanentes. A ella dedico este trabajo.

<sup>2</sup> Es clásica la definición de concepto que hace Gracián en su *Arte de Ingenio*: “Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento (...) De suerte que se puede definir el concepto: Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”. (55) // Y una definición más reciente, que insiste en el concepto como el producto de un ejercicio racional: “Ejercicio intelectual es, pues, el que produce el concepto. Nace de una serie de relaciones establecidas entre dos o más palabras, con que se describe o se modela un objeto poético. La mención directa del objeto es sustituida por una mención figurada, indirecta, o por más de una. Se crea así una red compleja de intrincadas asociaciones que resultan difíciles de descodificar. La dificultad es un requisito del concepto: tanto mejor será éste cuanto más recóndito su sentido y más complicado el conjunto de relaciones lógicas puestas en juego. Pero todo concepto puede ser reducido a un esquema lógico: la relación establecida entre las palabras en juego puede ser analógica,



antitética, sería o lúdica, pero nunca absurda.” (Schwartz y Arellano, 1998: XV)

<sup>3</sup> A este respecto nos dice Gracián: “Eran los conceptos hijos más del esfuerzo de la mente que del artificio (...) Lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto.” (Gracián, 51)

<sup>4</sup> A este tema se refiere Monique Joly en su texto *De rufianes, prostitutas y otra carne de horca*: “Se ha venido reconociendo progresivamente que *Relación de la cárcel de Sevilla* de Cristóbal de Chávez, cuya redacción se sitúa a lo que parece entre 1596 y 1591, fue acogida con curiosidad y aplauso en los círculos intelectuales de la capital andaluza, convirtiéndose casi enseguida en un filón repetida y jubilosamente aprovechado por varios autores, entre los que destaca Mateo Alemán.” (1)

<sup>5</sup> Para estudiar la estricta jerarquía de la estructura social de la rufianesca, fijada por la literatura, véase el valioso trabajo de Alonso Hernández (pág. 95 y sigts.).

<sup>6</sup> Sobre el romancero nos comenta Margit Frenk Alatorre: “Aunque los primeros testimonios que se conservan son del siglo XV, Menéndez Pidal nos dice que los orígenes del género se remontan a los comienzos del siglo XIV, o poco antes, esto es a una época en que los juglares todavía recitaban los cantares de gesta. Y como herederos de éstos se nos muestran los romances en más de un aspecto. Al igual que la epopeya medieval española, los romances desempeñaban, desde su nacimiento, una misión social muy concreta: la de informar al pueblo sobre los acontecimientos más notables del momento.” (1970: XI)

<sup>7</sup> Tanto en el romancero viejo como en el romancero nuevo “la métrica es igual: octosílabos con rima asonante en los versos pares, pero en el romancero nuevo se regulariza totalmente el verso, se intercalan elementos líricos (estribillos y cantares) y, además, se divide en cuartetos lo que antes era una tirada continua de versos.” (Frenk Alatorre, 1970: XVII)

<sup>8</sup> “Germanía. (Del latín *germanus*, hermano.) F. Jerga o manera de hablar de los gitanos, o de ladrones y rufianes, usada por ellos solos y compuesta de voces del idioma castellano, con significación distinta de la genuina y verdadera, y de otros muchos vocablos de formación caprichosa, o de origen desconocido o dudoso.” (Salillas, 1)

<sup>9</sup> “La germanía es el lenguaje de los maleantes en España en los siglos XVI y XVII. Este lenguaje recibe otros nombres como jacarandana y jacarandina, jerigonza, algarabía e incluso más moderadamente, argot. Jacarandina, derivado de Jácara y éste de jaque, ‘rufián’, es propiamente la lengua de los rufianes; por extensión (lenguaje de los ladrones, valentones, prostitutas, etc.) funciona a veces como sinónimo de germanía, pero lo más frecuente es que se emplee para designar al tipo de lenguaje en el que solían estar escritas las jácaras, composiciones en verso breves que se recitaban o representaban en los descansos entre las obras de teatro o al final de la representación; jácaras que casi siempre cantaban, o hacían intervenir, historias de personajes del hampa, jaques, rufianes, ladrones, etc. que se caracterizaban por un modo especial de hablar. (...) La jacarandina se refiere principalmente a la representación escrita de la germanía en las jácaras; representación que, por otra parte, podía estar muy alejada de su

utilización oral (las imitaciones jocosas y burlescas de los lenguajes marginales son frecuentes).” (Alonso Hernández, 10)

<sup>10</sup> “La palabra *jácara*, nacida de la germanía y como todas las de este origen, voz de capricho y carácter burlesco, procede de la de *jaque*. / *Jaque* es el lance del juego de ajedrez que consiste en perseguir y acosar alguna pieza principal del contrario y obligarlo a defenderla, aun a costa de otras inferiores, so pena de que la pierda en el lance que sigue, llamado *mate*, y con ella el juego o la partida si la pieza principal es el rey. / La razón de adaptar la voz *jaque* a los guapos y valientes de la hampa resulta clara, porque estos *jaques*, con su aire de reto y facilidad para sacar la espada, parecían estar siempre en actitud de agredir y acosar a todo el que se le ponía por delante. / El empleo de esta acepción habrá comenzado en el siglo XVI, con el desarrollo de la literatura picaresca.” (Cortarelo y Mori, CCLXXIV)

<sup>11</sup> *Jácara*: “Romance o entremés breve, de tono alegre, en el que suelen contarse hechos de la vida airada.” (Corominas)

<sup>12</sup> Sobre este tópico nos dice Herrera Puga: “La simple generación de sus defectos es larga y severa, pero sobre todo real. Destacan, disputándose la existencia de un primer plano, la crueldad, la precipitación, la incompetencia, la falta de argumentación para proceder, sobre todo en sentencias definitivas e irrevocables. Aún en los casos donde los delitos y las leyes constaban con suficiente claridad, se procedió con notable desequilibrio”. (334)

<sup>13</sup> “Italianos, franceses, portugueses, gallegos, vizcaínos y minorías marginadas dentro de la península, como moriscos y negros, resultaban ridiculizados en línea con el sentimiento xenófobo que subyace a la literatura del Siglo de Oro.” (Huerta, 10)

<sup>14</sup> “El esquema general de una representación quedaba, más o menos, así:  
-Preliminares (golpes en el tablado, música, etc.)

-Loa

Comedia: jornada primera

-Entremés

Comedia: jornada segunda

-Baile

Comedia: jornada tercera

-Mojiganga, fin de fiesta, etc. (Huerta, 10)

<sup>15</sup> Sobre las *jácaras* y el modo de su representación podemos citar: “Aunque surgidas en un estadio avanzado en la evolución de aquél (entremés), fueron arraigándose cada vez con mayor fuerza en la estructura del espectáculo, ofreciendo matices expresivos nuevos.” (Huerta, 48) // “Cantábase a principios del siglo XVII, a dos y a tres voces por los músicos de la compañía, acompañados de sus guitarras y vihuelas y aun del harpa, un tono que solía ser un romance pastoril, amoroso, caballeresco o jocosos, pero que en ningún caso tocaba ni de cerca ni de lejos a la comedia que seguía (...): el asunto del romance fue tal cual vez relativo a la vida y fechorías de la gente hampesca, y así nació, naturalmente, la *jácara*”. (56) // “La *jácara* no tenía lugar fijo en la representación, ni aun a veces señalaba un aparte, descanso o intermedio en ella, yendo, por el

contrario, incluida o interpolada en el entremés, en el baile o en la mojiganga. Pero cuando iba sola, precedía unas veces y seguía otras a la primera jornada, y en algunos casos se cantaba inmediatamente antes del baile, aunque esto era raro.” (Cortalero y Mori, III) // “Se cantaba la jácara con una melodía o un ritmo especial, y también se podía bailar. No era en principio un género teatral, pero el público mostraba tanta afición a las jácaras que a veces exigía que se representaran antes de terminarse la función.” (Bergman, 1970: 25)

<sup>16</sup> En el poema *Doña Isabel la ladrona*, de Quiñones de Benavente, se recoge muy bien este aspecto del éxito de las jácaras: “En ese mar de la corte... / donde vive entremetida / de suerte la jacaranda, / que desde los moteruelos / se han subido a las guitarras, / y las que antes en cocheras / apenas obrar osaban / ya en indianas barandillas / le dan silla y almohada: / qué casada no la gruñe, / qué doncella no la labra, / qué viuda no la pellizca, / qué soltera no la carda, / qué mancebo no la tunde, / qué mozo no la batana / qué hombre mayor no la roza, / qué muchacho no la masca, / qué estudiante no la hace, / qué seglar no la traslada / qué sano no se la engulle / y qué enfermo no la pasa?”. (Bergman, 1965)

<sup>17</sup> Emilio Cortalero y Mori, cita los siguientes autores que compusieron jácaras: Quiñonez de Benavente, 7; Calderón de la Barca, 2; Antonio Solís, 4 (dos a lo divino: *A san Agustín, A san Francisco*); Francisco de Avellaneda, 1; Muchas anónimas y de autores menos conocidos, y muchas otras como parte de otras obras en: Cervantes, Calderón, Avellaneda, etc.

<sup>18</sup> A propósito de este asunto leemos en el estudio de Schwartz y Arellano, que introduce la antología de Quevedo *Poesía Selecta* (1989): “En la tradición de los tratadistas, los estilos estaban generalmente conectados con los géneros literarios en los que se manifestaban; al mismo tiempo, el desarrollo de los principios de la mimesis o imitación verbal, llevó a determinar la relación que unía al estilo de un enunciado literario con la voz del personaje que lo emitía o enunciaba (...) Esta estricta correlación entre elocutio y géneros, a su vez conectada con el nivel social de los personajes representados, afecta a la producción del texto literario, aunque no sea estrictamente mimético, como la poesía lírica, cuyo estatuto era también objeto de examen en la época (...) Expresarse era, para un poeta del Renacimiento o del Barroco, rehacer fórmulas retóricas, recrear formas poéticas que la tradición había troquelado y que el poeta reactivaba en su imitación.” (32-34) // Es también muy ilustrador al respecto lo consignado por Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias*: Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare / procure una modestia sentenciosa. (v. 269-271) / describa los amantes con afectos / que muevan con extremo a quien escucha. / los soliloquios pinta de manera / que se transforme todo el recitante, / y con mudarse a sí mude al oyente. (v. 272-276) / El lacayo no trate cosas altas / ni diga los conceptos... (v. 286-287)

<sup>19</sup> Javier Huerta se lamenta de este hecho: “Se nota, sin embargo, en la segunda etapa de su historia (del entremés), una mayor complacencia por los juegos conceptistas (anfibologías, retruécacos, equívocos, etc.) que, a mi juicio, son demostrativos de la desviación del género de sus raíces populares.” (Huerta, 46)

<sup>20</sup> En esta comedia se encuentran múltiples relaciones intertextuales con la jácara de Quevedo: “Sabed que hoy Escarramán / tuvo con ciertos cabritos / una pendencia mosquitos / que se ahogó en vino y pan.”; “Rúa al pueblo y lo sabrás / por donde va este arrogante/ con chilladores delante / y envaramiento detrás.”; “Agridulce fue la mano, / hubo azote garrafal”.

<sup>21</sup> “Impresos: P8 341, P9 243, y R. varios, 1663, p. 1 = A / R. varios, 1665, p. 396, y R. varios, 1664, p. 388 = A1 / Pliego suelto, de 1613, utilizado por Astrana Marín = E / R. varios, 1648, p. 195 = C / Hill, *Poesías germanescas*, p. 233, cita variantes de textos CDF.

Manuscritos: 3940, f. 173v = B / 3795, f. 324v = D / 19387, f. 202 = F / 3920, f. 282 = G.

(...) todos los textos que he podido estudiar son absolutamente independientes, salvo en el caso de AA1 de clara tradición impresa. Los restantes, menos B, exigen su edición aparte, dado el número de alteraciones, ausencias y variantes importantes. Creo que podemos tener a A por un texto más coherente y completo que los restantes.” (Blecua, 261 - 262)

<sup>22</sup> La Méndez: “En la poesía satírica y en el teatro de la época, se solía anteponer el artículo definido a los nombres de las mujeres rufianescas.” (Crosby, 298) // “Méndez es nombre usual por su vulgaridad en prostitutas.” (Schwartz y Arellano, 1989: p. 349)

<sup>23</sup> Méndez era una de las marcas (prostitutas de propiedad de) de Perotudo, en el romance *Perotudo*: “Trahe tres marcas godeñas / que le ganen el Cayrón. / La una era la Gámez, / la otra la Salmerón, / La otra era la Méndez, / Méndez de Sotomayor.”

<sup>24</sup> En otro poema del mismo Quevedo aparece la respuesta de la Méndez que, por el contrato epistolar, da unidad a los dos poemas, lo que es considerado una innovación de Quevedo, pues en la poesía rufianesca no hay antecedentes de ello.

<sup>25</sup> Trena: Cárcel, en germanía. (Aut)

<sup>26</sup> Alfiler: “Otra acepción de ‘aguja’ es ‘alguacil’, al que también se llama alfiler, porque, como éste en sentido literal, ‘prende’.” (Alonso Hernández)

<sup>27</sup> Ganga: “Es un cierto género de ave palustre, dicha así por el sonido de la voz.” (Cov)

Andar a casa de gangas. “Perder tiempo pensando alcanzar una cosa que, cuando nos parece tenerla ya en la manos, se nos desbarata; como acontece al cazador, que yendo a tirar la ganga, la espera hasta que la tiene a tiro, y antes de que dispare el arcabuz se le levanta, alejándose tan poco trecho que obliga a seguirla, y burlándose al segundo y al tercer tiro y a los demás, le trae perdido todo el día.” (Cov) // Andar a casa de gangas: “Vale andar empeñado inútilmente en conseguir alguna cosa: y se toma también en sentido contrario: esto es pretendiendo conseguir o hallar algo sin trabajo o sin costa: como quien se lo haya.” (Aut) // Andar a casa de gangas: “Gangas son aves no buenas, y por el sonsonete del vocablo se entiende por mujercillas ruines y por cosas baladíes: andar a caza de cosas de poca monta.” (Correas, 49)

<sup>28</sup> Grillos: “Cierta género de prisión con que se aseguran los reos en la cárcel para que no puedan huir de ella (...) llámase así porque en el ruido son semejantes al canto de los grillos.” (Aut)

Andar a caza de grillos: “Perder el tiempo en procurar cosa, que pareciendo fácil de alcanzar se va entre las manos, y nunca se cumple nuestro deseo.” (Cov)  
// Andar a casa de grillos: “La raposa cuando no halla que comer, busca grillos; y por metáfora, es ocuparse en cosas rateras y tener sin necesidad y andar sin pro.” (Correas, 49)

<sup>29</sup> Haza: “Propiamente se llama así al campo donde se ha segado trigo u otra semilla, y que está ocupado de los haces y gavillas que han hecho los segadores: y también se llama así una cierta porción de tierras aunque no esté sembrada.” (Aut) // “Se dice también de la tierra sembrada.” (Cov)

<sup>30</sup> “San Juan es el 24 de junio, tiempo ya veraniego en que los grillos cantan.” (Schwartz y Arellano: 1989, 347)

<sup>31</sup> Según la clasificación de Gracián (Op. Cit).

<sup>32</sup> Dilogía, disemia: Palabra usada en doble sentido, esto es que conserva dos o más acepciones de su espectro semántico. Para el asunto de las dilogías, los zeugmas y los demás juegos de ingenio y agudeza verbal siempre es muy ilustrador el texto de Fernando Lázaro Carreter “Sobre la dificultad conceptista”, en: *Estilo barroco y personalidad creadora*.

<sup>33</sup> Gavilla: “Metafóricamente se llama la junta de muchas personas y comúnmente de baja suerte, sin orden ni concierto: y así se dice gente de gavilla: gavilla de pícaros.” (Aut)

<sup>34</sup> Bayuca: “Voz jocosa y de la germanía. La taberna o lugar donde come o bebe la gente ordinaria.” (Aut) En Alonso Hernández aparece ‘bayunca’ y en Hidalgo ‘vayunca’.

<sup>35</sup> Remojar la palabra: “Frase que, entre la gente vulgar, significa ir a beber a la taberna.” (Aut)

<sup>36</sup> Pendencia: “En la germanía significa rufián.” (Aut)

<sup>37</sup> Mosquito: “Bien se sabe cuántos mosquitos se crían en las bodegas aficionados al vino de ellas. Y así, para dar a entender que una persona es amiga deste licor, suelen llamarlo mosquito, por el amor que unos y otros le tienen.” (Cov)

<sup>38</sup> Ahogar las pendencias: “Frase burlesca con que se da a entender que alguna pendencia se compuso y acabó en la taberna bebiendo vino.” (Aut)

<sup>39</sup> “Por el aire, o levantado del suelo, y como que va volando.” (Aut)

<sup>40</sup> “El sastre que no hurta, no es rico por la aguja.” (Correas, 446) Esta frase era muy popular en la época, pues los sastres eran tenidos por ladrones en toda España.

<sup>41</sup> Corchetes: “Instrumento para agarrar la carne. // Por alusión se llamaron los ministros de justicia que llevan agarrados los presos a la cárcel, corchetes, porque asen como estos ganchos.” (Cov)

<sup>42</sup> Godo: “Voz de germanía que significa rico o principal.” (Aut)

<sup>43</sup> En la obra de Quevedo, la referencia a esta condición de deshonestidad de los sastres se reitera permanentemente. Quizá porque, además de haber padecido

él mismo las trampas de ellos, una de sus funciones como servidor del Duque de Osuna fue la de atender los asuntos relacionados con sus trajes. A efecto de examinar las referencias intertextuales en estas jácaras, veáanse las anotaciones que Schwartz y Arellano hacen a las mismas en los dos textos citados en la bibliografía.

<sup>44</sup> Hombre de verdad: “El que siempre la dice, y tiene opinión, y fama de ello.” (Aut)

<sup>45</sup> Trato de cuerdas: “Castigo militar que se ejecuta atando las manos atrás al reo, colgándolo de ellas en una cuerda gruesa de cáñamo, con la cual se suben a lo alto, mediante una garrucha y luego lo sueltan para que baje de golpe, sin que llegue a tocar el suelo.” (Aut)

<sup>46</sup> Cantar: “En germanía, descubrir lo que era secreto.” (Aut)

<sup>47</sup> Arenal: “Es el Arenal de Sevilla, zona propicia para estos robos.” (Schwartz y Arellano, 1989: p. 348)

<sup>48</sup> Acogido: “Huido.” (Hidalgo)

<sup>49</sup> Estar en capilla: “Fuera del sentido recto de estar el reo previniéndose en ella para recibir la muerte: metafóricamente significa estar uno aguardando un pesar, o una cosa de gusto, que porque ha de suceder, la espera con esta ambigüedad, de que se origina su cuidado.” (Aut)

<sup>50</sup> Colgar: “Por traslación se toma por regalar, dar o enviar alguna alhaja o presente a alguna persona, en celebración del día de su nombre, o de su nacimiento: y porque este cortejo, y demostración de ordinario se hacía echándole al cuello una cadena de oro o plata, o una cinta rica de seda con alguna alhajita o relicario pequeño, que quedaba pendiente del cuello.” (Aut)

<sup>51</sup> Pagar la patente: “La contribución que hacen pagar por estilo los más antiguos al que entra de nuevo en algún empleo u ocupación.” (Aut) (Estilo aquí significa costumbre, uso.)

<sup>52</sup> Jaque famoso en la literatura hampesca. En la antología de Juan Hidalgo, el primer romance se llama *Perotudo*, y nos cuenta de la vida de este rufián.

<sup>53</sup> “Hacer tantos es romper algo en pedazos pequeños.” (Schwartz y Arellano, 1989: p. 349)

<sup>54</sup> Señores: “En germanía, los jueces”. (Alonso)

<sup>55</sup> Saludador: “El que saluda”. Saludar: “Proclamar a alguno rey o emperador./ Curar el mal de rabia por medio del soplo, saliva y otras ceremonias, que usan/ Se toma también por castigar dando golpes.” (Aut) // Saludador de culpas: “También formando parte del grupo de sinónimos que se refieren al ‘delator’, y se caracterizan por la noción de ‘aéreo’, encontramos ‘saludador de culpas’; evidentemente relacionado con el de ‘soplar’ (...) Aunque es bastante probable que esta forma, sólo empleada por Quevedo, no pase de ser una metáfora jocosa sin ningún arraigo en la lengua hablada, me parece útil señalar que la asociación saludador o embalsamador-soplón es explotada por el escritor en más de una ocasión.” (Alonso Hernández, 127)

<sup>56</sup> Fuelle: “Instrumento conocido para recoger aire y volverlo a dar.” (Cov) // “Instrumento para avivar el fuego. / En estilo festivo se llama al soplón.” (Aut)

<sup>57</sup> “San Millán vivió en los siglos V y VI, y era objeto de devoción tradicional en España; su fiesta se celebra el 12 de noviembre.” (Crosby, 301)

<sup>58</sup> Chilladores: “Pregonero que va delante de los reos publicando el delito porque se hace la justicia o castigo.” (Aut)

<sup>59</sup> Envaramiento: “Número de alguaciles y ministros de justicia.” (Aut)

<sup>60</sup> A espaldas vueltas: A espalda vuelta no hay respuesta: “Que al que huye no hay que responder; y que a los que a nuestra ausencia murmuran de nos, no hay que responder ni darnos por ofendidos, y es cordura no hacerlo; ni tomarlo a venganza y ley de duelo.” (Correas, 13)

<sup>61</sup> Cardenal: “La señal que deja el azote o el golpe en el cuerpo; de la color cárdena que se causó de la carne magullada y sangre alterada en el lugar del golpe.” (Cov)

<sup>62</sup> Rebenque: “El azote con que el comitre castiga a los remeros, y dijose cuasi remenque, *a remo*.” (Cov) “Un género de látigo, hecho de cuero o de cañamo, de dos varas de largo, poco más o menos, y embreado, al cual se le pone su mango, y sirve para el castigo de los galeotes cuando están en la faena.” (Aut)

<sup>63</sup> Pencas: “Particularmente llamamos pencas las hojas y cimas de los cardos o de otra planta semejante. / Se llama al azote del verdugo, *a forma*, por ser ancha como la hoja del cardo.” (Cov)

<sup>64</sup> Me hago de pencas: “Frase hecha que quiere decir, ‘no consentir fácilmente en lo que se pide, aun cuando lo desee el que lo ha de conceder.’” (Crosby, 303)

<sup>65</sup> Menear: “Hacer con prontitud y diligencia una cosa.” (Aut)

<sup>66</sup> Dromedal: “Dromedario / Por extensión se llama al caballo o macho que es muy corpulento.” (Aut)

<sup>67</sup> Mostagán: Ciudad de Argelia, cercana a Orán.

<sup>68</sup> Véase la nota a los versos 109-102 en Schwartz y Arellano, 1989: p. 352.

<sup>69</sup> Batán: “Cierta máquina ordinaria de unos mazos de madera muy gruesos que mueve una rueda con el agua, y éstos hieren a veces en un pilón donde batanan y golpean los paños para que se limpien de aceite y se incorporen y tupan.” (Cov)

<sup>70</sup> Jubón: “Jubón de azotes, porque se los ajustan a las espaldas.” (Cov) // “En estilo jocoso vale los azotes que se dan por justicia en las espaldas.” (Aut)

<sup>71</sup> Añudar: “Hacer ñudos. / Añudarse la garganta, no poder hablar por alguna pesadumbre.” (Cov) // “Añudar: hacer nudos.” (Aut)

<sup>72</sup> Padre: “Protege al ladrón. Respetable (en el mundo marginal).” (Alonso Hernández)

<sup>73</sup> Gurullada: “La junta o cuadrilla de personas que andan juntos y profesan amistad. En la germanía significa tropa de corchetes o alguaciles.” (Aut) “Criados del alguacil.” (Alonso Hernández)

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Hernández, José Luis. *Léxico del marginalismo del siglo de oro*. España: Universidad de Salamanca, 1976.
- - -, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía (introducción al léxico del marginalismo)*. España: Universidad de Salamanca, 1979.
- Arellano, Ignacio. *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona, España: Universidad de Navarra, 1984.
- Bergman, Hannah E. *Luis Quiñonez de Benavente y sus entremeses*. Madrid: Castalia, 1965.
- Borges, Jorge Luis. "Menoscabo y grandeza de Quevedo". En: *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993 (1925).
- Lázaro Carreter, Fernando. *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Anaya, 1966.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. España: Gredos, 3ra. Ed., 1973.
- Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid: Real Academia, 1924.
- Cortarello y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines de siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Bailly-Bailliére, 1911.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: ed. M. de Riquer, 1943.
- Diccionario de Autoridades*, 3 tomos. Madrid: Gredos, 1963.
- Frenk Alatorre, Margit. *Cancionero de Romances viejos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- - - . *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España, siglo XVII*. Madrid: Castalia, 1970.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Castalia, 1967.
- Herrera Puga, Pedro. *Sociedad y delincuencia en el siglo de oro*. España: Universidad de Granada, 1971.



Hidalgo, Juan. *Romances de germanía de varios autores, con el vocabulario por la orden del a, b, c, para declaración de sus términos y lengua*. Madrid: Don Antonio de Sancha, año de M.DCC.LXXIX.

Huerta Calvo, Javier. *Teatro breve de los siglos XVI y XVII: entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid: Taurus, 1985.

Jauralde Pou, Pablo. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia, 1999.

Joly, Monique. "De rufianes, prostitutas y otra carne de horca". Nueva Revista de Filología Hispánica, tomo XXIX, No. 1, 1980.

---. "La Flor de la jaracandina". Nueva Revista de Filología Hispánica, Tomo XL, No. 1, 1992.

Vega, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias* (ed. Juana de José Prades). Madrid: Clásicos Hispánicos, 1971.

Rodríguez Méndez, José María. *Ensayo sobre el machismo español. Del Escaramán al Pichi*. Barcelona: Ediciones Península, 1971.

Salas Barbadillo. *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas y el gallardo Escaramán. (Edición, introducción y notas de Marcel Charles Andrade)*. University of North Carolina, (impreso en España), 1974.

Salillas, Rafael. *El delincuente español. Hampa (antropología picaresca)*. Madrid: Librería de victoria suárez, 1898.

### **EDICIONES CONSULTADAS DE LA OBRA DE QUEVEDO**

*El parnaso español, monte en dos cumbres divididos, con las nueve Musas castellanas*. (Ed. Joseph Antonio González de Salas), Madrid: Pedro Coello, 1648.

*Obra poética*. (Ed. José M. Blecua), Madrid: Castalia, 1969.

*Poesía original completa*. (Ed. José M. Blecua), Barcelona: Planeta, 5a. ed., 1999.

*Poesía selecta*. (Edición, estudio, bibliografía y notas de Lía Schwartz e Ignacio Arellano), Barcelona: PPU, 1989.

*Poesía varia.* (Ed. J.O. Crosby), Madrid: Cátedra, 1981.

*Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas.* (Edición y notas de Lía Schwartz e Ignacio Arellano), Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

**LA GUERRA SILENCIOSA : UNA LECTURA ESTRUCTURAL  
DE LOS PERSONAJES COMO FUNCIONAMIENTOS TEX-  
TUALES Y SU DIMENSIÓN IDEOLÓGICA\***

Manuel Scorza condenó su pluma al escoger como principio vital de la misma la defensa de la causa indígena en el Perú. Y digo *condenó*, porque la literatura indigenista ha sido concebida por el mundo cultural como una literatura marginal. Difícil que el espíritu burgués y cosmopolita de nuestros escritores se fijara con respeto en una literatura que defendía una causa perdida y *ajena*. Pero Scorza escribía por compromiso ético. No era el ansia de laureles lo que lo impelía a escribir, lo impulsaba la absoluta seguridad de que su literatura aportaba importantemente a la causa del campesinado indígena: sus maestros, sus hermanos. El móvil de la literatura de Scorza fue la defensa de la identidad y los derechos de su pueblo. Pero, demostrar que la literatura de Scorza es una literatura políticamente comprometida con la causa de las comunidades indígenas del Perú no aporta nada a la crítica sobre ella, pues este compromiso define su estética y su vida. Lo que sí es importante es mostrar los múltiples mecanismos a través de los cuales Scorza compromete su literatura y busca comprometer al lector con la causa indígena. Este trabajo se propone evidenciar uno de ellos. La definición de éste nos permitirá

---

\* Publicado en: *Poligramas*, No. 15, primer semestre de 1998, Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle, Cali. Y en: [www.ciberayllu.com](http://www.ciberayllu.com). Adscrita a la Univesidad de Missouri, USA, 22 de abril de 2001.

precisar con más profundidad el constructo ideológico que define la construcción de mundo en las novelas.

Vamos entonces a hacer un análisis de la pentalogía de Scorza, para mostrar cómo la estructura de héroes y antihéroes construye la oposición al poder terrateniente, y, lo fundamental, cómo esta estructura común a las cinco novelas encarna una ideología y una interpretación de la realidad peruana. Es decir, el constructo ideológico del texto, la lectura que de la realidad hace la pentalogía, se tramita a través de esta estructura.

## 1. EL HÉROE

En cada una de las cinco novelas hay un sujeto sobre el que recae principalmente la responsabilidad del compromiso heroico, y que se define, a excepción de la última novela, por su condición sobrenatural: en *Redoble por Rancas*, Héctor Chacón (el nictálope); en *Garabombo el Invisible*, Fermín Espinoza (el invisible); en *El Jinete Insomne*, Raymundo Herrera (el insomne); en *El Cantar de Agapito Robles*, Agapito Robles (el mutable); en *La Tumba del Relámpago*, Genaro Ledesma.

Estos héroes se configuran en función de la oposición al poder del gamonalismo.<sup>1</sup> Confrontación que se da en dos dimensiones: en su accionar y en su caracterización.

