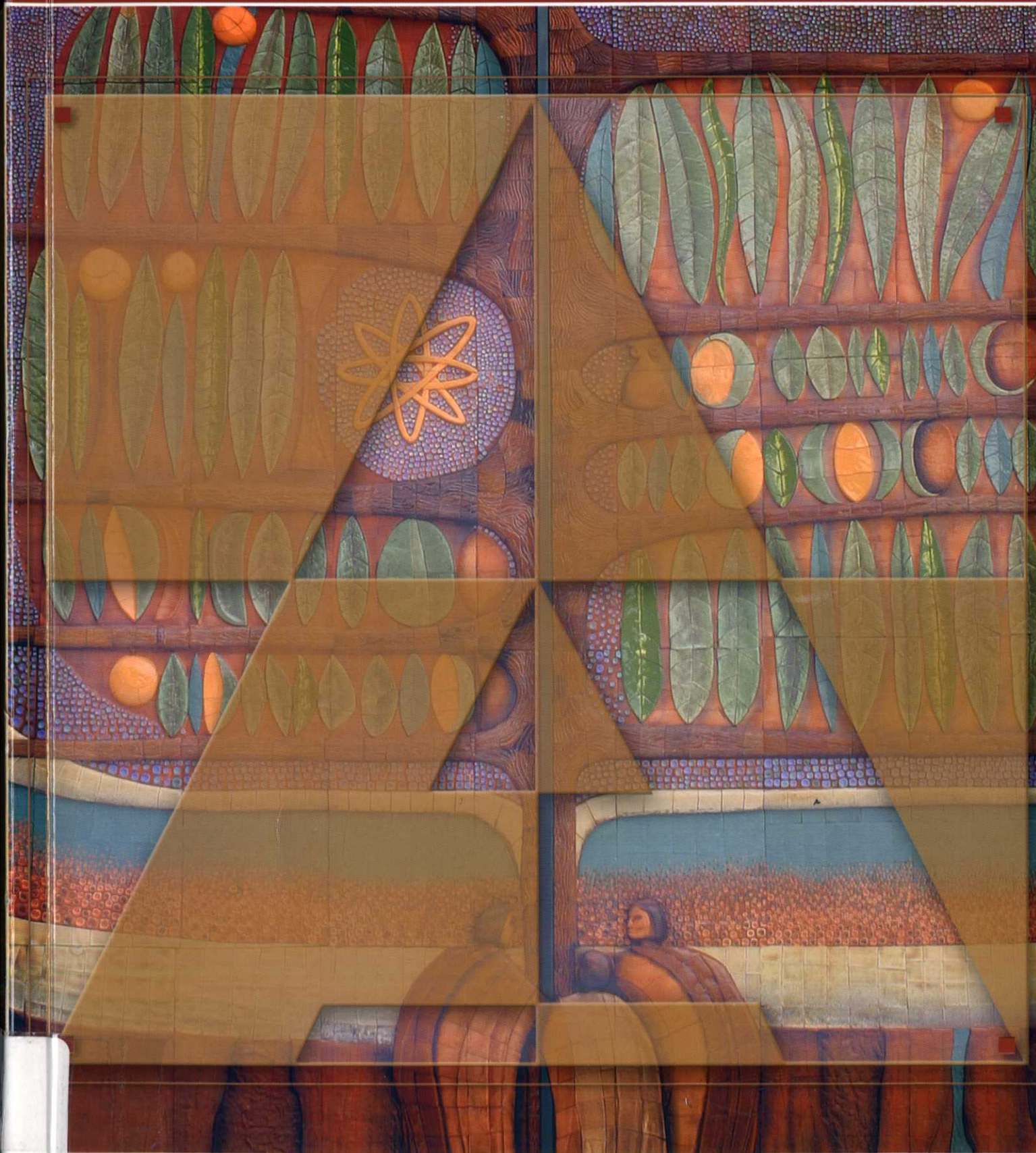


52/140

anales

ANALES • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA
C I E N C I A S S O C I A L E S



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA
ANALES
CIENCIAS SOCIALES



REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE CUENCA
a n a l e s

CIENCIAS SOCIALES



Rector:
Jaime Astudillo Romero

Vicerrector:
Fabián Carrasco Castro

Directora del Departamento de Cultura:
Nelly Peña Domínguez

Editor:
Carlos Rojas Reyes

UNIVERSIDAD DE CUENCA 5-X-2006



T O M O 5 0 - D I C I E M B R E 2 0 0 5



REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA
ANALES
CIENCIAS SOCIALES
TOMO 50

Ilustraciones:
Carolina Alvarado

Diagramación:
Eugenia Washima

Corrección:
Oswaldo Encalada V.

Diseño e impresión de portada:
Gráficas Hernández

Impresión:
Talleres Gráficos de la Universidad de Cuenca



© REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA
ANALES
CIENCIAS SOCIALES
TOMO 50

Primera edición
Diciembre 2005
Impreso en el Ecuador

ISSN No. 0041-8390

Correspondencia y canje:
Departamento de Cultura
Universidad de Cuenca
Casilla N° 168
Teléfono: 831-688 (ext. 272)
Fax: 835-197
Cuenca-Ecuador

email: cultura@ucuenca.edu.ec

http://www.ucuenca.edu.ec

si 1908

Contenido

EDITORIAL	7
EFRAÍN JARA IDROVO: Candidato al Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. 2005.	11
Fundamentos de la transdisciplinaridad. Manfred A. Max-Neef,	41
Epistemología occidental y epistemología andina. Carlos Rojas Reyes	57
Post-literatura: sujeto subalterno e impase de las humanidades. John Beverly	71
Ritualidades y ceremonias Angel Polivio Chalán	87
Guacha opari pampa. Plaza donde se origina la gente cañari. Paucarbamba llanura florida. Juan Chacón Zhapán	97
La música como objeto de análisis Rubén Terterían	117
Dos dramaturgos: Peko Andino Moscoso, Isidro Luna. Genoveva Mora T.	133
Algunas notas sobre cómo mejorar la enseñanza de la escritura en una lengua extranjera. Susana Calle A.	147
Cervantes: su circunstancia, su vida y algunos rasgos filosóficos del Quijote. Francisco Alvarez G.	155
CREACION	
Carlos Vásconez (Relatos)	169
Mauro Narváez: Obituario (relato)	173



La Universidad de Cuenca, fundada en 1867, es hoy, la síntesis de un pasado memorable, de un presente intenso y de un futuro que desafía.

El más sugestivo rasgo que identifica nuestra vida reciente es la tensión no antagónica sino más bien fecunda entre tradición y renovación, como ejes de un solo proyecto que reclama que transformemos las tendencias de cambio en proyectos concretos, las ideas en acciones, los anhelos en decisiones, las iniciativas en voluntad creativa, colectiva y transformadora.

Creemos en una renovación con identidad como un proceso único, continuo y permanente de adecuación de la estructura y de los procesos universitarios a las realidades cambiantes de la época, sin perder los rasgos que han forjado nuestra identidad institucional.

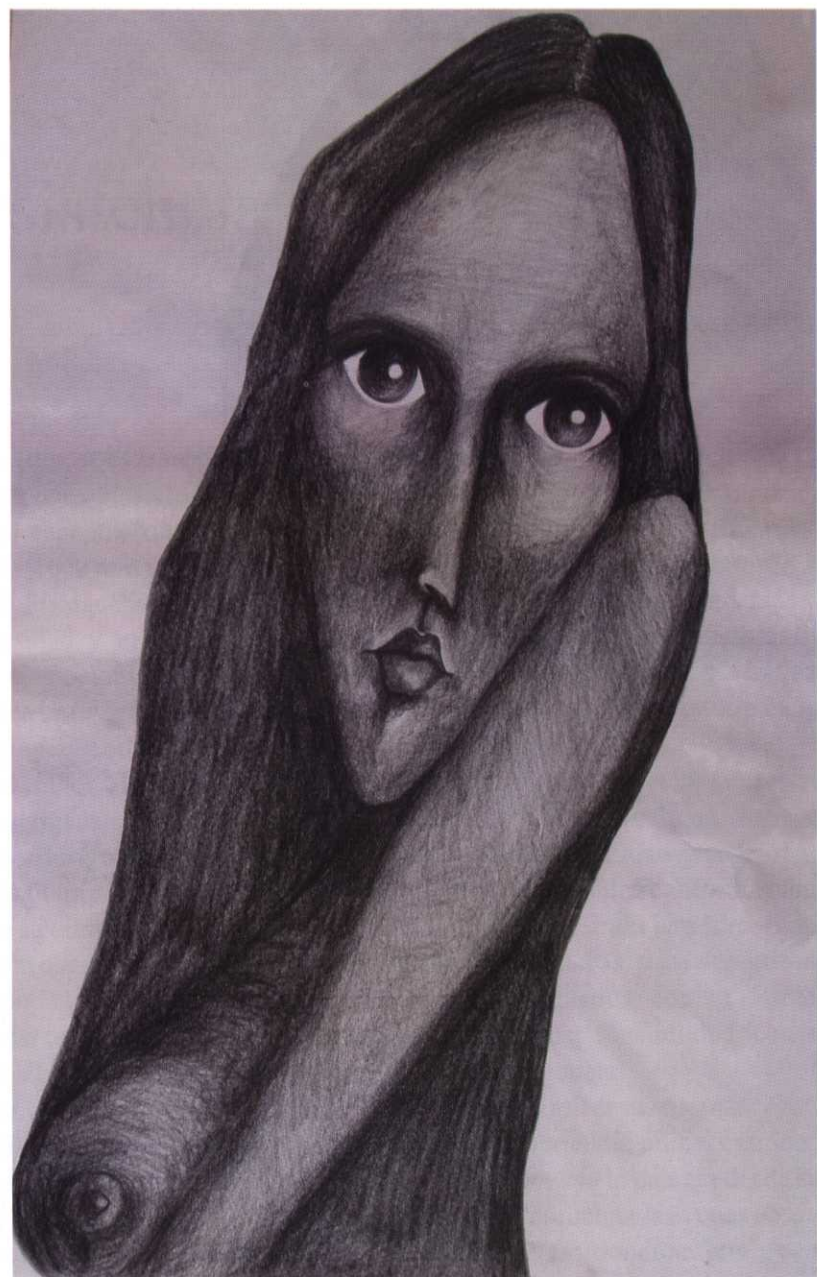
La Universidad debe recuperar el optimismo. Dejar de lamentarnos para creer más en nosotros mismos y en nuestra energía para transformar la realidad, es una condición tanto intelectual como emocional necesaria para el trabajo futuro. Nuestra revista Anales, es esencia y sustancia de esa personalidad diversa, múltiple y dinámica de la Universidad de Cuenca. Al igual que ese demonio inquieto de la creatividad, aparece de pronto, ahora con más insistencia y regularidad que antes, para mostrar lo que somos, para abrir el debate sobre este presente que desafía y el futuro que nos compromete.

La Universidad no puede ser únicamente un lugar de trabajo o un proceso simple para adquirir un título profesional. Es y será un ámbito especial para el desarrollo de la ciencia y la tecnología y para la realización humana e intelectual integral de todos.

Es por tanto un proyecto de vida que debe ser construido todos los días como un espacio amplio, plural, diverso, libre y creativo.

Jaime Astudillo Romero
RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA

Cuenca, noviembre de 2005



lápiz sobre papel
60 x 45 cm.
2002



La persistencia de la poesía

JORGE AGUILAR MORA

Efraín Jara Idrovo es uno de los poetas esenciales en este nuevo "Siglo de Oro" de la poesía en lengua española que comenzó con Bécquer y Martí, y que aún no termina.

Es imposible concebir la historia, el desarrollo, la identidad y el gusto de nuestra poesía moderna sin poemas como "sollozo por Pedro Jara", "Vida interior del árbol", "Funeral de la golondrina" y muchos más que constituyen aportaciones claves a la sensibilidad ecuatoriana, latinoamericana e hispánica.

Aunque, por desgracia, Efraín Jara Idrovo es poco conocido fuera de Ecuador, sólo con el conocimiento de su obra se entiende una continuidad de creación constante que viene desde el Modernismo y continúa vigente en esa vitalísima vanguardia que ha tenido nuestra poesía en el último siglo. Sin él, sin Martín Adán, sin Jorge Eduardo Eielson y sin muchos más, porque la república de fértiles desconocidos es enorme en nuestras letras, no se puede entender la vasta perspectiva que ha abierto la poesía no sólo en el terreno específicamente literario, sino en todas las vertientes de la sensibilidad y del entendimiento. En Efraín Jara Idrovo reencarna con una novedad eterna la vocación más profunda de los poetas modernos en lengua española: ser descubridores de nuevos territorios de las ideas, ser exploradores de los caminos más secretos del pensamiento, ser los primeros ha-

bitantes de las comarcas más dolorosas y más vertiginosas de los sentimientos. Vallejo, Neruda, Juan Ramón Jiménez, García Lorca no están solos. Nunca lo estuvieron, y lo magnífico es que su poesía tuvo, además de los imitadores infaltables, continuadores dialogantes, herederos renovadores de sus hallazgos. Entre éstos uno de los más distintos e inconfundibles es Jara Idrovo.

Y así, una de las labores esenciales del amor por la poesía debería ser la difusión de tantos poetas de calidad excepcional no sólo en el ámbito latinoamericano o hispánico sino en el universal; y Efraín Jara Idrovo debería estar entre los primeros para ser gozados con su maestría lingüística, con su dominio formal, con su singular sensibilidad, con su deslumbrante inteligencia.

Leer y releer sus poemas constituye siempre una experiencia única: entrar a un mundo donde se renueva la palabra desde sus orígenes y donde se escuchan las voces amorosas de los grandes poetas y donde se termina acompañado por la voz insustituible de un ecuatoriano que vive su condición de hombre, de animal, de mineral, con lucidez y con alegría.

La poética de Efraín Jara Idrovo

MARÍA AUGUSTA VINTIMILLA

Efraín Jara ha mostrado siempre una particular reticencia a la publicación de sus textos. Desde la aparición de sus dos libros iniciales, *Tránsito en la ceniza* (1947) y *Rostro de la ausencia* (1948), hubo que esperar hasta 1973 para la edición de un nuevo volumen: *Dos poemas*, integrado por dos composiciones relativamente extensas, que expresan nítidamente dos momentos cruciales en el devenir de su poética: "*Balada de la hija y las profundas evidencias*", escrita en 1963, que condensa y a la vez clausura la poética y la retórica predominante durante su primer ciclo, y "*Añoranza y acto de amor*", de 1971, que exhibe la apertura hacia nuevas formas de su quehacer poética e insinúa lo que advendrá después.

Entre tanto, solamente unas esporádicas apariciones en periódicos y revistas, y una terca insistencia en rehusarse inclusive a constar en antologías. Recién en 1980, Jara se decide a recoger orgánicamente en un volumen retrospectivo los poemas de su primer ciclo: *El mundo de las evidencias*, que reúne un conjunto de textos escritos entre 1945 y 1970; muchos de ellos son producto de un intenso trabajo de reescritura de los que aparecieron en los dos libros iniciales.

De entre los pocos poemas publicados en la década de los setenta -el ciclo experimental de su poética- cabe destacar "*El almuerzo del solitario*", fechado en 1974; la serie de experimentos basados en conmutaciones fonéticas parcialmente publicadas bajo el título de "*Oposiciones y contrastes*", en 1976; y dos poemas definidos por ese carácter marcadamente experimental: "*Declaración de amor*" y "*Rastro de palabras*", ambos de 1975.

Hacia finales de los setenta aparecen los

poemas extensos de su ciclo de madurez; en 1978 publica *sollozo por pedro jara*; en 1980, *In memoriam*, y en 1988, *Alguien dispone de su muerte*. En 1977 aparecen los sonetos de *Los rostros de Eros*, su último poemario publicado.

Esta renuencia a publicar contrasta con una persistencia tenaz en el trabajo de escritura, y muestra uno de los rasgos de la escritura de Jara: desconfiar sistemáticamente de la espontaneidad, y empeñarse largamente en una minuciosa tarea constructiva. Esta modalidad de trabajo no obedece solamente a una búsqueda de perfección formal, sino que se origina en una concepción poética: la del "poema como pura potencia, cuya actualización consiste en retrotraerse a su potencialidad original", un objeto susceptible de manipulación, sobre el cual es imperioso insistir con el trabajo hasta dar con el principio de su estricta exigencia estructural; y con la convicción -fundamentada en la anterior- de que, tratándose de la poesía, el trabajo poético cuenta más que el producto acabado; actitud ante la escritura que le lleva a cultivar ese gusto perverso por la reasunción indefinida y esa complacencia por el estado reversible de las obras. La insistencia en el texto como "objeto", heredera de las vanguardias por el énfasis en el principio constructivo del poema que rompe con los mecanismos de la representación clásica, conduce hacia la concepción moderna de la autonomía del texto poético como mecanismo productor de sentidos.

Nuestro trabajo se propone una lectura interpretativa de la escritura poética de Efraín Jara para dibujar sus líneas de continuidad y sus rupturas internas, su particular modo de inscribirse en el movimiento poético ecuatoriano e hispanoamericano. No se trata, sin embargo, de

un recuento exhaustivo de los temas, símbolos y procedimientos retóricos desplegados en su obra, sino de algo más modesto: encontrar los nudos vertebrados de su poética en tanto lectura descifradora del mundo que, en el mismo gesto de proponer una forma de inteligibi-

lidad del mundo, configura también su propia subjetividad enunciativa, y propone un modo de relacionarse con el lenguaje, con el juego de tensiones que subyace entre las posibilidades e imposibilidades del decir en la escritura poética.