Sobre la primera, baste decir que toda la vida de los héroes se configura en función de esta oposición: el héroe casi no hace nada distinto de buscar la destrucción del opresor para dignificar a la comunidad. De ahí que su vida privada es casi imperceptible, y sus conflictos sean los de la comunidad (la primera categoría del héroe de que hablaba Lukacs en su *Teoría de la novela*).

Es la segunda dimensión de este esquema de oposición la que va a evidenciar con más claridad el soporte ideológico que define la construcción del héroe. El héroe de la primera novela, Héctor Chacón, aparece dotado de una condición maravillosa: **la nictalopía**. Condición que tiene como propósito único facilitar la acción de Chacón contra el Juez Montenegro (Encarnación máxima del poder gamonalista). Su nictalopía le facilita el desplazamiento en medio de la más espesa oscuridad, lo que le permite organizar la lucha, huir de los heraldos nefastos de Montenegro, etc. En esta novela el héroe es acompañado de otros dos héroes prominentes, que también están investidos de poderes especiales: el Ladrón de Caballos y su conocimiento del lenguaje caballuno; y el Abigeo, de sueños

premonitorios. Estos héroes también ponen sus poderes al servicio de la oposición al poder, su función en el texto es ayudar a desarrollar el programa narrativo del héroe:

El doctor Montenegro vivía vigilado por los fusiles de La Benemérita Guardia Civil y la desconfianza de cuatrocientos compadres. ¿Podían vencerlo cinco hombres? Así hablan las lenguas largas. Hablan por hablar. Efectivamente, eran cinco varones contra cuatrocientos armados, pero eran cinco machos especiales.

Para principiar, Héctor Chacón, el Nictálope, veía igual de día que de noche; sus ojos distinguían lo mismo la oscuridad que la claridad. ¿A qué trampas podía arrastrar a la Guardia Civil? El Ladrón de Caballos y el Abigeo taimadamente organizaban una reunión de equinos en Yanahuanca. (*Redoble por Rancas*: 214) <sup>2</sup>

El héroe de la segunda novela, Fermín Espinoza (Garabombo), también sufre de una enfermedad maravillosa: la **invisibilidad**. Esta condición especial del héroe no sólo está al servicio de la lucha (Como la de Héctor Chacón), sino que encarna la enfermedad de su pueblo: la cobardía. Garabombo es invisible para todos aquellos que están del lado de los hacendados, de los opresores, pero es visible para los oprimidos que se rebelan. Garabombo se hace visible a los opresores cuando reclama, cuando el pueblo se puebla de valor, cuando lucha:

¡Lo veían! La multitud exhaló algo tramado por el alivio, el regocijo y la angustia. ¡Lo veían! Garabombo cumplía su promesa: era visible. ¡Nadie los derrotaría! ‘Ni herbolarios ni brujos me curarán. ¡El día que ustedes sean valientes me curaré! ¡El día que comande la caballería comunal!’ Una certidumbre más poderosa que los roquedales los irguió. (*Garabombo el Invisible*: 195)

La invisibilidad de Garabombo es el resultado del silencio, de la cobardía, de la inacción de la comunidad. Y su cura ocurre cuando los comuneros exigen sus derechos. Es decir, sólo el día en que el pueblo indígena se levanta y lucha por sus tierras, sólo el día que se sobrepone a su cobardía y enhiesta corajudo la bandera de sus derechos, sólo el día que recupera su dignidad es escuchado, se hace **visible** a los ojos

de los opresores. Garabombo es pues la metáfora del problema indígena en el Perú: su inexistencia para el gobierno y la sociedad dominante.

Con Raymundo Herrera (el insomne) ocurre lo mismo que con Garabombo, su condición maravillosa no sólo está al servicio de la acción del héroe contra los opresores sino que encarna el problema del indio; pero con Raymundo este efecto simbólico de la enfermedad es más denso y fundamental. Cuando son arrebatadas las tierras de la comunidad en el año de 1705, se detiene el tiempo para Raymundo Herrera (tenía 63 años) y contrae la enfermedad del insomnio, de la que sólo se cura el día que su comunidad se decide a luchar, 257 años después. El jinete insomne es un fantasma extraordinario, cuya razón de ser es increpar a la comunidad, es una sombra que deambula en su caballo incitando a la lucha, organizando a la comunidad, recordándoles su pasada dignidad de pueblo soberano y su presente indignidad de pueblo desposeído. El día que se trazan los planos de la comunidad, se rescatan los títulos de la tierra y el pueblo inicia su lucha contra los terratenientes, Raymundo Herrera recupera el sueño, y muere:

No sólo el antiguo Chapihuaranga se volvió rojo. Los Requis me dicen que el día del entierro de don Raymundo Herrera, las corrientes se tiñeron en las alturas. El suegro de los Guadalupe cuenta que por su rumbo, cerca de la cordillera Culebra, además de teñirse, los ríos se encabitaron. ‘Magdaleno, yo no estaba bebido. Te juro que vi al río Culebra arrodillarse. Se prosternó e intentó regresar a su nacimiento. ¿Ves como corre ahora para acá? Pues durante tres días quiso correr hacia allá, hacia el cerro Wayracóndor. (*El Jinete Insomne*: 243)

El jinete insomne nace de la usurpación y muere en la recuperación: la vida del jinete es igual a la vida de la comunidad desposeída, él es la memoria del abuso. Su enfermedad es la enfermedad de la raza incaica: su expulsión de la historia.<sup>3</sup> El pueblo indígena desposeído es un pueblo sin historia, “[los indios] fueron expulsados de ella por la fuerza de las armas”.<sup>4</sup> La muerte de Raymundo Herrera es el reencuentro de la comunidad con la historia.

Al contrario de los héroes de las tres novelas anteriores, el héroe de la cuarta novela, Agapito Robles (el mutable) no sufre de una enfermedad maravillosa. El poder de transmutarse es una invención de una bruja de la comunidad:

Agapito palideció. Las autoridades políticas de Yanahuanca, incapaces de capturar al personero, habían acabado por admitir lo que divulgaba Victoria de Racre: que Agapito Robles había recibido autorización para convertirse en puma.

Un delator había revelado al juez que, acabando una sesión, para demostrar su poderío, Agapito Robles se había convertido en puma. (*El Cantar de Agapito Robles*: 123)

Agapito Robles no se va a curar el día de la reivindicación de la comunidad, el día que tomen posesión de la tierra; su condición especial, su poder de transmutarse en puma, es una invención, una estrategia de lucha. Nos enfrentamos entonces a un héroe distinto del héroe mítico de las tres novelas anteriores. En *El Cantar de Agapito Robles*, el héroe desciende del plano mítico a la leyenda. Pero esta inventada condición especial, al igual que las enfermedades maravillosas de los otros héroes, tiene su razón de ser en la oposición al poder: es este atributo de la transmutabilidad el que le permite a Agapito escurrirse por todos los rincones y organizar la lucha contra los terratenientes. Es decir, cambia la caracterización del héroe pero se mantiene el mismo funcionamiento textual. Y, Junto con este cambio en la caracterización del héroe, aparece un cambio en la percepción del problema del indio: Agapito Robles no reclama las tierras, no busca que las autoridades le restituyan sus derechos, su decisión es tomar por la fuerza las tierras usurpadas. Agapito no encarna la situación de la raza indígena, sino la voluntad y la acción de la dignificación, ya no representa el silencio sino el grito, no la cobardía sino la valentía, no la sumisión sino la lucha. Ya no **reclama** como los héroes precedentes, **recupera**; ya no pide justicia, la impone:

Doscientos cincuenta y siete años Yanacocha había reclamado, suplicado, gestionado, esperado, conminado que se le hiciera justicia. Alto de claridad, Agapito comprendió: ¡Yanacocha se había equivocado! El título por el que se inmolaron tantas generaciones, era sólo papel apagado. Despidiéndose, el Título hablaba por última vez: toda reclamación es insensata. Yanacocha sólo recuperaría su país por la fuerza. El día atravesó su corazón. Y Agapito decidió que Yanacocha no imploraría nunca más. (*El Cantar de Agapito Robles*: 14)



Hay pues un cambio en la condición del héroe y un cambio en su concepción del problema de la comunidad. Ya no se trata de que los **vean** sino de que **sientan** el poder de la comunidad erguida.

El héroe de *Tumba del Relámpago* es un héroe distinto de los cuatro héroes anteriores: no pertenece a la comunidad, ni sufre ninguna enfermedad maravillosa. Sin embargo, tiene el poder de organizar a todas las comunidades para la protesta. Ya no se trata de una comunidad reclamando unas cuantas hectáreas de tierra, se trata de las comunidades indígenas unidas para recuperar la tierra usurpada; estas comunidades tienen cada una su propio héroe, y todos ellos esperan las órdenes de Genaro Ledesma.

Ledesma es un abogado de pueblo que sigue con fervor las ideas del socialismo americanista de Mariátegui, lector apasionado de César Vallejo y amigo de Manuel Scorza (el escritor peruano). Para él es claro que el problema del indio es el problema de la tenencia de la tierra, es el gamonalismo el que tiene condenadas a las comunidades indígenas. Siguiendo las ideas de Mariátegui, Ledesma concluye que mientras se mantenga el esquema socioeconómico del latifundio (además enfeudado a capitales extranjeros), las comunidades indígenas nunca obtendrán justicia. Por eso acepta dirigir a las comunidades, pero se da cuenta de que éstas no están preparadas para una lucha armada, de que el problema del indio es un problema nacional e internacional, y de que se necesita el concurso de toda la sociedad peruana para enfrentarlo: si el problema del indio es el latifundio, y el Perú mantiene una economía agraria feudal manipulada por intereses extranjeros, no es una mal equipada comunidad indígena enfrentada a todas las fuerzas del estado la que lo va a resolver. Al final Ledesma entiende que el único resultado posible es el fracaso y una masacre campesina más:

- De todas maneras nos van a matar.

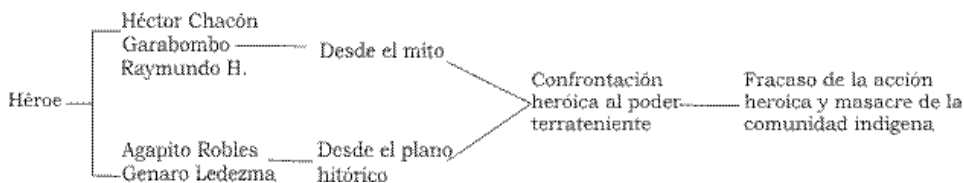
¡Debemos morir matando! -insistió Roque-

- No se trata ni de matar ni de morir. Se trata de vivir para tomar el poder.

- ¡Genaro...!

- ¡Dije que no, carajo! Antes de enviar gente a la muerte, con uniforme o sin uniforme, prefiero que me fusilen. ¡Prefiero morir inocente y no vivir culpable! (*La Tumba del Relámpago*: 257)

Si hacemos un análisis más profundo de cada uno de estos cinco héroes encontraremos en sus funcionamientos textuales la clave ideológica que rige la construcción de mundo en la novelística de Scorza.<sup>5</sup> Ya hemos dicho que el héroe, tanto por su configuración como por su recorrido narrativo, se define en su oposición al poder terrateniente. Ahora bien, los héroes de las primeras tres novelas sufren enfermedades maravillosas que encarnan la cobardía, el despojo y la vergüenza de la raza incaica; los héroes principales de las otras dos novelas se construyen de manera distinta: la transmutabilidad de Agapito Robles es un invento, no tiene un carácter de verdad; y Genaro Ledezma no está investido de ningún poder maravilloso. Vemos entonces cómo los tres primeros héroes se configuran en el mito, el cuarto en la leyenda y el último en el plano histórico. Otra característica común es que el héroe siempre fracasa en su empeño y este fracaso se resuelve siempre en una masacre de la comunidad a manos de las fuerzas al servicio del poder terrateniente: hay pues un mismo esquema rigiendo la construcción y el accionar del héroe:



Indudablemente estamos asistiendo a un abandono paulatino del mundo mítico para entrar en el mundo histórico. Es decir, aparte del recorrido narrativo del héroe particular de cada una de las novelas, tenemos otro recorrido narrativo: el del héroe como construcción textual de toda la pentalogía, que desciende del mundo mítico al mundo histórico. Y es en este segundo recorrido narrativo o supra-recorrido donde está la clave ideológica del texto.<sup>6</sup> El desasimiento del mundo mítico y aferramiento al mundo histórico, encarna un cambio de perspectiva en el entendimiento

del problema del indígena: de entender éste como un problema cultural (al estilo del indigenismo tradicional) a entenderlo como un problema fundamentalmente socioeconómico, fundamentado en el régimen de distribución y explotación de la tierra. Este es el llamado neoindigenismo de Manuel Scorza (aunque él no aceptara esta denominación).<sup>7</sup> Pero bien, la acción heroica, tanto del héroe mítico como del héroe histórico, termina en el fracaso y en una masacre más de indígenas. ¿Acaso la lucha comunera está condenada al fracaso, no importa la perspectiva ideológica desde la que se conciba? La acción heroica claramente nos dice que sí. Veamos cómo nos contesta a esta pregunta el análisis del antihéroe

## 2. ESTRUCTURA DE LA ACCIÓN DEL ANTIHÉROE

Aunque en *Redoble por Rancas* aparece el niño Remigio, es en *Garabombo el Invisible* donde se desarrolla plenamente y adquiere más claridad su funcionamiento textual; Remigio es pues el antihéroe que atraviesa las dos primeras novelas. En *El Jinete Insomne* aparecen dos antihéroes: Tupayachi y el Ingeniero. En *El Cantar de Agapito Robles* y en *La Tumba del Relámpago* aparece una antiheroína: Maca Albornoz.

Remigio es un personaje ambivalente. Para sí mismo es un intelectual, un poeta, un hombre con una profunda sensibilidad y espíritu crítico; pero, para los demás, es un bufón asqueroso, atrapado en una sentina de complejos y humillaciones. Frente a esta inconsistencia entre la imagen que él tiene de sí mismo y la imagen que de él tienen los otros, Remigio se sumerge en una profunda irrealidad, en un mundo imaginado para sí mismo. En este juego de caracteres que lo constituyen, Remigio se erige como un sujeto que confronta al poder desde el humor:

- En su demencia de personaje culto, a través de sus cartas y discursos irónicos. En un estilo mordaz, angustiante, penetrante, las palabras son el arma para combatir la injusticia, para enfrentar la dura realidad de amos y verdugos, para expresar el dolor de la comunidad indígena:

En Yanahuanca falta lo que a mí me sobra: ideas, invenciones, limpieza pública, encarcelar a las autoridades, pedirles rendición de cuentas y destituir a la alcaldesa, meterla presa a usted. (...) Cambiaré la tierra del cementerio, importaré tierras donde

no se fusile, ni se encarcele, ni se persiga a los jorobados, ni le griten feo a los cojos. (*Garabombo el Invisible*: 83)

- En su carácter bufonesco, llamando a sus chandosos con los nombres de las autoridades. Pero es en esta condición de bufón de un rey injusto y déspota (el gamonal), que Remigio se constituye en símbolo de la condición indígena: Remigio es la encarnación del fragelo de la comunidad despojada de sus tierras: el hambre:

Yo no me comí los bizcochos, y para que vean vomito. ¿Ya ves? ¿Qué les dije? He vomitado. ¿Qué he comido? De chico casi nada; de grande nada. Y ahora, en vísperas de mi resplandeciente madurez, cerca de mi edad de oro, de vez en cuando como galletas y bizcochos robados. Soy, pues, inocente. (*Garabombo el Invisible*: 49)

Y se logra el efecto, el lector ríe, y cuando ríe entiende y se conmueve, y se pone del lado de la causa indígena. El antihéroe confronta al poder desde el humor. Remigio denuncia de manera incontestable, desnuda efectivamente la realidad a través de la ironía. Pero esta confrontación desaparece cuando, por efecto de una broma del Juez Montenegro, Remigio es reconocido como el intelectual que siempre ha querido ser. Y, por efecto de este reconocimiento que le hacen los notables, se convierte en Remigio el hermoso: pierde su joroba, crece, sus dientes renacen, desaparece su cojera, la tez rejuvenece; y Remigio el engendro se transforma en Remigio el hermoso. Para transformarlo, sólo se necesitó que los notables lo aceptaran en su exclusivo círculo. Y con esta transformación desaparece la denuncia; Remigio se silencia: ya no escribe cartas, no grita la injusticia, los perros se pierden en el anonimato, **ya no tiene hambre**.<sup>8</sup> El antihéroe es sobornado por el gamonal y traiciona a la comunidad.

En la tercera novela aparecen dos antihéroes: Tupayachi y el Ingeniero. Estos dos antihéroes encarnan la dualidad que caracteriza a Remigio: el Ingeniero, con su ilusión de sabio; y Tupayachi, como bufón, encarnando el hambre. Tupayachi desequilibra la realidad, desnuda la injusticia, confronta la opresión, muestra la verdad desde la inocencia más pura. Aunque en Tupayachi hay una aparente conformidad con su posición social y entiende que “no hay más remedio, los grandes sólo alternan con los grandes”, esa aceptación es falseamiento. Tupayachi

es contestatario de la opresión. Cuando es injuriado por el señor Retamozo, construye una trama de lo más original y lo hace comer mierda: Tupayachi se eleva por encima de su humillante condición y condena al poder a comer mierda. Pero la crítica más fuerte, la más punzante, la más efectiva, la más corrosiva, la que logra un efecto contundente sobre el lector, es la que encarna su relación con el hambre. Su hambre es insaciable. Y no es una cosa externa a él, es algo interior, íntimo, está en sus sueños y aspiraciones, lo conforma:

Yo quisiera ser camello. El Ingeniero sabe que los camellos pueden guardar cien días el agua en la barriga para cruzar el desierto. El sabe. ¿Qué más quisiera yo que guardar comida por tres meses? Desgraciadamente no soy un camello.” (*El Jinete Insomne*: 139)

“Yo siempre tengo hambre Ingeniero. ¿Sabe qué soñé? Caminando por la cordillera Negra me metí en un desfiladero y descubrí -imagínese Ingeniero- descubrí un filón de arroz con pato: la veta se perdía en el Brasil. (*El Jinete Insomne*: 223)

Tupayachi es un personaje erigido en el hambre, él es el hambre misma. Él, como Remigio, encarna el hambre insaciable y eterno de la comunidad indígena sometida por la ambición del terrateniente.

Por su parte, el Ingeniero se concibe a sí mismo como el intelectual, el supremo sabio. Es un personaje que denuncia ideológicamente, que ayuda a la comunidad en el trazado de los planos con los que puedan reclamar, pero sin participar en la práctica de la lucha, en la confrontación de hecho. Tal vez por una cobardía que le es inmanente, el Ingeniero evade la realidad, sumiéndose en mundos de ensoñación, en imposibles negocios, en la irrealidad. Al igual que Remigio, el Ingeniero es sobornado y renuncia al levantamiento de los planos.

El último antihéroe es uno de los personajes más elaborados, más ricos y mágicos de la novelística de Scorza. La historia de Maca atraviesa tres novelas: *Garabombo el Invisible*, *El Cantar de Agapito Robles* y *La Tumba del Relámpago*. Maca es una mujer que se educa como varón; se conocía como Maco Albornoz, y era miembro de una familia de delincuentes. Sólo a la edad de 20 años, a manos de tres bandidos que compartían la misma celda del presidio que él, Maco se sabe mujer. Como hombre, Maco era irresistible para las mujeres; como mujer, Maca era imprescindible para los hombres. Y esa condición de mujer

extraordinaria la aprovecha para subyugar a los notables. Nos dice el hacendado don Migdonio:

Póngase en mi lugar. ¡Cómo sospechar que lo que anhelaba ese serafín pavoroso era demostrar la insignificancia de los hombres! Yo soy señores el primer varón que la vio en esta provincia y repito que verla es desgraciarse. (*El Cantar de Agapito Robles: 27*)

Bajo el imperio de su belleza sucumben los más notables varones de la región, éstos abandonan hacienda, mujeres e hijos, para ir en busca de una boda prometida que nunca se realizará. Hasta el símbolo máximo del poder, el inmovible doctor Montenegro de huesos de marfil, cae temporalmente en las redes de Maca:

La salud del doctor Montenegro también empeoraba. Por primera vez en su vida conocía el insomnio. Él, que se regía por horarios inmutables, enredó el hilo de sus jornadas. En vano, como siempre, se acostaba a las diez de la noche y se levantaba a las seis. El sueño lo esquivaba: entre sus ojos y el reposo se interponía la figura de Maca. (*El Cantar de Agapito Robles: 82*)

Pero Maca no sólo se opone al poder de manera directa por la vía de su belleza, también lo hace a través de la ironía. El humor, terreno incuestionable de la irreverencia, es mecanismo de denuncia social y política; la solemne historia oficial, encarnada en los próceres, se destroza bajo el peso inconmensurable de éste.

Esa hembra, capaz de pararle la pinga a los héroes que huevan en los monumentos, desembarcó seguida por su corte de idiotas. Porque, predicando que ‘los imbéciles y los locos son los únicos hombres dignos de confianza’, Maca recogía a todos los que encontraba en los puertos, caseríos o caminos, y blasfematoriamente los bautizaba con los apellidos de nuestros próceres. Así, a un enano que padecía la incurable costumbre de robar caramelos, lo motejó General Prado. Un barrilito de grasa que arrastraba una pierna resultó el General Balta. Dos cretinos de Chacayán ascendieron a General La Mar y General Gamarra. Un retaco de cuello arbolado por el bocio acabó en el Mariscal Ureta. Y no obstante mis súplicas, no hubo manera de

cambiarle el apellido a un estúpido que ella juramentó como el Presidente Piérola. (*El Cantar de Agapito Robles*: 40)

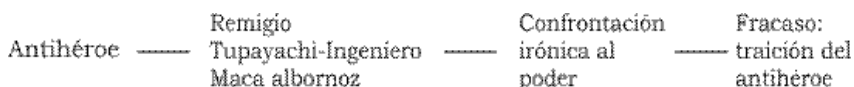
Maca se construye pues en función de la oposición al poder humillando a los notables y a través de la ironía. Su función textual es pues, como la de los otros antihéroes, la oposición al poder del gamonal. Pero, al final, Maca, purificada por el fuego maravilloso de su amor incestuoso, se transforma en Santa Maca y deja de ser contestataria.

Al igual que los héroes, los antihéroes se desplazan, en el transcurso de las cinco novelas, del módulo mítico a una dimensión histórica. Pero con éstos la relación mito-realidad se ofrece como una relación de ida y vuelta: de las mutaciones maravillosas de Remigio y la mata de geranios que revienta en su cabeza al ser atravesada por las balas enemigas a la tragedia histórica de Tupayachi y el Ingeniero, y de ellos a Maco-Maca que sale indemne del fuego abrasador para convertirse en Santa Maca. Con el antihéroe se construye pues la dialéctica de la relación mito-realidad: imposibilidad de desasirse del mundo mítico e imposibilidad de mantenerse en él.

Estos antihéroes comparten un mismo origen social: son gente del pueblo, están sumidos en una profunda miseria, comparten una misma obsesión vallejjiana por el hambre, permanecen sometidos a la humillación y el abuso de los hacendados, son sujetos sumamente complejos que, ante la imposibilidad de enfrentar la realidad, se evaden a sus propias realidades (irrealidades), desde donde denuncian a los opresores. También comparten un mismo final: la traición a la comunidad: Remigio el horrendo es sobornado por los notables y se convierte en Remigio el hermoso, pasando (con su transformación) de la denuncia a la aceptación pasiva de la injusticia y el atropello; el Ingeniero es amenazado y sobornado por los terratenientes y abandona, con Tupayachi, el trazado de los planos que van a permitir la reclamación de las tierras; Maca abandona la confrontación al convertirse en Santa Maca, y los idiotas de su corte pierden sus nombres blasfematorios, al ser abandonados por ella.

Ya hemos dicho que el carácter ambivalente de que hablaba con respecto de Remigio, se desdobla en Tupayachi y el Ingeniero, es decir, en la tercera balada se individualiza la dualidad que constituye a Remigio: Tupayachi asume la función textual del Remigio bufón: confrontación al poder desde el humor; y el Ingeniero asume la función textual del

Remigio intelectual: confrontación directa al poder desde la irrealidad. Con Maca ocurre lo mismo: Por la vía de la humillación hace la confrontación directa a los notables, la misma función textual de Remigio intelectual - Ingeniero; por la vía del humor confronta al poder a través de su corte de idiotas, la misma función textual Remigio bufón - Tupayachi. En síntesis, los Antihéroes, por vía de la confrontación directa o del humor, comparten una misma función textual: la confrontación al poder terrateniente, la denuncia de la opresión y la injusticia, la reivindicación de la causa indígena. Al final la traición, y el abandono de la confrontación, es decir, el fracaso. Hay pues un mismo esquema de construcción rigiendo la figura del antihéroe:



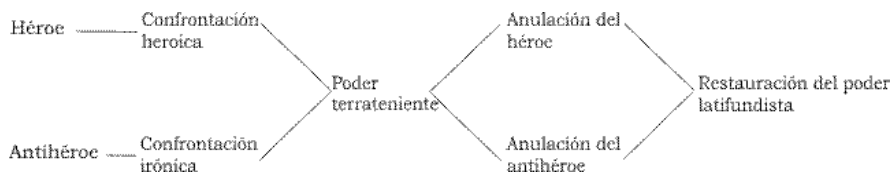
Al igual que la estructura de la acción heroica, la estructura de la acción del antihéroe nos dice que toda lucha comunera está condenada al fracaso.

### **3. DIMENSIÓN IDEOLÓGICA DE LA ESTRUCTURA BÁSICA DE HÉROES Y ANTIHÉROES**

Para terminar, quiero señalar que esta configuración de los héroes y los antihéroes se rige por una misma idea estructurante. Podemos hablar de una función textual héroe, repetida en distintos personajes para cada novela; y una misma función textual antihéroe, también reproducida en distintos personajes. El héroe hace una confrontación heroica, el antihéroe hace una confrontación irónica. Vemos pues que héroe y antihéroe comparten una misma función textual: la confrontación al poder del gamonal; y que ambas confrontaciones terminan siempre en el fracaso.



Hay entonces un mismo esquema básico que define los funcionamientos textuales del héroe y el antihéroe:



El héroe y el antihéroe representan a la comunidad; los terratenientes y las autoridades, al gamonalismo. Está claro entonces que este esquema de oposición, que define los funcionamientos y la caracterización de héroes y antihéroes, propone la confrontación fundamental comunidades contra gamonalismo. El resultado de dicha confrontación es el fracaso de la comunidad indígena (acompañado siempre de una masacre) y el triunfo y la restauración del poder del gamonal. Es importante resaltar esta idea: los héroes y los antihéroes son anulados por los gamonales, la comunidad es masacrada por el gamonalismo, la historia de cada una de las novelas es la historia de un fracaso, la historia de la saga es la historia de un fracaso; de un fracaso eterno y reiterado. Fracaso de la comunidad frente a un esquema socioeconómico del latifundio y no frente a sujetos particulares. El problema del indígena nos dicen los textos, radica en el problema de la tierra y su régimen de propiedad; el problema del indígena es el problema de la tierra. Todo el juego de relaciones y evaluaciones de los héroes y los antihéroes, sus funcionamientos textuales, se definen en este planteamiento. El ciclo de novelas de Scorza es pues una **GUERRA SILENCIOSA** al latifundio.

Ahora bien, este funcionamiento de la estructura de héroes y antihéroes obedece a una percepción particular e ideológica del problema indígena en el Perú. Percepción que constituye una toma de posición directa en favor de la causa indígena, y una condena al esquema socioeconómico del latifundio. Esta evaluación social, o constructo ideológico, que rige la lectura del conflicto que hace la saga, no solamente se materializa en estas estructuras, podemos leerla a múltiples niveles: en la evaluación implícita y explícita que hacen

los narradores subordinantes al citar los discursos de los narradores subordinados; en la manera como se lee el mito y su función en la pentalogía; en la función textual del intertexto; en la matriz actancial básica que se repite incansablemente en el ciclo; en la mixturación del realismo mágico y el realismo histórico que proponen una función poética de hondas implicaciones semánticas e ideológicas; etc. Pero éstos serán temas para trabajos posteriores.

Ahora bien, si tratamos de precisar el constructo ideológico del texto, o, más bien, la formación ideológica que define la lectura del conflicto del indígena que hacen las novelas, tendremos que recordar a José Carlos Mariátegui y sus tesis sobre un socialismo americanista. Para Mariátegui, el problema del indio es un problema socioeconómico cuya resolución no sería posible sin una redefinición del esquema de explotación y tenencia de la tierra. Es decir, el esquema socioeconómico imperante en el Perú imposibilitaría por principio cualquier reconciliación; y la humanización de las relaciones entre hacendados y comunidad no sería posible, dado lo obsoleto y poco competitivo de un sistema que sólo puede sobrevivir contratando mano de obra barata, esto es, manteniendo a los indígenas en la miseria y la ignorancia:

Todas las tesis sobre el problema del indígena, que eluden a éste como problema económico social, son otros tantos ejercicios teoréticos -y a veces sólo verbales- condenados a un absoluto descrédito. No las salva a algunas su buena fe. Prácticamente todas no han servido sino para ocultar y desfigurar la realidad del problema. La crítica socialista lo descubre y esclarece porque busca sus causas en la economía del país y no en su mecanismo administrativo, jurídico o eclesiástico, ni en su dualidad o pluralidad de razas, ni en sus condiciones culturales o morales. La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra. Cualquier intento de resolverlo con medidas de administración o policía, con métodos de enseñanza o con obras de vialidad, constituye un trabajo superficial o adjetivo, mientras subsista la feudalidad de los gamonales.<sup>9</sup>

Claramente, el planteamiento de Mariátegui nutre y define los fundamentos ideológicos de la *Guerra Silenciosa*, que son los que

determinan el funcionamiento textual de héroes y antihéroes. No importa cómo sea la lucha, el triunfo jamás ha dependido ni dependerá de la comunidad indígena, pues su enemigo es todo el Perú, su esquema socioeconómico. Mientras éste no cambie, el resultado de la lucha comunera será la muerte y el fracaso. Este era el ahogado grito que desgarraba a Scorza, su *Guerra Silenciosa*.

## NOTAS

<sup>1</sup> Entendemos el gamonalismo en un sentido amplio, tal como lo propone Mariátegui: “El término ‘gamonalismo’ no designa sólo una categoría social y económica: la de los latifundistas o grandes propietarios agrarios. Designa todo un fenómeno. El gamonalismo no sólo está representado por los gamonales propiamente dichos. Comprende una larga jerarquía de funcionarios, intermediarios, agentes, parásitos, etc. El indio alfabeto se transforma en un explotador de su propia raza porque se pone al servicio del gamonalismo. El factor central de este fenómeno es la hegemonía de la gran propiedad semifeudal en la política y el mecanismo del estado”. Mariátegui, José Carlos. *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad peruana*. Cali: Universidad del Valle, 1994, pág.23.

<sup>2</sup> Para referirme a las novelas de Scorza citaré por título y número de página. El resto de la información bibliográfica aparece en la biografía final.

<sup>3</sup> Nos dice Luisa Pranzetti: “Así pues, para Scorza el futuro como dimensión prolongada del presente tiene que modelarse sobre el pasado, pero el pasado de los indios -a partir de la conquista- no existe. Durante siglos, millones de indios masacrados no han hecho otra cosa que perpetuar la muerte de Atahualpa”. Pranzetti, Luisa. “Elegía y Rebelión en los Cantares de Manuel Scorza”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIII, No. 25, 1er semestre de 1987, pág.117.

<sup>4</sup> Lassus, Jean-Marie. “Una Noticia Inédita de Manuel Scorza, Primer Elemento de Reflexión Teórica Sobre el Ciclo de La Guerra Silenciosa”. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año XV, No. 30, segundo semestre de 1989, pág. 122.

<sup>5</sup> Al respecto véase: Moraña, Mabel. “Función Ideológica de la Fantasía en las Novelas de Manuel Scorza”. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, No. 17 de 1983, Pp. 183-187.

<sup>6</sup> Sobre la relación mito-realidad en las novelas de Scorza, véase:

· Lassus, Jean-Marie, Op.Cit.

· Cornejo Polar, Antonio. “Sobre el ‘Neoindigenismo’ y las Novelas de Manuel Scorza”. Revista Iberoamericana, vol. 50, Nos. 126-129, 1984, Pp.549-557.

<sup>7</sup> Sobre los distintos tipos de indigenismo, y las razones del rechazo de Scorza a esta clasificación véase: Moraña, Mabel, Op.Cit. Pp. 172 y siguientes.

<sup>8</sup> No podemos dejar de ver en esta figura del Hermoso una metáfora de cierto tipo de intelectual latinoamericano que volvía la espalda a la problemática de latinoamerica. Hay pues allí una crítica fuerte de Scorza a los intelectuales que no se comprometían con el problema del indígena, o que si lo hacían eran absorbidos por el sistema: la fama, los cargos diplomáticos, etc. Esta metáfora nos propone una figura del intelectual visto por el sistema como una especie de bufón que, cuando se hace peligroso, el sistema absorberá, a través de múltiples y sofisticados procesos de seducción, haciéndole sentir una mentida importancia para, luego, cuando pase el peligro, desecharlo.

<sup>9</sup> Mariátegui, José Carlos, Op.Cit. pág. 21.

## BIBLIOGRAFÍA

CORNEJO Polar, Antonio. “Sobre el ‘Neoindigenismo’ y las Novelas de Manuel Scorza”. Revista Iberoamericana, vol. 50, Nos. 126-129, 1984, Pp.549-557.

LASSUS, Jean-Marie. “Una Noticia Inédita de Manuel Scorza, Primer Elemento de Reflexión Teórica Sobre el Ciclo de *La Guerra Silenciosa*”. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año XV, No. 30, segundo semestre de 1989.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Cali: Universidad del Valle, 1994.

MORAÑA, Mabel. “Función Ideológica de la Fantasía en las Novelas de Manuel Scorza”, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, No. 17 de 1983, pp. 183-187.

- PRANZETTI, Luisa. "Elegía y Rebelión en los Cantares de Manuel Scorza". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año XIII, No. 25, primer semestre de 1987.
- SCORZA, Manuel. *Redoble por Rancas*. España: Plaza y Janés, 1984.
- . *El Cantar de Agapito Robles*. Caracas: Monte Avila, 1976.
- . *El Jinete Insomne*. España: Plaza y Janés, 1984.
- . *Historia de Garabombo el Invisible*. España: Plaza y Janés, 1984.
- . *La Tumba del Relámpago*. México: Siglo XXI, 1979.

## **ALCIDES ARGUEDAS: EL DOLOR DE SER BOLIVIANO\***

Somos producto del pasado, porque nada no engendra nada y las herencias taradas se pagan, fatal e inexorablemente, con una vida lánguida y miserable. (Arguedas: Pueblo 268)

*Vamos a acercarnos a la novela Raza de bronce (1919), del boliviano Alcides Arguedas<sup>1</sup>, con el propósito de dilucidar la mirada que la novela hace sobre la sociedad boliviana. Haremos simultáneamente un análisis intratextual (fijándonos principalmente en la voz del narrador subordinante) y una comparación con las ideas que el autor expuso en otros textos a fin de examinar qué modelización ideológica orienta la novela.*

Esta novela se estructura en dos partes. La primera, “El Valle”, se abre con la imagen de Wata Wara pastoreando sus rebaños y, enseguida, el encuentro de la india con Agiali que le declara su amor y le anuncia que irá al Valle a comprar semillas para la hacienda. Este apartado se dedica a la travesía de Agiali, Manuno, Quilco y Capacha. Durante ésta, Manuno (el más avesado de los indios) es arrastrado por el río y muere, Quilco se enferma -y muere poco después de regresar a su casa-. Cachapa y Agiali

---

\* Publicado en: *Poligramas*, No. 20, segundo semestre de 2003, Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle, Cali.

logran sobrevivir la travesía, aunque sus bestias quedan muy lastimadas.

La segunda parte, “El Yermo”, se concentra en la vida de la hacienda, en las rutinas de trabajo, en la forma de vida y en los ritos de los indígenas. Dedicada, además, algunos apartes al cura del pueblo y al recuerdo del pasado, que sirve al propósito de presentar la asociación cura, hacendado y autoridades civiles y militares en contra del indio. Destaca en esta segunda parte la violación (consentida) de Wata Wara por Troche, el mayordomo, durante su “servicio” para la hacienda y el intento de violación y asesinato de Wata Wara por parte del hacendado Pantoja, que va a provocar el levantamiento indígena.

Como telón de fondo de los dos capítulos siempre está el paisaje, a ratos acogedor, bello y apacible, a ratos abrumador, difícil, traicionero. Esta dicotomía obedece a la doble condición estética que rige la descripción en la novela; en palabras de Gaby Vallejo: “el realismo poético y el realismo naturalista. El primero goza de algunas características de la lírica: metafórico, musical, selecto; el segundo: duro, en lenguaje y tema y por momentos hasta esperpéntico”. (19) Esta doble condición rige la construcción de las descripciones no sólo del paisaje sino de los tipos humanos; así, unos aparecen dotados de una extraordinaria belleza y otros de una increíble fealdad, esto se constituye en uno de los mecanismos a través de los cuales podremos examinar algunas precoerciones ideológicas. Pero esto lo analizaremos más adelante.

Como en toda novela indigenista<sup>2</sup>, en *Raza de Bronce* el tejido social se estructura sobre el antagonismo comunidad indígena vs gamonalismo<sup>3</sup>. Pero, contrario al espíritu que anima la novela indigenista, no hay en *Raza de bronce* una sanción positiva de la cultura indígena, ni un ánimo reivindicador, ni un enaltecimiento del pueblo indígena. Lo que presenta la novela es una sanción negativa de la sociedad de los Andes bolivianos en la que se condena tanto al indígena como al hacendado, al cura y a las autoridades militares. Todo va siendo vituperado en la novela: La dificultad de la geografía, la crueldad de los hacendados, la inocencia y fragilidad de los redentores del indígena, la codicia y sensualidad del clero, la hipocresía y elementariedad de los indígenas y la estupidez de sus ritos. Los mecanismos de esta sanción son múltiples: ironizando costumbres y ritos, en las descripciones de personajes y paisajes, con la explicitación en discursos ideativos y argumentativos.

Veamos como la novela va vehiculizando estas evaluaciones en la comunidad indígena primero, y en el gamonalismo después.

El tratamiento de la comunidad que hace la novela intenta ofrecer una mirada integral de la forma de gobierno, los rituales indígenas y la vida cotidiana del trabajo y las relaciones interpersonales. En la presentación de la forma de gobierno sólo aparecen nombradas ciertas autoridades (hilacata, alcaldes, alféreces, mandos), pero no sabemos nada de su jerarquía, ni de sus funciones, ni de su forma de elección, salvo la ceremonia de transmisión de mando de Choquehuanca, que es ridiculizada por el hacendado y el narrador. Los rituales indígenas tienen un mayor espacio en la novela: la ceremonia de compromiso de Wata Wara y luego la boda; el entierro de Quilco y después la ceremonia para expulsar su espíritu de la casa de su viuda; la transmisión de mando de Choquehuanca; el ritual del lago para propiciar la pesca; ceremonias de curación y sus medicamentos. Veamos algunos ejemplos de estos mecanismos evaluativos.

Después de dedicar cuatro páginas a narrar en detalle el rito por el cual los indígenas buscaban mejorar la pesca, que termina cuando los pescadores introducen coca y alcohol en la boca de los mejores pescados y los regresan al río implorando para que fecunden a los de su especie y pueda mejorar la pesca para el próximo año, el narrador<sup>4</sup> nos cuenta que

Cada especie recibió el *estupendo* encargo y su ración de coca y alcohol, mientras batía el tambor y se *desgañitaba* el flautista; mas no bien se retiraron los pescadores rumbo a sus moradas, que mijis, keullas, patos y macamacas revoloteaban lanzando agudos chillidos alrededor de los *pobres peces* ebrios y lastimados, y se abatían, con ruido de picos y alas sobadas, a devorar los pescados que llevaban la misión de reproducirse para aplacar el hambre de los *'pobrecitos hombres'*. (Raza 252)

He resaltado las expresiones *estupendo*, *desgañitaba*, *pobres peces*, *'pobrecitos hombres'*, pues en ella se enfatiza la distancia conceptual del narrador sobre estos ritos. La ironía surge al asociar *estupendo* encargo a ebrios y lastimados (por el *estupendo* encargo) que es como quedan los *pobres peces* que han lastimado los *'pobrecitos hombres'*. Y estas comillas enfatizan la ironía, pues indican que la expresión *'pobrecitos*



hombres' ha sido tomada por el narrador directamente de la oración que acaban de hacer los indígenas, en donde ellos se llaman así, con humildad, ante la natulaleza. Y todo lo hacen mientras se **desgañitan**, que es como el autor califica sus cantos rituales. Claro, la ironía raya en la burla cuando el narrador nos cuenta que estos peces que “llevaban la misión”, fueron devorados por las aves del lago. Echa, pues, por tierra el narrador la solemnidad de este rito indígena.

Lo propio ocurre cuando Chullpa, la curandera de la comunidad, intenta salvar la vida de Quilco después que todo había sido intentado sin éxito por Chokehuanca, el viejo sabio indígena. Nos dice el narrador que “se llegaron al enfermo, hiciéronle sentar, le abrieron la boca con la ayuda de un cuchillo y le vaciaron en el gaznate la inverosímil cochinada”. (*Raza* 176) Poco después el enfermo muere. De nuevo la adjetivación “inverosímil cochinada” marca la distancia del narrador: la medicina indígena aplicada por la más sabia curandera de la comunidad, su más alta autoridad médica, al enfermo es calificada como una “inverosímil cochinada”. Estos dos calificativos incorporan sanciones negativas muy fuertes: la medicina y, por ende, la práctica curativa indígena es inverosímil (absurda, no creíble) y es una cochinada (sucia, asquerosa). Para dar la razón al narrador Quilco muere después de tomar la medicina. Ha quedado, desde la perspectiva del narrador, absolutamente invalidada la práctica curativa indígena.

Abundan en la novela estos mecanismos de distanciamiento y valoración negativa de los ritos y las prácticas indígenas. Veamos sólo un último ejemplo, la boda de Agiali y Wata Wara:

Agiali iba vestido de cholo (...) para disfrazarse mejor, se había hecho cortar al ras la melena ondulosa y abundante, y presentaba traza que a los ojos de sus paisanos era imponente y resultaba simplemente ridícula.

Wata Wara no quiso quedarse atrás y se presentó disfrazada de chola. Era un adefesio consumado que provocaba a risa cuando se la veía caminar... (*Raza* 210-211)

Aquí los calificativos son muy directos: ridículo, adefesio; los novios no están vestidos ceremonialmente; están disfrazados y provocan risa. Además, el narrador explicita su diferenciación de la comunidad: lo que para la comunidad (los “paisanos” de Agiali) es imponente, es ridículo para él.

Otro mecanismo para hacer sanción negativa de la comunidad es la descripción de los indígenas. Chullpa, la curandera, es “arrugada, seca, enjuta, daba la cabal impresión de una de esas brujas de la Edad Media que la leyenda presenta vagando a media noche por los cementerios, en busca de cadáveres recién enterrados”. (*Raza* 238) Pero, dejemos el aspecto físico y veamos como se presentan el espíritu, la axiología y las interrelaciones indígenas.

Cuando Wata Wara le cuenta a Agiali que ella ha aceptado la violación (durante una semana) de Troche, el administrador de la hacienda, Agiali la golpea y Wata Wara piensa que “sus golpes, pocos y casi leves revelaban su amor y su bondad”. (*Raza* 130) Luego, sin cólera, Agiali le dice que el dinero que Choque le ha dejado como compensación por la violación lo use para “comprar cuatro gallinas y un cordero” cuando se case con él. (*Raza* 130) Después, cuando Wata Wara, por petición de Agiali, ha botado el feto que tenía en su vientre, la madre de Agiali, Choquela, le dice a éste: “¿Sabes? Los cerdos del lago comieron carne blanda, como querías”. (*Raza* 205) El narrador termina diciendo que “El mozo tomó poco interés en el relato y únicamente se alegró de que no ofreciese ningún peligro la salud de la novia. Traía con qué casarse derrochando lujo y lo demás le era indiferente”. (*Raza* 205)

Insensibilidad, rudeza, crueldad, codicia, fanfarronada, es la imagen que del indígena ofrece este relato. En este caso, el narrador no valora explícitamente sino que orienta la sanción negativa desde la sola anécdota. Esto lo hace muchas veces en el texto: cuando Agiali, Quilco y Capacha regresan a la hacienda después del viaje al Valle, vienen contentos porque las pérdidas del viaje las tuvo el compañero que había muerto arrastrado por el río y no ellos; o cuando, después del entierro de Quilco, su mujer, borracha, se queda dormida en la carretera y un indígena que pasa por ahí la viola sin que ella se entere de nada; y así, muchas anécdotas que dan cuenta de la miseria moral de la comunidad indígena. Claro, se puede aducir que hay pasajes en que el narrador condena las prácticas de injusticia, expoliación y explotación de la comunidad indígena. No obstante, una lectura atenta de tales pasajes demostrará que cuando ello ocurre no se hace con el propósito de defender a la comunidad indígena sino de condenar a los hacendados, tan despreciados por el narrador como la comunidad indígena. Pero, sobre eso volveremos más adelante.

Otra voz que condena a la comunidad indígena es la del hacendado Pantoja y sus amigos, excepción hecha de Suárez, el poeta, que encarna la mirada romántica (la de la novela indianista) sobre el indígena. Pantoja nos dice que los “indios son hipócritas, solapados, ladrones por instinto, mentirosos, crueles y vengativos. En apariencia son humildes porque lloran, se arrastran y besan la mano que les hiere; pero ¡ay, de ti si te encuentran indefenso y débil! Te comen vivo”. (*Raza* 272) Hay una afinidad clara entre esta evaluación que Pantoja hace del indígena y la del narrador; no hay ninguna toma de distancia del narrador respecto de este tipo de juicios como sí la hay frente, por ejemplo, al discurso de Suárez.

Suárez, el poeta amigo de Pantoja, hace una defensa de la comunidad indígena. Este personaje sufre las burlas permanentes de sus amigos hacendados por sus ideas reivindicatorias. Es importante subrayar la mirada del narrador sobre este personaje. Suárez le sirve al narrador para precisar su distancia conceptual con las causas pro-indígenas y con la literatura indianista. De Suárez nos dice el narrador que “le faltaban hábitos de observación y de análisis, sin los cuales es imposible producir nada con sello verdaderamente original y, sobre todo, le faltaba cultura”. (*Raza* 294) Queda descalificado este defensor de los indígenas por incapaz. Luego nos dice el narrador:

Y todo esto, transmitido por la leyenda pura y presente a los ojos de Suárez, no le dejaba ver la realidad de su momento, pues se empeñaba en querer prestar a los seres que los rodeaban los mismos sentimientos, la modalidad de los de esa edad de oro y ya casi definitivamente perdidos en más de tres siglos de esclavitud humillante y despiadada. Cojeaba pues del mismo pie que todos los defensores del indio, que casi invariablemente se compone de dos categorías de seres: Los líricos que no conocen al indio y toman su defensa como un tema fácil de literatura, o los bellacos que, también sin conocerle, toman la causa del indio como un medio de medrar y crear inquietudes exaltando sus sufrimientos, creando el descontento, sembrando el odio con el fin de medrar a su hora apoderándose igualmente de sus tierras. (*Raza* 295)

Ahí está el criterio del narrador sobre los defensores del indio. Sinteticemos: el narrador hace una sanción negativa de la comunidad indígena a través de múltiples mecanismos: ironía sobre las prácticas rituales y

curativas de los indígenas, descripción con condena moral de éstos y sus relaciones, descalificación de los defensores de la causa indígena, explicitación de la ruindad y degradación del pueblo indígena, etc. Todo esto dentro del análisis intratextual. Relacionemos esta concepción del indígena vehiculizada por el narrador con las ideas que sobre el indígena presentó Arguedas en otros textos no ficcionales como *Pueblo enfermo* (1909) y *Danza de las sombras* (1934), y en su epistolario, recogido en *Epistolario de Alcides Arguedas: la generación de la amargura* (1979).

En *Pueblo enfermo*, texto que le valió gran reconocimiento en Europa, Arguedas deja constancia de la decadencia de la sociedad boliviana en su conjunto; decadencia que se debía a la “contaminación” que la sangre y la cultura indígena ejercieron sobre la sangre y la cultura blanca; y que, según Arguedas, ha degradado a la sociedad boliviana hasta extremos ya irrecuperables. Este texto, muy pesimista, tiene la intención sociológica de examinar objetivamente la sociedad boliviana. La imagen de la cultura indígena es la de una cultura degradada por la subordinación y la crueldad en la que ya no queda nada del espíritu del Ayllu y de sus valores. Veamos qué nos dice sobre el indio.

Arguedas inicia el texto con un análisis del indígena, del que nos ofrece esta descripción: “El conjunto de su rostro, en general, es poco atractivo y no acusa ni inteligencia ni bondad; al contrario, aunque por lo común el rostro del indio es impassible y mudo, no revela todo lo que en el interior de su alma se agita”. (*Pueblo* 48) Luego continúa con una descripción de su carácter: “receloso y desconfiado, feroz por atavismo, cruel, parco, rapiñesco, de nada llega a apasionarse de veras. Todo lo que personalmente no le atañe lo mira con la pasividad sumisa del bruto, y vive sin entusiasmo, sin anhelos, en quietismo netamente animal”. (*Pueblo* 52) Y de la mujer india: “No concibe ni gusta de las exquisiteces propias del sexo. Ruda y torpe, se siente amada cuando recibe golpes del macho; de lo contrario para ella no tiene valor un hombre. Hipócrita y solapada, quiere como la fiera, y arrostra por su amante todos los peligros”. (*Pueblo* 52) De las fiestas y celebraciones: “Una fiesta le parecerá más lúcida cuantos más días se prolongue. Bailar, beber es su sola satisfacción; no conoce otras” (*Pueblo* 49) Sobre las creencias indígenas: “Es supersticioso y crédulo: lo que sus yatiris (adivinos) predicen, ha de suceder fatal e irremediamente. No sabe determinar de manera lógica su respeto y sumisión a los hombres superiores o a las divinidades” (*Pueblo* 55)

Ésta es una selección representativa de sus ideas sobre el indígena. En ella podemos ver una percepción particular sobre el pueblo indígena, según la cual, el indio no tiene “ni inteligencia ni bondad”; en su alma nada se agita, esto es, es “mudo” de alma; es de carácter “receloso y desconfiado” y “feroz por atavismo, cruel, parco, rapiñesco”; nada puede “apasionarle”, porque es un “bruto” “sin entusiasmo, sin anhelos”; la mujer es frígida, “ruda y torpe” y masoquista, “hipócrita y solapada”; el único sentido de las festividades indígenas es que le permiten “beber y bailar”, que es su único “placer”; y sus creencias son superstición, porque no sabe pensar de manera “lógica”. Un cuadro bastante desalentador.

Si revisamos el conjunto de concepciones derivado de los ejemplos que hemos citado del texto *Raza de bronce*, y lo comparamos con este ideario expresado en *Pueblo enfermo*, vemos como los dos obedecen a un mismo enfoque, a una misma concepción de la cultura indígena según la cual el indígena es un ser degradado, animalesco, irracional, sin dignidad humana. Si el narrador de la novela es quién orienta este tipo de valoraciones, podemos decir que el narrador de *Raza de bronce* encarna el ideario de Alcides Arguedas sobre la comunidad indígena, y que dicha novela esta pre-coercionada por esta ideología, por esta percepción. De ello da fe el mismo Arguedas en una de sus cartas a Miguel de Unamuno, fechada el 20 de agosto de 1919: “En él [*Raza de bronce*] sólo me he preocupado de pintar la vida actual del indio pero le prometo que he hecho lo posible por ser verídico y circunspecto”. (*Epistolario* 324) Por supuesto, esta idea de veracidad se atiene a la propia concepción del autor, es su verdad, su creencia, su percepción del asunto indígena<sup>5</sup>. Insiste en esta concepción en su texto *Danza de las sombras*, de 1934, donde la idea etnocéntrica de fatalidad de raza sobrevive al tiempo:

Por desgracia, las fatalidades de raza bien que se las niegue, parecen ser un hecho, o, por lo menos, se imponen con carácter nominador en cierta clase de manifestaciones. En Bolivia, el indio, elemento principal, tomado aisladamente, puede ser susceptible no solo de adaptación, sino de educación sólida; pero será nulo de pronto en obras de iniciativa personal, pues, por temperamento es esencialmente misoneísta, es decir, enemigo de lo nuevo. (344-345)

Si recapitulamos la cronología de la obra de Arguedas tendremos una idea de la fortaleza de este ideario. La primera edición de *Wata Wara* es

de 1904, cuando el autor tenía 25 años; luego escribe *Pueblo enfermo* en 1909; después aparece la primera edición de *Raza de bronce* en 1919, sobre la que hace modificaciones en 1924 y 1945. En las revisiones que hace de *Raza de bronce* no cambia sustancialmente el texto, así como tampoco cambia, en lo esencial, su valoración del asunto indígena. La diferencia fundamental (aunque hay muchos más cambios) entre *Wata Wara* y *Raza de bronce* es que en la primera se consuma la venganza del pueblo indígena. Este cambio obedece a la presión que sus compatriotas, incluyendo los de su mismo partido político, ejercieron sobre él, pues les parecía que esta novela, *Wata Wara*, inducía a la rebelión del pueblo indígena. De allí y de la presentación bastante negativa que hace la novela de los hacendados y de la sociedad boliviana, se deriva la idea de que Arguedas es un escritor que en *Raza de bronce* defiende la causa indígena. Con esta idea se le ha articulado a la historia de la literatura pro-indigenista, lo cual me parece un error de juicio histórico<sup>6</sup>. Alcides Arguedas rebaja al pueblo indígena a la peor de las abyecciones, no busca su reivindicación sino presentarlo a la luz de su “objetividad”, objetividad (orientada por su ideario) lesiva de la dignidad y el derecho de los pueblos indígenas.

Veamos ahora las evaluaciones que orientan la construcción de la imagen del otro gran actor, el mundo de los dominadores, el del gamonalismo, representado por el hacendado Pantoja y sus amigos, el cura y las autoridades. Tres figuras son importantes en el grupo de los hacendados: Pantoja hijo, el dueño de la hacienda; Pantoja padre (cuya imagen se recupera en el recuerdo, pero que en el presente de la historia ya ha muerto); y Troche, el administrador. Pantoja “era avaro y se mostraba brutal, como su padre, con el indígena (...) el indio carecía para él de toda noción de sentimiento y su única superioridad sobre los brutos era que podía traducir por palabras las necesidades de su organismo”. (*Raza* 119-120) En la novela y en el discurso del narrador, Pantoja es la encarnación del mal: roba a los indígenas, los obliga a pagar tributos excesivos, los castiga, los humilla y finalmente asesina a *Wata Wara* cuando ésta no se deja violar por el grupo de sus amigos hacendados. Pantoja padre era igualmente cruel e injusto y protagoniza, después de salvar su vida de un levantamiento indígena, la escena más cruel de la novela: él, acompañado de las autoridades militares hace azotar, uno por uno, hasta la extenuación a más de 700 indígenas delante de sus esposas, padres e hijos.

Troche, un hombre con un pasado oscuro, es cruel con los indígenas, un violador empedernido, injusto, avaro. Los tres personajes (también los amigos de Pantoja, que son como sombras que amplían el carácter de Pantoja) encarnan, pues, la maldad, la crueldad, la codicia, la desidia, la sensualidad, la avaricia, la cobardía; son representaciones del mal. A ellos se refiere el narrador como “cholos” y sobre ellos (o, mejor, sobre el cholo en general, que ellos representan) recae la sanción negativa del narrador:

El cholo adinerado pone a su hijo en la escuela y después en la universidad. Si el hijo sobresale en los estudios y opta por el título de abogado, entonces defiende pleitos, escribe en periódicos, intriga en política, y puede ser juez, consejero municipal y diputado. En este caso y en mérito de la función, trueca de casta y se hace “decente”. Y para afirmar esta categoría reniega de su cuna y llama cholo, despectivamente, a todo el que odia, porque, por atavismo, es tenaz y rencoroso en sus odios. Y de decente y diputado, puede llegar a senador, ministro y algo más, si la suerte le es propicia. Y la suerte sonrió siempre a los cholos, como lo prueba el cuadro lamentable y vergonzoso de la historia del país, que sólo es una inmensa mancha, de lodo y de sangre... (*Raza* 221)

Pero no es la sanción explícita del narrador el único mecanismo textual a través del cual se fija esta imagen. También se sanciona a través de la descripción de los personajes y de su carácter: “[Troche] cholo grocero, codicioso y sensual”. (*Raza* 120) “Como buen cholo, únicamente era audaz cuando estaba con sus amigos o contaba con el apoyo de alguien. Solo, era incapaz de alzar la voz a un chiquillo, no obstante la fortaleza de su brazo; de ahí que jamás aflojaba el bastón ferrado o el revólver”. (*Raza* 160) “[Pantoja] indolente para realizar ninguna tentativa que rompiese con la secular rutina, y menos para innovar, se contentaba con recoger cada año el producto de las cosechas y suplir con desgana los menesteres que su empleado le decía indispensable para mantener la renta de la propiedad en el pie en que la había dejado su padre.” (*Raza* 119)

Vulgares, ruines, sin refinamiento, codiciosos, dejados, perezosos, cobardes, sin iniciativa ni inteligencia, desidiosos... El desprecio del narrador sobre estos actores se materializa de múltiples maneras. Lo

propio ocurre con el otro actor de la tradicional triada hacendado-autoridades-clero: las autoridades. Éstas no hacen mucha presencia en el texto, pero cumplen con su función de reprimir severa e injustamente al indígena. Cuando Pantoja padre regresa después del atentado, viene acompañado de los militares y hace que éstos castiguen a los indígenas; luego increpa a la comunidad castigada: “Si en otra tuvieran la desgracia de sublevarse, los hago matar a palos... el señor prefecto es mi amigo y puede mandar toda la tropa que yo quiera”. (*Raza* 158)

El cura representa al otro actor de la triada. El cura concebía el mundo como dividido entre hombres superiores y hombres inferiores, los superiores eran los hacendados y los inferiores eran los indígenas; éste era un orden divino que no podía cambiarse y así lo manifestaba en sus sermones. En la voz del narrador, para el cura “los blancos, formados directamente por Dios, constituían una casta de hombres superiores, y eran patrones: los indios, hechos con otra levadura y por manos menos perfectas, llevaban taras desde su origen y forzosamente debían de estar supeditados por aquéllos, siempre, eternamente”. (*Raza* 250)

Del cura se destaca su sensualidad y codicia. Nos dice el narrador que “don Hermógenes Pizarro era un hombre sólido, bien tallado, moreno, de frente irregular deprimida, largos los brazos, lampiño, de gruesos y sensuales labios grietosos y amoratados. Tenía las manos cortas, grasientas y de uñas combadas, como garra de rapiña, constantemente sucias”. (*Raza* 199) Esta descripción es una sanción negativa del narrador a este actor, destaca sus “sensuales labios” y sus uñas como “garra de rapiña”, “sucias”. Esta imagen, por supuesto está reforzada por las injustas acciones del cura que propina una tremenda golpiza a Agiali porque le pide rebaja por el alto precio de la ceremonia de matrimonio; por el mecanismo sancionador de la ironía, pues nos dice el narrador que el cura obligaba a que las futuras esposas fueran a la casa cural y se quedasen durante una semana en la que el cura las ponía a trabajar haciendo tejidos que luego él vendía y que “de noche, y a solas, pasaban al poder del señor cura para ser larga y cuidadosamente examinadas por él”. (*Raza* 203) Y así “eran objeto del empeñoso celo de su paternidad reverente”. (*Raza* 203)

Este grupo, que representa al gamonalismo recibe, pues, al igual que la comunidad una sanción negativa. Es tan profundo el desprecio del narrador por los cholos (hacendados, curas, autoridades civiles y militares) como por la comunidad indígena.