La fascinación de la forma

HERNÁN RODRÍGUEZ CASTELO

En el camino lírico de Efraín Jara cabe distinguir cuatro grandes jalones. Un primero, el de encaprichado juego metafórico, tensa adjetivación y brillante dominio de la forma, con largo y concienzudo caminar que culmina en la bellísima "*Balada de la hija y las profundas evidencias*" (1963)- iluminado inventario de evidencias profundas- y "*Añoranza y acto de amor*" (1971), recogidos en *2 poemas* (1973). Es una hora de descubrimiento de los seres y el misterio mismo del ser y de interrogar, a esa luz, la perplejidad de lo humano. Y este fue, además, un primer momento de fascinación por la lengua y sus mecanismos fonético-semánticos, cuyos hallazgos estarán presentes en toda la producción posterior del poeta. Un segundo, lleno por un único y gran poema, en que lo más radicalmente experimental no restó nada a la más desolada pasión: el *sollozo por pedro jara* (1978): poema abierto, cuyos 363 segmentos versales ordenados en cinco series, se prestan a una sugestiva combinatoria -en la línea de la música serial y aleatoria-(Stockhausen, Boulez)-, en cualquiera de sus variantes desgarrado y hondo treno por el hijo suicida. Un tercero está representado por *In memoriam* (1980): con seguro instinto artístico para la musicalización de los motivos y el juego con los tiempos, incorpora a una alta y tensa expresión lírica -de evocación del amigo muerto y la amistad

misma- el lenguaje coloquial y prosaico. Y el cuarto, de recolección de todas las sabidurías de oficio y exasperación de la emoción poética para la confesión de lo más desgarrado de la propia condición humana -el ser-para-la-muerte de Heidegger- (*Alguien dispone de su muerte*, 1988), que busca un último y exasperado asirse a la vida en el erotismo de los sonetos de *Los rostros de Eros* (1997).

LA FIESTA DEL SOLITARIO: Efraín y J. Alfred Prufrock

IVÁN CARVAJAL

El almuerzo del solitario es un poema que evoca en el lector *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* (1917) de T. S. Eliot, por su estructura, por su tono conversacional, por la percepción satírica de las formas de la vida cotidiana y la autoironía del protagonista. Ya en los primeros versos de *El almuerzo del solitario* resuenan los ecos de Eliot.

Eliot:

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants whit oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question...
Oh, do not ask, 'What is it?'
Let us go and make our visit.

Jara Idrovo:

maniatado en el torrente de la duración
así te quise ver
viejo y roñoso amigo efraín
piedra confundida
entre el estruendo de piedras de la desesperación

tanta presunción de follajes ya envilecidos
por la dorada lepra del otoño
(...)
tantos remolinos de frustraciones y sueños
tanto ir y venir de la conciencia al mundo
y al fin quedarse extraviado
en el dédalo de espejos de la palabras
¿hay algo más que roer el hueso del tiempo
bajo el silencio de las estrellas?

Si Prufrock deambula por Londres, camino de la casa de la mujer que le ha invitado a tomar el té y que trata de conquistarlo, Efraín vagabundea por los vericuetos de la conciencia, mientras recorre su casa y prepara su almuerzo. Sin embargo, los dos protagonistas tienen en común el paisaje otoñal. Son dos solitarios en el otoño de la existencia -no tanto por la edad, cuanto por el escepticismo al que han arribado- y mientras caminan, se dirigen a sí mismos: "Let us go then, you and I", "así te quise ver / viejo y roñoso amigo efraín". El tono conversacional del poema sostiene el monólogo interior, en el que el hablante va de un tópico a otro, de la evocación a la reflexión existencial, de la cita de fragmentos de discursos que el protagonista escucha mientras deambula o que recuerda con sarcasmo mientras cocina, a la interrogación sobre el propio discurso y la identidad: "It is impossible to say just what I mean!"; "todavía mi yo es mi yo / y no ceniza estéril esparcida / en el asfalto de la tercera persona del plural".

Prufrock demora la hora de llegada para cumplir su visita vespertina a la habitación donde las mujeres parlotean: "In the room the women come and go / Talking of Michelangelo." En su reiterado intento por evadirse de los compromisos, quisiera tener la capacidad de responder al flirteo de las damas que intentan atraparle: "I am Lazarus, come from the dead, / Come back to tell you all, I shall tell you all"... Es un solitario, acosado por la obligación de cumplir las normas de cortesía: visitar a las damas, tomar el té, parlotear sobre banalidades. No es el Príncipe Hamlet, no nació para serlo. No es tampoco Ulises: las sirenas no cantan para él, aunque las escuche que se cantan las unas a las otras. En él se manifiesta la mediocridad de la vida del pequeño burgués moderno: cortesano, precavido, obediente, servil, meticoloso, "Full of high sentence, but a bit obtuse". A lo mucho, de vez en cuando será el Bufón. Envejece, mide el tiempo con cucharillas de café, y ya irán quedando para el chismorreó de las mujeres su calvicie y su flacura... ¿Tendrá que tomar decisiones a esas alturas de la vida, cuando ya ha visto y escuchado lo suficiente en ese mundillo trivial en que se mueve? Prufrock no es un héroe romántico; es un hombre banal,

a quien sin embargo le asalta la inquietud sobre el vacío de su existencia.

Efraín, el personaje de *El almuerzo del solitario*, se acerca más a la figura del intelectual de clase media, que pretender gozar de la libertad anhelada por el héroe romántico, y que se interroga acerca de los extravíos del lenguaje; a semejanza de Prufrock, manifiesta su malestar ante las trivialidades del mundo cotidiano. Los dos personajes se expresan con ironía y aun sarcasmo acerca de la banalidad de las mujeres. Prufrock es un solterón que huye del matrimonio, mientras Efraín celebra el fin de la "trampa de los deberes conyugales" y, por consiguiente, de lo que viene con tales deberes conyugales: la rutinaria vida de genuflexiones, servilismo burocrático y compras a plazos de electrodomésticos. Prufrock es un solitario por vocación; Efraín dice por el contrario: "no se es / se llega a ser el solitario". Prufrock, un inglés de clase media de inicios del siglo xx al fin y al cabo, sabe que no es el Príncipe Hamlet, pero que no puede dejar de ser un cortesano. Efraín tiene que volverse más socarrón y rebelde, no quiere ser un cortesano, y si en los Andes le es imposible soñar en ser príncipe, al menos - como buen pequeño burgués- algo ha de atesorar con "fría y obstinada pasión de usurero". Atesora las palabras, pues solo así puede ser poeta. Y si no llega a decir directamente que de vez en cuando es el Bufón, el poeta hace sus piruetas y bufonadas a lo largo del poema:

¡el almuerzo
señores
el aaalmmmuueerrrrzzzo!!!

Se dice que Eliot y Virginia Wolf quedaron desconcertados al recibir el *Ulises* de Joyce. A un *gentleman*, como se preciaba de serlo T. S., o a una dama como Virginia, más allá de la sorpresa que les produjo una obra indudablemente genial, debieron chirriarles los oídos al leer varios pasajes de la novela y debió molestarles profundamente el desparpajo de Joyce. Se dice que chismorrear en su círculo refinado y aristocratizante acerca de la procacidad del irlandés. Prufrock no puede hablar sino como Eliot, un *gentleman*. Efraín sólo puede hablar

como Jara Idrovo, un mestizo andino, con "faciones / de indio melancólico y cortés", detrás de la que "se escuchaba el bramido de la grieta del sismo", que se ha apropiado del lenguaje de Cervantes y la picaresca, y también del lenguaje poético de Pablo de Rocka y su *Elogio de las comidas de Chile*, e incluso del lenguaje de Nicanor Parra y su "antipoesía". Puede imprecar entonces: "¡a la mierda! / caprinos / caprunos / cabrones", o decir con desparpajo: "olor a trapos fermentados por la rutina / ¡nunca más!". La procacidad y el sarcasmo, en algunos pasajes de *El almuerzo del solitario*, intervienen para corroer las pretensiones intelectuales de Efraín, apuntan a derruir la elocuencia en que podría perderse el poema si se sometiese totalmente a la reflexión filosofante del protagonista.

Prufrock y Efraín son dos personajes carnavalescos. Pero mientras el inglés es un atildado, el andino es desfachatado. Prufrock es una figura cortesana del "hombre vacío", y entre él y Eliot —más allá del puritanismo compartido— hay una distancia: si bien el poeta critica a través de su personaje el mundo de la vida moderna con nostalgia algo victoriana, no se identifica totalmente con él. El poeta se resguarda tras la máscara del personaje, preserva su condición de hombre "conservador, monárquico y católico", como gustaba definirse. El horror al vacío de la existencia que padece Eliot es un pesimismo de puritano, que quisiera restaurar el mundo de la vida devastado por la civilización moderna y recobrar el sentido de una cultura humanista armónica. Entre Jara Idrovo y su personaje, por el contrario, no hay otra distancia que no sea la autoironía. Efraín es el poeta "hostilmente autobiográfico", consciente de su finitud, escéptico y anarquista:

acepta simplemente que estamos aquí
que es cosa dé privilegio
y ventura
dar testimonio de la duración que no somos
sentando perdidamente ebrios de amor
a lo efímero sobre nuestras rodillas

El poeta, a través de su personaje, se pregunta: "¿cómo es posible la existencia de dios / si el hombre está hecho para morir?" Y en esta diferencia entre las distintas proyecciones del autor sobre el personaje radica la inversión irónica de *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* que está implícita en *El almuerzo del solitario*. Inversión materialista y gozosa del poema de Eliot, que manifiesta las dos facetas del pesimismo moderno: si el puritano Prufrock, y con él Eliot, oyen los cantos de las sirenas de la ciudad moderna, que no cantan para ellos, se pierden sin embargo en la ensoñación romántica, "*We have lingered in the chambers of the sea / By sea-girls wreathed with seaweed red and brown / Hill human voices wake us, and we drown.*" Efraín, es decir, el poeta Jara Idrovo, se entrega en cambio a la materialidad de lo inmediato, la grasa, las ramitas de apio, el perejil, la cebolla, el huevo frito y la carne en la sartén, se deja llevar por los sentidos —no solamente la vista y el oído, sino el olfato, el gusto, el tacto— y la sexualidad —aunque esta realice perversamente solo como discurso, como monólogo interior: "calzoncillos y libros en el suelo / uno se vuelve dos / y habla hasta por la bragueta / uno se vuelve lascivo / cínico / tierno / hostilmente autobiográfico".

A pesar del goce sensualista, Efraín es un personaje pesimista. Pero su pesimismo sobre la vida cotidiana moderna, que se junta a su escepticismo religioso, no reniega de la vida ni se entrega a la ilusión. Es un pesimismo de la fuerza, que celebra la vida y lo efímero en el festín del solitario, pues "el almuerzo está servido"; un pesimismo que hace de la desesperación un gran júbilo, y que finalmente, rompiendo cualquier encierro en el solipsismo, puede levantar en solitario la solidaridad, la apertura a los otros, que llega por vía de la música, es decir, del arte, pese a que la vida, como la muerte, carecen de explicación:

Pon un concierto de bach en el tocacintas
y sentado a la mesa ensalza tus dones
[frugales
esta hermosa y brutal incoherencia de la
[vida.

Alguien dispone de su muerte

SUSANA CORDERO DE ESPINOZA

Alguien dispone de su muerte consta de cinco partes bien diferenciadas, cada una con el título de un movimiento musical para marcar su intención rítmica y su pertenencia a una totalidad —un solo tema y múltiples variaciones—. Tal estructura externa tiene un sentido: la 'disposición' de la muerte *en libertad*, que no es arbitrariedad ni entrega al azar de la creación, sino entorno semántico y formal en que se mueve esta 'sinfonía', componente básico del señorío que el poeta ejerce sobre la muerte. Cada uno de los libros de Efraín Jara, especialmente los correspondientes a su etapa elegíaca que comprende *Sollozo por Pedro Jara, In memoriam* y *Alguien dispone de su muerte*, es resultado de intuición poética excepcional aunada a un raro dominio lingüístico. Emplea en ellos técnicas de exigencia extrema que, descubiertas en arduo ejercicio para expresar la intuición poética en las sucesivas recreaciones de la muerte del hijo, la del amigo y la suya propia, logran una perfección que dota a los poemarios de altísima dimensión estética. La muerte ha dispuesto de sus seres más amados: la culminación de la libertad poética es la posibilidad de decir la propia elegía, de adueñarse de la vida en la creación, de planear y ejecutar simbólicamente aquel último instante.

Andante melancólico se abre con una interrogación sobre *lo otro* que precede a todo el poemario: "¿Padecen los elefantes / ese implacable desmoronamiento de cenizas / con que ciertas criaturas advierten despavoridas / que el tiempo no las preservará?" y se desliza, a modo de respuesta, moderada, dubitativa, lentamente, en el secreto del tiempo ido en el cual el poeta advierte los restos del deseo, los soplos del acabamiento y como signo irrevocable, su propia mirada que, dirigida al futuro,

encuentra la esperanza hacia atrás que es el pasado. En *Allegro non troppo* lejos de la melancolía, en fluir más vivo, implora el poeta a su amada el cumplimiento de las últimas órdenes, en las que reconoce las cualidades de su ser: "*enamorado perdido de ti y de la vida*". Dispone el lugar y la forma del descanso definitivo. *Adagio* evoca la vida en contradicción desoladora y ferviente: la ordena rebelde contra lo establecido, decidida por la incertidumbre, preguntándose... *Allegro finale*, el más prolongado de los capítulos del libro, cuenta con trece poemas: en ellos el poeta entrega su visión del mundo y de la vida; su lúcida alegría y la certeza del acabamiento no se destruyen mutuamente... No hay en la vida un orden previsible, ni una mano previsora externa a la existencia humana: queda el amor del poeta por la vida, lúcido de sus límites, exaltado y vigoroso, no disminuido ni negativo. El poemario revela la conciencia de sí mismo que a través del mundo ha adquirido el poeta. La existencia propia es enorme, dolorosa y vasta, íntima y extraña, su pregunta inicial es reconocimiento en sí mismo, de una condición mineral, totalmente otra.

Al fin, en la *coda*, se recogen los motivos de sus anteriores cantos. Recogido en sí mismo, anfitrión solitario para el último juego en el escenario en que se desarrolló la vida, se mira actuar el último día, reuniendo escorzos y harapos, alimentando aún 'la avidez de su lámpara'... Interrogación, decisión, recuerdo; previsión del futuro en una gran anáfora sobre la obsesión subterránea: el ansia de no dejarse morir en la imprevisión y el desarraigo de la ignorancia, de prepararlo todo para que nada quede al azar del desamparo.

Efraín Jara Idrovo

MARÍA EUGENIA MOSCOSO C.

Conoci a Efraín Jara Idrovo en la poesía. Su palabra poética me conmovió desde muy temprano. "Balada de la hija y las profundas evidencias" —una de sus primeras creaciones— generó en mí un especial apego a las formas líricas y a la belleza lograda por la palabra, procurando en mí una necesidad incontrolable de sondear en sus renovadas dimensiones: modernismo, romanticismo, simbolismo, vanguardismo... debidamente recreadas por el gran maestro desde la cátedra universitaria. Efraín —abogado por equivocación— fue lingüista y poeta por vocación. Su diaria lección en la Universidad de Cuenca volcó a sus alumnos a descubrir a Saussure, a Bloomfield, a Spitzer, a la escuela americana, a Jacobson, a los formalistas rusos. Cuánta rigurosidad imprimió en su cátedra, cuánta exigencia para con los alumnos que iniciamos nuestros estudios literarios, allá por los años 70, con el único propósito de aprender del maestro. El descubrimiento de la música de Tomita, Boulez y Stockhausen nació de escuchar de Efraín su pasión por los números, la palabra y el sonido, sustento indispensable para concebir un "sollozo por Pedro Jara" en 1977, o el ciclo de "Oposiciones y contrastes" en 1973.

El maestro Jara recreó sus lecciones con sus propios textos concebidos en su erranza por las Galápagos, y con aquellos otros extraídos de sus vastísimas lecturas de la poesía española, hispanoamericana y universal; de su intensa sensibilidad para la crítica de los textos literarios; con su música serial, con su palabra acertada. Sus clases fueron una recreación permanente de la palabra poética y los exámenes para sus alumnos una expresión del conocimiento en virtud de una exigencia sin límites. Noches de

desvelo y días enteros entregados al descubrimiento de la lingüística y el valor de la lengua.

Efraín Jara ha sido el eterno enamorado de la poesía y hoy, por ello, con toda justeza se ha juzgado que su palabra poética pueda ser conocida más allá de nuestro país, mediante su postulación al premio de poesía en lengua castellana "Reina Sofía".

Bien por Efraín, por el maestro, por el poeta de todos los tiempos. Es el momento de su verdadera consagración cuando su palabra ha llegado a la plenitud.