Dos figuras se marginan, aunque sea parcialmente, de este grupo: una familia de hacendados que visita Agiali en su viaje al Valle, y Suárez, el poeta pro-indigenista, del que ya ha quedado antes señalada la valoración del narrador. La familia del Valle es una notable excepción en el texto. El hacendado era un hombre justo, que no castigaba con crueldad a los indígenas. La esposa era “esbelta, alta, pálida, de ojos infinitamente tristes y piadosamente dulces”. (*Raza* 94) Esta imagen idílica se refuerza con la descripción del paisaje y el ambiente de la hacienda:

Tarde tranquila y de indefinible dulzura. Del follaje de las huertas aledañas venía el postrer gorjeo de las aves, cuyos fuertes aletazos se escuchaban entre el incesante trinar de los gorriones instalados ya entre la espesura de la querencia; zumbaba en el aire el élitro de los insectos nocturnos; los gusanos de luz, “gotas de luna”, rayaban las sombras con el brillo de sus alas, y los murciélagos vagabundeaban por el cielo en vuelo bajo, rozando con sus alas de pergamino el ramaje de los limoneros y haciendo caer lluvia de azahares marchitos... A lo lejos, el río cantaba su enorme y larga canción de espumas. (*Raza* 95)

Los hijos eran chiquillos traviesos, aventureros y aguerridos. El mayor protagoniza una escena de caza de cóndores en que arriesga con gran valor su vida por la aventura. De este chico luego dirá Arguedas, para demostrar el realismo de su novela: “cada uno de los cuadros me han tenido por testigo, y yo, finalmente, fui el estudiante cazador de cóndores”. (*Danza* 124) Ahí está la razón de esta limpieza de casta en esta familia y su inusitada transparencia moral: Esta escena es autobiográfica; con ella Arguedas retrataba a su propia familia y estaba remitiéndose al paraíso perdido de la infancia. Podría uno inclinarse a ver en esta valoración un cierto cariz de optimismo de parte del narrador; nos parece, sin embargo, que es demasiado débil e incidental la participación de esta familia en la novela y no contrarresta el pesimismo de la conciencia del narrador y del texto todo. Este pasaje parece más bien inconexo; un rapto romántico y nostálgico, de naturaleza autobiográfica, ajeno a la idea general de la novela.

Hemos visto como la sanción negativa del narrador recae sobre las dos instancias protagónicas de la novela, gamonalismo y comunidad, subrayando en uno y otra la cobardía, la crueldad, la injusticia, la desi-

dia, la inmoralidad. En la mirada del narrador todo es mal, decadencia, incapacidad, imposibilidad, desesperanza. Esta es la imagen que de la sociedad boliviana construye el narrador. Pero veamos qué nos dice Alcides Arguedas sobre estos tipos sociales en la realidad boliviana. El examen que hace del cholo en *Pueblo enfermo* puede resumirse así:

El cholo político, militar, diplomático, legislador, abogado o cura, jamás y en ningún momento turba su conciencia preguntándose si un acto es o no moral (...) porque únicamente piensa en sí y sólo para satisfacer sus anhelos de gloria, riqueza y honores a costa de cualquiera principios, por sobre toda consideración, ferozmente egoísta e incomprensivo. Nadie como él tiene un concepto tan desolador de las relaciones humanas y el valor moral del hombre. (83)

En cualquier género de actividades que despliegue el cholo muestra siempre la innata tendencia a mentir y engañar porque se le figura que éstas son condiciones indispensables para alcanzar el éxito en todo negocio. (87)

Mentiroso, inmoral, egoísta, ambicioso, etc. He ahí la consideración que sobre el cholo deja Arguedas en *Pueblo enfermo*. No tenemos que esforzarnos grandemente para encontrar una perfecta correspondencia entre la mirada del narrador de *Raza de bronce* y el pensamiento arguediano expuesto en *Pueblo enfermo*.

Lo propio ocurre con el clero: “El dominio del cura sobre el indígena es incontestable y fatal (...) echando al olvido su apostolado, solo se preocupan de satisfacer su angurria incolmable, sin hacer gran aprecio del grado de afectividad que deben ligarlos a sus feligreses”. (*Pueblo* 59) En otros pasajes habla de la sensualidad del cura y de las mismas características negativas con que lo define en *Raza de bronce*. Estos actores, que representan al gamonalismo, son valorados por el mismo tipo de juicios por el narrador de *Raza de bronce* y por Alcides Arguedas en *Pueblo enfermo*; es decir, hay un mismo tipo de ideología, hay una única mirada sobre estos actores en los dos textos.

La identidad conceptual, ideológica, entre el narrador de *Raza de bronce* y el pensamiento de Alcides Arguedas en *Pueblo enfermo* es absolutamente clara, tal como lo mostramos en el análisis de la comunidad y en el análisis del gamonalismo. Podemos decir ahora que el narrador de *Raza de bronce* es la proyección en el texto del autor; dado el dominio de su mirada en

la construcción de la novela, *Raza de bronce* es la narrativización del pensamiento arguediano (que se ha mantenido en su esencia durante gran parte de la vida del escritor: desde 1904 con *Wata Wara* hasta la última revisión de *Raza de bronce* en 1945).

Tanto el indígena como el cholo son despreciados por este pensamiento. Según esta concepción, los dos, comunidad y gamonalismo, están envilecidos y son el mal de Bolivia: la comunidad indígena por sus taras de raza, por ser una raza inferior; los cholos porque son el resultado de la contaminación de la sangre de la raza blanca por la indígena. Según Arguedas “de no haber predominio de sangre indígena, desde el comienzo habría dado el país orientación consciente a su vida, adoptando toda clase de perfecciones en el orden material y moral y, estaría hoy en el mismo nivel que muchos pueblos más favorecidos por corrientes inmigratorias venidas del viejo continente”. (*Pueblo*, 43) A juicio de Arguedas el hombre boliviano es inferior y esto no sólo en lo atinente al cholo y al indígena, sino también al blanco que:

...por causas de medio físico y educación, es impotente de desplegar sus energías por impulsión directa y espontánea (...) débil de voluntad, sólo obedece el blanco a sus impulsiones del momento, y uno de sus más graves defectos es el de la imprevisión (...) y su fatal característica consiste en faltarle casi en absoluto el sentimiento del deber y en no saber imponerse grandes disciplinas mentales y morales. (*Pueblo* 90)

Nada se salva. Todo es inferior en el hombre boliviano, por defectos de raza y/o de geografía. La novela *Raza de bronce* hace una sanción negativa de la sociedad boliviana en su conjunto. Esta condena se hace tanto sobre los indígenas como sobre los cholos (en cuya categoría caben los terratenientes, los políticos, los jueces, los militares, los curas). No es, entonces, una novela que procure la redención de los indios, como lo pensaron los políticos liberales de la época y lo siguen pensando algunos críticos. Tampoco es una novela que actúe a favor de los hacendados como lo leyeron los detractores de Arguedas. Esta novela es la expresión del pensamiento arguediano, un pensamiento etnocentrista típico del pensamiento del liberalismo de la época y según el cual la sociedad boliviana estaba enferma de mestizaje. El sentimiento de la nulidad irremediable de la sociedad boliviana definía

el pesimismo de Alcides Arguedas su más profundo dolor, el dolor de ser boliviano: “todo, todo es inmenso en Bolivia, todo, menos el hombre”. (Pueblo 145)

## NOTAS

<sup>1</sup> Alcides Arguedas nace en La Paz, Bolivia, el 15 de julio de 1879. En 1898 ingresa a la facultad de Derecho. En 1902 publica los primeros trabajos de prensa. Se gradúa de abogado en 1903. En 1904 viaja a París. En 1913 inicia su carrera diplomática con el nombramiento como primer secretario en París, luego se le traslada a Londres y luego a Buenos Aires. Se radica de nuevo en Bolivia, donde es elegido Diputado liberal para La Paz en 1916. En 1922 es nombrado Cónsul general en París. En 1929 es nombrado embajador en Colombia. En 1930 el presidente Hernando Siles Suazo (1883-1942) lo destituye, pero la junta militar lo nombra Cónsul General en París. En 1932 es cesado del cargo de Cónsul por sus críticas al gobierno. En 1935 recibe el Premio Roma, de la Italia fascista. En 1940 es senador electo por La Paz, y luego es nombrado Ministro de Agricultura. En 1943 renuncia a su cargo para volver al ruedo político. Muere el 6 de mayo de 1946 en Chulumani, rodeado de sus tres hijas. Su esposa había muerto en 1935.

Sus obras más importantes son: *Pisagua*. La Paz: Imp. Artística de Velarde, Aldazosa y Cía, 1903. *Wata Wara*. Barcelona: Impresor Luis Tasso, s.a. (1904). *Vida criolla*. La Paz: E. Córdova, 1905. *Pueblo enfermo*, contribución a la psicología de los pueblos hispanoamericanos. Barcelona: Vda. De Tasso, 1909. *Raza de bronce*, Novela. La Paz: González y Medina, 1919. (2a. ed., Valencia: Editorial Prometeo, 1924; 3ra. ed., Buenos Aires: Editorial Losada, 1945; 4a. ed., Unesco: Colección Archivos, impreso en España, 1988.) *Historia general de Bolivia. El proceso de la nacionalidad: (1809-1921)*. La Paz: Arnó Hnos., 1922;

*Los caudillos letrados. La confederación Perú-Boliviana. Ingavia.* Barcelona: Sobrinos de López Robert y Cía., 1924; *La plebe en acción (1848-1857).* Barcelona: Sobrinos de López Robert y Cía., 1926; *La dictadura y la anarquía.* Barcelona: Sobrinos de López Robert y Cía., 1926; *Los caudillos bárbaros. Historia, resurrección. La tragedia de un pueblo, (Melgarejo-Morales) 1864-1872.* Barcelona: Vda. De L. Tasso, 1929; *La danza de las sombras. Primera parte. (Literatura y viajes).* Barcelona: Sobrinos de López Robert y Cía., 1934; *La danza de las sombras. Segunda parte.* Barcelona: Sobrinos de López Robert y Cía., 1934; *Etapas de la vida de un escritor.* Prólogo y notas de Moisés Alcázar. La Paz, Talleres Gráficos Bolivianos, Tomo L., 1963; *Epistolario de Alcides Arguedas. La generación de la amargura.* La Paz: Fundación “Manuel Vicente Ballivián”, 1979.

<sup>2</sup> Carlos Castañón en su nota Liminar a la edición de Archivos de la Unesco, nos dice que *Raza de Bronce* “inició la corriente literaria denominada indigenismo, por la defensa que cumplió del indio de las regiones andinas”. No es del interés de este trabajo hacer una discusión sobre los criterios para clasificar esta novela como indigenista, pero nos parece que no es una novela pro-indígena y que, por el contrario hace una tremenda condena a la cultura indígena. Sin embargo retenemos el calificativo indigenista porque el tema del indio se entronca en reflexiones de orden socio-económico que superan el tratamiento ornamental y romántico de la novela indianista. Sobre la distinción indianismo-indigenismo es muy iluminadora la definición de Antonio Cornejo Polar: “Indinismo es, sin duda, una denominación equívoca. Aunque puede ser caracterizado mediante la mención de ciertas notas peculiares, como su exotismo, su ausencia de vigor reivindicativo o en todo caso su limitación a la piedad y conmiseración, su incompreensión de los niveles básicos, económico-sociales, del problema indígena, etc., lo que tal vez ayuda a comprender mejor el significado del término indianismo es su incorporación al sistema estético e ideológico del romanticismo”. (36)

<sup>3</sup> El término gamonalismo alude a la tradicional triada hacendados-clero-autoridades civiles y militares, que coexisten bajo el sistema del feudalismo. A este respecto nos dice Arturo Urquidí: “La base de las relaciones de producción es la propiedad del señor sobre la tierra y su parcial dominio sobre el trabajador campesino. A cambio de una parcela de tierra concedida en usufructo, el labriego está obligado a pagar tributos y a realizar servicios personales en favor del terrateniente. Por este sistema, la sociedad feudal tiene su principal base de sustentación en el trabajo de los siervos de la gleba” (84) Y, por supuesto, es de obligada consulta el texto de Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, sobre todo los tres primeros capítulos.

<sup>4</sup> La estructura de la novela es bastante simple. Hay un narrador subordinante, omnisciente (extra-herterodiegético, en términos de la narratología), que a veces cede la palabra a otros narradores subordinados (intradiegéticos), que en algunos casos ceden la palabra a actores de su historia, lo que abre un nuevo nivel narrativo (metadieético). Para este análisis nos interesa el

discurso y las evaluaciones del narrador subordinante y a él nos referiremos en adelante simplemente como el narrador.

<sup>5</sup> Esta ideología es propia del cierto sector de los intelectuales del liberalismo boliviano, que Jaime Salmón Iturri (en un texto tan tendencioso como la novela de Arguedas) resume Así: “políticos y gamonales soñando con ‘ver París y después morir’, mientras vivían de los indígenas, a los que echaban la culpa de todos los males nacionales. Cuestionadores, revolucionarios de la lengua, decadentes, realistas que sólo escribían sobre Bolivia”. (5) Incluso en este texto, Iturri, cita una proposición de Arguedas, que toma del texto de Andrés Soliz Rada, publicado en la revista *Patria Grande*, número 8, según la cual Arguedas dice: “Hago la siguiente proposición: en cierta ocasión del año cuando aumenta la corriente del río (Choqueyapu) es costumbre de la municipalidad hacer servir a los canes bocaditos de pan con estrictina dentro, para de este modo fácil, cómodo, barato, higiénico y eficiente, librarse de la plaga. Propongo que con sus indios se use igual procedimiento... estoy enfermo de asco”.

<sup>6</sup> El mismo Arguedas tiene esta idea de su libro: “Este libro ha debido en más de veinte años obrar lentamente en la conciencia nacional, porque de entonces a esta parte y sobre todo en estos últimos tiempos, muchos han sido los afanes de los poderes públicos para dictar leyes protectoras del indio”. (*Danza* 348)

## BIBLIOGRAFÍA

- Albarracín Millán, Juan. *Alcides Arguedas: la conciencia crítica de una época*. La Paz: Réplica, 1979.
- Allen Stavig, Ward. *Amor y violencia sexual: valores indígenas en la sociedad colonial*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, University of South Florida, 1995.
- Arguedas, Alcides. *Danza de las sombras*. Barcelona: Sobrinos de López Robert y Cía., Impresores, 1934
- . *Pueblo enfermo*. La Paz: Gisbert, 1979 (1909).
- . *Raza de bronce*. (Edición crítica de Antonio Llorente Medina, coordinador). Unesco: Colección Archivos, 1988 (1919).
- . *Wata Wata*. (Edición crítica de Antonio Llorente Medina, coordinador). Unesco: Colección Archivos, 1988 (1904).
- Castañón Barrientos, Carlos. *Cuento y realidad (Literatura boliviana)*. La Paz: Empresa Editora “Universo”, 1986.
- Cornejo Polar, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Lasontay, 1980.
- Epistolario de Alcides Arguedas: la generación de la amargura*. La Paz, Bolivia: Fundación Manuel Vicente Ballivián, 1979.
- Franch, José Alcina (compilador). *Indianismo e indigenismo en América*. Madrid: Alianza, 1990.
- Francovich, Guillermo. *Alcides Arguedas y otros ensayos sobre la historia*. La Paz: Librería Editorial “Juventud”, 1979.

- Iturri Salmón, Jaime. *El indio y los escritores bolivianos del liberalismo*. La Paz: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA, 1998.
- Mirko Lauer. *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2*. Lima: Casa de Estudios del Socialismo, 1997.
- Paredes Candia, Antonio. *Costumbres matrimoniales indígenas: y de otras capas sociales*. La Paz: ISLA, 1997.
- Paz Soldán, Alba María (et-al). *Historia crítica de la literatura en Bolivia*. La Paz: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA, 1998.
- Rodríguez, Omar. *Contribución a la crítica del indigenismo*. Caracas: Sovar-Abre Brecha, 1991.
- Rodríguez-Luis, Julio. *Hermenéutica y praxis del indigenismo: la novela indigenista, de Clorinda Matto a José María Arguedas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Saintoul, Catherine. *Racismo, ethnocentrismo y literatura: la novela indigenista andina*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1988.
- Urquidí, Arturo. *Las comunidades indígenas en Bolivia*. La Paz, Bolivia: Librería Editorial "Juventud", 1982.
- Valencia, Enrique (et-al). *Campesinado e indigenismo en América Latina*. Lima: CELATS, 1978.
- Vallejo de Bolívar, Gaby. *En busca de los nuestros*. La Paz: Amigos del Libro, 1987.

## **RIBEYRO, TEJIDO SOCIAL Y VISIÓN DE MUNDO\***

Muchos críticos coinciden en la afirmación de que Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) es uno de los escritores peruanos más importantes del siglo XX y algunos en que es el más grande escritor de narrativa breve del Perú. Bryce Echenique va un poco más lejos y afirma –en una entrevista en la que tal vez le gana la emoción- que es uno de “los más grandes exponentes de la narrativa breve en el mundo occidental”.

Aunque este reconocimiento literario se dio en el Perú desde muy temprano, sólo desde la década del 80 la literatura de Ribeyro ha traspasado las fronteras y ha ganado el respeto de una comunidad cada vez más amplia de lectores de distintas nacionalidades y en distintas lenguas. Múltiples causas están en la raíz de este tardío reconocimiento internacional.

En primer lugar, ello se debe a que sus publicaciones se hicieron durante muchos años en ediciones peruanas sin mayor circulación. Así, por estar fuera del mercado de las editoras importantes, su obra no fue muy conocida en el ámbito internacional.<sup>1</sup>

---

\* Publicado en: *Poligramas*, No. 19, año 2003, Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle, Cali. Y en: *Hybrido*, No. 6, año 2002-2004, de los estudiantes del Programa Doctoral en Literaturas Hispánicas y luso-brasileras, de Graduate Center, CUNY, New York. Y en: [www.ciberaylu.com](http://www.ciberaylu.com), adscrita a la universidad de Missouri, USA, 13 de junio de 2004.



En segundo lugar, a que desde hace algún tiempo los lectores empiezan a salir del hechizo del Boom y los buenos escritores que trabajaban en la sombra parecen tener “una segunda oportunidad sobre la tierra”.

En tercer lugar –y en esto sigo a Susana Reisz-, a que hay una tremenda armonía entre “el espíritu de la época” y “la visión de mundo” de Ribeyro: “un pragmatismo sin muchas ilusiones o un discreto pesimismo sin alardes de tragedia”, y esta coincidencia entre el sentimiento de la época y el de Ribeyro, entre la fractura de los grandes paradigmas de Occidente y el escepticismo del autor, lo actualiza y lo hace de un tremendo interés, entonces, “es la hora de Ribeyro”.

Sobre el escepticismo de Ribeyro (velado a veces de un irónico pesimismo) se ha escrito mucho, la mayoría de los críticos coinciden en señalarlo como un rasgo fundamental, estructural si se quiere, de su obra. Pero ha habido una gran divergencia sobre la interpretación de este escepticismo ribeyrano: desde los que encuentran en ello una feroz crítica contra la injusta sociedad peruana –Alfonso la Torre llega a situarlo al lado de Mariátegui y Haya de la Torre- hasta quienes ven a un reaccionario amargado cuestionando la invasión en Lima de las clases populares. Lo cierto es que la obra de Ribeyro está alejada de cualquier activismo político, el propio autor se auto define como: “Un individualista feroz y probablemente anacrónico, incapaz de integrarme a un partido político, grupos o asociaciones. En el fondo soy un escéptico”.<sup>2</sup>

Y es este escepticismo el que orienta su narrativa, es esta apatía vital que raya en el pesimismo la que determina la construcción de personajes grises, condenados siempre al fracaso y al desajuste social. Ribeyro estaba muy consciente de esta condición de su narrativa: “Lo esencial de mis relatos obedece a una estructura en la que el protagonista sufre un chasco, algo que no le sale bien, algo que frustra sus deseos”.<sup>3</sup>

Entonces, esos destinos terribles de sus protagonistas, esos ambientes turbios y pesados de sus cuentos, son el resultado de una imagen de Lima, de la imagen de una ciudad desordenada y gris, de una sociedad sin esperanza. Lo que hay en sus cuentos es la representación de su imagen de Lima, por eso el autor cree que “las personas que me leen encuentran muy suya esa atmósfera de frustración, de desadaptación, de marginalidad que caracteriza a mis relatos”.<sup>4</sup> Es su visión de la sociedad peruana la que determina la construcción de sus historias.

No es abusivo afirmar que toda la obra de Ribeyro hace un intento de comprensión del fenómeno social peruano, o, si se quiere de otro modo,

que es un intento de recuperarse a sí mismo a través del reconocimiento y comprensión del conjunto social que lo determinó.

La prolífica cuentística, reunida toda bajo el título general de *La palabra del mudo*, constituye una de las exploraciones más ricas de la sicología e idiosincrasia de la sociedad peruana contemporánea; una exploración cuya vigencia en el Perú es cada vez mayor. (Ferreira 96)

Si pensamos que esa recuperación del pasado se hace a la luz de una visión de mundo teñida de un profundo escepticismo, el resultado necesariamente es el de un conjunto social tremendamente frustrado. Así también lo entiende tempranamente Mario Vargas Llosa:

Todos sus cuentos y novelas son fragmentos de una sola alegoría sobre la frustración fundamental del ser peruano: frustración social, individual, cultural, psicológica y sexual.<sup>5</sup>

Lo que traslucen sus relatos es, entonces, esa mirada, la mirada de Ribeyro, su manera de entender la sociedad limeña, su manera de enfrentarse con la necesidad vital de reconocerse en el escenario de la sociedad en la que se estructuró su conciencia de ser humano. Indaguemos un poco el origen de esa visión de mundo.

En primer lugar, esa visión se origina en el doble cruce de clases sociales de su familia y de la sociedad limeña. Por el lado familiar, su padre es descendiente de ricos aristócratas peruanos, cuya fortuna empezaba a desvanecerse, y de emigrantes italianos que no habían tenido mucho éxito en tierras del Perú: El abuelo de Ribeyro se había casado con una emigrante italiana en contra de las aspiraciones de clase de su familia. La madre de Ribeyro provenía de una familia de clase media de provincia. El matrimonio de sus abuelos inicia el descenso social de la familia, que el matrimonio de los padres de Ribeyro acelera hasta su nueva condición de clase media. Es decir, Ribeyro se forma en el sentimiento de caída social de la línea paterna y estancamiento de la materna, en ese cruce social de la familia sin abolengo y sin riquezas de la madre y la familia de tradición y poder de su padre.

Y este sentimiento de caída social se hace más agudo cuando siente que el privilegio que le otorga su condición de clase media -con todas sus taras racistas y clasistas, en la Lima feudal de comienzos del siglo XX- comienza a ser socavado por la invasión a Lima de las clases bajas y campesinos

que buscan mejor fortuna en la ciudad. Es decir, la conciencia de Ribeyro se forma en el doble sentimiento de la pérdida familiar y social, en el sentimiento de la caída social de la familia y de la caída social de Lima por la presión campesina. Muchas veces Ribeyro se refirió a este desplazamiento:

El parque limitaba por el este con los rieles del tranvía, más allá de los cuales se encontraba el barrio popular de la Victoria. Y de este barrio fueron surgiendo y entrando al parque niños y muchachos diferentes, porque eran pobres, estaban mal vestidos y no teníamos con ellos ninguna relación de familia, colegio ni condición social. Eran cholos que hollaban nuestro espacio. Al comienzo sólo merodeaban por los linderos orientales del parque, al que nosotros apenas llegábamos. Pero poco a poco fueron avanzando y al final asomaron cerca de la estatua del Mariscal Sucre.<sup>6</sup>

En segundo lugar, su conciencia está determinada por la muerte del padre cuando Ribeyro tenía 15 años. El sentimiento de orfandad y las tremendas restricciones económicas a que se vio abocada la familia fueron sustanciales en la formación de su visión de mundo.

Porque mi padre vivía sólo de su trabajo, y cuando murió hubo que vender el carro, despedir al jardinero, eliminar a una de las empleadas, sobrevivir largos años con pequeñísima indemnización. Por otra parte, el sentimiento de orfandad, que hasta ahora me acosa.<sup>7</sup>

El escenario de un tejido social muy compartimentado en el que se han perdido las posiciones de privilegio, el sentimiento de pérdida de estatus social de la familia y la muerte temprana del padre son elementos que están en la base de la construcción de la conciencia de Ribeyro, de su escepticismo.

Yo he nacido en una clase burguesa que está extinguiéndose tanto en lo económico como en lo biológico, quiero decir que los viejos señores limeños, de los que yo desciendo, ya no existen. Ya en Lima no hay limeños, hay provincianos.<sup>8</sup>

Es desde esa visión de mundo que se lee la sociedad limeña en la obra de Ribeyro, un escepticismo que se traduce en su apatía política,

y en la necesidad de entenderse a sí mismo a través del reconocimiento de su entorno social: “Es penoso irse del mundo sin haber adquirido una certeza -dice Luder-. Todo mi esfuerzo se ha reducido a elaborar un inventario de enigmas”. (Ribeyro, Antología 202)

No tiene, entonces, su obra ninguna intención política, aunque obedece, inevitablemente, a una construcción ideológica, a una manera de entender el mundo. El propio Ribeyro entiende que, a pesar de su apatía política, su obra está orientada por una visión de mundo particular.

Toda obra literaria es política en una forma explícita e implícita, desde el momento en que se expresa una visión del mundo y, dentro de la visión del mundo, el futuro de la sociedad y sus componentes. Lo que creo, siempre he pensado y predicado, es que no hay que hacer de las obras literarias un instrumento dedicado exclusivamente a la discusión de una ideología o de una praxis política. Esto sería la muerte de la literatura.<sup>9</sup>

Ribeyro no intenta una crítica social, su intención fundamental es contar su país, contar su Lima, contar su infancia, contarse a sí mismo en la feroz encrucijada de su experiencia social y familiar. La crítica social o política que pueda inferirse de su obra no es un propósito del autor, sino el resultado de la construcción de una imagen de sociedad desde la óptica de su pesimismo vital. “La frustración, en esta sociedad peruana que yo conocí y viví, era el tono de las clases medias o populares”<sup>10</sup>, precisará Ribeyro. Veamos cómo se textualiza esa visión de su sociedad en el cuento *Alienación*.

### *Alienación*

*Alienación* es la historia de dos personajes con un destino similar: Ambos tratan de superar sus respectivas condiciones sociales con el mismo resultado: el fracaso. Roberto López es un muchacho que tratando de zafarse de su destino de zambo vivió una permanente renuncia de sí mismo que lo llevó a la muerte. Queca es una hermosa mestiza que buscando subir su nivel social terminó en un país lejano, llena de una infinita nostalgia, frustrada e infeliz.

El destino de estos dos actores está determinado por las circunstancias socio-culturales que los rodean. Es su lugar en el tejido social el

que determina el comportamiento de los personajes, y son las presiones y las posibilidades de ese lugar social las que los conducen al fracaso. El tejido social construido por el cuento muestra la rigidez de unas jerarquías sociales, determinadas por condiciones étnicas y económicas principalmente, y la imposibilidad de moverse con éxito de una escala a otra.

En la parte más baja de la estructura social está María, la madre de Roberto; María tiene una triple condición de discriminación: es negra, es pobre, es mujer. Luego sigue Roberto y Cabanillas; éstos dos personajes tienen doble condición de discriminación: son zambos y son pobres. El siguiente peldaño en la escala social lo ocupa Cahuide Morales, que ha logrado poner su propio negocio y tiene algún dinero; Cahuide tiene una condición de discriminación: es zambo.

Cahuide Morales y María representan la conformidad con el sistema social, la aceptación de su lugar y de sus posibilidades, y como resultado de esta conformidad tienen vidas apacibles. Roberto y Cabanillas, representan la inconformidad con su lugar en lo social, y su intento de subversión del orden es cruelmente castigado. Cabanillas tendrá tiempo de arrepentirse y será reubicado en su lugar social, lo que le permite reencontrarse con una vida tranquila. Roberto, por su parte, será sancionado con la muerte. Veamos su historia.

Roberto, era hijo de una “negra” lavandera y un “blanco roñoso” que abandonó a la madre un año después de conocerla. Estas tres condiciones definen su representación ante el grupo social, perfilan su identidad: zambo, pobre, hijo de la lavandera y huérfano de padre. Estas condiciones fundamentales y fundadoras de su lugar en el juego social determinan otras: estudia en un colegio fiscal, vive en el callejón.

Todo empezó la tarde en que un grupo de blanquiñosos jugábamos con una pelota en la plaza Bolognesi. Era la época de las vacaciones escolares y los muchachos que vivíamos en los chalets vecinos, hombres y mujeres, nos reuníamos allí para hacer algo con esas interminables tardes de verano. Roberto iba también a la plaza, a pesar de estudiar en un colegio fiscal y de no vivir en un chalet sino en el último callejón que quedaba en el barrio. Iba a ver jugar a las muchachas y a ser saludado por algún blanquito que lo había visto crecer en esas calles y sabía que era hijo de la lavandera. (143)

“Iba a ser saludado por algún blanquito”, nos dice el narrador. Roberto iba a ser saludado, no iba a saludar sino a ser saludado. Hay aquí una muy precisa marca del tipo de socialidad que mediatizaba las relaciones entre Roberto y los blanquitos, Roberto era un inferior que buscaba el favor de ser saludado por un ser superior, un blanquito. Y este reconocimiento es de doble vía: tanto el narrador (blanco) como Roberto (zambo) conocen el exacto valor de esta diferencia. Roberto López entiende plenamente su condición social y las limitaciones que ésta le impone, y es su inconformidad con esta condición la que va a definir su destino:

La vida se encargó de enseñarle que si quería triunfar en una ciudad colonial más valía saltar las etapas intermediarias y ser antes que un blanquito de acá un gringo de allá. Toda su tarea en los años que lo conocí consistió en deslopizarse y deszambarse lo más pronto posible y en americanizarse antes que le cayera el huayco y lo convirtiera para siempre, digamos, en un portero de banco o en un chófer de colectivo. Tuvo que empezar por matar el peruano que había en él y por coger algo de cada gringo que conoció. Con el botín se compuso una nueva persona, un ser hecho de retazos, que no era ni zambo ni gringo, el resultado de un cruce contranatura, algo que su vehemencia hizo derivar, para su desgracia, de sueño rosado a pesadilla infernal. (144)

Esa es la historia de Roberto. En su intento por romper la rigidez de su sistema social, Roberto sufrió un proceso de identificación con el otro superior (en su caso Aland Ladd, es el modelo), que lo alejó de sí mismo y le produjo una crisis de identidad de la que no se recuperó. Este proceso primero fue físico: se tiñó el pelo con agua oxigenada y se lo hizo “aplanchar”; se maquilló la piel con un componente hecho a base de talco, polvo de arroz y almidón. Luego, social: se vistió al estilo norteamericano (con ropa comprada de segunda), aprendió el idioma y los gestos de sus modelos. Después, espiritual: creó un ambiente americano en su casa a través de la música y los posters que lo hacían sentirse estadounidense: “;qué gringos eran mientras recostados en el sofá-cama, fumando su Lucky, escuchaban ‘the strangers in the night’ y miraban pegado al muro el puente sobre el río Hudson”. (150)

Posterior a su proceso de transformación viene la necesidad del reconocimiento social de su nuevo estado, pero este reconocimiento no llega: los blancos se reían de él por su apariencia, los zambos del callejón dejaron de saludarlo por “pretencioso” y lo silbaban por “marica”, su empleador lo echó por su transformación. Es decir, la sanción social para su intento de transformación es absoluta y trasciende todas las esferas sociales.

Ante la imposibilidad del reconocimiento social, Roberto decide que la felicidad sólo la puede encontrar entre los estadounidenses —que seguramente ya percibe como sus semejantes— y viaja a Nueva York. Allí se encuentra que este fenómeno de alienación con la cultura estadounidense es universal, y que la tierra prometida es en realidad una sociedad casi tan injusta como la limeña. Aún así desea quedarse, pero la única manera de hacerlo es irse a la guerra de Corea, donde encuentra la muerte.

La otra categoría social es la del mestizo blanco, llamado “blanquiñoso” o “blanquito” por los mestizos cholos y zambos con una valoración despectiva, contra-racista. El blanquito (categoría a la que pertenece el narrador) vive en chalet, estudia en colegio privado, y auto afirma su condición de blanco. Se considera superior al zambo, pero entiende que al interior de su propio grupo hay otra serie de condiciones que jerarquizan muy rígidamente sus relaciones sociales.

Queca no estudiaba con las monjas alemanas de Santa Ursula, ni con las norteamericanas de Villa María, sino con las españolas de la Reparación, pero eso nos tenía sin cuidado, así como que su padre fuera un empleadito que iba a trabajar en ómnibus o que su casa tuviera un sólo piso y geranios en lugar de rosas. Lo que contaba entonces era su tez capulí, sus ojos verdes, su melena castaña, su manera de correr, de reír, de saltar y sus invencibles piernas, siempre descubiertas y doradas y que con el tiempo serían legendarias. (144)

Los elementos de esa segunda estratificación son el dinero, las posibilidades de educación y el tono de la piel. En la parte superior del grupo de los blanquitos están los que estudian en colegios americanos o alemanes, tienen carro, viven en casas de dos o más pisos adornadas con rosas. Pero este subgrupo no es homogéneo, pues el color de la piel va a determinar una nueva gradación en su interior, así cuanto menos

trigueño, más alto se está. Por eso la competencia por la bella Queca la gana Chalo Sander, que “tenía el pelo más claro, el cutis más sonrosado, y que estudiaba además en un colegio de curas norteamericanos”. (145)

En la parte inferior del grupo de los blanquitos están los que estudian en colegios españoles, viajan en ómnibus, viven en casas de un piso adornadas con geranios, en vez de rosas. A este grupo pertenece la bella Queca. Pero en este subnivel también va a ser determinante el tono de la piel, así Queca se eleva de su condición gracias a “su tez capulí, sus ojos verdes, su melena castaña”. Es, pues, la “limpieza” de su piel y su belleza tipo estadounidense la que la hace deseable y la eleva de condición social.

Y por encima de todo el tejido social peruano, está el norteamericano, al que se le atribuye “superioridad” étnica y dinero. Billy Mulligan, hijo de un funcionario del consulado de los Estados Unidos, representa este grupo. Así como para los zambos estaba el callejón, y para el blanquito el chalet y el parque, para el gringo también hay unos espacios determinados: Country club, colegio Santa Martha, campo de golf, aeropuerto, embajada americana.

El destino de la segunda protagonista, como el de Roberto está signado por su necesidad de ascender en la escala social. Queca lleva a cabo un proceso de selección sistemático, que va descartando dentro del grupo de los blanquiñosos a quienes son más trigueños, hasta elegir a su novio, Chalo Sander. Pero, Chalo Sander no era suficiente para Queca, porque ella no sólo aspiraba a saltar escaños al interior de su estrato social sino que quería saltar por encima de su propio grupo social.

Chalo había sido un episodio en la vida de Queca, una especie de ensayo general que la preparó para la llegada del original, del cual Chalo había sido la copia (...) Queca había empuñado su carta. (146)

Mulligan es quien la va a subir en la jerarquía social y con él se casa. Aunque es menos dramático que el proceso de Roberto, Queca también intenta romper la barrera de sus posibilidades sociales casándose con el tipo social que está en la parte más alta de la escala. Y, al igual que Roberto, Queca padece la sanción social propia de su intento de superar las limitaciones sociales: su matrimonio termina en la rutina de las golpizas que el esposo le propina en medio de sus borracheras, por ser una “chola de mierda”.



Este es el tejido social que se construye en el texto, el de una sociedad rígidamente jerarquizada en su interior a la vez que profundamente acomplejada de sí misma, que ve en la cultura estadounidense un modelo superior e inaccesible. Los elementos de esa jerarquía social son de superior a inferior: 1. Etnia y color de la piel, 2. dinero, 3. tipo de educación. Las distintas combinaciones que posibilitan estos tres niveles, determinan el lugar de los individuos en la escala social.

En la parte más alta están los gringos, vistos como seres superiores y ricos (Mulligan). Aquí no se proponen subniveles ni gradaciones, el estadounidense es rico e intrínsecamente superior. Ante él, “la figura de Chalo se fue opacando, empequeñeciendo y espaciando y terminó por desaparecer”. (146) Hasta Chalo Sander, que era el tipo máximo, sufre una reducción tan drástica que lo desaparece, he ahí el tremendo complejo de inferioridad peruano.

Luego siguen los peruanos blanquitos: en la escala más alta de este grupo están los menos trigueños, más ricos, educados en colegios norteamericanos (Chalo Sander); luego los más trigueños pero con buena situación económica, que estudian en colegios privados, alemanes o americanos (el narrador); más abajo, los blancos pobres (Queca).

En la parte más baja de la estructura social están los zambos: con dinero, superiores (Cahuide); pobres, inferiores (Roberto, Cabanillas). Y más abajo de ellos, en el piso social, los negros pobres (María).

El rango superior, el gringo; el rango inferior, el negro y el zambo; en el medio, los blancos. Y para cada uno de estos rangos hay compartimentados unos espacios de la ciudad. Una sociedad, insistimos, tremendamente rígida e inmóvil.

Decíamos antes que es la relación con este tejido social la que va a determinar el destino de los individuos. A excepción de Queca y Roberto, todos están conformes con su lugar en la sociedad y de acuerdo a él viven, y edifican su destino sobre la base de las posibilidades que su lugar en lo social les traza. Sólo Roberto y Queca se oponen al sistema social y esta oposición será terriblemente castigada, al primero con la muerte, y a la segunda con su infelicidad.

Entonces, se desprende una inevitable conclusión: todo intento de saltar por encima del lugar social está condenado al fracaso y es duramente castigado. Esta idea se refuerza con los destinos de los otros actores de la historia: Los blanquitos continúan sus buenas vidas estudiando en la universidad o en el extranjero; Cahuide Morales sigue feliz siendo un

“mestizo guatón, ceñudo y regionalista”; Cabanillas, que compartió con Roberto su propio y similar proceso de alineación, terminó feliz, después de perder un brazo en Corea, “contando historias, bebiendo su cerveza helada, desempolvado ya y zambo como nunca”. Es decir, quien conserva su lugar en la rígida sociedad, el lugar que le asigna su color de piel, y, en segundo lugar, su situación económica, tendrá una buena vida; pero quien ose transgredir este ordenamiento será cruelmente sancionado con la infelicidad y con la muerte, como Queca y Roberto.

Esta rigidez del sistema social, la estratificación de la sociedad, las aspiraciones de los protagonistas, los destinos padecidos, son parte de la historia de la sociedad peruana, en particular, y de la latinoamericana, en general. Esa es la sociedad que re-presenta Ribeyro en su narrativa.

Por otro lado, frente al tópico de la imagen del estadounidense como tipo superior Ribeyro también deja constancia de una realidad latinoamericana, como él mismo lo dice hablando de Alienación:

En esa época era una obsesión no ser cholo. El predominio de la sociedad blanca y de sus valores era muy fuerte. Todos querían integrarse a ese mundo.<sup>11</sup>

El complejo de inferioridad de la sociedad latinoamericana respecto de la estadounidense fue y todavía es una triste realidad, y los sujetos que destinaron su vida al propósito de alcanzar la “dignidad” de ser vistos como parte de esta “casta superior”, aún abundan en nuestros países. Este deseo de movilidad social y este sentimiento de inferioridad aúna el destino de Roberto y Queca.

El colofón establece una equivalencia entre los dos personajes, en cuanto Queca también sacrifica su identidad en aras de la movilidad social (...) Esta equivalencia entre los dos personajes señala que Roberto, el zambo que pretende ser gringo, no es sino un caso extremo del complejo de inferioridad nacional frente a la cultura anglosajona, un complejo que lleva a muchos peruanos a considerar que el camino hacia el desarrollo –tanto personal como nacional- consiste en rechazar su propia cultura por otra ajena. (Higgins 115)

Esta es la sociedad que Ribeyro conoce y sobre la que construye su historia. Ahora bien, es importante destacar el tono de fina ironía que atraviesa todo el cuento y toda su narrativa.

Los relatos de Ribeyro son siempre tiernos, serenos, y aunque suele dominarlos un pesimismo inocultable, ese pesimismo se ve mitigado por una suave ironía. (Delgado 116)

Ironía presente desde el subtítulo mismo del cuento Alienación: “cuento edificante seguido de breve colofón”. De entrada nos hace un guiño, porque efectivamente éste no es un cuento edificante. Además, porque el colofón, que resalta en el subtítulo, sirve al propósito fundamental de construir la ironía. En el colofón el narrador nos refiere el lamentable final de Queca que es golpeada por su esposo “mientras sonreía estúpidamente y la llamaba chola de mierda”, palabras que nos hacen recordar la frase que la bella Queca le dirige a Roberto cuando éste le alcanza la pelota en el parque: “yo no juego con zambos”. El narrador enfatiza que “estas cinco palabras decidieron su vida”, la de Roberto. Así, estas tres palabras “chola de mierda” deciden la vida de Queca. Eso es lo que Higgins llama el contrapunto irónico refiriéndose al colofón.

Pero, además, todo el relato está matizado por este distanciamiento humorístico que nos hace olvidarnos a ratos de que estamos asistiendo al doloroso proceso de la disolución de una identidad y a la tremenda constatación de una estructura social injusta y despótica a la vez que terriblemente acomplexada. Distanciamiento irónico que se nutre de la visión de mundo del autor, de ese escepticismo “sin alardes de tragedia” que señalábamos antes.

## NOTAS

<sup>1</sup> Esta desatención de las grandes casas editoriales se debió a muchos factores. Entre otros, a que los lectores estaban obnubilados por la fuerza tremenda del Boom (cuyas figuras preponderantes -en el caso del Perú, Vargas Llosa- ocultaron durante largas décadas otros excelentes escritores que se marchitaban en el anonimato o se conformaban con el reconocimiento local); a la factura clásica de la obra de Ribeyro (muy tímida frente a la experimentación con el lenguaje, la fractura de las estructuras y los juegos narrativos que pedían los lectores de la época); y a la propia personalidad reservada e introvertida del autor que se negaba a la promoción directa de su obra.

- <sup>2</sup> Entrevista con Elsa Arana y Miguel Enesco, en 1981. Recogida en la selección de Jorge Coaguila *Las respuestas del mudo*, 1998, página 75.
- <sup>3</sup> Entrevista con Jorge Coaguila. *La palabra inmortal*, 1995, página 44.
- <sup>4</sup> Entrevistas con Jorge Coaguila. *La palabra inmortal*, 1995, página 20.
- <sup>5</sup> Carta enviada a W. A. Luchting el 24 de octubre de 1966 (recogida en Nestor Tenorio Requejo, *El rumor de la vida*, 1996, página 34.
- <sup>6</sup> Ribeyro, Julio Ramón. *Juegos de infancia*. En: Néstor Tenorio Requejo, *El rumor de la vida*, 1996, página 77.
- <sup>7</sup> Entrevista con César Calvo, 1971. Recogida en Jorge Coaguila, *Las respuestas del mudo*, 1998, página 25.
- <sup>8</sup> Entrevista con Giovanni Minardi, 1988. Recogida en Jorge Coaguila, *Las respuestas del mudo*, 1998, página 212.
- <sup>9</sup> Entrevista con Jorge Chiarella, 1987, recogida en Jorge Coaguila, *Las respuestas del mudo*, 1998, página 158.
- <sup>10</sup> Entrevista con Fernando Ampuero, 1986, recogida en Jorge Coaguila, *Las respuestas del mudo*, 1998, página 108.
- <sup>11</sup> Conversación-entrevista con Alfredo Bryce Echenique y otros, 1986, recogido en Jorge Coaguila, *Las respuestas del mudo*, 1998, página 131.

## BIBLIOGRAFÍA

- BRYCE Echenique, Alfredo. "Una pasión gratuita de Ribeyro". En: Tenorio Requejo, Néstor. *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida. Textos básicos de aproximación a la ficción ribeyriana*. Lima: Arteidea, 1996.
- COAGILA, Jorge. *Las respuestas del mudo (entrevistas a Julio Ramón Ribeyro)*. Lima: J. Campodónico, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Ribeyro, la palabra inmortal*. Lima: J. Campodónico, 1995.
- FERREIRA, César. "Los legados de Julio Ramón Ribeyro". En: Ismael P. Márquez y César Ferreira. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1996.
- HIGGINS, James. *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.
- LA TORRE, Alfonso. "La clara palabra creadora". En: Tenorio Requejo, Néstor. *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida. Textos básicos de aproximación a la ficción ribeyriana*. Lima: Arteidea, 1996.

REISZ, Susana. “La hora de Ribeyro”. En: Ismael P. Márquez y César Ferreira. *Aseños a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1996

RIBEYRO, Julio Ramón. *Silvio en el rosedal*. Barcelona: Tusquets, 1994 (1a. ed. 1989).

———. *Antología personal*. Lima: Tierra Firme, F.C.E, 1994.

**Tenorio** Requejo, Néstor. *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida. textos básicos de aproximación a la ficción ribeyriana*. Lima: Arteidea, 1996.

DELGADO, Washington. “Julio Ramón Ribeyro en la generación del ‘50’”. En: Tenorio Requejo, Néstor. *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida. textos básicos de aproximación a la ficción ribeyriana*. Lima: Arteidea, 1996.

## **ANOTACIONES PARA UN ESTUDIO DE LA NOVELA DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA\***

### **1**

Se conoce como la Violencia, con primera letra mayúscula o bastardillas, el enfrentamiento armado ocurrido en Colombia entre los años 1946 y 1965<sup>1</sup>. “El vocablo alude a unos 20 años de crimen e impunidad facilitados por el sectarismo (1945-1965), que dislocó la vida de decenas de miles de familias y comunidades.” (Palacios 193) Este conflicto interno, que algunos han calificado de guerra civil, puede dividirse para su estudio en tres fases o etapas: 1. del sectarismo político (con tres grandes momentos: a. los dos primeros años del gobierno de Ospina Pérez, b. el bogotazo, c. la agudización del conflicto en la segunda parte del gobierno de Ospina Pérez y durante el gobierno de Laureano Gómez); 2. el gobierno militar de Rojas Pinilla; 3. el Frente Nacional.

La primera fase, se inicia con la llegada de los conservadores al poder, después de dieciséis años de hegemonía liberal. Ospina Pérez gana las elecciones gracias a la división del Partido Liberal en dos candidatos: Gabriel Turbay y Jorge Eliécer Gaitán. Ospina Pérez promueve un gobier-

---

\* Leído en el seminario *Ficción e Historia: Identidades y Culturas en la Narrativa Colombiana*, realizado por la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle, con el auspicio del Banco de la República, septiembre 29 y 30 de 2003. Publicado en: *Poligramas*, No. 19, segundo semestre de 2003, Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle, Cali.

no de unión nacional, con participación en el gobierno de los dos partidos políticos mayoritarios: Liberal y Conservador. Este esquema de gobierno se sostiene durante los primeros trece meses de su mandato, pero la presión de los caciques locales que imponían la violencia política como modo de consolidar el poder económico y político en las regiones, y la presión de los conservadores más sectarios para hacer un gobierno de partido dio al traste con el gobierno de unión nacional. La violencia fue haciéndose cada vez más intensa y llegó a su clímax con la muerte del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948 a la 1:05 de la tarde.

La muerte de Gaitán generó un levantamiento armado que tuvo diferentes expresiones en el territorio nacional, pero en Bogotá se vivieron los sucesos más estremecedores. Este levantamiento, que quiso ser revolución, terminó en el desorden y la anarquía, en el pillaje y la embriaguez, en el asesinato y la destrucción. Mientras las hordas sin dirección mataban y se hacían matar, incendiaban y destruían, se emborrachaban y blasfemaban los líderes del Partido Liberal negociaban, en Palacio, la rebelión. El precio fue la restauración del gobierno de unión nacional, que había fracasado meses antes.<sup>2</sup> Centenares de muertos en las calles, Bogotá semidestruida y el dolor de un pueblo que sintió que se desvanecía su última esperanza de redención social en la traición de sus líderes fueron las marcas del bogotazo. La muerte de Gaitán quedó en la impunidad, como todos los magnicidios en este país, pero la herida abierta por su muerte y por los desarrollos desafortunados del 9 de abril no se cierra todavía en la conciencia de los colombianos.

Este nuevo esquema de gobierno con participación bipartidista acordado el 10 de abril se rompería meses después por razones similares a las que causaron su derrumbamiento en la primera parte del gobierno de Ospina Pérez. La violencia arreció y tuvo expresiones en todo el territorio nacional. Los liberales se retiraron de la contienda electoral por falta de garantías y “el 27 de noviembre [1950] se llevaron a cabo las elecciones, al amparo de las bayonetas. Laureano Gómez, único candidato, fue elegido presidente por 1.026.408 votos. De esta manera se da inicio a una represiva dictadura civil”. (Reyes 32)

El gobierno de Laureano Gómez radicalizó su posición y promovió la aniquilación física de los liberales para restaurar el orden, la religión y la familia conservadora. Gran parte de la clerecía lo acompañó en este propósito y la violencia adquirió cimas delirantes. El gobierno de Gómez<sup>3</sup> marginó del poder incluso a otros sectores de su Partido, afianzó el

proceso de centralización y conservatización de la policía, y la puso al servicio de la destrucción física y moral de los liberales. Los caciques locales, protegidos por el gobierno, incrementaron las bandas de asesinos conservadores que contaban con el apoyo, encubierto unas veces y público otras, de esta policía llamada chulavita<sup>4</sup>. Los liberales habían reaccionado organizando bandas de resistencia armada, conocidas como “la chusma”. Pero el enfrentamiento entre bandas ocurría pocas veces. La realidad era que estas bandas atacaban con preeminencia la población civil inerme: Las bandas liberales atacaban pueblos y regiones conservadoras y aniquilaban a sus pobladores, y las bandas conservadoras atacaban pueblos y regiones liberales aniquilando a sus habitantes. La policía chulavita hacía lo propio contra los liberales. Más de doscientas bandas actuaron durante este período.

La violencia exacerbada, la división del Partido Conservador en posiciones irreconciliables, la falta de garantías y la persecución política a los jefes liberales, llevaron al golpe de Estado del general Gustavo Rojas Pinilla que sacó a Gómez del poder el 13 de junio de 1953. Con el golpe de Estado se inicia la segunda fase del conflicto. La llegada de Rojas Pinilla al poder fue recibida como una liberación del yugo del terror sembrado por “el monstruo” Laureano Gómez. “El salvador” Rojas Pinilla llegó al poder apoyado por los conservadores ospinistas y alzatasistas, por los liberales, por la iglesia, por el pueblo, por la oligarquía. Los únicos que no lo apoyaron fueron algunos laureanistas y los comunistas.

Rojas Pinilla inicia inmediatamente un proceso de pacificación exitoso. Amnistías e indultos desarmaron algunas de las principales bandas y el discurso de la paz y la justicia cobró inusitado brillo. Pero, poco más de un año después la violencia se impuso de nuevo con una fuerza arrasadora. Las bandas de pájaros y asesinos conservadores habían continuado su acción con la connivencia de las fuerzas de policía y el auxilio de los caciques locales. La amnistía no fue respetada y centenares de excombatientes liberales fueron asesinados en estado de indefensión por las fuerzas armadas. Los sobrevivientes volvieron a reagruparse, ampliaron sus guerrillas y regresaron a la contienda.

Otro actor político que se hacía sentir con fuerza era el estudiantado. El 8 de junio de 1954, en una manifestación que conmemoraba la muerte de un estudiante un año antes, fue asesinado otro estudiante; y al día siguiente, cuando los muchachos protestaban este nuevo homicidio, fueron asesinados otros estudiantes.



Esta masacre y la de la plaza de toros en febrero de 1956 se constituyeron en símbolos de la resistencia. La persecución selectiva a líderes estudiantiles, sindicales y de izquierda terminó de borrar el sueño de la paz. En esta fase se mantiene la acción de las bandas contra la población civil, pero se fortalece la persecución y confrontación directa a las bandas de liberales por parte de las fuerzas armadas y de policía. Algunas de estas guerrillas habían ido fortaleciendo un discurso de reivindicación social que las alejaba del vandalismo y la venganza, y las inscribía en la lógica de las guerrillas revolucionarias.

El gobierno supuestamente transitorio de Rojas Pinilla mostró síntomas de perpetuarse en el poder y perdió el respaldo de los líderes de los dos partidos políticos. Buscó entonces fortalecer el apoyo popular en la consolidación del binomio pueblo-Fuerzas Armadas y fundó la Tercera Fuerza, haciendo que el pueblo le jurara lealtad a las Fuerzas Armadas. Esta acción fue interpretada por la iglesia como una blasfemia y le retiró el respaldo al gobernante. Los empresarios y la iglesia promovieron un paro inusitado<sup>5</sup> y el 10 de mayo de 1957 Rojas dejó el poder en manos de una junta militar que se encargaría de hacer el tránsito a un gobierno de elección popular.<sup>6</sup>

La caída de Rojas fue orquestada por Alberto Lleras Camargo, jefe del Partido Liberal, y Laureano Gómez, en el exilio. Estos dos jefes suscribieron la declaración de Benidorn, que constituyó la estrategia de un “frente civil” de los dos partidos para derrotar la dictadura. Después de la caída de Rojas los puntos esbozados en dicha declaración fueron recogidos en el “Pacto de Sitges” que sentó las bases del Frente Nacional. Este acuerdo se materializó después con la alternación del poder entre liberales y conservadores durante cuatro períodos presidenciales. El primer gobierno del Frente Nacional abre la tercera fase de la violencia.

El Frente Nacional hace renacer las esperanzas de paz. Pero el propósito real de dicho acuerdo era garantizar la permanencia en el poder de la oligarquía colombiana. Las casi fantasmales diferencias ideológicas entre conservadores y liberales desaparecieron y las castas dominantes minimizaron sus diferencias y se hicieron más excluyentes. Las bandas que aún operaban se pusieron al servicio de los caciques

locales; las guerrillas liberales fueron apoyadas, en oculto, por movimientos de izquierda como el MRL (Movimiento Revolucionario Liberal) y la ANAPO (Alianza Nacional popular). Pero pronto se quedaron sin el respaldo de sus jefes y tuvieron que resolver si desaparecían o se constituían en guerrillas de izquierda o en bandas de delincuentes. A unas y otras las perseguirían las fuerzas militares y de policía. Por el lado de la confrontación civil, el mecanismo excluyente del Frente Nacional fortaleció las organizaciones sindicales y estudiantiles y las expresiones de izquierda. El Frente Nacional reaccionó bloqueando todos los caminos de participación política, y estos actores políticos tuvieron que actuar desde la ilegitimidad, fortaleciendo el descontento social y la acción política clandestina. Muchos se incorporaron a las guerrillas. Las Fuerzas Armadas se especializaron en el conflicto interno y en la persecución y desaparición selectiva. Esta fase se cierra con la aparición de las guerrillas modernas: las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), en 1964, como respuesta al ataque de Marquetalia organizado por el presidente Guillermo León Valencia, y con base en las guerrillas liberales; el ELN (Ejército de Liberación Nacional), en 1965, con una mayor presencia estudiantil y una marcada influencia de la Revolución Cubana y de la figura del Che Guevara; y el EPL (Ejército Popular de Liberación), en 1965, por una disidencia del Partido Comunista.

El balance de la Violencia es dramático: Más de 200.000 muertos, extensos cinturones de miseria en las ciudades por cuenta del desplazamiento forzoso, el tejido social descompuesto, enriquecimiento y acumulación de capitales de la oligarquía, empobrecimiento extremo y pauperización de las clases populares.

La oligarquía colombiana se lavó las manos y asignó toda la responsabilidad social al campesinado ignorante. Así, para esquivar su responsabilidad en la hecatombe, el Frente Nacional intentó instaurar el olvido social sobre este fenómeno imponiendo este relato mentiroso.

Una de sus condiciones no escritas [del Frente Nacional] será la represión de la memoria de la violencia. La experiencia que una gran parte de la sociedad colombiana ha tenido de ella, y la humillación social, se encontrarán encerradas en una infrahistoria que, reducida a los relatos fragmentarios de individuos, será expulsada de toda la historia colectiva que posea un sentido. (Pécaut 44)

Aunque aún no tenemos la clave que nos diga con certeza cuáles fueron las causas y condiciones para que la violencia se desbordara y alcanzara las expresiones de crueldad que se vivieron<sup>7</sup>, una ingente literatura y múltiples expresiones artísticas dejaron constancia del hecho. Al relato construido por las clases dominantes, según el cual la Violencia había sido el producto de una mentalidad primaria, de la ignorancia de un campesinado que se auto aniquiló sin que los gobernantes pudieran evitarlo, un gran sector de la literatura histórica y la literatura de ficción impuso otro: La violencia fue promovida, auspiciada y sancionada por las mismas oligarquías que han gobernado y gobiernan al país desde el siglo pasado, y todas las instituciones del Estado estuvieron al servicio del horror. Los dirigentes políticos locales y nacionales fueron responsables directos de esta barbarie y ninguno de ellos ha asumido esa responsabilidad. A esta denuncia que hacía la literatura de la Violencia, el establecimiento opuso otro mecanismo más sofisticado: esta literatura fue sancionada negativamente como una literatura mentirosa o deleznable<sup>8</sup>. Los periódicos y revistas de la época impusieron este dictamen y hoy seguimos repitiéndolo mecánicamente. Urge, pues, un análisis objetivo y amplio de dicha literatura, urge el análisis de este período dramático de nuestra historia, urge señalar responsables y restaurar la memoria. Si no, los caminos de la paz seguirán siendo el anhelo más profundo de todos los colombianos y el hipócrita propósito electorero de una dirigencia política insensible e irresponsable. Una revisión minuciosa y objetiva de la novelística de la Violencia es un insumo importante para dicho análisis.

## 2

Entendemos como novela de la Violencia la novela cuya diégesis tiene como correlato en lo real este fenómeno histórico. Es decir, aquella novela en donde la historia contada dé cuenta del conflicto armado partidista desarrollado durante los años 1946 a 1965.

En el capítulo VI de su texto *La novela colombiana, planetas y satélites*, Seymour Menton plantea que la novelística de la violencia no puede esquematizarse para su estudio porque no se presta “para agrupaciones generacionales, ni temáticas, ni estilísticas”. (220) Menton termina sus consideraciones afirmando que “frente a la imposibilidad de llegar a una esquematización lógica de las cuarenta y siete novelas de la violencia publicadas a partir de 1951, hay que estudiarlas individualmente”. (223) Tiene razón Menton cuando afirma que la novela de la Violencia no se presta para ser estudiada en grupos constituidos por similitudes de estilo, generación o temas, pero disiento de su idea de que ello obligue a su estudio individual. Como veremos más adelante, podemos estudiar la novela de la Violencia en un esquema de cuatro grupos, ateniéndonos al tipo de relación que estos textos proponen entre el hecho literario y el hecho histórico, los “niveles de realidad en la literatura de la ‘violencia colombiana’”, en palabras de Laura Restrepo.