EL SER Y EL PLACER, desterrados en el tiempo

OSWALDO ENCALADA VÁSQUEZ

Muchas son las facetas que se pueden estudiar dentro del esplendoroso venero poético de Efraín Jara Idrovo; pero quizá uno de los más interesantes, profundos y desgarradores es el que tiene que ver con el tiempo. Ser no es igual a existir ni a prolongarse en el tiempo. Ser es buscar la intensidad. Por que acaso no es verdad aquello de que "¿la suma de intensificaciones de la vida/ acaso no constituye el único sentido de la vida"?

Por eso la única opción posible para el ser humano es buscar —otorgarse a sí mismo— sentido a su vida; pero para ello necesita, paradójicamente, tiempo: tiempo para tener un instante intenso de tiempo. "Tiempo para trocar la duración en vida", para consumir con furor la existencia, porque de su aniquilamiento e intensa fugacidad brota el sentido. Ser es aniquilarse en la vorágine de la pasión. Toda otra forma de existencia niega la autenticidad del ser.

En este hurgar en la hondura de la fulguración y la intensidad Efraín Jara retoma —y recuerda— las pasiones y las búsquedas de otros titanes de la poesía en lengua española.

"Para cuando yo muera/ de vida y no de tiempo" dice Vallejo. Efraín Jara lanza sus dados de intensidad y muerte, y responde: "Y cuando me venga abajo/ no de muerte/ como reclamaba rainer maría rilke/ sino de tanto peso de la vida".

"La vida no se inflama/ sino en los ojos de pantera de la vehemencia" dice Efraín Jara. Con sosegado vocablo y admonitorio acento responde desde su inmortalidad de gloria la voz

de don Francisco de Quevedo: "vela eres, luz de vela es la tuya, que va consumiendo lo mismo con que se alimenta y cuanto más a prisa arde, más aprisa te acabarás". Y como un eco lejano Efraín Jara replica: "Ser es igual a devorarnos el ser".

Y de entre todas las intensidades y relámpagos, el principal se encuentra en el cuerpo de la amada. Solo la vehemencia y el aniquilamiento fulgurante del sexo logran anular el tiempo por un instante. Por ello la vida es suma de intensificaciones, y por eso también dice: "Yendo de mujer en mujer/ revolcándome en la lúbrica calidez / de su fango de mucosas y semillas/ nunca busqué a la mujer/ sino a cierta mujer/ esbelta y desdeñosa como una adormidera".

Bibliografía activa

MARÍA AUGUSTA VINTIMILLA

En esta sección se recoge toda la obra poética publicada. El ordenamiento cronológico escogido sigue la fecha de escritura de los poemas, que no siempre coincide con la de su publicación. Si bien constan mencionados aquí sus dos primeros poemarios -*tránsito en la Ceniza* y *Rostro de la ausencia*- sin embargo, por voluntad expresa de su autor, éstos no formaron parte de la edición crítica de sus obras completas (*Obra poética, 1990*).

1. POEMARIOS

1.1. TRANSITO EN LA CENIZA (1945-1947)

Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1947.

Tránsito en la ceniza
Esquela de amor para la abuela
Una canción a Ruth, la tierna espigadora
Carta en soledad inconsolable
Sexo
Negación del vino
Descendimiento
Breve semblanza de la golondrina
Tentativa de ingreso en la espuma
Elegía por el sexo de Thamar
Plenitud del polen
Ternura y soledad de mi madre
Incurción en la sal

1.2. ROSTRO DE LA AUSENCIA (1948)

Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1948.

Rostro de la ausencia
Niña de las golondrinas
Abril con lluvias y melancolía
Instantánea de la golondrina
No me dejes perdido en turbia sombra
Funeral de la golondrina
Balada de la soledad momentánea
Elegía para tu retorno
El convidado nocturno

1.3. EL MUNDO DE LAS EVIDENCIAS

Precedido del texto en prosa "Confidencias preliminares", recoge la producción poética de Jara Idrovo entre 1945 y 1960. Incluye reescritos, varios poemas de los dos libros iniciales. El título subrayado corresponde al título de cada una de las tres secciones en que se divide el libro. Cuenca, Universidad de Cuenca, 1980.

Tránsito en la ceniza (1945-1947)

Breve semblanza de la golondrina
Incurción en la sal
Ternura y soledad de mi madre
Canción a Ruth, la espigadora
Plenitud del polen
Elegía por el sexo de Thamar
Canción para una muchacha desconocida
Funeral de la golondrina
Esponsales con la espuma
Sexo
Integración de la nube

Otros poemas: (1948-1958)

Elegía en el umbral del verano
Vida interior del árbol
Himno de amor
Debo hablar de la paz
Poema del regreso
Carta de Navidad
Octubre
Canción para ofrecerte mis dones
Designio

El mundo de las evidencias (1958-1970)

Hombre y viento
Ulises y las sirenas
Poema
Advertencia
Destellos de una infancia solitaria
Sentimiento del tiempo
Balada de la hija y las profundas evidencias
Muervídate
Amarga condición
Mano en el agua
Ser y tiempo
Perpetuum mobile
Tríptico
Desencanto
Invocación a la vida
Azar y necesidad
Nostalgia del presente
Currículum vitae
El lecho

El ojo de la muerte

1.4. DOS POEMAS

Estudio Introductorio de Alfonso Carrasco Vintimilla, Cuenca, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1973.

Balada de la hija y las profundas evidencias (1963)
Añoranza y acto de amor (1971)

1.5. OPOSICIONES Y CONTRASTES (1975-1976)

Esta serie se publicó parcialmente en *Antología del grupo ELAN* (Eugenio Moreno Heredia, antologador). Cuenca, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay 1977. "Rastro de palabras" se publicó en *Guacamayo y la Serpiente*, No 20, Cuenca, Casa de la Cultura, 1980. Otros textos aparecieron publicados por primera vez en el volumen *Obra Poética*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Libresa, 1999.

rastro de palabras
alternancias con sibilantes
puras matemáticas y matemáticas puras
tres designios en intensidades agudas
oposiciones fonológicas
círculo fatal
siempre el tiempo
trío para cuerdas
la revolución
morfemas de plural
antítesis
componentes inmediatos
reversible/irreversible
escamoteo
deshora

1.6. SOLLOZO POR PEDRO JARA. (Estructuras para una elegía). (1977).

Precedido de "Propósitos e instrucciones para la lectura", y acompañado por un estudio de Oswaldo Encalada, Cuenca, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1978.

1.7. IN MEMORIAM (1979)

Cuenca, Imprenta Monsalve Moreno, 1980.

Inventario de sombras
Yo
Tú
Nosotros
Sábados de gloria
La noticia
Siempre hay tiempo
Epitafio

1.8. ALGUIEN DISPONE DE SU MUERTE (1988)

Cuenca, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1988.

1.9. LOS ROSTROS DE EROS

Cuenca, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 1997.
Preciosa el tiempo y el amor
Tríptico
Sonetos a una libertina

1.10. DE LO SUPERFICIAL A LO PROFUNDO

Antología de poemas y estudio introductorio de Marco Tello. No 80, Quito, Editorial Libresa, col. Antares, 1992.

2. POEMAS RECOGIDOS EN ANTOLOGÍAS

Los poemas de esta sección se recogieron en la tercera sección de *Obra poética*. La fecha de escritura está señalada junto al nombre del poema, y al pie aparece reseñada la primera edición.

"El almuerzo del solitario" (1974).

Antología del grupo ELAN (Eugenio Moreno Heredia, antologador). Cuenca, Casa de la Cultura, 1977, pp. 69-79.

"Declaración de amor" (1974).

El Guacamayo y la Serpiente, No 22, Cuenca, Casa de la Cultura, 1982, pp. 140-149.

"Fluir" (1975).

El Guacamayo y la Serpiente, No 16, Cuenca, Casa de la Cultura, 1978.

"Rastro de palabras" (1975).

El Guacamayo y la Serpiente, No 20, Cuenca, Casa de la Cultura, 1980.

"Metamorfosis" (1983).

Cabeza de Gallo, No 1, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1992.

"Crónica de una doble cacería" (1983).

Contextos, No 1, Cuenca, 1980.

"Desazón" (1983).

Revista *Pucara*, No 12, Cuenca, Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1991.

"Al otro lado del tiempo" (1983) (inédito).

"¿Qué puedo yo pedir?" (1988) (inédito)

"Usted señora" (1989)

Solotextos, No. 1, Cuenca, Casa de la Cultura, 1991.

"El espejo de la poesía" (1990)

Letras del Ecuador, No. 173, Quito, 1990, p. 35

"Recordando a Manuel Muñoz" (1992)

Revista Nacional de Cultura, N.1, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 1993.

"La pintura de Molinari" (1994)

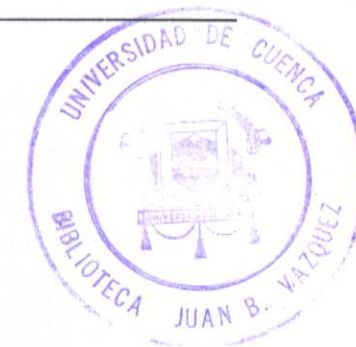
Incluida en *Carpeta de tres serigrafías de Luis Molinari*, Cali, 1994.

3. ARTÍCULOS

3.1. "La religión, una aventura metafísica del hombre".

Tesis de graduación en la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad de Cuenca, 1949.

3.2. "Génesis, Plenitud y Muerte de la Llama".



- Revista del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, No. 3, Cuenca, diciembre de 1950
- 3.3. "Consideraciones en torno a Benigno Malo"
Revista del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura, No. 11, Cuenca, t. VII, diciembre de 1955
- 3.4. "Menéndez Pidal y la teoría del sustrato lingüístico".
El Guacamayo y la Serpiente, revista de literatura de la Casa de la Cultura, No.2, Cuenca, s. f., pp. 40-54
- 3.5. "Investigación sobre la cuarteta de la Isla del Gallo".
El Guacamayo y la Serpiente, No.15, Cuenca, 1977, pp.3-33.
- 3.6. *Muestra de la poesía cuencana del siglo XX*.
Estudio introductorio y antología. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1971.
- 3.7. "Los cuentos de Mario Monteforte".
El Guacamayo y la Serpiente, revista de literatura de la Casa de la Cultura, No 24, Cuenca, 1984, pp. 110-118.
- 3.8. "En busca de nuestra identidad literaria" (1984).
Revista Pucara, Cuenca, Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1987, pp. I-XII.
- 3.9. "La poesía de César Dávila Andrade".
Catedral Salvaje, revista cultural de Editorial El Conejo, No 1, Cuenca, *El Mercurio*, 1 de abril de 1989.
- 3.10. "Asincronismo y asincronía en la poesía modernista".
En *Alfonso Moreno Mora: nueva visión crítica*, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1990.
- 3.11. "Tradición y tradicionalismo: crónica de la cultura de Cuenca".
En *Cuenca y su futuro*, Cordes/Universidad del Azuay, 1991.
- 3.12. "Primera tentativa de aproximación a la paraliteratura".
En *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990*, Cuenca, Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1993.
- 3.13. "Evocación de Alfonso Carrasco".
Cabeza de Gallo, No 3, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1993, pp. 130-133.
- 3.14. "Hacia los sonetos de *El rayo que no cesa*" de Miguel Hernández".
El Guacamayo y la Serpiente, No. 33, Cuenca, 1994, pp. 55-74.
- 3.15. "Cuenca: paisaje, hombre y ciudad".
En *Estudios, crónicas y relatos de nuestra tierra*, compilados por María Rosa Crespo, Cuenca, *El Mercurio*, 1994.



En el mar de las Galápagos

Conversaciones con Efraín Jara Idrovo

Efraín Jara Idrovo (Cuenca 1926), es una de las figuras más importantes de la lírica ecuatoriana. Su despertar poético se inicia de la mano de otro gran poeta, Jorge Carrera Andrade, de quien hereda la perfección de las formas y las imágenes.

En su época inicial de claro corte vanguardista y existencial están presentes figuras de corte universal: César Dávila Andrade y el Neruda de *Permanencia en la tierra*. Su estancia en las islas Galápagos a mediados del siglo XX será crucial para su poesía de corte metafísico en la que su preocupación por la soledad, la muerte y el tiempo se convertirán en elementos reiterativos a lo largo de su poética. Lingüista de formación, hará de esta disciplina la herramienta para experimentar y revolucionar la poesía ecuatoriana, creando un nuevo lenguaje sobre las bases de las estructuras tradicionales.

Su trabajo literario incluye los siguientes libros de poemas: *Carta en soledad inconsolable* (1946), *Tránsito en la ceniza* (1947), *Rostro de la ausencia* (1948), *Dos poemas*

(1973), *Sollozo por Pedro Jara* (1978), *El mundo de las evidencias* (1980), *In memoriam* (1980), *Alguien dispone de su muerte* (1988), *Los rostros de Eros* (1997), *El mundo de las evidencias 1945-1998* (1999) y *Antología Personal* (2005). También ha publicado ensayos, *Lírica ecuatoriana contemporánea* (1979), *Poesía viva del Ecuador* (1990) y *La palabra perdurable* (1991).

Su vida entera ha estado al servicio de la cultura y la cátedra universitaria. En 1999 se lo reconoció con el Premio Nacional Eugenio Espejo por su trabajo literario. Considerado como uno de los más valiosos poetas ecuatorianos, ha sido nominado para el Premio de Poesía Hispanoamericana Reina Sofía.

¿En qué contexto ubica el nacimiento de su poesía?

Bueno, mis primeros textos se forjaron cuando yo estaba en las vacaciones de verano del año 1944, cuando estaba preparándome para ingresar en la universidad; entonces topé con una colección de libros en la Biblioteca Municipal. Eran de Jorge Carrera

MARÍA LUISA TORRES P.
Coastal Carolina University
Cuenca, marzo 2005.

Andrade, me impactaron enormemente por la riqueza metafórica, por imágenes tan bien buriladas, tan bien conseguidas que realmente me deslumbraron y pensé inmediatamente emprender la elaboración de textos poéticos que no había tentado nunca, porque yo empecé en el colegio como narrador, escribía pequeños cuadritos descriptivos o pequeñas narraciones; sin embargo no había tentado la poesía, pero indudablemente de la mano de Carrera Andrade se inició mi carrera poética.

¿Además de Carrera Andrade, uno de los más grandes poetas del Ecuador, quién cree usted influyó en su etapa inicial?

Por supuesto, yo he sido muy honesto en esto de difundir mis influencias, no he ocultado, sino más bien lo he manifestado muy frontalmente, son, o fueron, mejor dicho, tres escritores que decisivamente influyeron en los comienzos de mi carrera literaria: Jorge Carrera Andrade, Pablo Neruda y César Dávila Andrade. Fue la trinidad de poetas con los cuales me inicié en el trabajo poético, pero poco después, poetas de un diámetro más universal como Ezra Pound, T.S. Elliot, Rainer Maria Rilke, Paul Valery, constituyeron ya las avanzadas de la poesía moderna, digamos, que habían llegado hasta nuestra ciudad, y yo emprendí en la lectura de estos poetas, y naturalmente como suele suceder en quien caza mariposas se le queda el polvillo de las alas de las mariposas. Así también a todos los que seguimos a ciertos poetas como modelos se nos queda siempre el polvillo e indudablemente influencias como las que he manifestado son muy patentes y muy visibles en mi poesía inicial.

¿Su poesía se encuadraría en el postmodernismo o en la vanguardia?

En la vanguardia. A mí no me llegó el Neruda de *Veinte poemas de amor* sino el Neruda de *Residencia en la tierra*. Este poeta que tenía una fascinación por toda la disolución y toda la destrucción que al mismo tiempo es la regeneración de la materia, esta energía perfectamente renovada del universo. Eso me fascinó

mucho a mí, e indudablemente estos poetas, insisto, dejaron una huella, no permanente pero sí muy notable, e indeleble en los comienzos de mi labor poética.

César Dávila Andrade, ¿qué significó para la poesía del Ecuador?

A pesar de que se reitera que Cuenca es una ciudad de poetas, yo mejor he visto una especie de escasez de poetas, lo que ha habido abundantemente son versificadores; pero claro, hay una gran diferencia entre versificación y poesía, entonces indudablemente Cuenca ha tenido una enorme cantidad de gente muy hábil para versificar, pero realmente con una poca condición para hurgar en la esencia misma del mundo y de la vida. Para mí los dos poetas importantes que ha producido Cuenca son: Alfonso Moreno Mora, en el ámbito nacional, y César Dávila Andrade, que es el único poeta cuencano que ha trascendido continentalmente.

En la poesía contemporánea, ¿qué opina de Jorge Enrique Adoum?

Lo he dicho en repetidas oportunidades, y no se me ha citado, pero he aseverado en entrevistas que me han realizado, que Jorge Enrique Adoum es el escritor más logrado, el escritor más completo que tiene el país, ya que con el mismo grado de excelencia tanto se mueve en el campo del teatro, de la novela, del ensayo, de la poesía, y en ese sentido me refiero a él como el escritor más completo que tiene el país en este momento.

¿La poesía de Efraín Jara es la única en el Ecuador en lo que se refiere a sus rasgos experimentales y eróticos?

Bueno, yo sí creo que logré, lo que podríamos llamar un estilo muy definido de poesía que me hace totalmente diferente del resto de poetas ecuatorianos, sobre todo porque yo venía del campo de la lingüística y entonces noté con extrañeza al principio, que el lenguaje poético tradicional no se prestaba para poder sondear los problemas del mundo y de la vida y entonces empecé un poco a romper las normas

lingüísticas y gramaticales para buscar nuevas formas expresivas, y creo que lo logré en algún sentido, sobre todo en poemas muy experimentales, por ejemplo como *Sollozo por Pedro Jara* o como otro poema que desgraciadamente no se ha difundido bien que es *El almuerzo del solitario*, que yo estimo es uno de mis textos fundamentales.

¿La lingüística ha sido una herramienta muy útil para su poesía?

Indudablemente me abrió el camino a nuevas posibilidades expresivas porque naturalmente empecé a desmontar la estructura del lenguaje tradicional para crear un nuevo lenguaje. Si podría yo sintetizar cuál fue mi empeño creador en el campo de la poesía apoyado en la lingüística diría de la misma manera de aquella época, estoy hablando en los años setenta, la plástica era una plástica puramente abstracta donde el color y la línea eran los elementos más eficaces para conseguir una visión del mundo y de la vida plástica. Y en la música el campo de la dodecafonía, produce una música muy extraña, muy difícil, muy compleja, pero indudablemente cuando uno se familiariza con ella nota que hay una posibilidad de apertura y de irradiación de nuevas posibilidades expresivas. Entonces, sobre todo el campo de la música influyó mucho en la experimentación y de la misma manera que había desaparecido el contenido en la obra plástica, lo mismo sucedía en el campo de la música, había desaparecido totalmente la melodía y solamente la música se realizaba a través de los armónicos, de otros parámetros del sonido como el ataque, la intensidad, el timbre, etc. que procuraba nuevas posibilidades y de ampliación de las formas tradicionales. Por lo tanto, en la poesía yo también estimé que había que vaciar el contenido del lenguaje, y liberar el lenguaje totalmente, claro que uno de los peligros de la experimentación lingüística consiste en el hecho de que las palabras ya tienen sentido antes de ser utilizadas por los escritores, de tal manera que si cambiamos el contenido significativo de las palabras nos to-

pamos con que ya no podríamos ni comunicarnos ni entendernos. Pero yo descubrí, que en cambio, si uno contextualiza debidamente las palabras podía liberarles de la significación y darles nuevos significados, crear nuevos campos semánticos, y cabalmente yo creo que ese es uno de los valores más perdurables de mis textos poéticos que es haber liberado el lenguaje para poder crear una especie de lenguaje auroral casi del hombre primitivo, del niño cuando enfrenta el universo.

Hablemos de su permanencia en Galápagos. ¿La primera vez que usted viajó a las islas tuvo un propósito existencial?

No, yo siempre suelo contradecir esta idea general que la gente tiene de que yo fui a Galápagos para hallar lo más profundo de mi propio ser en la soledad de las islas. No, yo fui con una finalidad muy concreta. Resulta que estaba ganando por el alcoholismo, tendría yo veinticuatro o veinticinco años, era ya prácticamente un dipsómano, me quedaba dormido en las calles, en las veredas, mi madre sufría terriblemente por mi alcoholismo. Y a la final, pues, después de haber terminado mis estudios de Derecho, un poco desconcertado porque tampoco tenía vocación por la carrera jurídica, se me ocurrió la idea de irme a meter en Floreana, una isla con veintiséis habitantes de los cuales 19 eran niños, entonces, una soledad realmente cósmica. Yo había sido hijo de familia, hijo único, muy mimado por mi madre. Entonces puse a prueba mis posibilidades vitales, en un medio tan hostil, me adapté perfectamente, gocé con el mar, el mar fue una especie de deslumbramiento para mí, porque habiendo nacido aquí entre montañas y habiéndome sentido un poco enjaulado por el cerco de las montañas, anhelé mucho el mar, porque siempre el mar es una especie de invitación para desbordarse y para ir fuera de los lugares donde uno ha tenido su hospedaje. Descubrí que era muy difícil escribir un poema sobre el mar a pesar de que estaba tan familiarizado con él en tantos años que viví allí y de pronto noté que la razón era única, mientras la naturaleza necesita

ser dicha por el hombre, el mar no necesita que el hombre lo diga porque se dice él mismo. Este constante renovarse de las olas, el hecho de que el mar no es nunca el mismo cambia a cada hora, cambia todos los días, es el mismo y nunca es el mismo, entonces eso me fascinó, y en el fondo yo pensé que la poesía debía ser algo así, una poesía que, manteniendo lo esencial, sin embargo está renovándose todo el tiempo, buscando nuevas formas expresivas, creando nuevos lenguajes. El mar ha sido también uno de mis grandes maestros. Entonces, como decía, la permanencia en Galápagos fue decisiva para mi vocación poética. Yo salí por primera a los dos años, durante los dos años no tomé ni siquiera una cerveza, y cuando salí de pronto noté una cosa extrañísima que mientras antes tomaba unos tragos y al día siguiente continuaba, y al día siguiente, y al día siguiente, pero en cambio ahora cuando salí de las islas tomaba los tragos con los amigos, pero al día siguiente no tenía la necesidad de continuar, o sea, que me había curado del alcoholismo lo cual es siempre muy difícil realmente. Creo que el alcoholismo es uno de los hábitos más nocivos y más difíciles de extirpar, sin embargo yo superé y naturalmente no he renunciado al hecho de poder expandirme un poco con los grupos de amigos que he frecuentado, pero ya con una moderación única en el uso del alcohol.

¿Usted volvió a Galápagos después de esta primera estadía?

Yo volví, estuve en total cinco años, inclusive aproveché que había obtenido un título de abogado que me sirvió porque obtuve el nombramiento de juez provincial, pero yo fui en calidad de juez bajo la seguridad de que no había allí abogados y que por lo tanto no iba a haber trabajo, así es que una especie de beca que me ofrecieron para que me dedicara a leer y a escribir durante ese año y medio que estuve de juez en San Cristóbal.

¿Cuál es la vivencia más importante que marcó su vida de la permanencia en Galápagos?

Hay un fenómeno muy curioso. Había,

mejor dicho, porque han cambiado mucho las circunstancias, en la época en que Galápagos era el fin del mundo. Había una cosa muy curiosa, la extensión con que el hombre trata al ser humano respecto de los animales, resulta que los animales marinos carecen de la capacidad de lamentarse cuando sufren el dolor que se les irroga. Un pez es mudo, jamás se queja. El mar es simplemente silencioso y profundo, quizá por esa razón el hombre ejercita una crueldad terrible contra los animales, por el gozo ese ya perverso, cuando uno siente que ha picado un tiburón por la tensión del cordel, de inmediato todo el mundo comienza a preparar cuchillos, arpones, y en cuanto sale el tiburón todo el mundo le cae encima para cortarles las branquias para que se asfixie, y luego después golpes de porra en la cabeza a los peces, generalmente para desenganchar el anzuelo, se hunde los dedos en los ojos para agarrarse de ahí. Entonces todo eso es indudable que uno está ejerciendo una violencia terrible contra los animales indefensos que no se quejan, porque si uno patea a un perro o a un gato ladra o maúlla respectivamente, pero los seres marinos jamás se quejan. Y curiosamente esa misma violencia con que el hombre enfrenta las criaturas del mar enfrenta también con los seres humanos, entonces eso explica la brutalidad que tenían los crímenes que se cometían en Galápagos, por una violencia desmedida, porque no se necesita para dar la muerte a alguien ejercitar semejante capacidad de fuerza y brutalidad. Esa es una de las cosas que más me marcó a mí, esa extensión que se hacía en el tratamiento a los seres humanos, el tratamiento que se daba a los animales. Una de las formas de experiencia de la muerte la tuve cabalmente a través de esos asesinatos que muchas veces se cometían. Quedaban un poco fuera de la ley, porque no había ley en Floreana, por ejemplo, la gente desaparecía simplemente y a los años daban con los cadáveres por ahí, pero nadie sabía quién le había dado muerte. Entonces ese anonimato de la muerte, llamémoslo así, es lo que ejerció una influencia terrible sobre mi concepción del mundo y de la vida.

¿Hay una filosofía detrás de sus concepciones sobre el tiempo y sobre la vida?

Mis reflexiones sobre el tiempo surgieron precisamente en Galápagos. Resulta que en la parte baja de las islas todo es roca pelada, monda, y claro no hay vegetación por lo mismo las rocas son siempre idénticas, no hay cambio, no hay el sentido del cambio y sin el sentido del cambio no hay el sentido del tiempo, entonces uno vive el espacio, pero no vive el tiempo allá. El tiempo es algo exterior, no es como yo decía en un poema: como el veneno que nos insufla la serpiente y que se desparrama por todo el ser de uno, circula... Entonces no hay ese sentido del tiempo, sino solamente la inmensidad del espacio, el sentido de la eternidad, de lo que nada cambia. Entonces me puse a reflexionar mucho sobre el tiempo y a la final llegué a la certeza de que el tiempo es una creación del hombre, porque estas secciones que nosotros hemos establecido en un continuum que es el tiempo que llamamos presente, pasado y futuro, realmente eso no tiene ninguna consistencia ontológica o filosófica, resulta que nosotros vivimos simultáneamente presente, pasado y futuro, todo. Yo tuve una experiencia muy bella allí. Un día me acuerdo, estaba afeitándome, me había dejado muchos días la barba, y de pronto al llegar hasta la barbilla, yo me dije, por qué tengo que afeitarme el otro lado, me voy a dejar así. Y salí así, claro, las pocas gentes que vivían en Floreana me vieron un poco extrañadas, y lo primero que dijeron era ya le está agarrando la isla a este loco. Lo curioso es que se volvió una moda en Floreana, siguiendo lo que yo había establecido. Entonces allí me di cuenta, porque me decía, mientras me estoy afeitando estoy pensando primero, por ejemplo en mi madre que estaba en el continente, sentía el rasguido de la cuchilla al pasar por la barba, eso era presente puro, lo de mi madre era pasado, y al mismo tiempo estaba pensando qué es lo que voy a hacer en cuanto termine de afeitarme porque tengo que ir a sacar un poco de langostas para comer, y claro eso ya era futuro, pero yo estaba viviendo simultáneamente las tres dimensiones del tiempo, entonces allí yo

me di cuenta de que el tiempo es una concepción de la conciencia. Yo creo que los animales no tienen el sentido del tiempo porque no tienen conciencia.

Por lo que acaba de decir, su permanencia en Galápagos influyó muchísimo en su poesía.

Sí, sí, indudable. Aprendí de Elliot que no hay posibilidad de realizar una poesía realmente significativa si no es a partir de una concepción perfectamente establecida del mundo y de la vida. Y esa concepción, esa cosmovisión la logré en Galápagos y gracias a eso mi poesía empezó a cobrar cierto espesor, cierta profundidad, porque antes había sido muy sensorial, muy sensual digamos, en cambio ya se empezaron a tratar problemas de tipo metafísico como la soledad, la muerte, el tiempo. Todos esos temas que han sido reiterativos en mi poesía.

La violencia para los animales que mencionó anteriormente, ¿existe algún reflejo de eso en su poesía?

Yo creo que sí, sobre todo hay un poema que se escribió en un estado de indignación, cuando murió mi queridísimo amigo Manuel Muñoz Cueva, relatista, un hombre inteligente, si no un mentor de nuestra generación, sí un compañero de ruta mayor, pero la vida con Manuel Muñoz fue muy dolorosa, desgarradora por su pobreza, hasta la ironía de que el acuerdo ministerial otorgándole una pensión, porque vivía en la indigencia, llegó el día en que se murió. Esa cosa me llenó de indignación y escribí un poema que se llama *Recordando a Manuel Muñoz*, que es un poema donde sale toda la violencia interior de la que soy capaz yo, una especie de protesta descarnada contra las formas de vida urbanas en nuestro país que hacen que los escritores tengan que enfrentar situaciones tan difíciles, y sin ninguna posibilidad de redención desde el punto de vista económico, si es que uno no ha tenido la prolijidad cuando menos de tener un poco de sentido práctico y obtener una profesión de la cual pueda vivir. Es imposible dedicarse al ejercicio

de la literatura, y peor de la poesía, porque de todas maneras estimo yo que la narrativa en este momento se ha convertido ya en una mercancía, un escritor de éxito, pues es un escritor que tiene una carrera económica fulminante y fulgurante, pero en cambio los escritores de poesía estamos condenados siempre a padecer necesidades y si no hemos tenido, como dije, el sentido práctico de tener una profesión como yo la adquirí. Nunca ejercí la profesión de abogado, pero sí hice de la docencia mi vocación y mi realización. Terminé mis estudios en la Facultad de Filosofía y Letras y me dediqué exclusivamente al magisterio. He vivido muy limitadamente desde el punto de vista económico, pero en cambio tengo la absoluta evidencia de que me he realizado plenamente.

¿Fue difícil para usted ser objetivo en la creación de Sollozo por Pedro Jara?

Por supuesto, porque topé una especie de problema fundamental cuando empecé a borrar las posibilidades de ese poema porque yo tenía que ser absolutamente respetuoso de la muerte de mi hijo. Yo había afirmado en múltiples oportunidades que solamente frente a la muerte es cuando el hombre prueba realmente su libertad. El hecho de que pueda elegir su muerte y elegir cuándo quiere morir, es el único animal que puede disponer de su muerte. Yo tenía que ser respetuoso con la decisión de mi hijo que se suicidó. Y entonces, en vez de escribir una elegía para lamentar su muerte, mejor lo que escribí fue una especie de homenaje a mi hijo por esa entereza con que sobrellevó la muerte. El poema es muy experimental, porque insisto, no se trataba de lamentarse por la muerte de un hijo, sino de crear un especie de gran templo en homenaje a mi hijo, y efectivamente el poema tiene una calidad monumental, y lo curioso es que a pesar de lo experimental que es el poema, porque se tienta a la lectura de múltiples formas y maneras, cada vez, y en esto vuelvo sobre el mar, ese poema es exactamente como el mar, es siempre el mismo y siempre diferente. La escritura del poema me tomó casi dos años, y yo siempre he dicho jugando un

poco con las palabras, solamente cuando algo está consumado puede ser ya consumido por el público si no, no. Entonces por esa razón también yo he publicado muy de tarde en tarde. Mi primer silencio, llamémoslo así, se originó cuando yo tenía veintiún años, había escrito dos poemarios de los cuales me sentía totalmente avergonzado, no encontraba ninguno de los textos rescatables y una noche de bohemia con los amigos quemamos todos los ejemplares de esos dos poemarios. A partir de entonces me silencié, durante veinticinco años jamás publiqué nada, pero eso no quería decir que no estuviera trabajando. Todo el tiempo estaba escribiendo, decantando, y de pronto en Galápagos, retomé esos textos que me parecían tan torpes algunos de ellos, tan insuficientes y llenos de carencias y me puse a trabajar nuevamente sobre esos textos y mejoraron notablemente, lo que noté es que había habido un poco de apresuramiento en la publicación y a partir de entonces solamente ya cuando yo creía que un poema no podía tocarse porque si se cambiaba una palabra, si se suprimía o se aumentaba, se perdía el equilibrio y se dañaba el poema, solamente entonces ya lo dejaba de trabajar, pero siempre he estado sobre los poemas trabajando años y años y de pronto a los diez años un poemario. No he tenido yo la suerte de ser un poeta abundante, sino un poeta que sobre todo ha visto la posibilidad de la excelencia en el trabajo, y entonces sólo he publicado lo que he tenido conciencia que está bien logrado.

¿Por qué son temas de su poesía el amor, el dolor y la muerte?

Más que el amor, en mi poesía siempre ha dominado el erotismo. Recuerdo un poema que se llama *Añoranza y acto de amor* fue escrito en 1971 e inauguró una nueva línea de poesía erótica muy frontal, sin tapujos, sin cortapisas morales. Para entonces yo ya había llegado a la persuasión de que entre el hombre y el animal hay una diferencia fundamental. El sexo para el animal es puramente genital, sirve solamente para la procreación en último término, y si es que hay algo de placer en el orgasmo

es lo que tienta al animal para la prolongación de la especie. En el hombre en cambio, lo genital ha desaparecido por completo, a nadie se le ocurre tener relaciones sexuales para procrear la especie, a lo que hemos llegado nosotros es al sexo como productor de placer, esa es una liberación que ha tenido el hombre en ese sentido, y en esa época en que se planteaban los problemas de la liberación sexual, yo empecé a utilizar el erotismo como una especie de herramienta de liberación del hombre y de un verdadero culto hacia el placer. Yo siempre he dicho no estoy aquí para lamentar, estoy aquí para gozar simplemente, creo que soy un animal terriblemente vital.

¿Cree que usted ha sido la influencia para las nuevas generaciones que han continuado con la poesía erótica?

Por su puesto, en el poema que se llama *Al otro lado del tiempo* se aborda por primera vez, que sepa yo, en lengua española, ignoro si en la poesía en otras lenguas exista ese tema, pero cabalmente el sexo oral se plantea en este poema. Es curioso, el hombre fundamentalmente vive desviviéndose, en el único acto en donde no se desvive sino se concentra es cabalmente en el acto de amor, entonces no hay la posibilidad de que uno salga desde el campo de la conciencia plena y pura y se disuelva en el mundo como no sea a través del acto de amor, allí sí, yo diría que el orgasmo casi linda con la eternidad, pero claro, decir eternidad sabiendo que el hombre no lo es, es hablar de mortalidad, entonces vida y muerte están íntimamente conjugados en el acto sexual.