La mayoría de los estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia coinciden en señalar que el proceso evolutivo de dicha novelística va desde un período inicial en el que hubo una producción inmediatista, centrada en el hecho histórico, hasta un punto en el cual lo literario se impone y el referente histórico se difumina sustancialmente.<sup>9</sup> Es necesario hacer la salvedad, y los críticos la hacen, que este movimiento cronológico es una tendencia y no un hecho absoluto, es decir, que desde el comienzo hubo novelas que intentaron dar cuenta del hecho histórico sin perder el norte literario y que ya en la segunda etapa del proceso también continuaron las manifestaciones primarias de la fase inicial. Con algunas diferencias en su concepción del fenómeno podemos señalar, entonces, que estos estudios entienden dos grandes grupos. El primero lo constituyen las novelas que tramitan el hecho histórico de manera directa, con una pobre o inexistente mediación literaria; el segundo bloque lo constituyen novelas que subordinan el hecho histórico al hecho literario. En el desarrollo de ese proceso se da una narrativa que se desprende de la inmediatez histórica y que aspira a una más amplia y compleja interpretación sociológica del hecho histórico, y que, además, no descuida su condición estética, la mediación literaria. Hasta allí llega la crítica. Nos parece que hay una literatura que se propone mantener un equilibrio entre el hecho histórico y el hecho literario, una literatura que quiere dejar un testimonio directo sobre los acontecimientos de esta nefanda época sin perder de vista el norte estético, el hecho literario.

No hay, pues, en esta literatura una subordinación de lo histórico o de lo literario, sino una gran armonía entre uno y otro, una tensión interna, un punto de equilibrio.

Proponemos, entonces, cuatro grandes grupos para el estudio de la literatura de la Violencia en Colombia. En el primero, consideramos obras que subordinan el hecho literario al hecho histórico y se proponen dar testimonio de sucesos reales. Aquí estudiaríamos novelas como *Viento seco* de Daniel Caicedo, *Quién dijo miedo* de Jaime Sanín Echeverry, *Horizontes cerrados* de Fernán Muñoz Jiménez, *El monstruo* de Carlos H. Pareja, *El 9 de abril* de Pedro Gómez Corena.

El segundo bloque lo constituyen novelas que intentan superar la inmediatez testimonial a través del análisis sociológico del hecho histórico, y buscando más claramente una dimensión literaria. Aquí estudiaríamos novelas como *La calle 10* de Manuel Zapata Olivella, *El día del odio* de José Antonio Osorio Lizarazo, *El Cristo de espaldas* y *Siervo sin tierra* de Eduardo Caballero Calderón.

En el tercer grupo entran novelas que dan prioridad al hecho literario sobre el hecho histórico, algunas de ellas hasta el punto en que la Violencia está marginada de la anécdota principal, como un telón de fondo o un ambiente subyugador. Aquí consideraríamos novelas como *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* de Gabriel García Márquez, *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo, *Mi capitán Fabián Sicachá* de Flor Romero de Nhora.

El cuarto conjunto lo componen novelas que procuran mantener un equilibrio entre lo literario y lo histórico, que vuelven sobre el fenómeno de la Violencia y sus expresiones, pero con claridad sobre que se está recreando el fenómeno desde el texto literario. Aquí se estudiarían novelas como *Cóndores no entierran todos los días* y *El último gamonal* de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel, *Noche de pájaros* de Arturo Álape, *Una y muchas guerras* de Alonso Aristizábal.

Estas agrupaciones se dan sobre la base del tipo de relación entre el hecho histórico y el hecho literario, examinando el tipo de mediación entre el texto y la realidad. No define esta clasificación ni la calidad estética ni la fidelidad histórica, ello se debe analizar al interior de cada grupo de novelas. Vale la pena insistir en que es una tendencia que el desarrollo histórico de esta narrativa conduzca hacia la búsqueda del equilibrio entre lo histórico y lo literario: Las primeras novelas estaban

más sujetas a lo histórico, luego vinieron las novelas con ánimo de interpretación sociológica, luego las novelas con énfasis en lo literario y desprendimiento de lo histórico, y finalmente las novelas que procuran el equilibrio entre lo histórico y lo literario. Es decir, hubo una real evolución en esta literatura, un aprendizaje generacional. Esto se refiere al conjunto de la producción, pero, ya lo dijimos, hubo excepciones, maravillosas unas y lamentables otras. También se impone aclarar que en todos los grupos coexisten los dos intereses, el histórico y el literario, y que lo que ubica a una novela en uno u otro grupo es su tendencia fundamental, su orientación principal.

Una última anotación se impone, con el propósito de examinar la importancia de esta novelística en la historia de literatura colombiana: Junto con la novela de la Violencia surge la gran literatura colombiana y se inaugura una real tradición literaria en Colombia. En su texto *La literatura colombiana, un fraude a la nación*, García Márquez señalaba que “la historia de la literatura colombiana, desde los tiempos de la Colonia, se reduce a tres o cuatro aciertos individuales, a través de una maraña de falsos prestigios”. Insistía García Márquez que no había por los años 50 una tradición literaria fundada ni una literatura nacional. No estamos afirmando que la novela de la Violencia determinó la aparición de la esa gran novela colombiana. No, lo que afirmamos es que cuando surge esta narrativa en Colombia no había una gran tradición literaria, y que los escritores que empezaron a publicar por la época empiezan a fundarla, algunos de ellos haciendo aportes a la novela de la Violencia: García Márquez, Mejía Vallejo, Álvarez Gardeazábal, etc.

### 3

Con el propósito de precisar el objeto de estudio de una investigación sobre la novela de la Violencia en Colombia se hacen necesarios algunos deslindes:

- A. No consideramos novela de la Violencia toda novela que cuenta una historia desarrollada en el cronotopo Colombia 1946-1965. Es condición que la historia desarrollada en ese cronotopo aborde el fenómeno de la violencia política. No entrarían entonces dentro de nuestra consideración novelas como *Sabor a mí* de Silvia Galvis, porque, aunque la novela tiene como telón de fondo histórico el gobierno militar de Rojas Pinilla, la anécdota del texto se desarrolla casi al margen de éste, es decir, el conflicto armado no la determina sustancialmente.

*O Mambrú* de R.H. Moreno Durán, cuya diégesis se desarrolla durante el período de Laureano Gómez, con permanentes alusiones a este gobierno, pero las referencias no se concentran en el conflicto armado colombiano sino en la participación de Colombia en la guerra de Corea.

B. No consideramos novelas de la Violencia aquellas que desarrollan diégesis con cronotopos diferentes al período histórico de la Violencia, aunque su temática sea la violencia entre liberales y conservadores. En la mayoría de estudios sobre esta novelística se incluyen novelas como *Cien años de soledad*, *La casa grande*, *Las memorias del odio*, que son novelas cuya diégesis corresponde a períodos históricos diferentes: guerras civiles del siglo pasado, masacre de las bananeras. En la mayoría de estos estudios no se explica por qué estas novelas son incluidas. Creo que la razón de estas inclusiones, y muy especialmente en lo que se refiere a las obras de García Márquez y Cepeda Samudio, obedecen a la necesidad de justificar la validez y el valor de la novela de la Violencia, toda vez que ésta fue considerada, y algún sector de la crítica sigue considerándola todavía, una literatura de baja categoría. Creemos que aunque un gran número de las novelas de la Violencia padecen de falta de calidad literaria hay un corpus importante de novelas que logran un tratamiento literario de gran calidad estética y narrativa. Novelas como *La mala hora*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Siervo sin tierra*, *Cóndores no entierran todos los días*, *El día señalado*, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, *Noche de pájaros* (entre muchas otras) merecen, por sus logros literarios, un lugar importante en la historia de la literatura colombiana.

En su Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana, Lucila Inés Mena explica la inclusión de novelas como *Respirando el verano* y *Cien años de soledad* anotando que si bien es cierto que:

la acción de las dos últimas novelas termina exactamente en el año en que la violencia se desata con más fuerza sobre Colombia. Sin embargo, lo que nos lleva a considerarlas como las obras más representativas del ciclo de la violencia, es el hecho de que ellas proporcionan una interpretación de este fenómeno socio-político, y una explicación de los

odios heredados que marcaron a generaciones enteras de colombianos y que tuvieron su máxima expresión en la época de la violencia. (98)

No compartimos ni la inclusión de la novela, ni las argumentaciones de Mena. Posiblemente por la vía de ese razonamiento tendríamos que incluir en esta categoría muchas otras novelas que trabajaron sobre el conflicto armado durante el siglo anterior al inicio de la Violencia: *Diana cazadora* o *Pax*, por ejemplo. Novelas que ni Mena ni los otros críticos incluyen en sus corpus. Nos parece que todas estas novelas caben dentro de una categorización más amplia de novela de la violencia; una categorización que no restrinja el fenómeno al período de 1946 a 1965, sino que lo entienda como la expresión total del conflicto armado desde el siglo pasado hasta nuestros días. Caracterización que posiblemente obligaría a incluir dentro de ella las novelas del narcotráfico y del sicariato: *Leopardo al sol*, *Morir con papá*, *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, etc.

Dicha categorización es, por supuesto, válida, pero me parece que constituye un corpus inmanejable para el investigador. Creo, en todo caso, que para la labor investigativa se hace necesario delimitar con claridad el objeto de estudio y estas generalizaciones excesivas no ayudan. Además, si los historiadores han dividido en períodos más o menos específicos el estudio del fenómeno de la violencia en Colombia, los investigadores de la literatura podemos perfectamente atenernos a estas divisiones. La Violencia es una de ellas. Otros estudios deberán abocar el fenómeno de la novela de la violencia anterior a la Violencia; otros a la posterior; otros a la poesía, el teatro, el cuento, etc. Así, el conjunto de esos estudios va a dar lugar a una verdadera y profunda historia de la literatura de la violencia en Colombia. Es decir, un estudio sobre la novela de la Violencia en Colombia debe entenderse como parte de un estudio, más amplio y necesario, sobre la literatura de la violencia en Colombia.

- C. Los críticos han acogido como novelas de la Violencia textos que no hacen parte del género novela. Textos como *Lo que el cielo no perdona* de Ernesto León Herrera, que es una crónica acompañada de algunos documentos sustentatorios, o *El gran Burundú Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea<sup>10</sup> deben ser excluidos de un estudio que tenga como



objeto de análisis la novela de la Violencia en Colombia. Estos son sólo dos ejemplos, pero una abundante narrativa testimonial que se ha incluido como parte de la novela de la Violencia debe ser examinada en un estudio distinto. Claro que en este punto debemos tener extremo cuidado, pues sabemos que las fronteras entre géneros son de una gran movilidad y, en ocasiones, se hace imposible definirlos. Pero la mayoría de estos textos permiten su clasificación en uno u otro lado, entre otras cosas, porque no hay un trabajo estético orientado a borrar las fronteras entre los géneros y crear la confusión. Por ejemplo, una novela como *Viento seco* de Daniel Caicedo ofrece un testimonio de sucesos reales, y en ese sentido tiene un gran valor testimonial, pero es un texto de ficción, una novela. Al contrario, *Lo que el cielo no perdona* es un texto que registra la experiencia de unos sucesos vividos por su autor en el registro del texto periodístico, informativo, con documentos y versiones que constatan la objetividad y veracidad de los sucesos.<sup>11</sup>

Precisando muy claramente el objeto de estudio e incorporando un esquema de cuatro grupos como el que aquí proponemos, podemos adelantar un estudio serio y completo sobre la novela de la Violencia en Colombia. Este será un aporte sustancial a una historia de la literatura colombiana, que nos saque de los farragosos listados de autores y textos a que nos hemos ido acostumbrando.

## NOTAS

<sup>1</sup> No hay consenso sobre estas fechas. Para algunos historiadores el período va de 1947 a 1967, para otros de 1947 a 1958, para otros de 1948 a 1965, etc. Nos acogemos al período de 1946 a 1965 porque la primera fecha (1946) marca el ascenso de los conservadores al poder y con ello el brote del conflicto y su rápida agudización, y la segunda fecha (1965) marca la aparición de las guerrillas modernas y la desaparición o transformación de las últimas bandas y guerrillas liberales.

<sup>2</sup> Los improvisados líderes de la revuelta se sentaron a esperar los resultados de la reunión de notables del Partido Liberal que se habían dirigido a Palacio encabezados por Carlos Lleras Restrepo, mientras el levantamiento se convertía en una corriente desbordada de destrucción. Los notables liberales cumplieron con “su compromiso de clase y su misión del momento: desactivar la rebelión, en lo posible negociarla, y en todo caso y al precio que fuera, salvar la Repú-

blica oligárquica. A su salida, después de un memorable trasnocho, la noticia transmitida desde las emisoras, controladas ahora por el gobierno, fue: se revive la Unión Nacional, y Echandía, el representante de la oligarquía más cercano a Gaitán, es el nuevo ministro de Gobierno. Por su parte, Lleras Restrepo, uno de los más encarnizados enemigos de Gaitán, presidiría los funerales el 21 de abril. También la oligarquía estaría en el entierro de Gaitán”. (Sánchez 135)

<sup>3</sup> A poco más de un año de gobierno y por motivos de enfermedad, Gómez dejó el poder en manos de Urdaneta Arbeláez, pero siguió siendo figura determinante de las políticas de gobierno.

<sup>4</sup> Esta policía fue conocida con el nombre de chulavita porque su simiente fue el reclutamiento de los asesinos conservadores más sectarios en la región de Chulavo, en Boyacá.

<sup>5</sup> “Ya el día 7 de mayo, Alberto Lleras, como jefe del movimiento, había decretado una huelga general que comenzó por el comercio de la capital y prosiguió en la industria y los bancos del país. Como hecho sin antecedentes, los industriales, los dirigentes bancarios y los gerentes propiciaron el paro cívico y aún impulsaron a los trabajadores para que dejaran de laborar, prometiéndoles que les reconocerían sus salarios.” (Tirado 125)

<sup>6</sup> Hay que resaltar que Rojas cayó por las mismas razones por las que había caído Laureano Gómez, y que el impulsor de esta caída fue el mismo Laureano Gómez que tres años antes había salido como un monstruo ignominioso y ahora regresaba como el gran constructor de la paz. La memoria, insisten algunos, es una de nuestras más nefandas condiciones. Un punto de increíble cinismo lo constituye la declaración de Benidorm el 24 de julio de 1956, en la que Alberto Lleras Camargo y Laureano Gómez (que había instituido un régimen totalitario y excluyente, con todas las restricciones civiles y la censura de prensa, durante su gobierno) claman por la necesidad de “restablecer un modo de vivir en que prevaleció el afortunado equilibrio entre los derechos de los ciudadanos y la acción del Estado como delegatario de poderes limitados (...) por eso es imprescindible condenar también el abandono de las tradicionales prácticas de pulcritud y honorabilidad, desinterés y limpieza de conducta de los funcionarios del Estado, que fue la mayor presea de nuestra historia política. De ninguna manera puede ser posible que esta generación heredera de tradiciones puras las entregue mancilladas y marchitas”. Y termina señalando que los representantes de los dos partidos políticos atenderán “no sólo a la reconquista de la perdida libertad sino la visión concreta del desenvolvimiento de las posibilidades de la inmensa mayoría de los colombianos para obtener un mejoramiento radical de sus condiciones de vida y para salvar el abismo que se está abriendo entre una corta clase social súbita o ilegítimamente enriquecida y una gran masa que cada día se empobrece más”. Y esta declaración hipócrita y desvergonzada fue aclamada por la nación y se constituyó en la simiente del Frente Nacional.

<sup>7</sup> Un buen listado de algunas de las principales tesis que han intentado explicar el fenómeno se encuentra en el texto de Augusto Escobar *Literatura y violencia en la línea de fuego*, páginas 100-102. Una clave muy importante y que explora nuevos caminos de acercamiento a la comprensión del fenómeno

es la tesis esbozada por Alberto Valencia en su texto *La novela familiar de la Violencia en Colombia*.

<sup>8</sup> Cuatro anécdotas lamentables nos pueden servir para ilustrar algunos de los mecanismos de esta censura: 1. La novela *Marea de ratas* de Arturo Echeverry fue perseguida y todos los ejemplares que había en las bibliotecas oficiales y universitarias fueron destruidos. Esta noticia consignada por Gerardo Suárez Rendón en su texto *La novela sobre la violencia en Colombia*, fue confirmada por Gustavo Álvarez Gardeazábal en una nota a pie de página en su monografía de grado (12). 2. En una nota a pie de página en su libro *Proceso creativo y visión del mundo en Manuel Mejía Vallejo*, Luis Marino Troncoso afirma: “En 1959 José Francisco Socarrás y la Sociedad Colombiana de Psiquiatría organizan un ciclo de conferencias que llevó por título: ‘Radiografía del odio en Colombia’. Cinco de estas conferencias escritas por dos psicólogos, una antropóloga, un sociólogo y un sacerdote fueron recopiladas en el cuaderno No. 20 de Actualidad Cristiana, Bogotá, diciembre de 1960 (...) Al querer consultar las conferencias sicológicas no fue posible hacerlo porque el Gobierno recogió todas las revistas donde se publicaron y el Dr. Socarrás ‘no se recuerda de haberlas dictado nunca’” (78). 3. El escándalo y la descalificación inmediata del libro *La Violencia en Colombia*, que fue el estudio más serio que se realizó en el país en la época. Claro que el mundo académico reaccionó favorablemente ante el texto y éste fue ampliamente difundido y estudiado. 4. Escribir *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, la mejor y más completa novela sobre la Violencia en Colombia, le costó a Albalucía Ángel una sanción social de la que no se pudo recuperar: hoy en día, Ángel es una escritora casi anónima a pesar de ser una de nuestras más brillantes novelistas.

<sup>9</sup> Véanse los estudios sobre la novela de la Violencia de Gerardo Suárez Rendón, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Laura Restrepo, Lucila Inés Mena, Manuel Antonio Arango, Augusto Escobar.

<sup>10</sup> En carta de Zalamea a Germán Arciniegas, fechada el 15 de julio de 1952, recogida en la edición de *El gran Burundún Burundá ha muerto y La metamorfosis de su excelencia* de Arango Editores en 1989, páginas 77-79, el mismo autor dudaba a qué género pertenecía “esta forma de relato, poema o sátira”. Álvarez Gardeazábal excluye de su estudio este texto “que todos aceptaron como novela de Violencia cuando no era sino una sátira –como el mismo autor lo reconoció personalmente en una de las cátedras que nos dictó-”. (10)

<sup>11</sup> En este texto tal vez lo único que pertenece a la ficción es el nombre del autor, Fidel Blandón Berrío, que ha sido cambiado por el seudónimo Ernesto León Herrera.

## BIBLIOGRAFÍA MENCIONADA

- ÁLAPE, Arturo. *Noche de pájaros*. Bogotá: Planeta, 1984.
- ÁLVAREZ Gardeazábal, Gustavo. *La novelística de la Violencia en Colombia*. Colombia: Universidad del Valle (monografía de grado), 1970.
- . *Cóndores no entierran todos los días*. Barcelona: Destino, 1972.
- . *El último gamonal*. Bogotá: Plaza y Janés, 1987.
- ANGEL, Alba Lucía. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. España: Plaza y Janés, 1975.
- ARANGO L., Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- ARISTIZÁBAL, Alonso. *Una y muchas guerras*. Colombia: Planeta, 1985.
- CAICEDO, Daniel. *Viento seco*. Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, 1954.
- CABALLERO Calderón Eduardo. *El Cristo de espaldas*. Buenos Aires: Losada, 1952.
- . *Siervo sin tierra*. Madrid: Alcázar, 1954.
- CEPEDA Samudio, Álvaro. *La casa grande*. Bogotá: Mito, 1962.
- COLLAZOS, Oscar. *Morir con papá*. Colombia: Seix Barral, 1997.
- ESCOBAR, Augusto. *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura Colombiana*. Colombia: Universidad Central, 1997.
- FALS Borda, Orlando (et-al). *La violencia en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1962.
- FRANCO Ramos, Jorge. *Rosario Tijeras*. Colombia: Plaza y Janés, 1999.
- GALVIS, Silvia. *Sabor a mí*. Colombia: Arango, 1994.
- GARCÍA Márquez, Gabriel. "La novela colombiana: un fraude a la nación". Acción Liberal. Bogotá, 2ª. época, 2:44-47, abril de 1960.
- . *La mala hora*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- . *El coronel no tiene quien le escriba*. Medellín: Aguirre, 1961.
- . *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- GÓMEZ Corena, Pedro. *El 9 de abril*. Bogotá: Iqueima, 1951.
- GÓMEZ Davila, Ignacio. *Viernes 9*. México: Impresiones Modernas, 1953.
- HERRERA, Ernesto León. *Lo que el cielo no perdona*. Bogotá: Agra, 1954.
- MARROQUÍN, Lorenzo y José María Rivas Groot. *Pax*. Colombia: Imprenta de la Luz, 1907.
- MEJÍA Vallejo, Manuel. *El día señalado*. Colombia: Plaza y Janés, 1986.
- MENTON, Seymour. *La novela colombiana: Planetas y satélites*. Bogotá: Plaza y Janés, 1978.
- MORENO Durán, Rafael Humberto. *Mambrú*. Colombia: Alfaguara, 1996.
- MUÑOZ Jiménez, Fernán. *Horizontes cerrados*. Manizales: Tipográfica Arbeláez, 1954.
- OSORIO Lizarazo, José A. *El día del odio*. Buenos Aires: López Negri, 1952.
- OSORIO, Oscar. *Historia de una pájara sin alas*. Colombia: Universidad del Valle, 2003.
- PALACIOS, Marco. *Entre la legitimidad y la violencia*. Colombia 1.875-1994. Colombia: Norma, 1.995.

- PAREJA, Carlos H. *El monstruo*. Buenos Aires: Nuestra América, 1955.
- PÉCAUT, Daniel. "Reflexiones sobre la violencia en Colombia". En: *Violencia, guerra y paz. Una mirada desde las ciencias sociales*. Colombia: Universidad del Valle, 2001.
- RESTREPO, Laura. "Niveles de realidad en la literatura de la 'Violencia' colombiana". En: *Idelogía y Sociedad*, No. 17-18 abril-sept. de 1976.
- \_\_\_\_\_. *Leopardo al sol*. Colombia: Norma, 2000.
- REYES, Catalina. "El gobierno de Mariano Ospina Pérez: 1946-1950". En: Tirado Mejía, Álvaro (et-al). *Nueva historia de Colombia*. Colombia: Planeta, 1.989.
- ROJAS Erazo, Héctor. *Respirando el verano*. Bogotá: Tercer Mundo, 1962.
- ROMERO de Nhora, Flor. *Mi Capitán Fabián Sicachá*. España: Planeta, 1968.
- SÁNCHEZ G., Gonzalo. "Violencia, guerrillas y estructuras agrarias". En: Tirado Mejía, Álvaro (et-al). *Nueva historia de Colombia*. Colombia: Planeta, 1.989.
- SANÍN Echeverri, Jaime. *Quién dijo miedo*. Medellín: Aguirre Editor, 1960.
- SOTO Borda, Clímaco. *Diana cazadora*. Colombia: Imprenta Artística Comercial, 1915.
- SUÁREZ Rendón, Gerardo. La novela sobre la violencia en Colombia. Bogotá: Luis F. Serrano, 1966.
- TIRADO Mejía, Álvaro. "Rojas Pinilla: del golpe de opinión al exilio". En: *Nueva historia de Colombia*. Colombia: Planeta, 1.989.
- TRONCOSO, Luis Marino. *Proceso creativo y visión del mundo en Manuel Mejía Vallejo*. Colombia: Procultura, 1986.
- VALENCIA, Alberto. "La novela familiar de 'La Violencia' en Colombia". En: *Violencia, guerra y paz. Una mirada desde las ciencias sociales*. Colombia: Universidad del Valle, 2001.
- VALLEJO, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Colombia: Alfaguara, 1994.
- VELÁZQUEZ Murillo, Rogelio. *Memorias del odio*. Bogotá: Alianza de Escritores Colombianos, 1953.
- ZALAMEA Borda, Jorge. *El gran Burundín Burundá ha muerto*. Bogotá: Arango Editores, 1989.
- ZAPATA Olivella, Manuel. *La calle 10*. Bogotá: Casa de la Cultura, 1960.

## **ALBALUCÍA ÁNGEL Y LA NOVELA DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA\***

### **I**

#### *Una recepción difícil*

Virginia Wolf escribió que “las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre del tamaño doble del natural”<sup>1</sup>. Esta condición, explicaba la escritora, le procuraba al hombre la confianza necesaria para enfrentar la ardua tarea de la existencia. Es el propio sentimiento de debilidad el que inventa la debilidad del otro. En Colombia, dadas las condiciones de violencia prolongada, discriminación y desigualdad social, la tarea de la existencia es más ardua de lo que imaginó Virginia Wolf, y nuestra imagen de nosotros mismos es quizá más endeble de lo presupuestado en su reflexión. Entonces, esta especial condición especular de la mujer no solamente nos alivia la pesada carga de la existencia, nos salva del naufragio.

---

\* Este texto fue leído en el XIV Congreso de Colombianistas: Colombia: Tiempos de Imaginación y desafío, realizado en la Universidad de Denison, Ohio, USA, en agosto de 2005. Publicado en: Poligramas, No. 23, primer semestre de 2005, Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle, Cali.

Así las cosas, las mujeres que han escrito sobre la violencia en Colombia sufren el peso azaroso de una triple marginación: de género, por su condición de mujer en una sociedad en cuyo seno el relato del ser mujer sigue siendo orientado, de-formado, condicionado, instituido por el macho dominante; estética, por las barreras que ha impuesto el canon literario para el reconocimiento de una palabra de mujer que es, en palabras de Carmiña Navia, “una palabra otra, distinta, diferente... quizás alternativa”;<sup>2</sup> de orden socio-político, por el empeño de la sociedad hegemónica en desacreditar la construcción de una historia distinta de la oficial que hace la abundante literatura sobre la violencia en Colombia. El resultado de esta triple marginación es la disolución de su palabra, la sordera impuesta, el olvido.

Uno de los casos más lamentables de este silenciamiento enojoso es el de la escritora colombiana Albalucía Ángel (1939). La obra de Ángel está compuesta por cuatro novelas: *Los girasoles en invierno* (1966), *Dos veces Alicia* (1972), *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), *Misiá señora* (1982), *Tierra de nadie* (2003); los libros de poemas: *Las andariegas* (1984), *Cantos y Encantamientos de la Lluvia* (2004); *La Gata sin Botas* (2004); el libro de estampas *¡Oh gloria inmarcesible!* (1979); algunas piezas de teatro y textos varios publicados en revistas.

La novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* se destaca como la obra más leída de la escritora, con cinco ediciones: Instituto Colombiano de Cultura (1975), Plaza y Janés (1981), Argos y Vergara (1982), Oveja Negra (1985), Universidad de Antioquia (2003). Pero, a pesar de las reediciones y de ser la obra más importante de la narrativa que trabajaba sobre el tema de la Violencia en Colombia, *La pájara pinta* ha sido y sigue siendo bastante desconocida por la crítica y por los lectores comunes, y nunca alcanzó el éxito editorial de otras novelas de la Violencia.

Además de la discriminación ya señalada, la complejidad estructural de la novela ha dificultado su recepción. La presentación de *La pájara pinta* en el Semanario Cultural de El Pueblo con el espantoso titular “Pereirana desvirolada gana el Premio Vivencias” inaugura una serie de lecturas que van desde la inicial discriminación hasta notables esfuerzos de comprensión e interpretación. No obstante, la crítica especializada no ha dedicado suficiente esfuerzo a la dilucidación plena de la estructura del texto, necesaria para una lectura interpretativa y valorativa que

promueva y cultive su más amplia difusión y su mejor posicionamiento en las letras nacionales.

En uno de los primeros comentarios sobre la novela, Óscar López Pulecio (1975) advertía inteligentemente la clave estructural de la novela al mencionar que la narración es producida por un narrador que se despereza en la cama. Infortunadamente, el comentarista no profundiza en este hallazgo. Por el contrario, nos invita a renunciar a la búsqueda de la arquitectura narrativa. Si la crítica especializada hubiese ahondado en la afirmación inicial quizá la recepción de la novela hubiese corrido con mejor suerte. No es así. La crítica posterior heredó la segunda afirmación y asumió como un hecho incontrovertible que el caos del enunciado no permitía el reconocimiento de una arquitectura narrativa coherente.

Incluso en el trabajo de un crítico tan importante como Raymond Williams (1981), se advierten dificultades al intentar la descripción estructural del texto, y a la hora de precisar algunas situaciones enunciativas confunde al narrador citador con el narrador citado, o atribuye el discurso del narrador a su narratario. Otros análisis se ocupan de modo más efectivo del asunto estructural como insumo inicial para la comprensión de la diégesis y la interpretación de la novela. Trabajos como los de Gabriela Mora (1984), María Mercedes Jaramillo (1991), Cristo Rafael Figueroa (1994), Aleyda Gutiérrez Mavessoy (1997), Martha Luz Gómez (2004), hacen un esfuerzo significativo por entender la organización narrativa. Sin embargo, pasan por alto un elemento fundamental para la comprensión estructural de la novela: En el plano intradieгético la narración es intercalada en tres cronotopos. Sin esta precisión es imposible dar cuenta de la arquitectura narrativa y, por lo tanto, tener plena comprensión del texto.