¿En el ámbito internacional se ha difundido su poesía?

Bueno, se ha difundido muy poco. He tenido suerte, sin embargo, porque a pesar de ser un poeta poco difundido tengo traducciones a varios idiomas. Ahora, recibí una comunicación de la cancillería, que en la ciudad de Chicago, el consulado de Ecuador va a hacer una edición bilingüe del *Sollozo por Pedro Jara*, en traducción de Mercedes Mafla, una

profesora de la universidad de Utah. Se habían reunido un grupo de ecuatorianos, el cónsul, que es escritor de poesía; Juan Campoverde que es un excelente músico, que ha preparado una partitura sobre el sollozo. A la Universidad de Cuenca le han solicitado el envío de un documental sobre mi vida y mi obra que se filmó en la sección de audiovisuales de la facultad de Filosofía y Letras, con todo eso van a hacer una presentación del Sollozo en edición bilingüe.

¿Cómo ve usted la poesía ecuatoriana del siglo XX?

Yo creo que el Ecuador ha aportado algunas cifras decisivas en el campo de la poesía hispanoamericana; pero desgraciadamente el país ha sido un poco ingrato para sus creadores, no ha promocionado debidamente a sus escritores. Mientras en otros países, la mayor parte de quienes tienen a su cargo la cuestión de la asesoría cultural en las embajadas, son generalmente escritores, entre nosotros existen asesores militares, navales, en todas las embajadas, hasta en alguna vez topé con una especie de absurdo, había un agregado naval en Bolivia, representante del Ecuador, que hacía allí, en la ciudad más alta de América, muy lejos del mar, porque no tiene ni salida al mar, pero así son los absurdos. Pero nunca se ha dado opción para que existan agregados culturales que hagan una difusión de los valores creativos del país, y por esa razón el Ecuador es poco conocido fuera del ámbito nacional y aún dentro del país se ignoran a sus escritores. Yo doy cinco nombres capitales: Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, César Dávila Andrade, Alfredo Gangotena, Jorge Enrique Adoum, yo creo que son cinco grandes poetas que están a la altura de cualquier buen poeta de otro país hispanoamericano, o inclusive están en mejores condiciones que los creadores españoles, que yo siempre creo que están a la sogá, llevados detrás de los países hispanoamericanos.

¿Y Efraín Jara?

Bueno, yo jamás he tenido la pretensión y no he usado nunca la denominación de poeta

cuando me refiero a mi persona. Yo siempre hablo de mí como escritor de poesía, porque yo no soy el que tengo que afirmar si soy o no soy poeta, eso le toca a la crítica saber si es que soy o no poeta, nunca yo he utilizado el designativo de poeta.

¿Para el siglo XXI como ve el futuro de la poesía?

Para la poesía, lo que es su peligro, es también su salvación, yo creo. Digo, el gran peligro de la literatura es que ya se ha convertido, sobre todo la narrativa, en mercancía. Entonces todo lo que está sujeto a la calidad de mercancía está sujeto a la ley de la oferta y la demanda. A un escritor que tiene cierto éxito las editoriales afamadas comienzan a publicarle. De pronto puede verse impelido a una situación de mucho relieve, e inclusive una bonanza económica. Los novelistas y los cuentistas sí tienen esa opción, pero también lo que pasa es que hay mucha tentación de empezar a hacer condescendencia con la masa, que es la consumidora de la narrativa. En cambio ese peligro no hay para la poesía, la poesía no se va a convertir jamás en mercancía porque solamente es para un grupo elitista, nos guste o no nos guste a los escritores de poesía, tenemos que aceptar que la poesía es para pequeñas elites y nada más.

¿Cuál cree usted que ha sido su aporte a la vida cultural del país?

Yo diría, por un lado mi experimentación poética en la campo de la creación y por otro lado, no es que me jacte, pero sí tengo que reconocer con objetividad que en el plano de la docencia preparé a un estupendo equipo de teóricos y críticos literarios que representan a escala nacional e internacional al país, quiero decir gentes tan valiosas como, el discípulo en quien tenía puestas todas mis complacencias, Alfonso Carrasco, que fue un excelente crítico, María Augusta Vintimilla, María Rosa Crespo, Oswaldo Encalada, Jorge Dávila, todos ellos han sido mis discípulos y como tales fueron sometidos al rigor y a la exigencia y como tal

ellos han sabido hacer extensivo ese rigor a sus alumnos. El rigor con el que se prepararon para la teoría y la crítica literaria, en cambio les castró totalmente para la creación.

He entregado mi vida a los estudiantes, y lo que yo he dicho en alguna oportunidad, la calidad de un alumno se prueba en su capacidad de ser mejor que el maestro, entonces yo si creo que he creado unos críticos y teóricos mejores que yo.

Dentro de su creación poética, ¿hay un texto en especial que usted lo pueda considerar su favorito?

Lo que pasa es que no deja de haber ciertas adherencias afectivas porque están asociados ciertos textos a ciertos momentos de la vida de uno, y naturalmente son favoritos algunos, pero tengo la suficiente objetividad como para creer que quizá el texto más logrado sea *In memoriam*, esa elegía a mi amigo Luis Vega. Al margen de la amistad entrañable que nos unía, yo creo que es el poema mejor logrado por mí. *Sollozo por Pedro Jara* siendo un buen poema, sin embargo, yo creo que todavía se puede ver a través de ciertas grietas y fisuras muy sutiles la experimentación, yo creo que eso no debe verse nunca cuando un poema está bien logrado.

¿Es usted muy exigente con usted mismo?

Sí, muy exigente, indudablemente soy muy exigente, a eso obedece cabalmente el que yo no desperdicie el material, porque yo no rompo ni echo al tacho de basura lo que no está conseguido, porque yo sé que allí hay uno que otro relámpago que se puede rescatar y después incorporar a otro poema o a otro texto. La poesía es un trabajo, sobre todo, sobre el lenguaje, entonces no es una cuestión de espontaneidad, de segregación natural, no, no, no, es un trabajo denodado, un trabajo consciente, reflexivo, y naturalmente todo este material eruptivo que sale le va concediendo a uno la vida, ese material tiene que ser sometido a manipulación durante mucho tiempo hasta dejarle sin fisura alguna, y sobre todo, insisto, si se trata de un poema experimental no debe verse el

experimentalismo, sino debe haberse convertido lo experimental en experiencia, puramente, sólo entonces creo que el poema es válido.

¿Actualmente está trabajando en algún texto?

El último texto que trabajé, curiosamente lo terminé el día anterior al percance que sufrí. Es un texto que lo estaba trabajando por cuatro o cinco años. Es un texto totalmente diferente a todo lo que yo haya escrito con anterioridad, porque nunca he utilizado la poesía narrativa. Yo he sido un poeta lírico fundamentalmente. Un poema narrativo implica pues, un argumento, una línea argumental que decurre en el proceso creativo. Esta vez refiero una historia de amor, una historia muy vanal, pero claro, una experiencia que tuve, maravillosa, porque yo había llegado a mis setenta años y de pronto me enamoré de una muchacha de dieciocho años, pero lo más grave es que fui correspondido por la chica, que me llegó a amar profundamente. Yo me daba cuenta de la situación un poco hasta grotesca, digamos, por la diferencia sideral de edades, entonces tuve que, un poco cruelmente, romper la relación, porque creo que no hay derecho a dañar la vida de una niña que está empezando a entrar en la vida, a hacer la vida con una persona que ya está de salida. De esa historia, bastante extraña, se perfiló en mi imaginación y comencé a escribir por fragmentos algunos episodios de este proceso amoroso. Pero curiosamente, al mismo tiempo que iba narrando, relatando las incidencias amorosas, de pronto iban apareciendo como una especie de película, todas mis obsesiones, mis temas reiterados casi obsesivos y de pronto empecé a simultanear las partes narrativas y las partes líricas que eran: el tiempo, la soledad, el sexo, la enfermedad, todos los temas socorridos por mí, que los iba desarrollando y completando la parte narrativa. Por ejemplo, el poema es un poema experimental en el sentido de que, sobre todo, se hace referencia a la creación poética como tal, entonces el amor y la creación poética van paralelos. El poema es muy original porque tiene unas rupturas secuenciales que dan un efecto muy especial y crean una expectativa, porque como es narrativa se va

narrando por pedazos y claro, el lector quiere saber como continúa el enamoramiento del viejo verde. Entonces el poema tiene unas calidades muy especiales y creo que es un poema muy novedoso, muy original y muy extenso porque sobrepasaron las ochocientas líneas; de tal manera que es prácticamente un libro de poesía.

¿Qué significa para usted ser candidato para el premio de Poesía Hispanoamericana Reina Sofía?

Bueno, afortunado por decir lo menos, nunca he creído yo en los relieves que uno puede tener a través de su ejercicio poético. He trabajado silenciosamente, nunca he perseguido notoriedad. He sido un poeta muy marginal, que ha hecho su vida muy huidizamente, un poco al margen de la vida social: mis años en Galápagos, mis años de soledad aquí. He vivido solo durante muchos años. Entonces yo diría que he rechazado muchas cosas que tal vez serían ambicionables para otros pero no para mí. Por tres veces he repudiado el Premio Solano que otorga la Municipalidad de Cuenca, y lo he hecho con una razón, para mí, absolutamente justa. Resulta que se dio en alguna oportunidad la presea Fray Vicente Solano a un escritor ya muerto. Y curiosamente, jamás se consideró siquiera darle esa presea a César Dávila Andrade, el poeta más importante. En una entrevista yo dije que no lo aceptaría porque me parecía vergonzoso tener una presea que le fue negada al más grande poeta que ha tenido Cuenca. He sido absolutamente consecuente en ese sentido. Si acepté el premio Espejo de literatura nacional, fue porque el señor Mahuad, tuvo a bien dolarizar nuestra economía, y de esa dolarización perdí el pequeño capital que había ahorrado durante toda mi vida y entonces creí que sería justo que me diera algunos millones en compensación de lo que yo había perdido y por eso acepté y lo dije públicamente que con eso se me estaba reparando el daño que se me había hecho económicamente.

LA INTEMPERIE ES MI PATRIA, NO EL SOSIEGO

Conocimiento y tiempo no acallaron
mi intrepidez, mecida entre relámpagos.
La intemperie es mi patria, no el sosiego.
¡Amo la intensidad, no lo que dura!

Por eso, Amor, tu flecha yo agradezco,
que me ensangrienta en días ya de ocaso:
lapso en que al corazón ronda el misterio
con su respiración de leopardo.

Y gracias por Preciosa. Hallé en tus ojos
al enigma enfrentado ante el espejo:
¡si hay que morir, que sea enamorado!

Desde que hundí mi rostro entre tus senos,
nostalgia, apenas, soy de su fragancia,
nunca más voluntad ni entendimiento...

MAS DEL AMOR ¿QUIÉN SABE LOS DESIGNIOS?

De casino en casino el tahúr busca
la indescifrable ley de la ruleta
y los ebrios de bar en bar reclaman
olvido, en su insidioso paraíso.

De mujer en mujer, yo he perseguido
a quien en sueños, modeló mi infancia:
altiva como mástil de velero
ardiente como lengua de profeta.

Y al encontrarla en ti creí rendidas
esas del tiempo pérfidas arenas,
que roen por igual hueso y memoria.

Mas del amor ¿quién sabe los designios?
¡Viento en su duración! Posa la planta
y no hay huella de amor, sino de olvido.

PASAN LOS DÍAS Y LOS AÑOS PASAN

Hermosa fuiste como un espejismo;
fugaz e imprevisiblemente bella
en mi vida, como una mariposa
dormida sobre el pubis de una estatua.

¡Qué soberano el rostro, amada mía!
casi la perfección del pensamiento.

Ni vara de azucena ni el relámpago,
podrían superar tu rostro altivo.

Pasan los días y los años pasan:
será fatalidad, no privilegio,
a tu esbeltez y encanto, su transcurso.

Se ensañará la luna en tus cabellos,
surcos injuriarán gracia y tersura.

¡El tiempo ha de vengarme de tu olvido!

DESESPERADA CONVICCIÓN

¡Te mataré si me abandonas!

no es tu boca

grande y hermosa

como navío acoderado en el muelle

lo que profiere la amenaza

¡no! no es tu boca

vestíbulo del delirio

sino la borrasca de la pasión

que se desencadena de súbito en tu sangre

al presentir el aleteo amenazador del olvido

¡te mataré si me abandonas!

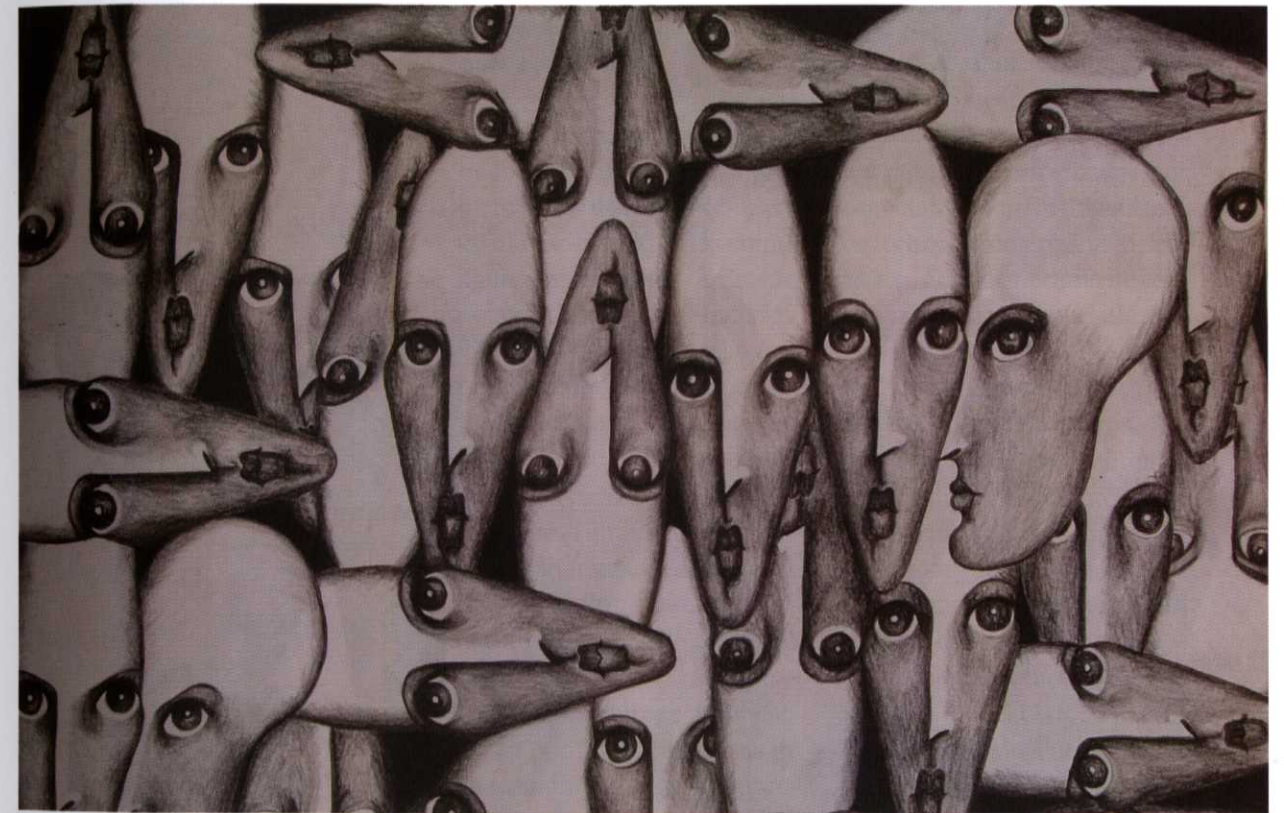
tratándose de ti

no entraña intimidación

no es sino la extraña manera de confirmarme

la desesperada certeza de tu amor.

14-X-2000



lápiz sobre papel
60 x 45 cm.
2002

Fundamentos de la transdisciplinaridad



1. Consideraciones preliminares

Si hacemos una enumeración de algunas de las problemáticas¹ que están definiendo el nuevo siglo, tales como: agua, migraciones forzosas, pobreza, crisis ambientales, violencia, terrorismo, neo-imperialismo, destrucción de tejidos sociales, debemos concluir que ninguna de ellas puede ser adecuadamente abordada desde el ámbito de disciplinas individuales específicas. Se trata de desafíos claramente transdisciplinarios. Ello no sería preocupante si la formación que se entrega a quienes pasan por las instituciones de educación superior fuera coherente con tal desafío. Lamentablemente no es así, ya que sigue dominando ampliamente la enseñanza unidisciplinaria. Hay excepciones, pero pocas, de intentos interdisciplinarios, particularmente en torno a la planificación, el derecho y la filosofía, que son de por sí disciplinas inte-

gradoras.

La situación no se resuelve, como frecuentemente se pretende, creando supuestos equipos conformados por especialistas en distintas áreas en torno a un determinado problema. Con tal mecanismo sólo se alcanzará una acumulación de visiones desde cada una de las disciplinas presentes. La síntesis integradora no se logra a través de una acumulación de distintos cerebros. Ella debe ocurrir en cada uno de los cerebros; y para ello se precisa una formación orientada de tal manera que lo haga posible.