Esto ha provocado que un texto tan valioso (y tan importante en la historia de la recepción de *La pájara pinta*, pues toda la crítica posterior dialoga con él) como el de Gabriela Mora caiga en imprecisiones de lectura que desorientan algunas de sus interpretaciones. Por ejemplo, suposiciones como la inminente muerte de Lorenzo y la opción probable de Ana por la lucha armada han sido heredadas por los críticos, excepción hecha del trabajo de Mavessoy. Nos parece que si uno discierne la estructura narrativa del texto y examina las reflexiones y valoraciones de mundo que hace Ana en los distintos cronotopos estas afirmaciones no se sostienen. La rebeldía manifiesta de Ana ocurre en el primer cronotopo, antes de la muerte de Valeria y de la decisión de Lorenzo de optar por la



lucha armada. Es un momento de especial intensidad para ella, pues masculla su resolución de combatir desde el amor y desde la lucha política –incluso armada– el mundo burgués que la destruye como sujeto. Pero, cuando se entera de la muerte de Valeria y asume la decisión de Lorenzo, desiste de la lucha, renuncia, se enconcha. Ana sufre un proceso de concienciación política gracias a la influencia de Lorenzo y Valeria, pero no es capaz de pasar al acto, a la acción; ella no toma las armas, no logra separarse plenamente de ese mundo patriarcal y burgués, mundo que desprecia y sobre el que la novela es una larga invectiva. Y esto no es un asunto baladí: define el principio estructural de la novela, y es su orientación ideológica.

En uno de los capítulos del libro *Historia de una pájara sin alas* (2003), nos ocupamos exhaustivamente de la estructura formal, la diégesis y la arquitectura narrativa de la novela. El siguiente apartado es una apretada síntesis de ese trabajo.

## II

### *Un aporte a la lectura del texto*

*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* está compuesta por un capítulo cero y cuatro partes numeradas. La primera parte tiene cinco capítulos; la segunda, ocho; la tercera, nueve; la cuarta, dos. Veinticinco capítulos en los cuales se construyen siete sub-historias articuladas en dos grandes historias: la historia personal de Ana (infancia en provincia, muerte de Julieta, años en Bogotá) y la historia de la Violencia en Colombia (el bogotazo, violencia política durante los gobiernos conservadores, la dictadura militar de Muñoz Sastrique, Frente Nacional). Cada capítulo versa sobre diversos hechos, pero con referencia fundamental a uno de los relatos mencionados, excepción hecha de algunos de los capítulos dedicados a la muerte de Julieta. Esta delimitación temática es, pues, un ejercicio de lectura necesario a la comprensión de la diégesis, pero evidentemente la novela no aísla estas historias en capítulos monotemáticos sino que las mezcla al interior de cada capítulo. La historia personal de Ana y la historia de la Violencia en Colombia se cruzan, se entretajan, construyen múltiples puntos de contacto que generan la apariencia de una disolución de los límites entre una y otra. Interdependencia exacerbada que está al servicio de mostrar cómo las expresiones de

la Violencia modalizan un imaginario social que define la ideología de los sujetos, su construcción de mundo.

En el plano del relato, la novela presenta un mosaico de citas de una enorme complejidad; un enunciado fragmentado, con saltos en el tiempo y el espacio; una narración intercalada con tres cronotopos de narración cuyas marcas son de difícil reconocimiento; una gran abundancia y mudanza de focalizaciones, estilos y técnicas narrativas; una intertextualidad abundante. El resultado de esta organización narrativa es una apariencia de caos enunciativo que ofrece grandes dificultades de lectura. Para tener una cabal comprensión, y por supuesto, para pasar a las interpretaciones y valoraciones del texto es necesario reorganizar la historia, precisar las voces que la construyen y los distintos embragues y desembragues narrativos. En esta tarea, la narratología es de una enorme utilidad.

Hay una narradora subordinante, extra-heterodiegética anónima, que le cuenta a una narrataria extra-heterodiegética anónima la historia de Ana en los días 11 y 12 de octubre de 1967. Esta narradora cita tres conversaciones de Ana<sup>3</sup>: con Sabina, en la casa de Ana en Bogotá, el 11 de octubre de 1967, entre las 8 a.m. y las 12 m.; con Lorenzo, en la Arenosa, entre la noche del 11 de octubre y el amanecer del 12 de octubre de 1967; con un agente de policía, en los calabozos del DAS, el día 12 de octubre de 1967 hacia las 6 p.m. Mientras estas conversaciones ocurren, la narradora extradiegética hace una focalización actorial de Ana y nos cuenta de sus sueños, recuerdos, pensamientos. Además, Ana, como narradora intradiegética, cita a otros actores (narradores metadieгéticos), que citan a otros actores (narradores meta-metadieгéticos). Es decir, toda la historia pasa a través de Ana, la narradora intradieгética. Lo que resulta muy interesante anotar, y que la crítica ha desestimado, es que esta narradora hace una narración intercalada, es decir, que se mueve en el tiempo y espacio a medida que va contando la historia, y que en ese desplazamiento cronotópico ocurre la muerte de Valeria y su separación de Lorenzo. Estos sucesos provocan cambios fundamentales en su vida, transforman su visión de mundo y, por ende, su relación con la historia que cuenta.

En estos cronotopos se define una situación enunciativa del narrador en la cual un cierto estado de conciencia determina la forma del enunciado novelesco. Las tres situaciones configuran una narradora amodorrada, con una conciencia lacerada. Una Ana que se mueve entre el sueño y la vigilia, que duerme y se despierta, y conversa con Sabina (en el primer

cronotopo) o con Lorenzo (en el segundo), y les cuenta sobre su infancia en provincia y su juventud en Bogotá; que se despierta y recuerda a Valeria, y se duerme y sueña con ella y con Julieta, cuyas muertes funde en el segundo y tercer cronotopos; que despierta y recuerda en medio de la modorra acontecimientos lejanos, protagonistas, frustraciones, libros leídos, historias escuchadas; que, trasnochada y perturbada por la muerte de Valeria y la incorporación de Lorenzo a la guerrilla, ve niños torturados en los calabozos o recuerda su pasado mientras un agente de policía manosea el cadáver de su amiga. Esta conciencia lastimada, amodorrada, en duermevela define el caos del enunciado.

Y ello da cuenta de que dicho caos obedece a un ejercicio de escritura pleno de significado. Cristo Rafael Figueroa ve en este caos la representación del caos de la violencia. Aunque compartimos esta interpretación, nos parece que esto va más allá. La narradora amodorrada es una potente metáfora de la inacción política a la cual nuestra sociedad, a través del horrendo ejercicio de la violencia y de la inmovilidad social, condenó a la juventud de las décadas del 60 y 70 que no aceptaban el camino de las armas. Este es el punto de vista que mediatiza la construcción de mundo que hace la novela, su orientación ideológica. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* se construye desde este estado de renuncia, de inacción. Ese es el sentido profundo del caos del enunciado.

### III

#### ***La pájara pinta y la novela de la Violencia en Colombia***

Los trabajos sobre la novela de la Violencia en Colombia plantean que esta novelística pasa de una producción inicial centrada en la denuncia del hecho histórico a una producción final centrada en el hecho literario.<sup>4</sup> Atendiendo el tipo de relación entre lo histórico y lo literario que hacen los textos, podemos plantear cuatro orientaciones fundamentales de dicha novelística: novelas que quieren dejar testimonio de sucesos reales, en las cuales la intención de denuncia subordina la mediación literaria (*Viento seco* de Daniel Caicedo, *Quién dijo miedo* de Jaime Sanín Echeverry, *Horizontes cerrados* de Fernán Muñoz Jiménez, *El monstruo* de Carlos H. Pareja, *El 9 de abril* de Pedro Gómez Corena); novelas que se desprenden de la inmediatez de la denuncia, hacen una interpretación sociológica del hecho histórico y tienen mayor cuidado de su estatuto literario (*La calle 10* de Manuel Zapata Olivella; *El día del*

odio de José Antonio Osorio Lizarazo, *El Cristo de espaldas* y *Siervo sin tierra* de Eduardo Caballero Calderón); novelas que subordinan lo histórico a lo literario, algunas de ellas hasta el punto en que la Violencia aparece como un telón de fondo, un referente más o menos marginal de la anécdota principal, una atmósfera (*El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* de Gabriel García Márquez, *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo, *Mi capitán Fabián Sicachá* de Flor Romero de Nhora); novelas que procuran el equilibrio entre lo literario y lo histórico, que vuelven sobre el fenómeno de la Violencia y abundan en sus expresiones cruentas de manera directa pero sin perder la mediación literaria (*Cóndores no entierran todos los días* y *El último gamonal* de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel, *Noche de pájaros* de Arturo Álope, *Una y muchas guerras*, de Alonso Aristizábal). Si examinamos el conjunto de dicho corpus, podemos concluir que hay una real evolución en el tiempo, un mejoramiento sustancial en el tratamiento literario de la Violencia a medida que se toma distancia del fenómeno. De hecho, las dos grandes novelas del ciclo (*Cóndores* y *La pájara pinta*) son escritas cuando ya ha terminado el período histórico conocido como la Violencia. Claro, hay excepciones: algunas de las buenas novelas fueron escritas en los años cincuenta y sesenta.

La novela de Albalucía Ángel ocupa un lugar de privilegio en esta narrativa. Aunque recrea sucesos cruentos, escapa a la tentación de la denuncia, de la interpretación sociológica o de la sustentación de una tesis al involucrar a todos los actores armados y presentar múltiples versiones de los hechos a través de un tejido de voces amplio y de una profusa red intertextual; la elaborada estructura narrativa, la belleza en la construcción de la frase, la intensidad del ritmo, la complejidad de los personajes y el drama humano que encarnan le otorgan su dignidad literaria. La novela logra un perfecto equilibrio entre el hecho histórico y el hecho literario, una tensión interna entre la presentación descarnada de la barbarie, las interpretaciones socio-históricas y el tratamiento literario del fenómeno de la Violencia como ninguna otra novela lo había logrado.

Ahora bien, cuando decimos que la novela no se deja constreñir por una tesis o una interpretación sociológica al presentar diversas versiones de los hechos, no olvidamos que la novela hace una lectura particular de la realidad. Este punto de vista es ocultado, pero no diluido, por

esa heteroglosia y por la compleja red intertextual que le da una apariencia de objetividad. Ya hemos señalado en el apartado anterior cómo la estructura de la novela está orientada por esta lectura de la realidad.

En el plano de la diégesis también podemos llegar a conclusiones similares si analizamos la construcción del ideograma Violencia. La diégesis se enmarca en un período histórico que va de 1945 a 1967, el período conocido como la Violencia. A través de múltiples procedimientos textuales (ironía, énfasis en características negativas de los actores, metáforas espaciales, concurrencia antitética de intertextos, valoraciones explícitas...), se hace una sanción negativa de los políticos y de la aristocracia, y piadosa del pueblo.

Pero, más allá de este señalamiento nos interesa la profunda valoración que la novela hace sobre Ana y su generación. Ana, Lorenzo y Valeria representan a un sector importante de la juventud colombiana de los años sesenta y setenta que nace y crece en un entorno violento; se forma políticamente en la encrucijada de la Violencia, con sus prácticas de intolerancia, injusticia y discriminación; construye un ideario de justicia e igualdad social opuesto a los regímenes políticos tradicionales a los que hacen responsables de la tragedia nacional de la violencia, la pobreza y la ignorancia; y actúan en función de ese ideario en movilizaciones estudiantiles y procesos de concientización política. La respuesta de los gobiernos de turno a esta participación política es la represión absoluta (cárcel, torturas, asesinato, desaparición selectiva) que multiplica la inconformidad y la violencia. Es importante anotar que en la novela son estos jóvenes los únicos que actúan según un ideario político, motivados por una causa social y no por intereses egoístas.

Ana hace con Valeria y con Lorenzo este aprendizaje político. En el primer cronotopo de la narración de la narradora intradiegética, el 11 de octubre de 1967, Ana está plena de optimismo, cree en el amor y en la lucha política, desafía el mundo paterno, tiene propósitos de rebeldía que le señala a Sabina. Pero, en la noche de ese mismo día, segundo cronotopo de la narración intradiegética, la noticia de la muerte de Valeria y la clandestinidad de Lorenzo la sumen en un escepticismo que la postra. Ana no puede superar el horror de estas dos noticias y se inmoviliza, se reduce a la renuncia. Por eso es tan contundente la metáfora de la cama que modaliza el enunciado de la novela. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* entiende, en lo político, dos únicos caminos para la juventud de los años sesenta y setenta: la lucha clandestina o la renuncia.

Lorenzo y Valeria encarnan la primera opción, Ana la segunda. Este es el destino trágico señalado para una juventud educada en la experiencia nefasta de la Violencia.

Desde la perspectiva de Ana, desde su conciencia de mundo, desde esa lógica de la inacción se construye la novela. El aprendizaje vital de Ana va desde la vivencia feliz de la infancia hasta el desgarramiento de la violencia y la muerte (de Gaitán y de Julieta) y las múltiples violencias (violaciones, masacres, desplazamientos) en provincia; desde la concienciación política y la esperanza del amor hasta la desolación de la muerte (del Che, de Valeria) y la frustración de su amor con Lorenzo que la conducen al descreimiento, a la renuncia, al enconchamiento, a la modorra, a la inacción política. Al igual que Ignacio en *Sin remedio* de Antonio Caballero, Kristal en *Jaulas* de María Elvira Bonilla y María del Carmen en *Qué viva la música* de Andrés Caicedo, Ana, como conciencia estructurante del texto, orienta la construcción de ese universo desde la experiencia del desencanto. Esta es, entonces, una novela del desencanto. Desencanto producido por una situación de violencia prolongada, de cierre de los espacios de participación política contrarios a la sociedad hegemónica, de inmovilidad social, de aplastamiento de la diversidad y la divergencia por la intolerancia y el autoritarismo.

Esta lectura profunda de la realidad colombiana, el extraordinario equilibrio que la novela logra entre la fidelidad al hecho histórico y la complejidad estética que lo tramita, la hondura en la caracterización de su protagonista y la indagación profunda por la condición humana en la experiencia de la violencia, el diálogo permanente entre lo social y lo individual son las características que hacen de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* la gran novela de la Violencia en Colombia y de Albalucía Ángel una de las escritoras más brillantes de la literatura colombiana.

## NOTAS

<sup>1</sup> Wolf, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 1989.

<sup>2</sup> Navía, Carmita. *Guerra y paz en Colombia, miradas de mujer*. Colombia: Universidad del Valle, 2003.

<sup>3</sup> Hay otras dos, con Juan José y con Martín, que no son relevantes.

<sup>4</sup> Véanse los estudios sobre la novela de la Violencia de Gerardo Suárez Rendón, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Laura Restrepo, Lucila Inés Mena, Manuel Antonio Arango, Augusto Escobar.

## BIBLIOGRAFÍA MENCIONADA

- ÁLAPE, Arturo. *Noche de pájaros*. Bogotá: Planeta, 1984.
- ÁLVAREZ Gardeazábal, Gustavo. *La novelística de la Violencia en Colombia*. Colombia: Universidad del Valle (monografía de grado), 1970.
- \_\_\_\_\_. *Cóndores no entierran todos los días*. Barcelona: Destino, 1972.
- ANGEL, Alba Lucía. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975. (Edición crítica de Martha Luz Gómez: Colombia, Universidad de Antioquia, 2003.)
- \_\_\_\_\_. *Los girasoles en invierno*. Bogotá: Linotipia, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Dos veces Alicia*. Barcelona: Barral, 1972.
- \_\_\_\_\_. *¡Oh gloria inmarcesible!* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Misiá señora*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Tierra de nadie*. Bogotá: 2003.
- \_\_\_\_\_. *Las andariegas*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Cantos y Encantamientos de la Lluvia*. Bogotá: Apidama, 2004.
- \_\_\_\_\_. *La Gata sin Botas*. Colombia: Museo Rayo, 2004.
- ARANGO L., Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- ARISTIZÁBAL, Alonso. *Una y muchas guerras*. Bogotá: Planeta, 1985.
- BONILLA, María Elvira. *Jaulas*. Bogotá: Planeta, 1984.
- CAIDEDO, Andrés. *Que viva la música*. Madrid: Plaza y Janés, 1985.
- CAICEDO, Daniel. *Viento seco*. Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, 1954.
- CABALLERO, Antonio. *Sin remedio*. Colombia: Oveja Negra, 1984.
- CABALLERO Calderón Eduardo. *El Cristo de espaldas*. Buenos Aires: Losada, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Siervo sin tierra*. Madrid: Alcázar, 1954.
- ESCOBAR, Augusto. *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Colombia: Universidad Central, 1997.
- FIGUEROA, Cristo Rafael. *Estaba la Pájara Pinta Sentada en el Verde Limón: la proliferación del enunciado en el discurso narrativo*. En: Luz Mary Giraldo. **La novela colombiana ante la crítica**. Colombia: Universidad del Valle, 1994.
- GARCÍA Márquez, Gabriel. *La mala hora*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- \_\_\_\_\_. *El coronel no tiene quien le escriba*. Medellín: Aguirre, 1961.
- GÓMEZ Corena, Pedro. *El 9 de abril*. Bogotá: Iqueima, 1951.
- GÓMEZ Davila, Ignacio. *Viernes 9*. México: Impresiones Modernas, 1953.
- HERRERA, Ernesto León. *Lo que el cielo no perdona*. Bogotá: Agra, 1954.
- LÓPEZ Pulecio, Oscar. *La Pájara Pinta. Un Libro de Violencia*. En: Magazín Dominical El Espectador, 21 de diciembre de 1975.
- MEJÍA Vallejo, Manuel. El día señalado. *Colombia: Plaza y Janés*, 1986.
- MENTON, Seymour. *La novela colombiana: Planetas y satélites*. Bogotá: Plaza y Janés, 1978.
- MORA, Gabriela, *El Bildungsroman y la Experiencia Latinoamericana: "La Pájara Pinta" de Albalucía Angel*. En: **La Sartén por el Mango**. Puerto Rico: Huracán, 1984.

- MUÑOZ Jiménez, Fernán. *Horizontes cerrados*. Manizales: Tipográfica Arbeláez, 1954.
- NAVIA, Carmita. *Guerra y paz en Colombia: miradas de mujer*. Colombia: Universidad del Valle, 2003.
- OSORIO Lizarazo, José A. *El día del odio*. Buenos Aires: López Negri, 1952.
- OSORIO, Oscar. *Historia de una pájara sin alas*. Colombia: Universidad del Valle, 2003.
- PAREJA, Carlos H. *El monstruo*. Buenos Aires: Nuestra América, 1955.
- RESTREPO, Laura. "Niveles de realidad en la literatura de la 'Violencia' colombiana." En: *Idelogía y Sociedad*, No. 17-18 abril-sept. de 1976.
- ROMERO de Nhora, Flor. *Mi Capitán Fabián Sicachá*. España: Planeta, 1968.
- SANÍN Echeverri, Jaime. *Quién dijo miedo*. Medellín: Aguirre Editor, 1960.
- SUÁREZ Rendón, Gerardo. *La novela sobre la violencia en Colombia*. Bogotá: Luis F. Serrano, 1966.
- VELÁZQUEZ Murillo, Rogelio. *Memorias del odio*. Bogotá: Alianza de Escritores Colombianos, 1953.
- WILLIAMS, Raymond L., *Una década de la novela colombiana. La experiencia de los setenta*. Colombia: Plaza y Janés, 1981.
- WOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- ZAPATA Olivella, Manuel. *La calle 10*. Bogotá: Casa de la Cultura, 1960.



**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## **CAICEDO, VALVERDE Y ESQUIVEL: TRES MIRADAS SOBRE UNA CIUDAD FRAGMENTADA Y VIOLENTA\***

Durante todo el siglo XX, pero muy especialmente desde los años 30 hasta los 60, las ciudades latinoamericanas crecieron a un ritmo acelerado; a la expansión propia de las ciudades se agregó un fenómeno de migración masiva propiciada por la explosión demográfica, la pobreza de los campos originada en la gran depresión de los años 30, la industrialización concentrada en las ciudades que ofrecía más fuentes de trabajo urbano, y la imagen misma de la ciudad como un paraíso de placer: balnearios, salas de cine y bailaderos. Este agrandamiento amorfo no dejó prosperar un proyecto de ciudad. Las ciudades latinoamericanas se fueron hinchando al ritmo de las migraciones, sin organización, ni proyectos de expansión; sin proyecto ciudadano. La ciudad fue, pues, el centro de una explosión sociodemográfica histórica e inasible:

En las primeras décadas del siglo XX se produjo en casi todos los países latinoamericanos, con distinta intensidad, una explosión demográfica y social cuyos efectos no tardaron en advertirse. Más se tardó en identificar el fenómeno y

---

\* Publicado en: Periódico *La Palabra*, abril de 2000, Universidad del Valle, Cali. Y en: *Poligramas*, No. 16, mayo de 2000, Escuela de Estudios Literarios, Universidad de Valle, Cali. Y en: *Localidad*, No. 2, de 2005, Cali.

más todavía en distinguir lo estrictamente demográfico de lo social. Hubo, notoriamente, un crecimiento de la población con decidida tendencia a sostenerse y acrecentarse. Pero, inmediatamente comenzó a producirse un enorme éxodo rural que trasladaba hacia las ciudades los mayores volúmenes de población, de modo que la explosión sociodemográfica se transmutó en una explosión urbana.<sup>1</sup>

En el caso particular de las ciudades colombianas, este fenómeno fue más dramático. Aparte de “los cantos de sirena” del progreso y las posibilidades que ofrecía la ciudad, hubo otro movilizador de las migraciones: la violencia. Desde temprano, en la vida de esta república, los campos fueron el escenario de cruentos enfrentamientos armados entre distintos bandos: federalistas contra centralistas, liberales contra conservadores, Estado contra guerrilla, hasta la explosión extravagante de bandos de la actual violencia. En el caso particular de la violencia de los años 40 y 50, el escenario de estas confrontaciones fue eminentemente rural, lo que provocó una masiva migración del campo a la ciudad. Esta nueva oleada de inmigrantes se asentó en los sectores periféricos de las ciudades, dando lugar a una segunda ciudad al lado de la ciudad normalizada; una ciudad marginal, sin servicios públicos, sin posibilidades de empleo, sin vías de comunicación, sin los más mínimos elementos de supervivencia; una ciudad de la que sus miembros se sentían partes inconexas, sin ideologías de cohesión grupal, sin tradiciones compartidas: una ciudad anómica, rechazada por la ciudad normalizada.

Sin ingresos fijos ni suficientes, alojados en viviendas precarias y generalmente sin los servicios imprescindibles y sin posibilidad de conservar la unidad familiar, vastos sectores sociales –los últimos estratos de la masa- constituyeron un mundo dos veces marginal: porque habitaban en los bordes urbanos y porque no participaban de la ciudad normalizada ni de sus formas de vida.<sup>2</sup>

Si tenemos en cuenta los cuadros de violencia y barbarie que terminaron su desplazamiento, no debe extrañarnos que la violencia se constituyera en el camino que estos inmigrantes desesperados elegirían para tratar de sobrevivir. Así, a la muralla de fastidio, desprecio, discriminación, despotismo e intolerancia puesta frente a ellos por los habi-

tantes de la ciudad normalizada —que los condenaba a la miseria física, social y humana—, estos nuevos inmigrantes respondieron con desorden, delincuencia, odio y violencia. A esta violencia, la sociedad hegemónica respondía con más violencia, con la muerte.

En el caso particular de Cali, el fenómeno fue muy intenso. La violencia de los años 40, 50 y 60 fue, además de rural, una violencia sectorializada que se concentró en las zonas de mayor riqueza, especialmente en la zona cafetera donde estaban las tierras más ricas del país y las de mayor concentración demográfica. En este sector, la violencia alcanzó su cúspide de horror, desplazando una enorme cantidad de población hacia la ciudad de Cali. A este movilizador hay que agregar otro: En el año de 1971 se realizaron en esta ciudad los XII Juegos Panamericanos. La preparación de los Juegos convirtió a la ciudad en un enorme polo de desarrollo: la construcción de los escenarios deportivos, hoteles, restaurantes, carreteras, el aeropuerto, etc., atrajo muchísima mano de obra y muchos más inmigrantes. Los “cantos de sirena” alcanzaron el delirio y la ciudad sumó una nueva oleada de inmigrantes (de los pueblos, de las ciudades intermedias del Valle, de otros departamentos) que venían ansiosos de progreso y bienestar.

En Cali, entonces, se perfilaron tres tipos de pobladores: los antiguos habitantes de la ciudad, con unas tradiciones bien arraigadas, y un profundo sentimiento de colectividad, de solidaridad, de pertenencia a la ciudad; los inmigrantes que se incorporaban a la ciudad normalizada como obreros de industrias o en el sector comercial y que lograban mezclarse con los sectores de clase baja asentados de antiguo en la ciudad, fundiendo sus tradiciones con las de ellos y desarrollando un sentido de pertenencia a la ciudad sin perder los lazos afectivos por el terruño; y los inmigrantes asentados en las zonas marginales (obrereros de la construcción, empleados en el servicio doméstico, “rebuscadores”, delincuentes) que, como efecto de la violencia y los desplazamientos forzosos, padecieron el despedazamiento de sus familias y de sus tradiciones y, como efecto del rechazo de la ciudad normalizada, la ausencia de los lazos de pertenencia al terruño, a una tradición, a un sentimiento de solidaridad social.

Así, la ciudad se fragmentó en tres partes, según las condiciones sociales de los distintos grupos: la clase media y la alta, compuesta en su mayoría por los habitantes antiguos de la región, habitaban el sur y el

norte de la ciudad: San Fernando, Versalles, Santa Rita; la clase baja alta, un híbrido de habitantes antiguos de la ciudad y la masa de inmigrantes “afortunados”, se concentró en el centro y el centro oriente: barrios como el Obrero, Salomia, La Base; y la clase baja baja, los sectores marginales, los de la gran masa inmigrante, los de la ciudad anómica, se ubicaron en el oriente de la ciudad. Es esta ciudad fragmentada, sectorializada, con sus clases sociales y sus tipos humanos, la que se construye en los tres cuentos de los que enseguida nos ocuparemos: *Tropa Brava*, de Andrés Caicedo, de la clase media y la alta; *Los Inseparables*, de Humberto Valverde, del sector de clase baja; *La Vida de los Amigos Tiene que Respetarse*, de Alberto Esquivel, de la clase baja baja o sector marginal. Por supuesto que esta división de clase comporta distintas posibilidades de acceso a la cultura, a los medios de comunicación y al turismo, lo que define las influencias culturales de cada sector y, por ende, las determinaciones ideológicas que orientan la relación de estos grupos sociales con la ciudad y con la cultura y que definen el modo como sus miembros se agrupan. Los tres cuentos construyen estas miradas desde el interior de las agrupaciones de jóvenes que tanto abundaron en la época.

### ***TROPA BRAVA: el adiós a la inocencia***

Los chicos de la gallada *Tropa Brava*, cuyo lugar de operación es el parque de la 26 en el barrio San Fernando, pertenecen a la clase media, clase social que tiene un fuerte contacto con la cultura norteamericana a través del turismo, el cine, la televisión, las revistas; pero es sobre todo la música y el cine norteamericanos los que ejercen una influencia definitiva sobre los jóvenes de esta generación y de esta clase social. La música Rock y películas como *Rebelde sin Causa*, *West Side Story*, *Jóvenes Salvajes*, *Al compás del Reloj*, *El Estigma del Arroyo* y las de Elvys Presley -que básicamente son un grito de rebeldía generacional, una toma de posesión del mundo de una generación que sufre aún el vacío axiológico que dejó la Segunda Guerra Mundial y que se ahonda con la Guerra de Vietnam- son las dos influencias culturales más fuertes de estos muchachos. Estas películas les hablan de rebeldía, del valor de la aventura, de hombres duros, de buenos peleadores, de la búsqueda de la fraternidad generacional y de la necesidad de unirse para descomponer el sistema de valores heredado y encontrar su lugar en el mundo. Los jóvenes caleños de la clase media se identifican con estas expresiones y buscan entonces su toma de posesión del mundo en las galladas.

La gallada es concebida en este cuento como una hermandad, una organización (con “fines sociales y aventureros”) con una estructura jerárquica y, por ende, con un líder. La gallada es un espacio de identificación y afirmación en el mundo, afirmación que se da en la oposición a la norma, en la rebeldía; es un espacio de mediación en su relación con el mundo: es el lugar de la **transgresión**. La gallada busca el reconocimiento y el respeto del resto de la sociedad y de las otras galladas. Por eso se uniforman, lucen sus chaquetas, se toman la calle, delimitan su espacio y su hembra y su grupo; hacen presencia, hacen ruido, se inventan su propio código de comunicación. Ellos dicen, indagan su lugar, crean su mundo, e inventan una axiología: la de la Gallada: la reunión de gallos. El gallo es el símbolo: el líder es el que mejor pelea, el más bravo, el más pintoso, el que mejor baila, el de la mejor hembra, el que manda en el corral. Pero todos ellos, por el hecho de pertenecer a la gallada, son mejores peleadores, conquistadores y bailadores que los demás, los de afuera de la gallada, o de otras galladas. Ellos quieren despertar del letargo, quieren salir de la muerte de la generación que los precede. La gallada posibilita la reacción contra una generación que ellos sienten muerta.

En este contexto, la amistad es un principio de identificación con la hermandad, no con el otro individual sino con la hermandad. La amistad se define en la membrecía, se asimila, se diluye en el sentimiento de solidaridad y pertenencia al grupo; no existe, no se entiende la amistad por fuera del grupo. Es la gallada la que teje y desteje los hilos de la amistad.

### ***LOS INSEPARABLES: Buenos muchachos.***

Los chicos de *Los Inseparables* se reúnen en un grupo más pequeño (4 miembros) que la **gallada** de *Tropa Brava* (69 miembros), y su espacio es el barrio Obrero. Estos muchachos de clase baja reciben la influencia directa de la salsa y el bolero, que claman por una identidad construida en la calle, en el barrio, en el hacer cotidiano; que hablan del goce de la vida, de la aventura. Precisamente esta búsqueda de la identidad y del goce define el tipo de asociación de estos jóvenes. El grupo respeta y afianza la identidad de cada uno, sus dones, sus peculiaridades. Por eso no hay, como en *Tropa Brava*, un líder que encarne el sùmmum de las virtudes, cualidades, calidades y aspiraciones del grupo; no hay un líder y sus segundos, sino un conjunto de amigos, cada uno con sus características especiales. Así, Eduardo es el mejor billarista; Ernesto, el más duro

en la pelea; Oscar, el más inteligente; Alfredo, el conquistador. Claro, el sueño del hombre perfecto es que sea, como lo dicen refiriéndose al virtual hijo de la mujer que han violado, “Enamorado, fuerte, billarista, inteligente”.