La estructura de la gran mayoría de las Universidades en términos de Facultades y Departamentos refuerzan la formación unidisciplinaria especialmente en el pregrado. De allí que un primer paso hacia la necesaria transformación debería ocurrir a nivel de postgrados orientados, toda vez que sea posible, hacia áreas temáticas más que a disciplinas específicas. A guisa de ejemplo, un postgrado en

MANFRED A. MAX-NEEF
Universidad Austral de Chile.

¹ La utilización del término "problemática" se hace en el sentido propuesto por el Club de Roma. Es decir, como problemas de impacto global y de efectos de largo plazo.

“Agua”, podría convocar a ingenieros, abogados, químicos, biólogos, agrónomos, logrando así la transdisciplina en cada uno de ellos, ya que no se trataría ya del estudio del agua desde el interés de la ingeniería, o de la agronomía o del derecho, o de la geopolítica, sino como fenómeno integral.

Lo dicho hasta aquí puede resultar quizás poco comprensible, sin una adicional aclaración de conceptos y de terminología.

2. Aclaración de Conceptos

Para comprender mejor lo que se propone, analizaremos el continuo que va desde la disciplina hasta la transdisciplina.

Disciplinariedad

Las tempranas Universidades como Salerno, Bologna, Paris, Oxford y Cambridge, partieron con Facultades de Medicina, Filosofía, Teología y Derecho. En torno a esas cuatro áreas se reunía la totalidad del conocimiento, y, de hecho, los académicos eran versátiles y omniscientes, dignos antecesores del hombre renacentista.²

Con el correr del tiempo las Facultades fueron especializándose cada vez más. Surgieron así, y se multiplicaron, disciplinas y subdisciplinas. En un libro publicado por la Universidad de Illinois en 1950, ya se enumeraban 1.100 disciplinas, sin incluir las humanidades.

La asociación entre disciplinas y departamentos e institutos es un fenómeno relativamente moderno, que comienza a consolidarse a

finis del siglo XIX. Tal departamentalización ha sido significativa para la mantención de las autonomías disciplinarias, para la competencia por recursos de investigación, y para la consolidación de prestigios académicos. Maestros y discípulos desarrollan e incrementan las lealtades a la disciplina, hasta llegar a sentir que la suya es la más importante de toda la Universidad.

Ahora bien, la disciplinariedad es monodisciplina, que representa especialización en aislamiento. Una persona puede estudiar, por ejemplo, biología y entenderla bien, sin necesidad de conocimientos acabados de física o de psicología. De hecho si escribimos un listado de ciencias, de izquierda a derecha:

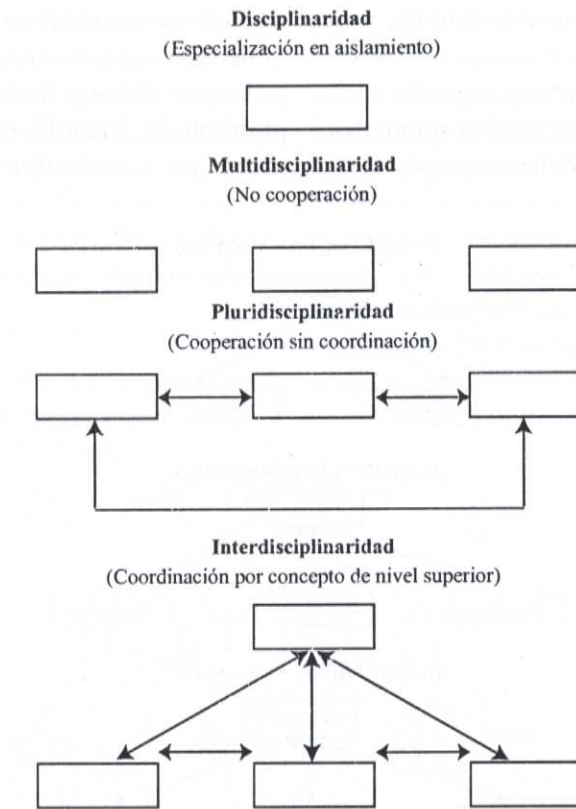
Física Química Biología Psicología Sociología Antropología

las percibimos lógicamente conectadas en un sentido horizontal y no vertical.

Multidisciplinariedad

Una persona puede estudiar simultánea o secuencialmente más de un área del conocimiento, pero sin hacer conexiones entre ellas. Se puede llegar a ser competente en Química, Sociología y Lingüística, por ejemplo, sin que por ello se genere cooperación entre las disciplinas. Los equipos multidisciplinarios de investigadores son corrientes hoy en día. En ellos, los miembros hacen sus análisis separadamente desde sus respectivas disciplinas, y el resultado final no es más que una serie de informes empastados juntos, sin síntesis integradora. (Ver Cuadro 1).

² Arnold Schultz, “Reader del curso de Ecosistemología”, Universidad de California, Berkeley. Este Reader no se trata de una publicación formal. Es en cambio una colección de trabajos y menciones de distintos autores, tanto científicos como artistas, incluyendo comentarios del propio Schultz, empastados artesanalmente en un volumen. Varias de las descripciones de esta sección están tomadas del Capítulo 9 de dicho volumen.



Cuadro 1

Pluridisciplinariedad

Implica cooperación entre disciplinas, sin coordinación. Normalmente se da entre áreas del conocimiento compatibles entre sí, y de un mismo nivel jerárquico. Ejemplo serían la combinación de física, química y geología, o de historia, sociología y lenguaje. El estudio de cada una de ellas, refuerza el entendimiento de las otras. (Ver Cuadro 1).

Interdisciplinariedad

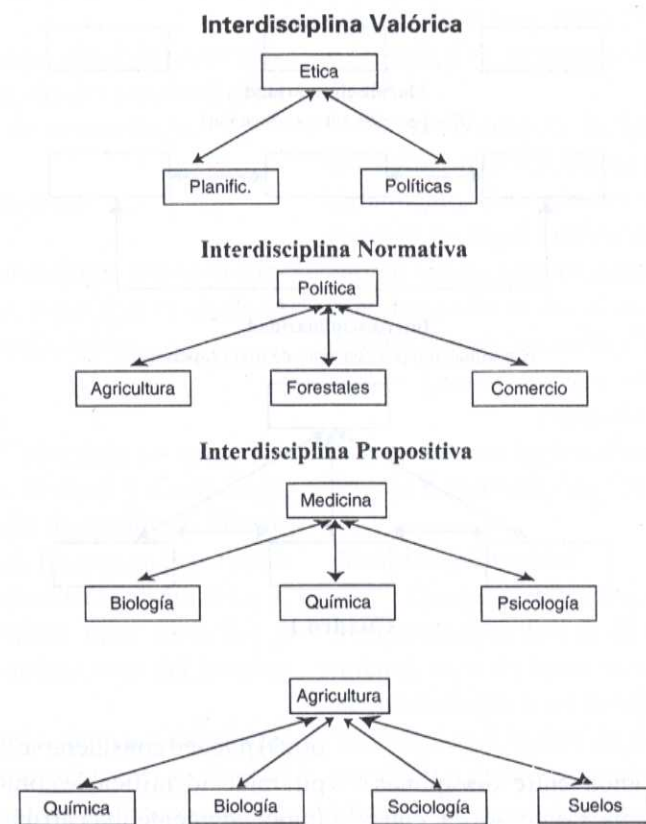
La interdisciplinariedad se organiza a dos niveles jerárquicos. Connota así, coordinación del nivel inferior, desde el superior. Dicho en otros términos, se introduce un sentido de propósito cuando la axiomática común a un grupo de disciplinas se define en el nivel jerárquico inmediatamente superior. Ahora bien, cabe definir lo que debe entenderse por “niveles jerárquicos”. Las disciplinas que enumeramos arriba en un sentido horizontal (además de

otras) pueden considerarse como la base de una pirámide, identificable como el *nivel empírico*. Inmediatamente más arriba hay otro grupo de disciplinas que constituyen el *nivel pragmático* (ver diagrama del Cuadro 3), que incluye áreas tales como ingeniería, arquitectura, agricultura, medicina, etc. El tercero es el *nivel normativo*, que incluye, entre otras, planificación, políticas, diseño de sistemas sociales, diseño ambiental, etc. Finalmente, la cúspide de la pirámide corresponde al *nivel valórico*, que incluye ética, moral, teología y filosofía, entre otras. Así se define una imagen jerárquica, en que el propósito de cada nivel está dado por el nivel inmediatamente superior.

En el Cuadro 2, se ejemplifican tres tipos de interdisciplinariedad, la *valórica*, la *normativa* y la *propositiva*. Así, por ejemplo, medicina es interdisciplinaria al otorgarle un propósito definido al campo empírico representado por biología, química, psicología. Del mismo modo,

agricultura define propósitos de química, suelos, sociología y biología. Estas son interdisciplinas propositivas (primero y segundo niveles). Un ejemplo de interdisciplina normativa es la planificación, que define el propósito de

disciplinas tecnológicas como ingeniería, arquitectura, agricultura y medicina. Finalmente, principios éticos y filosóficos, que definen el propósito de la planificación y de las políticas, dan origen a la interdisciplina valórica.



Cuadro 2

Transdisciplinaridad

La transdisciplinaridad se da cuando existe una coordinación entre todos los niveles. Niveles que ahora podemos describir de otro modo.

Las disciplinas del nivel inferior de la pirámide (ver Cuadro 3) describen el mundo como es. Aquí podemos aprender las leyes físicas de la naturaleza, y los principios que gobiernan la vida y las sociedades. Este nivel se pregunta y responde a la pregunta: *¿qué existe?* A través de la física podemos saber sobre quanta, a través de astronomía podemos saber sobre cuásares y sobre la ley de gravitación. La biología nos informa sobre la evolución de la vida y

sobre cómo los organismos desafían la entropía como sistemas abiertos. En el otro extremo de la base, la sociología y la economía describen y explican el comportamiento de seres humanos racionales. El lenguaje organizador de este nivel empírico es la lógica.

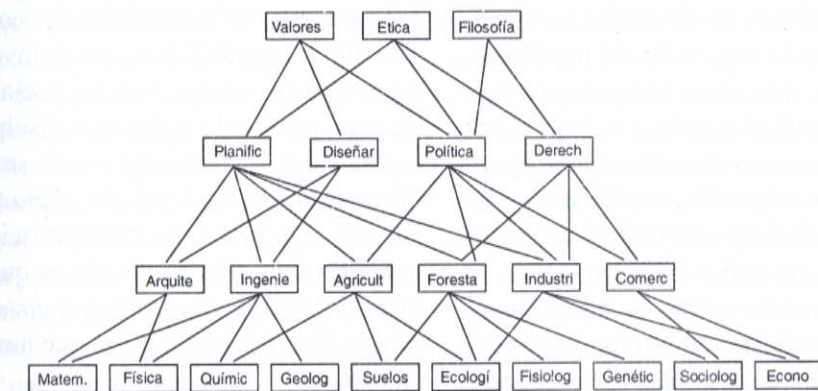
El siguiente nivel contiene las disciplinas que son básicamente tecnológicas. En este nivel la pregunta que se plantea y se responde es: *¿qué somos capaces de hacer?* (con lo que hemos aprendido en el nivel empírico). Aquí sabemos hacer represas y caminos, fabricar computadores y maquinarias, navegar por los mares y viajar a Marte. Lo que este nivel no nos dice para qué nuestras capacidades debieran ser

implementadas. De hecho, frecuentemente una institución especializada (por ejemplo un Ministerio de Obras Públicas) puede caer en la tentación de hacer represas, simplemente porque tiene los ingenieros capaces de hacerlas. El lenguaje organizador de este nivel pragmático es el cibernético, que enfatiza sólo las propiedades mecánicas de la naturaleza y de la sociedad.

Transdisciplina

Leyendo el Cuadro 3 desde abajo hacia arriba, el nivel inferior se refiere a "lo que

existe". El segundo nivel se refiere a "lo que somos capaces de hacer". El tercer nivel se refiere a "qué es lo que queremos hacer". Y, finalmente, el nivel superior se refiere a "lo que debemos hacer", o "cómo hacer lo que queremos hacer". En otras palabras, transitamos desde un nivel "empírico", hacia un nivel "propositivo", para continuar hacia un nivel "normativo", para terminar en un nivel "valórico". Cualesquiera de las múltiples relaciones verticales posibles entre los cuatro niveles, definen una acción transdisciplinaria.



Cuadro 3

El nivel normativo se pregunta y responde: *¿qué es lo que queremos hacer?* En las sociedades democráticas las respuestas suelen estar sometidas a votación, aunque no para decidir si se construye o no una determinada represa, sino para elegir administradores con o sin propensión a construir represas. Un buen ejemplo de aporte del nivel normativo es uno de los resultados del movimiento ambientalista: la evaluación de los impactos ambientales. Ese es un caso claro en que las personas tienen capacidad directa de influir en lo que quieren que suceda en su entorno. El lenguaje organizador de este nivel normativo es la planificación.

El nivel valórico se pregunta y responde: *¿qué deberíamos hacer?* o *¿cómo deberíamos hacer lo que queremos hacer?* Este nivel va más allá de lo puntual. Apunta a las generaciones por venir, al planeta en su conjunto, a una economía en que las personas importan. Busca

respuestas éticas. Al manifestar una preocupación global por la especie humana y por la vida en general, el lenguaje organizador debiera ser probablemente una suerte de ecología profunda.

Resulta fácil constatar que no existen Universidades transdisciplinarias. En el mejor de los casos se realizan algunos esfuerzos interdisciplinarios, pero generalmente como experiencias marginales no integradas propiamente a la estructura de la Universidad. Los departamentos, los institutos y, desde luego, las facultades, continúan sustentándose en disciplinas aisladas.

También se constata, por ejemplo, que en la medida en que, por influencia del lenguaje económico convencional, se incrementa el credo en torno a la eficiencia del mercado, van quedando de lado, o de plano excluidas, consi-

deraciones y planteamientos valóricos, éticos y políticos. La economía, tal como aún se la enseña en las Universidades, pretende ser una ciencia que hace caso omiso de valores (value-free science). Es más, se presume que al incluir valores, los procesos económicos corren el riesgo de distorsionarse.³ No debiera sorprender, entonces, que, por ejemplo, los esfuerzos por superar la pobreza, fracasasen sistemáticamente. En la medida en que no se definan explícitamente los principios éticos y los valores que deben conformar una sociedad orientada hacia el bien común, no pueden diseñarse políticas coherentes con el desafío. De hecho las llamadas políticas para la superación de la pobreza, no son políticas, sino meros mecanismos para estimular la actividad económica, bajo el supuesto de que con esa sola activación se apuntará a la solución del problema. El bien común y la equidad, suelen ser necesarias declaraciones discursivas, sin que se haga específico en qué debieran consistir realmente. Si sus características se especificaran como propósitos concretos (como políticas), el papel del mercado como orientador supremo de la actividad económica se vería seriamente reducido. Para resumir lo planteado, y volviendo a mirar la pirámide transdisciplinaria, veremos que casi todas nuestras acciones no pasan de ser combinaciones entre componentes de los niveles inferiores. Vivimos una pirámide descabezada, y en la medida en que no la restauremos, no podremos enfrentar con éxito las grandes problemáticas que definen el nuevo siglo.

¿Cómo lograrlo? Por cierto no es fácil. Por de pronto cambiar directamente la estructura de una Universidad es poco menos que imposible. Las resistencias internas llegan a ser insuperables. Los feudos se defienden encarnizadamente.

Pero aún así, aunque parezca paradójico, quienes pueden promover el cambio son académicos e investigadores de las propias Universi-

dades. El problema radica en que no se da el entorno favorable que permita que quienes tienen inquietudes transdisciplinarias se encuentren. Se trata, por lo tanto, de crear ese entorno, que siendo universitario, no dependa de decisiones y procesos internos de las instituciones. Por decirlo de otro modo, se trata de construir un ente universitario, fuera de las Universidades, pero relacionado de manera autónoma con ellas.

3. Epistemología de la Transdisciplinariedad

Lo expuesto hasta aquí se sustenta en un enfoque práctico y simplificado, con vistas a permitir la aplicabilidad, para la investigación especialmente en las ciencias sociales, de un método que tienda a ser transdisciplinario, y que quedará identificado, como se explicará más adelante, como *Transdisciplina débil*. Ello, empero, no es suficiente. La transdisciplinariedad que a continuación se discute, y que quedará identificada como *Transdisciplinariedad fuerte*, cala mucho más hondo de lo que hasta aquí se ha expuesto.

Epistemológicamente la transdisciplinariedad fuerte (a la que continuaré refiriéndome sin el adjetivo, hasta nuevo aviso) se sustenta en tres pilares fundamentales: a) niveles de realidad, b) el principio del "tercio incluido", y, c) la complejidad.⁴ Además reconoce, como modos de razonar simultáneos y complementarios, el racional y el relacional. La transdisciplina representa, por lo tanto, un claro desafío a la tradicional lógica binaria y lineal aristotélica.

En el curso de la evolución humana, la transición de la comunicación oral, en que el conocimiento se impartía a través de historias y de mitos, a la comunicación escrita, producto fundamentalmente (en Occidente) del desarrollo del alfabeto fenicio-griego, se fue imponiendo la primacía del pensamiento racional por sobre el relacional. Desde entonces, ha sido tal la fascinación que ha producido la razón, que

hemos perdido otras facultades y sentimientos que nos facilitaban entender, por así decirlo, la naturaleza desde adentro.

En un editorial del año 2000 de la revista *Nature Neuroscience*, se hace referencia al creciente problema que tienen expertos y científicos para entenderse entre sí. Se manifiesta que: "En tiempos de Darwin, era posible escribir un libro que fuera simultáneamente un informe científico y un *best seller* popular. Hoy en día, sin embargo, ello parece un ideal remoto. No sólo es difícil comunicar ideas científicas al público en general, sino que los científicos tienen crecientes dificultades de comunicarse entre sí. Incluso dentro de la biología, investigadores de distintas áreas de especialización, frecuentemente no son capaces de entender los *papers* de otros".⁵ Estamos frente a lo que ha venido en llamarse un "big bang disciplinario".

La creciente ruptura en la comunicación es en buena parte producto de la exacerbación del pensamiento racional, manifestado por el claro predominio del reduccionismo de la lógica binaria que, entre otras cosas, separa al observador de lo observado. Asunto, por cierto, superado en la física cuántica que reconoce que la presencia del observador puede reducirse a un mínimo, pero no puede ser eliminada totalmente. Precisamos acceder a distintas lógicas que nos permitan atravesar disciplinas y que reconozcan el *contraria sunt complementa* planteado por Niels Bohr. Una percepción bipolar, una tensión dinámica entre opuestos. Un yin y un yang, como lo plantea el Taoísmo, en que el yin es análogo al pensamiento relacional y el yang lo es al racional. O dicho de otra manera, una lógica capaz de hermanar razón con intuición. En este último sentido no deja de ser curioso que los innovadores, en todos los géneros, suelen apoyarse en la intuición para alcanzar la solución de los problemas a que están

abocados. Sin embargo, cuando comparten sus logros con colegas, reducen su pensamiento a aproximaciones lineales, bivalentes y racionales. Pareciera primar una especie de pudor de ser sorprendido escabullendo la razón. Sin embargo Einstein, que se podía dar el lujo de renunciar a todo pudor, declaraba que "La mente intuitiva es un regalo sagrado y la mente racional es un fiel sirviente. Hemos creado una sociedad en la que se honra al sirviente y se ha olvidado el regalo".

"Cuando Niels Bohr, el insigne físico danés, fue investido por el rey de Dinamarca con un título nobiliario, como tributo a sus trascendentales aportes a la ciencia y a la cultura de su país y del mundo, se le solicitó que hiciera sugerencias para el diseño del que habría de ser su escudo de armas. Pidió que en el centro se insertara el símbolo taoísta del Yin y el Yang, debajo del cual se habría de estampar, como máxima, la frase *Contraria sunt Complementa*. Registró así, en ese acto, la esencia última de lo más trascendente que su elevada sabiduría le había permitido vislumbrar".⁶

Niveles de realidad

Para una comprensión pragmática de estos diferentes modos de pensamiento, se hace necesario examinar el primero de los pilares de la transdisciplinariedad; es decir, los "niveles de realidad".

Adoptando la sugerencia de Nicolescu⁷ entendamos por Realidad "aquello que resiste nuestras experiencias, representaciones, descripciones, imágenes o formalizaciones matemáticas". La física cuántica nos ha permitido constatar que la abstracción no es simplemente una intermediaria entre nosotros y la Naturaleza; es decir, una herramienta para describir la realidad, sino más bien, una parte constituyente de la Naturaleza. En la física cuántica, la

³ No deja de ser curioso tal supuesto, ya que de ser cierto, implicaría que los procesos económicos obedecen a leyes naturales y no a la acción humana.

⁴ Basarab Nicolescu, (1998) "Gödelian Aspects of Nature and Knowledge". *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires (CIRET)*. Paris.

⁵ *Nature Neuroscience*, Editorial, Febrero 2000, Vol.3 Nr.2, pg. 97. (Traducción mía).

⁶ Mallmann, Max-Neef y Aguirre, "La Sinergia Humana como Fundamento Ético y Estético del Desarrollo. En "Investigación y Necesidades Humanas" Centro Latinoamericano de Economía Humana, Montevideo, 1979.

⁷ Basarab Nicolescu, "Transdisciplinarity and Complexity" *Bulletin Interactif du CIRET*, Paris, 2000. (Traducción mía).

formalización matemática es inseparable de la experiencia.

“En tanto que la Naturaleza participa en el ser del mundo, habrá que adscribirle una dimensión ontológica al concepto de Realidad. La Naturaleza es una inmensa, inagotable fuente de lo desconocido, que de hecho justifica la existencia de la ciencia. La Realidad no es sólo una construcción social, el consenso de una colectividad, o un acuerdo inter-subjetivo. Tiene además una dimensión trans-subjetiva, en tanto que un simple hecho experimental puede arruinar a la más hermosa de las teorías científicas”.⁸

Por nivel de Realidad se entenderá un conjunto de sistemas que son invariantes ante la acción de ciertas leyes generales. Una vez más la física cuántica nos revela que las entidades cuánticas están subordinadas a leyes cuánticas que difieren radicalmente de las leyes a que obedece el mundo macro-físico. Vale decir, entonces, que dos niveles de Realidad son diferentes, si al pasar de uno al otro hay un quiebre en las leyes y en conceptos fundamentales como, por ejemplo, la causalidad.⁹ Cabe señalar que hasta la fecha no se ha logrado una formalización matemática rigurosa que interprete el pasaje de una realidad a otra (casi cabría decir, de un mundo a otro). Hay indicaciones matemáticas, sin embargo, en el sentido de que el tránsito del mundo cuántico al mundo macrofísico no es continuo. La discontinuidad que se manifiesta en el mundo cuántico también se manifiesta en la estructura de los niveles de Realidad. Resulta entonces, y ello es lo fascinante, que dos mundos coexisten.

La coexistencia de al menos dos mundos desentrañados por la ciencia, coincide notablemente con planteamientos similares surgidos de religiones, tradiciones, y creencias, cuando se trata de adentrarse en el universo interior. La creencia en mundos paralelos es algo que en lo

personal he planteado alegóricamente en los siguientes términos: “Hay un mundo en el que hay que ver para creer; y hay otro mundo en el que hay que creer para ver”. Son varios los filósofos del Siglo XX que especularon en torno a distintos niveles de percepción de la Realidad y de Realidades multi-dimensionales; entre ellos Husserl. Por su parte, como nos recuerda el biólogo Esteban Rodríguez¹⁰, el filósofo germano-inglés Karl Popper, junto al neurobiólogo John Eccles, laureado con el Premio Nobel, contribuyeron a la construcción de una teoría filosófica de los tres mundos: el Mundo 1 que comprende todos los objetos y estados físicos, incluyendo el cerebro; el Mundo 2 que es el de las experiencias subjetivas o estados de conciencia, y; el Mundo 3 que es el cultural producido por el ser humano, incluyendo el lenguaje. El propio Heisenberg —como plantea Nicolescu en su trabajo ya citado— en sus *Manuscritos del Año 1942*, introduce la idea de lo que él llama tres regiones de realidad: la primera región es la de la física clásica; la segunda de la física cuántica, de la biología y de los fenómenos psíquicos, y; la tercera de las experiencias religiosas, filosófica y artística. Conocemos las leyes que rigen a las primeras dos regiones de Heisenberg. Sin embargo, no sabemos cuáles son las leyes que rigen en su tercera región. Al menos, de lo que parece haber creciente conciencia, es que no vivimos ni nos desenvolvemos en una sola realidad, describible y entendible sólo en términos de la razón.

Como resultado de lo expuesto, debiéramos desprender que si bien es posible y necesaria la investigación transdisciplinaria, hay que tener presente que la transdisciplinariedad en sí misma es aún un proyecto inconcluso, en torno al cual hay mucho que descubrir y, por lo tanto investigar. La transdisciplinariedad es, pues, a estas alturas, tanto herramienta como proyecto.

Si hay dos niveles de Realidad demostros

dos (de acuerdo a nuestra definición de Realidad) y un nivel intuitivo, cual es el caso de la tercera región de Heisenberg, cabe preguntarse cuántos niveles más serán posibles. ¿Será, quizás, que como seres humanos, nos desplazamos y vivimos en múltiples realidades sin ni siquiera estar conscientes de ello? ¿De ser así, será potencialmente posible despertar la conciencia? Es en la búsqueda de respuestas a este tipo de preguntas que surge un terreno fértil para el diálogo entre ciencia y misticismo. Y he aquí donde la transdisciplina podría hacer una de sus mayores contribuciones.

LA LÓGICA DEL TERCIO INCLUIDO

Contraria sunt Complementa, afirmaba Niels Bohr. “... es decir, día y noche, sol y luna, hombre y mujer, onda y partícula, razón y emoción, lógica e intuición, materia y espíritu, pragmatismo y misticismo, disciplina y transdisciplina no como dicotomías, sino como complementos que tienden a fundirse y fusionarse, aún sin confundirse... Occidente definió su cultura al optar por recorrer un solo costado del camino: el del hombre que, deslumbrado por el sol del día, impuso la razón y la lógica; organizó instituciones para dominar la materia; celebró el éxito del pragmatismo y creó, para mayor eficiencia, toda una taxonomía de disciplinas concretas. El Oriente lo terminamos registrando, en consecuencia, como interesante y misterioso, pero jamás como competente y eficiente. Las rutas que, para nosotros, llevan hacia el desentrañamiento de verdades, de definiciones, de demostraciones y de pruebas, son diseños cartesianos que exigen una vigilia empapada de acción. Aquella especie de interminable meditación nocturna a través de la cual el Oriente budista y taoísta pretende alcanzar la revelación y la trascendencia, nos parece, pues, un ejercicio que no pasa más allá de ser insólito y extraño. Después de todo son —así nos parece— de harto poca utilidad aquellas metas para una cultura que, como la nuestra, ha optado por rendir culto preferencial al dios de la razón y la

eficiencia”¹¹.

La evidencia de que coexisten los mundos cuántico y macrofísico ha provocado, por así decirlo, la *rebelión* de los que tradicionalmente se consideraban pares contradictorios mutuamente excluyentes (A y no-A), tales como onda/partícula, continuidad/discontinuidad, causalidad local/causalidad global, etc. Tales pares son ciertamente contradictorios si son analizados a través de la lógica clásica que reconoce sólo un nivel de la Realidad.

La lógica clásica, lineal, aristotélica, vigente hasta hoy, está construida sobre tres axiomas:

1. El axioma de identidad: **A es A.**
2. El axioma de la no contradicción: **A no es no-A.**
3. El axioma del tercio excluido: **No existe un tercer término T, que sea simultáneamente A y no-A.**

Es evidente que esta estructura lógica no permite resolver la paradoja planteada por la física cuántica, ya que no se puede afirmar como válido que una cosa sea igual a su opuesto al mismo tiempo: (**A y no-A**). Como resultado de esta situación, ya en la década de 1930 los fundadores de la física cuántica plantearon la necesidad de formular una especie de “lógica cuántica”. Tales esfuerzos se concentraron en la modificación y reformulación del segundo axioma; ello es, generando una no contradicción con varios valores de verdad (truth values) en lugar del par (**A y no-A**). Tales esfuerzos siguen siendo controversiales.

Un camino más interesante y, quizás, más fértil está en la reformulación del tercer postulado, convirtiéndolo en el *axioma del tercio incluido*. Tal como nos recuerda Basarab Nicolescu: “La historia le concederá el mérito a Stéphane Lupasco de haber demostrado que una lógica del tercio incluido es una lógica verdadera, formalizable y formalizada, multivalente (con tres valores **A**, **no-A** y **T**), y no

⁸ Basarab Nicolescu, *ibid.* (Traducción mía).

⁹ Basarab Nicolescu, *ibid.*

¹⁰ Esteban Rodríguez “La evolución del cerebro humano y el fenómeno humano”. Conferencia dictada el 28 de abril de 2004 en la Universidad de Pamplona, bajo el auspicio del Instituto de Antropología y Ética.

¹¹ Mallmann, Max-Neef y Aguirre, *op. cit.*

contradictoria".¹²

No es fácil entender, a primera vista, un axioma que sostiene que *existe un tercer término T, que es simultáneamente A y no-A*. Sin embargo, si introducimos la noción ya planteada de los *niveles de realidad*, la cuestión se aclara. Imaginemos un triángulo en que uno de sus vértices está situado en un nivel de realidad, y los otros dos en otro nivel. Lo que en un nivel único aparecería como antagonismo entre dos elementos contradictorios (por ejemplo: **onda A y partícula no-A**), deja de serlo cuando un tercer **elemento T**, ejercido desde otro nivel de realidad, torna lo aparentemente antagónico (onda y partícula) en una entidad unificada (quanton) percibida como no contradictoria.

El **término T** situado a un nivel de realidad distinto de **A y no-A**, induce una influencia desde su nivel de realidad hacia el otro que le es próximo.¹³ Se da, por así decirlo, una especie de *permeabilidad* entre niveles de realidad vecinos. En tal sentido, Popper y Eccles¹⁴ que, como quedó dicho, propusieron una filosofía de tres mundos, sugieren que el cerebro, localizado en el Mundo 1, y la mente, localizada en el Mundo 2, interactúan. Lo que significa que la frontera entre ambos mundos está permeada en ambas direcciones por flujos de información. De lo expuesto se desprende lo que quisiera identificar como la **Primera Ley de la Transdisciplinariedad**, y que aviva una lejana presencia del Teorema de Gödel, en el sentido de que: *Las leyes de un determinado nivel de realidad no son autosuficientes para describir la totalidad de los fenómenos que ocurren en ese mismo nivel.*

La lógica del tercio incluido no es una metáfora. Deviene de hecho en ser la lógica de la complejidad y la transdisciplina, ya que nos permite, por un proceso iterativo, cruzar las diferentes áreas del conocimiento de una manera coherente y generando una nueva simplicidad.

¹² Stéphane Lupasco, "Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie", Le Rocher, <Paris, 1987 (segunda edición). También, Basarab Nicolescu, "Stéphane Lupasco - L'homme et l'oeuvre", La Rocher, Paris, 1999, en "Transdisciplinarité", editada por Horia Badescu y B. Nicolescu.

¹³ Basarab Nicolescu, *ibid.*

¹⁴ Esteban Rodríguez, *op.cit.*

dad. Como tal, no excluye la lógica del tercio excluido; sólo acota su rango de influencia y validez a situaciones simples.

La lógica del tercio incluido permite describir la coherencia entre los niveles de Realidad a través de un proceso iterativo del siguiente tipo: 1) Un par de elementos contradictorios (**A y no-A**) situados a un determinado nivel de Realidad, es unificado por un **estado T'** situado a un nivel contiguo de realidad; 2) A su vez, este **estado T'** está ligado a un par de elementos contradictorios (**A' y no-A'**) situados en su propio nivel; 3) El par contradictorio (**A' y no-A'**) es, a su vez, unificado por un **estado T''**, situado a un distinto nivel de realidad, inmediatamente contiguo al cual cobijaba la terna (**A', no-A' y T'**). El proceso iterativo continúa indefinidamente hasta que todos los niveles de Realidad posibles sean agotados, si es que son agotables.

En realidad la acción de la lógica del tercio incluido sobre los diferentes niveles de Realidad inducen una estructura abierta de la unidad de niveles de realidad. Tal estructura abierta tiene extraordinarias consecuencias para la teoría del conocimiento, puesto que implica la imposibilidad de lograr una teoría completa cerrada sobre sí misma. Lo que se da en cambio, es una permanente potencialidad para la *evolución del conocimiento*. De tales consideraciones podemos proponer lo que quisiera identificar como la **Segunda Ley de la Transdisciplinariedad**, en el sentido de que: *Toda teoría a un determinado nivel de Realidad, es teoría transitoria ya que, inevitablemente, lleva al descubrimiento de nuevos niveles de contradicción situados en nuevos niveles de realidad.* Tal proceso ha de continuar indefinidamente sin lograrse nunca una teoría unificada completa. El conocimiento es, por lo tanto, una estructura abierta.

Los diferentes niveles de Realidad son accesibles al conocimiento humano con la ayuda de diferentes *niveles de percepción*, que están en correspondencia bi-unívoca con los niveles de Realidad. Tales niveles de percepción podrán estar en estado activo, como son aquellos de los que estamos conscientes como resultado de nuestra estructura física y de nuestros órganos sensoriales, o en estado de potencialidad a la espera de que seamos capaces de activarlos a través de prácticas como las que enseñan el budismo, el taoísmo (la experiencia satori¹⁵), y ciertos rituales chamánicos, o bien a través de modos que aún desconocemos.

Podemos ahora afirmar que la unidad de los niveles de Realidad constituye *el Objeto de la Transdisciplinariedad*, y la unidad de los niveles de Percepción constituye *el Sujeto de la Transdisciplinariedad*. Un flujo de *conciencia* que atraviesa de manera coherente los distintos niveles de percepción, debe corresponder a un flujo de *información* que atraviesa de manera coherente los distintos niveles de realidad. Ambos flujos están en relación de isomorfismo. "El conocimiento no es ni interior ni exterior: es al mismo tiempo interior y exterior. El estudio del universo y el estudio del ser humano se sostienen el uno al otro".¹⁶

El modelo transdisciplinario de la Realidad tiene importantes consecuencias para el estudio de la *complejidad*. Al oponerle un polo contradictorio de simplicidad (o *simplejidad*), evita que la complejidad aparezca como un inevitablemente creciente distanciamiento entre lo humano y la Realidad. Es así, entonces, que la infinita simplicidad del Sujeto transdisciplinario se corresponde con la infinita complejidad de Objeto transdisciplinario.