El grupo se reúne para “matar el tiempo” y para gozar, el ocio es el acicate para que los muchachos se paren en la esquina a vacilar; para que consoliden su amistad en ritos de hombría: concursos para echar el semen, desvirgues colectivos; para que prueben su valor en la aventura y obtengan de este modo el respeto de sus amigos: voladoras, violaciones. La gallada, en este cuento, es el espacio de la **afirmación** ante el amigo, del encuentro con el otro; es el espacio de la afirmación de la identidad, donde se acuerdan los sueños y las expectativas, donde se teje el goce, la vida.

Y así van consolidando una amistad fuerte, poderosa. El grupo posibilita la amistad, pero no la diluye; no se es amigo por pertenecer al grupo, se pertenece al grupo porque se es amigo; el grupo es hermético, cerrado, sus miembros mantienen una amistad sólida y positiva, antes y después, afuera y adentro del grupo. Es la amistad la que teje los hilos de la gallada.

### ***LA VIDA DE LOS AMIGOS TIENE QUE RESPETARSE:***

#### ***No futuro***

En *La vida de los amigos tiene que respetarse* el barrio es indefinido, innominado. Sabemos que es un sector marginal por los actores que lo habitan, por sus gentes, que no tienen siquiera la posibilidad económica de velar y enterrar con un mínimo de dignidad a sus muertos. Por el rechazo de que los hace víctimas el resto de la sociedad, por el desprecio que la ciudad normalizada les ofrece y por la falta de oportunidades de acceso a los bienes y servicios de que gozan los otros sectores sociales de la ciudad, estos grupos marginados desarrollan el sentimiento de que el espacio no les pertenece, un sentimiento de extranjería, con el agravante de que no hay una tierra en que pensar, no hay un país soñado. Nacidos en la ciudad, no la sienten propia: están expatriados en su propia tierra. Expatriados por las prácticas de intolerancia que no les permitieron un lugar en el mundo, estos chicos son el resultado de un proceso de descomposición familiar, de ausencia de la norma<sup>3</sup>, de la autoridad, del sueño, lo que genera un profundo vacío ético en la relación con el otro e instauro como valor fundamental la supervivencia: no se trata de encontrarle sentido a la vida sino de sobrevivir.

Marcados por la orfandad que los constituye (huérfanos de la patria, del terruño, de la unidad familiar, de los sueños, de su propia identidad) y por la necesidad de la supervivencia, estos jóvenes se asocian en grupos con lazos tremendamente débiles, donde el que sobresale es el que mejor maneje el cuchillo; por eso, no hay protesta ni actos simbólicos, ni búsqueda de la identidad. De hecho, el cuento lo que hace es mostrarnos cómo se matan todo el tiempo entre ellos: porque la amistad es una condición de esa supervivencia, a veces puede, al tenor de las circunstancias, salpicarse de odio, trocarse en venganza y devenir en episodios violentos.

La amistad es puramente circunstancial, depende del momento: la cerveza, la puta, el vicio, el atraco, la venganza; no es una amistad fortalecida por el grupo. El grupo no define la amistad sino que une sujetos con una necesidad común: la **supervivencia**. Es la carencia y la necesidad de sobrevivir la que teje los hilos de la amistad y de la gallada.

### ***LAS TRES MIRADAS***

Como ya lo dijimos, cada clase social recibe un tipo particular de influencias culturales y sus miembros se mueven según necesidades y expectativas distintas; y es en ese movimiento y bajo esas influencias que definen su forma de agruparse. Necesariamente, entonces, las galladas de cada uno de estos sectores sociales se fundan sobre axiologías distintas y con propósitos y necesidades particulares; estas axiologías, propósitos y necesidades determinan la manera como los distintos grupos se relacionan con la ciudad (el espacio y la sociedad). El modo de esta relación, a su vez, define la reacción de la sociedad hegemónica frente a ellas.

## **1. LOS GRUPOS JUVENILES Y EL ESPACIO**

En *Tropa Brava* los espacios de la acción eran el cine y la calle, en *Los Inseparables* eran el billar y la calle (y ocasionalmente el prostíbulo), y en *La vida de los amigos tiene que respetarse* principalmente el prostíbulo. En los dos primeros cuentos, el espacio sirve a la toma de posesión del mundo y, por lo tanto, es un espacio de vida; en el último el espacio sirve a la evasión, es el espacio de la muerte.

Las necesidades y posibilidades de diversión son distintas para cada sector. El cine, tan determinante y definitivo en el actuar y la constitu-



ción de la Tropa Brava, es sólo un lugar para vacilarse la novia en *Los Inseparables* y en el último cuento ni siquiera se menciona. En el primer cuento, el cine es una fuente de vitalidad que moviliza y consolida la gallada: “en ese tiempo eran como 50, después fueron más cuando dieron *Rebelde sin causa* (...) Era cuando las cosas se empezaban a poner calientes con todo el cine que uno veía, bueno y malo, pero tanto cine...”. En el segundo cuento, el billar, el bar, es el lugar para “matar el tiempo”: “Aún se encuentran todos los días en la misma esquina. Derrotan la distancia hasta el bar y, poco a poco, engendran un deseo sonoro por la muchacha niña que golpea la timba”; es allí donde se va consolidando la amistad, donde se teje la identidad del grupo. En el tercero el lugar de la diversión es el burdel: “Ustedes saben que Guayos de Oro conocía los mejores metederos (...) nos invitó a Cachaloas a un streptease (...) en otras ocasiones donde uno pillla la hembra deseando obtener la lujuria del público...”; en la clandestinidad del burdel esconden su condición de huérfanos, en la oscuridad de Cachaloas olvidan temporalmente su desposesión y su soledad vital.

Respecto de la calle, la relación también es distinta. En *Tropa Brava*, el lugar de encuentro es el parque de la 26 (carrera), el parque es el sitio para expresar la rebeldía, batanear, practicar paradas y promocionar peleas, tal como reza el epígrafe del cuento: “El verano ya está aquí / el tiempo para pelear en las calles es correcto”. En *Los Inseparables*, la esquina es el lugar de encuentro para el vacile, para preparar la ida al billar y las aventuras; es el espacio para consolidar la amistad, para el goce, para la vida. En *La vida de los amigos tiene que respetarse*, la calle es un espacio brumoso, indefinido, oscuro; es el lugar para meter vicio y para matarse.

## 2. LOS GRUPOS JUVENILES Y LA SOCIEDAD

Si los chicos de *Tropa Brava* buscan su lugar en el mundo en la **transgresión** y los de *Los Inseparables* lo hacen en la **afirmación**, los de *La Vida de los Amigos tiene que Respetarse* viven la desposesión, se definen en la búsqueda no de su lugar sino de la **supervivencia**. Los jóvenes del primer cuento se rebelan generacionalmente, transgreden a propósito, hacen una confrontación abierta, pública, ruidosa, a la sociedad y sus normas en las que no se sienten representados; buscan reconocimiento en la **transgresión**, hacer presencia, indicar su lugar

en el mundo. Los chicos del segundo cuento no atacan públicamente las normas pero las violan; las transgreden pero asumiendo la culpa y como una manera de **afirmarse** ante el otro inmediato, el miembro del grupo, el amigo. Los muchachos del tercer cuento, violan la norma porque es la condición para su **supervivencia**, no buscan la transgresión ni la afirmación sino simplemente sobrevivir en los escasos márgenes que les deja la sociedad hegemónica. En síntesis, los tres grupos transgreden la normatividad social, pero sus motivaciones son distintas: si a los niños de la clase media los inspiraba la **rebeldía** y a los pobres de la clase baja los movilizaba **el ocio**, a los marginales de *La vida de los amigos tiene que respetarse* los impelia la necesidad de **sobrevivir**.

Estas diferencias van a decidir también los instrumentos de la confrontación: Mientras la *Tropa Brava* dibuja en sus camisetas el puño como su símbolo y aisladamente mencionan manoplas y guallas, *Los inseparables* exhiben tímidamente la perica y los maleantes de *La vida de los amigos tiene que respetarse* usan el cuchillo con destreza y, al final, el revólver (aparece el sicario).

### ***Las voces del silencio***

Es claro que con distintas motivaciones y actitudes, los cuentos ponen en escena un esquema de relación social básico: confrontación a la sociedad y a sus normas por parte de los grupos juveniles. Ahora bien, la reacción de la sociedad hegemónica frente a las actitudes y las acciones de estos grupos dependerá no del carácter y el impacto de la transgresión, sino de la incomodidad que la misma le cause. La reacción frente a los grupos juveniles que incomodan a la sociedad hegemónica es la del silenciamiento por cualquier vía; la más efectiva, la de la muerte. Así, en *Tropa Brava*, los miembros de la gallada son aniquilados cuando osan irrumpir en el parqueadero de SEARS, que en el cuento es la representación de la sociedad hegemónica. Lo propio ocurre en *La vida de los amigos tiene que respetarse*: los muertos aparecen regados por la ciudad después de las noches de “limpieza”. En el caso de *Los Inseparables*, no ocurre la tragedia, y no ocurre simplemente porque ellos no son incómodos, ellos no atentan contra la sociedad hegemónica, ellos se causan daño entre sí: es a una chica del barrio a la que violan, roban en la tienda de la esquina, pelean entre ellos. Vemos entonces que la reacción de la sociedad dominante tiene que ver con el grado de incomodidad que estos grupos le causen; lo

que me es incómodo lo elimino. Esta práctica desde siempre nos ha condenado a la tragedia.<sup>4</sup>

La sociedad hegemónica define las posibilidades de desarrollo de los miembros de la sociedad entera; posibilidades que son tremendamente restringidas y herméticas; que lesionan la dignidad social y humana de los que no se sienten representados en el modelo social que les imponen y la de los menos favorecidos, los grandes sectores de la sociedad condenados a vivir en condiciones infrahumanas, a sobrevivir en el delito, en la zozobra, en la ruindad. Pero esta sociedad hegemónica insensible no sólo no responde al compromiso moral de responsabilizarse de esta tragedia, de este envilecimiento que provocan en sus pares, sino que cualquier expresión de inconformidad con su orden es silenciada por las balas.

Caicedo, Valverde y Esquivel aportan los hilos con los que se teje la imagen de una ciudad violenta, intolerante, que sin poder, sin tratar siquiera de canalizar los sentimientos y aspiraciones de sus jóvenes reacciona frente a sus expresiones, según el grado de incomodidad que le ocasionen, con una violencia inusitada: jamás será justificada la masacre de la Tropa Brava, ni las “limpiezas” de indigentes y delincuentes en *La vida de los amigos tiene que respetarse*, como tampoco se justifica la impunidad de los delitos de los muchachos de *Los Inseparables*. La sociedad hegemónica tiene que entender, y obrar en consecuencia, que es el modelo social el que impele a que estos sujetos desarrollen esos comportamientos; que el camino no es, no debe ser, el de silenciarlos, sino el transformar el modelo social favorecedor de las élites por un modelo democrático, con justicia social, en el que todos se sientan representados, y que ofrezca a todos la posibilidad de acceder a condiciones de vida dignas. No puede una sociedad pretender que sus muchedumbres miren con sed el agua maravillosa y con hambre los fabulosos manjares y no se atrevan a tomarlos, aunque sea de noche y con la guadaña en la mano.

## NOTAS

<sup>1</sup> Romero, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Siglo XXI Editores, 1984 (1ª ed., 1976). Pág 322.

<sup>2</sup> *Ibid*, pág. 343.

<sup>3</sup> Estos chicos son hijos de padre ausente, ya porque sean los huérfanos de las muertes perpetradas en los campos, ya porque sean hijos de padres desplazados por aquella violencia. Esta condición de padres desplazados los convierte en seres derrotados ante la vida lo que los castra para ejercer las funciones paradigmáticas de padres, de legisladores y ejecutores de la norma doméstica, y los hace incapaces de garantizar la cohesión familiar.

<sup>4</sup> Recordemos que el país toleró el narcotráfico hasta el momento en que algunos narcotraficantes (Ledher, Escobar) fundaron partidos políticos. Cuando los narcotraficantes quisieron meterse en política, invadir los terrenos de la aristocracia, disputar el poder, se hicieron incómodos; entonces, el poder hegemónico de la aristocracia condenó al país a una dramática guerra que ha dejado millares de muertos y al país en la miseria. Ahí está también la historia de las guerrillas, la de los movimientos políticos de izquierda, la de las autodefensas.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

### LA VIRGEN DE LOS SICARIOS: EL AMOR COMO CAMINO\*

Para felicidad suprema de Fernando Vallejo, autor de la novela *La Virgen de los sicarios*, la película homónima de Schroeder, que adapta dicha novela (de la cual el mismo Vallejo es guionista), ha levantado un enorme escándalo en el país. Y digo para su felicidad, pues da la impresión que la escritura de esta novela estuvo más determinada por su deseo de escandalizar que por búsquedas estéticas.

Y tuvo, además, Vallejo, la fortuna que su más visible detractor fuera Germán Santamaría, otro escritor más ansioso de salir en televisión que de argumentar con seriedad. Y una suerte adicional, la mano maestra de Schroeder ha dado a la luz una pieza de extraordinaria perfección y belleza sobre la que cualquier crítica negativa parece mero complejo y mojigatería. No comparto, por supuesto, la argumentación de Santamaría, como tampoco la valoración de Antonio Caballero cuando afirma, más empeñado en denostar a Santamaría, que la novela es mejor que la película.<sup>1</sup>

---

\* Leído en el Congreso Internacional de Estudiantes Posgraduados, que se realizó en CUNY, New York, en la primavera del 2001. Publicado en: *Poligramas*, No. 17, año 2001, Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle, Cali. Y en: *Hybrido*, No. 5, revista de los estudiantes del Programa Doctoral en Literaturas Hispánicas y Luso-brasileras de Graduate Center, CUNY, New York, 2001.

Lo primero que quiero señalar es que estamos frente a dos textos distintos. (Sí, ésta es una verdad de Perogrullo; pero, se impone subrayarla, porque cuando leemos los juicios y comentarios que ha suscitado la película vemos que los comentaradores se refieren a los dos textos indistintamente, como si fuera uno sólo.) Y va mucho entre la novela de Vallejo y la película de Schroeder.

Los dos textos comparten la misma historia. En realidad dos historias: Historia 1: Fernando regresa a su Medellín para recordar y morir, y se enamora de Alexis, un adolescente sicario. Fernando, entonces, se mueve de la desesperanza hacia el amor. Luego, la muerte de Alexis lo arranca de su escepticismo melancólico y lo somete a un dolor extraordinario. Después aparece Wilmar, otro adolescente sicario, asesino de Alexis, y se repite la historia de amor y muerte. Historia 2: la historia de Medellín, la de la muerte absurda y la descomposición: En la mirada cínica de Fernando, y en la mirada “inocente” del sicario amante pasa la Medellín de los 90, llena de miseria y odio, de sicarios y víctimas, pletórica de muerte e impunidad; esa Medellín que a ratos parece justificar el resentimiento de Fernando y su cáustica lectura del mundo.

Insisto: Una diferencia fundamental, tal vez la más importante, en los textos es el énfasis con que cada uno articula y hace interactuar las dos historias que les son comunes. En la novela, el énfasis está en la violencia: El sicario (Alexis-Wilmar), acompañado de su amante Fernando, atraviesa una ciudad salvaje asesinando sin razón y sin remordimientos a cuanta persona se le antoja. En este tránsito de la muerte se va tejiendo la historia de amor entre Fernando y el sicario (Alexis-Wilmar).

En la película, el énfasis está en el amor entre el sicario (Alexis-Wilmar) y Fernando. Estos sujetos hacen un camino intenso desde el encuentro físico motivado por el interés económico y la pasión hasta llegar a habitar el fértil territorio del amor que proscribía la idea del suicidio y dota de sentido la existencia. Paralelo a este camino se transita la ciudad salvaje, donde los niños sicarios (Wilmar y Alexis incluidos) matan sin razón -incluso acá se establece una sutil pero fundamental diferencia: Alexis-Wilmar matan siempre con una justificación (débil e inaceptable, por supuesto) para sí mismos-.

Otro elemento que establece una diferencia fundamental en los dos textos es la motivación que se trasluce en ellos, digamos el proyecto estético o político o moral que los dinamiza y los define. En la novela es claro el propósito o proyecto político-moral, precariamente realizado,

de escandalizar. Podríamos decir que el proyecto estético es subsumido por éste y que la novela queda al servicio de un proyecto político, quizá personal, que la ahoga y, a mi juicio, le resta valor literario. Un poco lo que pasó con las primeras novelas de la violencia (*Viento seco*, por ejemplo), cuyo valor testimonial y cuyo propósito político las condenó como piezas literarias.

La película, en cambio, obedece a la necesidad perfectamente realizada de contar una historia: una bella historia de amor, con el trasfondo de la frenética Medellín de la muerte. Y, desde esta perspectiva, no se trasluce la intención de discutir la validez del amor homosexual o sus peculiaridades genéricas; como tampoco el propósito de apologizar la violencia, o de condenarla. Simplemente se cuenta la historia de un amor entre homosexuales que nace y se consolida en el escenario de una ciudad atrapada en la más absurda violencia. Ese es su proyecto estético y al él se atiende.

Y esta diferencia en el proyecto orientador de cada texto configura de manera disímil al personaje central: Fernando. Leemos y releemos el libro, vemos y volvemos a ver la película tratando de encontrar la identidad de los dos personajes Fernando, más allá de ciertas acciones y frases repetidas y de una biografía común, en la esencia ontológica, en su visión de mundo, en su relación con el amor y el odio, y no se percibe con claridad; no más allá de la superficie. (Y no estamos olvidando las constricciones formales y narrativas propias de los dos discursos.)

El Fernando de la novela es pensado y construido en función de producir escándalo. En un país conservador como es Colombia, y en el escenario de la sociedad paísa, machista y homofóbica, la sexualidad es ya de por sí generadora de comentarios de corrillo; pero la homosexualidad enarbolada y exhibida es ya imperdonable; y si es una homosexualidad entre un viejo y un adolescente, es execrable; y si está mediada por el comercio de los cuerpos, es innombrable; y si el muchacho es un sicario, la sociedad estalla en frases de condena y la censura es irremediable. Y si a estos elementos le sumamos el espíritu escéptico y burlón del personaje, pleno de “frases célebres” pretendidamente lapidarias, que arrasa los más y los menos importantes símbolos de la sociedad que rechaza, pues el texto no se salva de la hoguera. Todos estos elementos eficaces en el propósito de escandalizar, definen, ahogan, matan al personaje, Vallejo, de la novela, y también a sus sicarios. A ratos, los menos, el personaje es robado a la nostalgia de su ciudad natal o de una amistad,



pero inmediatamente irrumpe un elemento generador de escándalo y el personaje vuelve a su función de títere al servicio de.

En Cambio, el personaje de la película tiene vida propia, se define en sus acciones, en sus gestos, en su discurso. La sensibilidad de su espíritu se resiente ante las primeras muertes que presencia, cuestiona el absurdo de la muerte que regalan sus sicarios, vive la nostalgia plenamente, disfruta del placer de sus paseos, padece el dolor de la ciudad y del hombre que se destruye, se enamora y acepta el amor. Si bien sus actos (los cuales comparte con el personaje de la novela) pueden generar, y generan, escándalo, el personaje no está al servicio de producirlo. El personaje de la película tiene vida propia y respira y habita su mundo.

Pero, además, el Fernando de la película no subyuga a la historia, deja vivir a los personajes, deja palpar la ciudad mientras que el Fernando de la novela la subyuga, ahoga la historia, aplasta la ciudad, no deja vivir a los personajes (los sicarios aquí son sicarios de vitrina, de exhibición, absolutamente inverosímiles). He ahí otra diferencia fundamental: La novela es la mera exhibición de la muerte desde la visión de un cínico de escaparate, cuya percepción misma es falsa como falso aparece el mundo que se lee en su mirada; en la película hay una autenticidad a toda prueba.

*La Virgen de los sicarios* (novela) es un “rosario” de muertes inútiles exhibidas y aplaudidas por el sólo aliciente del deseo de causar escándalo, entreveradas en una sarta de frases blasfematorias que emulan la prosa calcinante de Vargas Vila. *La Virgen de los sicarios* (película) es una bellísima historia de amor en el escenario brutal de la violencia, recreada con una rara perfección formal.

Pero ahondemos un poco en lo que, aunque no se diga abiertamente, ocasiona toda la algarabía de los detractores de ambos textos (algarabía en el sentido literal de “griterío confuso y estridente” donde solo una labor de fina lectura semiótica puede develar los significados circulados): El asunto de la homosexualidad. Ahí está el fondo de la polémica. Nos dice Santamaría:

Lo más sensato es ignorar a Vallejo, incluso ignorar la película, porque los provocadores, como los terroristas, lo que buscan es la atención y la notoriedad pública. Pero ya va siendo tiempo de que la gran prensa deje de orquestar el pensamiento y la obra de un hombre que si es sincero en lo que dice, entonces se trata de un sicópata. Un delirante que le quiere cobrar a toda una nación el no haber podido ser

felizmente homosexual en Medellín, como lo proclama en todas sus entrevistas. Es asunto suyo que esa sea su opción física, e incluso es respetable, porque no se trata de discriminar a nadie por su sexualidad. Pero que no sea, por favor, un maricón tan escandaloso.

Este es el fondo del comentario de Santamaría. No nos vamos a detener, aunque tal vez deberíamos hacerlo, en la candidez de su análisis sobre la relación entre ficción y realidad<sup>2</sup>, como tampoco lo haremos en su, muy penoso, pedido de censurar la película (y, de paso, la novela –como si fueran una sola y la misma cosa, insisto-) y, menos, en la insostenible comparación entre *La vendedora de rosas* y *La Virgen de los sicarios*. Queremos resaltar la parte final de su comentario: “Es asunto suyo que esa sea su opción física, e incluso es respetable, porque no se trata de discriminar a nadie por su sexualidad. Pero que no sea, por favor, un maricón tan escandaloso”.

Pues, es claro que para Santamaría, como para el resto de los detractores, no es un “asunto suyo”, de Vallejo, su homosexualidad, la de Vallejo. No de otra manera se entiende que se le exija en tono perentorio que no sea “un maricón tan escandaloso”. Total que no es, entonces, respetable (“incluso”, dirá Santamaría delatando su intolerancia) su “opción física”.

Primero. La homosexualidad, como lo enseñan tanto la película como la novela, no es una opción física sino, como la heterosexualidad, una condición humana (muchas veces ni siquiera una opción). Reducir la relación homosexual a la mera “asunción” de una opción física es proscribir la homosexualidad del fértil territorio del amor. Entonces, sí, “se trata de discriminar” por una condición sexual, lo que es, hoy en día, un anacronismo mayor.

Segundo. No es aceptable que un texto artístico se condene (como lo hace Santamaría -y los que auspician y promocionan sus reflexiones-) <sup>3</sup> porque ejerce violencia (o burla) contra nuestras instituciones, nuestros próceres y notables o contra Medellín. Y tampoco lo es que se condene el texto artístico porque recree el fenómeno de la violencia de una ciudad y un país como lo hacen estos dos textos: La violencia del sicariato en Medellín fue uno de los más dramáticos y vergonzosos (y reales) periodos de nuestra historia, y nuestras instituciones y nuestros dirigentes están en deuda con el país y con la historia. Y ese no es un problema del escritor sino de la sociedad.

Además, condenar los textos porque recrean la violencia, equivale a condenar una gran parte de nuestra literatura: *La vorágine* de Rivera, por la violencia cauchera; *La casa grande* de Cepeda Samudio, por la matanza de las bananeras; *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel, por la violencia partidista de los años 50 y 60; *Rosario Tijeras* de Franco Ramos, por la violencia del narcotráfico, y, alrededor de éstas (que a mí me parecen las más logradas) los cientos de obras que recrean los mismos fenómenos. No, la violencia es parte de nuestra realidad y no una imposición de la literatura.

Tercero. Leer el tema homosexual en los dos textos de esta manera da cuenta de que no se ha hecho un análisis serio y racional de los mismos sino que sobre ellos se han vaciado las propias ideas (o miedos o prevencciones) del lector sin consideración alguna por el texto. No de otra manera se entendería que ni siquiera se considere lo que es axial a los textos: el amor, como escenario de salvación y como terreno dador de sentido a la existencia humana. Y es que, subrayo, en la conciencia machista y conservadora de estos comentaristas el amor y la homosexualidad no son identidades afines (o, como dirían los viejos -de antes- y los curas: “eso del homosexualismo son puras cochinas”).

### *El amor como salvación*

Ya dijimos que, a pesar de las amplias diferencias en la constitución de los dos textos, tanto en la novela como en la película, el amor es el escenario que posibilita algún sentido y una justificación para la existencia. Fernando regresa absolutamente desesperanzado a su Antioquia natal con la única idea de morir en la tierra que lo vio nacer. Este Fernando del regreso es un hombre abatido por el tiempo y el escepticismo sobre el destino de la humanidad y la razón de la existencia, un blasfemo irreducible, un cínico: “yo siempre he sido yo: niño, joven, hombre, viejo, el mismo rencor cansado que olvida todos los agravios: por pereza de recordar.”<sup>4</sup> Pero, este desprecio hacia todo empieza a desvanecerse en los brazos de Alexis, en la vivencia del amor.

Virgencita niña, María Auxiliadora que te conozco desde mi infancia, desde el colegio de los salecianos donde estudié: que eres más mía que de esta multitud novelera, hazme un favor: Que este niño que ves rezándote, ante tí, a mi lado, que sea mi último y definitivo amor. Que no lo traicione, que no me traicione, amén. (15)

El amor llena de sentido la existencia de Fernando. Alexis es como una pequeña isla en medio del mar de la amargura, el resentimiento y el desprecio por la vida; una pequeña isla que se va agrandando, se va haciendo territorio de esperanza, lugar donde la felicidad aún es posible, donde la vida puede ser valiosa: “Aquí guardo una foto suya dedicada a mí por el reverso. Me dice simplemente así: ‘Tuyo, para toda la vida’, y basta. ¿Para qué quería más? Mi vida entera se agota en eso”. (45)

Lo propio ocurre con Wilmar. Después del amor reencontrado en Alexis y del dolor profundísimo de su muerte, Fernando encuentra en Wilmar una segunda oportunidad para el amor, esto es, para la vida. A la muerte de Wilmar, Fernando se sume de nuevo en el más profundo excepticismo, en el más hondo rencor. En el anfiteatro, viendo el cadáver de Wilmar, exclama: “Me asomé un instante a esos ojos verdes y vi reflejada en ellos, allá en su fondo vacío, la inmensa, la inconmensurable, la sobrecogedora maldad de Dios”. (119)

Y, entonces, regresa a su cuasi nihilismo, a su amargura vital, a su desprecio inmenso por el ser humano, sobre todo el colombiano, sobre todo el paisa.

Es, pues, el amor el que recupera la esperanza y el sentido de la vida; es el amor el que hace posible la felicidad o, al menos, la alegría de vivir; es el amor el que dignifica la existencia. Ese es el sentimiento de Fernando: el amor es el espacio único de dignificación de la existencia.

Aunque, como ya lo señalé, la experiencia redentora del amor es fundamental y modelizadora de los dos textos, en la película está en el primer plano. Y esta propuesta del amor como sustento del sentido de la existencia es, para la sociedad patriarcal, lícita desde la óptica de la experiencia humana; y es aplaudida como experiencia heterosexual. Pero, cuando es la experiencia homosexual la que lo propone se vuelve ilícita y, a los ojos de la sociedad dominante, es decir, la machista, se vuelve insultante y vulgar, y se pide su proscripción.

Pero el libro de Vallejo y la película de Schroedrer no hacen un alegato sobre la licitud o ilicitud de la experiencia redentora del amor homosexual. No, lo que se plantea es la experiencia del amor como salvación, sin limitaciones de género. Ya lo dije, los dos textos cuentan una bellísima historia de amor -aunque muchos se inclinan a encontrar en ellos una historia (fea o bella, dependiendo del lector y su axiología) de amor homosexual-. Y es esta justa dimensión de la homosexualidad la que se condena de fondo en la polémica suscitada: porque desacomoda los

engranajes principales de la cultura machista, porque limpia de prejuicios y enaltece la experiencia homosexual.

## NOTAS

<sup>1</sup> Esta polémica ha sido recogida por la revista *Semana* en sus ediciones de noviembre y diciembre, y fueron consultadas a través de internet: [www.semana.com](http://www.semana.com).

<sup>2</sup> Hay un Fernando Vallejo que es el personaje de una novela y otro que es el personaje de una película, ambos homónimos de un escritor y guionista; los tres comparten una misma tierra de origen, un amargo excepticismo y una misma condición sexual. Esas son las similitudes fundamentales.

<sup>3</sup> No olvidemos que este comentario surge en el contexto de un país que está siendo tomado, abiertamente ya, por la derecha extrema, que promueve declaraciones como la de Plinio Apuleyo Mendoza cuando se vanagloria de ser de derecha en una columna de la revista *Semana*, y que tiene como representante a uno de los más serios candidatos a la Presidencia de la República para el próximo mandato.

<sup>4</sup> Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Colombia: Alfaguara, 1998 (1994), pág. 13. Todas las citas refieren a esta edición. Cito sólo algunos diálogos de la novela porque consideramos que son ilustrativos de los dos textos, que en este sentido no ofrecen ninguna importante diferencia.



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](mailto:programa.editorial@correounivalle.edu.co)