¹⁵ Satori, en Budismo Zen es la experiencia interior intuitiva de iluminación (enlightenment). Se dice que Satori es inexplicable, indescriptible e ininteligible a través de la lógica y la razón. Satori normalmente se alcanza después de un concentrado período de preparación, y puede ocurrir espontáneamente como resultado de un repentino estímulo accidental, manifestándose como un súbito despertar (break-through) hacia una conciencia superior.

¹⁶ Nicolescu, *ibid.*

¹⁷ Una definición recursiva (también llamada definición inductiva) es una definición compuesta de tres cláusulas en las que: 1) la expresión definida se aplica a ciertos ítem particulares (cláusula de base); 2) hay una regla dada para alcanzar adicionales ítem a los cuales la expresión es aplicable (cláusula inductiva o

COMPLEJIDAD

Más allá de la constatación de la existencia de distintos niveles de Realidad, el último siglo ha sido testigo del surgimiento de la complejidad, del caos y de los procesos no lineales en muchas áreas de la ciencia. Las visiones sistémicas han acabado con los supuestos de que la Naturaleza puede ser descrita, analizada y controlada en términos simples, correlativos con la lógica lineal tradicional. Todos estos conceptos han revolucionado profundamente una cantidad de ámbitos de las ciencias básicas. Sin embargo, no han logrado hasta ahora hacer mella ni en las disciplinas ni en las esferas de acción sociales, económicas y políticas. Paradojalmente, el concepto de una realidad uni-dimensional orientada por una lógica de simplicidad lineal parece más arraigado que nunca entre quienes tratan de adaptarse a un mundo en acelerado proceso de cambio. Esta evidente incoherencia es en gran medida responsable de muchas de las crisis que actualmente nos aquejan. Los movimientos fundamentalistas de todo tipo, y las simplistas reacciones punitivas de que estamos siendo testigos, sólo pueden entenderse como manifestaciones guiadas por una lógica absolutamente simplista.

Nuestra relación con un mundo y una Naturaleza complejas, precisa de un pensamiento complejo. Edgar Morin viene haciendo propuestas en este sentido desde hace ya unos veinte años. Entre otras cosas propone una reformulación radical de nuestra organización del conocimiento, en virtud de su creciente complejidad. Se trataría de desarrollar un tipo de pensamiento recursivo.¹⁷ Es decir, un pensamiento "capaz de establecer retroalimentaciones

(*feedback loops*) entre términos y conceptos tales como todo/parte, orden/desorden, observador/observado, sistema/ecosistema, de manera que permanezcan simultáneamente complementarios y antagónicos¹⁸.

A primera vista, la propuesta de Morin parece imposible. Sin embargo, una vez comprendidos e integrados, en nuestro modo de ver el mundo, los diferentes niveles de Realidad y su asociada lógica del Tercio Incluido, la visión y la manera de proceder se aclaran. Se trata, en el fondo, de no separar los polos opuestos de las muchas relaciones dipolares que se dan en la Naturaleza y en la vida en sociedad. Dicha separación, normal en el pensamiento racional y en su correspondiente lógica lineal, es en realidad artificial, puesto que ni la Naturaleza ni la sociedad humana pueden funcionar a través de relaciones monopolares. Nuestra insistencia en simplificar artificial y artificiosamente nuestro conocimiento de la Naturaleza y de las relaciones humanas, es responsable de que continuemos provocando crecientes disfunciones en las interrelaciones sistémicas que componen tanto el eco-sistema como los tejidos sociales.

Como ya quedó dicho, el discurso hasta aquí planteado resulta más accesible (aunque no a la unanimidad) a quienes están comprometidos con ciencias naturales, especialmente física cuántica, que a quienes laboran en el ámbito de las ciencias sociales. El caso más preocupante es el de la economía (testarudamente comprometida con la razón lineal), ya que por ser una disciplina que, en su práctica, ejerce enormes influencias en la toma de decisiones que afectan tanto a la Naturaleza como a la sociedad, sus impactos llegan a ser devastadores y destructivos, y en muchos casos irreversibles. Hoy en día son apabullantes las evidencias de que la economía que se enseña en las Universi-

dades y que se practica en la vida real, no resuelve ni es capaz de resolver los problemas que le competen y que, después de todo, son los que justifican su existencia como disciplina. Sólo en la medida en que la transdisciplinariedad logre penetrar y transformar las visiones economicistas del mundo, podremos aspirar a encontrar soluciones para temas tales como, por ejemplo, la pobreza y el desempleo.

Si debiera definir de alguna manera nuestro tiempo, me atrevería a decir que hemos alcanzado un punto en nuestra evolución como seres humanos, en que *sabemos mucho pero comprendemos muy poco*. No cabe duda alguna de que la razón, la lógica lineal y el reduccionismo han contribuido a alcanzar niveles insospechados de conocimiento. El *saber* ha crecido de manera exponencial, pero recién ahora comenzamos a sospechar que ello no es suficiente, no por razones cuantitativas, sino por razones cualitativas. El *saber* es sólo uno de los caminos, es un lado de la moneda. El otro camino es el del *comprender*.

El describir y el explicar generan conocimiento (*saber*), y el conocimiento corresponde al reino de la ciencia. Pero saber no es lo mismo que comprender. Vaya un ejemplo. Supongamos que sé todo lo que se puede saber, desde las visiones de la filosofía, la antropología, la biología, la teología y la psicología, sobre un fenómeno humano conocido como Amor. Sé, en fin, todo lo que se puede saber sobre el Amor. Sin embargo sólo seré capaz de *comprender* el Amor, cuando me enamore. Sólo puedo *comprender* aquello de lo que me hago parte: cuando el *Sujeto* que busca se integra y se funde con el *Objeto* buscado.

Mientras en el ámbito del *saber* tiene sentido que yo (Sujeto) plantee un problema y busque su solución (Objeto), en el ámbito del *comprender*, no existen problemas sino sólo

transformaciones que integran indisolublemente Sujeto y Objeto. De lo dicho se podría, entonces, desprender que *Saber* y *Comprender* son dos niveles distintos de Realidad. Recordemos que dos niveles de realidad son diferentes, si al pasar de uno al otro hay un quiebre en las leyes y en conceptos fundamentales como, por ejemplo, la causalidad. Es claro que el conocimiento formal, ligado a la razón, se construye siguiendo reglas de método y causalidad; mientras que el comprender, más ligado a la intuición, descarta tanto el método como la causalidad. De ahí, entonces, que estando en distintos niveles de realidad, el *Comprender* puede resolver las contradicciones que se manifiestan en el *Saber*. Otros niveles contiguos de Realidad se dan, quizás, en los casos del *Ser* y del *Tener*, y, como ha sido insinuado, en el caso de la *Razón* y la *Intuición*. Aquí se vislumbran, aún cuando tímidamente, caminos posibles para reorientar el método de las disciplinas sociales.

4. La Transición

La posible incoherencia que pueda detectarse entre los planteamientos que se han hecho en el acápite dedicado a la Aclaración de Conceptos y el dedicado a la Epistemología de la Transdisciplinariedad, tiene su justificación. Ya quedó dicho que la Transdisciplinariedad, a estas alturas, es tanto herramienta como proyecto. Es un proyecto no acabado. Si bien es cierto que podemos utilizarla para afinar nuestra comprensión del mundo, no es menos cierto que ella misma aún precisa de ser estructurada en plenitud. Particularmente válida es esta observación en el caso de las ciencias sociales. En ese ámbito, la Transdisciplinariedad da sus primeros pasos.

Si se vuelve a observar el Cuadro 3, surge la duda de hasta qué grado los niveles que se proponen son simplemente niveles de Organización en vez de niveles de Realidad. O quizás una mezcla de ambos. La cuestión queda abierta.

A fin de zanjar el tema, he propuesto identificar la Transdisciplina descrita por la pirámide del Cuadro 3, como *Transdisciplina débil*, y la descrita en el acápite epistemológico

como *Transdisciplina fuerte*. Con ello queremos significar que, mientras no se alcance claridad en cuanto a niveles de Realidad más allá de los revelados por la física cuántica, la propuesta que se desprende de dicho cuadro debe entenderse como el mejor acercamiento posible, en espera de su propia superación.

5. Resumen y Conclusión

La investigación disciplinaria concierne a un solo nivel de Realidad. La transdisciplinaria, en cambio, extiende su acción a través de varios niveles de Realidad, en el caso de la transdisciplinariedad fuerte, y a varios niveles de Organización (quizás a veces Realidades) en el caso de la transdisciplinariedad débil. Disciplina y transdisciplina no son antagónicas, sino que se complementan. El tránsito desde una a la otra, alcanzando visiones desde distintos niveles de Realidad simultáneamente, genera enriquecimientos recíprocos del conocimiento que facilitan la comprensión de la complejidad. La transdisciplina más que una nueva disciplina o super-disciplina es, en realidad, un modo distinto de ver el mundo, más sistémico, más holístico.

La dinámica de la reatrolimentación en una unidad abierta de niveles de Realidad, con el concurso del tercio incluido, permite reformar radicalmente nuestra organización del conocimiento, y controlar así el arrollador caudal de información propio del "big bang" disciplinario que, a estas alturas, nos agobia y nubla buena parte de nuestras posibilidades de entendimiento y comunicación.

Aún cuando esté clara la epistemología de la transdisciplinariedad, su aplicación como metodología aún plantea deficiencias, especialmente en relación al ámbito de las disciplinas sociales. Concretamente falta alcanzar claridad respecto de los niveles de Realidad en el mundo de lo social. ¿Cuándo se trata de niveles de Organización, y cuándo de niveles de Realidad? ¿Son el *saber* y el *comprender* distintos niveles de Realidad? ¿Lo son el *ser* y el *tener*? ¿Representa niveles de Realidad distintos el mundo desde la visión *antropocéntrica* respecto del mundo desde la visión *biocéntrica*. ¿Podría afirmarse, por ejemplo, que *crecimiento* o

recursiva); 3) se sostiene que la expresión no es aplicable a nada más (cláusula de cerradura). Por ejemplo: en virtud de 1): "el padre y la madre de Juan son sus ancestros". En virtud de 2): "cualesquiera padres y madres de los ancestros de Juan, son ancestros de Juan". En virtud de 3) "nadie más son ancestros de Juan". (The Cambridge Dictionary of Philosophy, Second Edition). (Traducción mía).

¹⁸ Edgar Morin (1992) "From the Concept of System to the Paradigm of Complexity". Journal of Social and Evolutionary Systems 15(4): 371-385, JAI Press. (Traducción mía).

medio ambiente, frecuentemente identificados como opuestos (A y no-A) en la economía convencional, lo son en realidad en el nivel *antropocéntrico*, y que la oposición se resuelve desde el nivel *biocéntrico* en que una Economía Ecológica los transforma en opuestos complementarios propios de un *desarrollo*?

Todas son preguntas abiertas que indican, sin embargo, la ruta a seguir para un programa de investigación destinado a completar y consolidar la transdisciplinariedad como proyecto destinado a mejorar nuestra comprensión del Mundo y la Naturaleza. Está claro que si tal esfuerzo no se realiza, continuaremos generando cada vez más daños irreversibles en la Sociedad y en la Naturaleza, producto de nuestras visiones parciales, fragmentadas y limitadas. El desafío radica, por lo tanto, en practicar la transdisciplinariedad como método de manera sistemática, sea en su versión fuerte o en su versión débil, y hacer esfuerzos simultáneos para perfeccionarla en cuanto visión de mundo, hasta lograr que la débil se transforme también en fuerte. Como no existe ninguna Universidad ni ningún otro centro de estudios superiores orientado transdisciplinariamente, se hace ineludible el esfuerzo por crear instancias que estimulen su aplicación y su desarrollo.

6. Coda

Dice Lao Tsu:

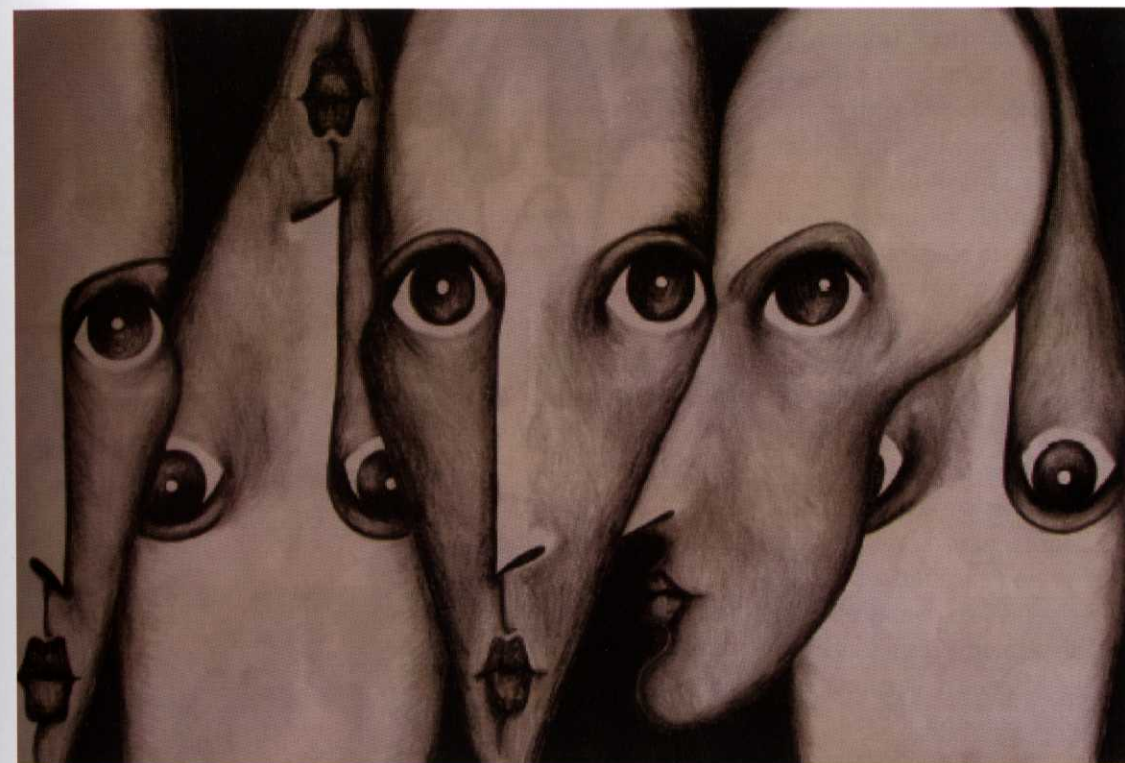
Treinta rayos comparten una rueda;
Es el hueco del centro el que la hace útil.
Amasa la arcilla para convertirla en un vaso;
Es el espacio interior que lo hace útil.
Corta puertas y ventanas para un cuarto;
Son los huecos que las hacen útiles.
Por lo tanto, la ganancia proviene de lo que está;
Y la utilidad de lo que no está.¹⁹

De lo dicho por Lao Tsu, podemos inferir, aunque sólo fuera en un sentido alegórico, lo que quisiera identificar como la **Tercera Ley de la Transdisciplinariedad**, en el sentido de que: *Sólo por lo que no está, es posible que esté lo que está; y sólo por lo que está es posible que no esté lo que no está.*

He aquí la unidad de todas las cosas. ¿Cuán lejos está la ciencia que enseñamos en nuestras Universidades de entender esta verdad?



¹⁹ Traducción mía desde una versión inglesa.



lápiz sobre papel
60 x 45 cm.
2002

Epistemología occidental y epistemología andina

1. Dilemas de la relación entre las dos epistemologías.

Como reflexión sobre la ciencia, la epistemología no ha quedado separada de las transformaciones que esta ha sufrido. Los cambios debidos a las nuevas tecnologías de la información y comunicación, los hallazgos en el campo de la biotecnología como es el caso de la secuenciación del genoma humano, han exigido de manera urgente, nuevas reflexiones más allá de lo que podemos llamar la filosofía clásica de la ciencia.

Por su parte, las reflexiones sobre la ciencia andina en su confrontación con el sistema de ciencia y tecnología dominantes, suelen tomar como su opositor a un segmento de la epistemología—y de la razón occidental—, representado sobre todo por el neopositivismo y sus variantes.

Ciertamente que la contraposición aparece, en esta situación, de manera bastante nítida. Sin embargo, en este caso se trata de poner en diálogo las corrientes críticas de la epistemología contemporánea con las reflexiones provenientes de los saberes y de la ciencia

andina.

Propiciar un diálogo intercultural, horizontal, entre aquellas corrientes que si bien nacen de la ciencia y la epistemología occidentales, se desplazan hacia su crítica y abren nuevos campos de saber, incluso postulando el desarrollo de otro tipo de conocimiento que supere las fallas del actual, y los saberes tradicionales que si bien han ido tomando forma, requieren todavía de una mirada conceptual desde sus propias matrices, desde sus propias cosmovisiones.

Se trataría, por ejemplo, de poner en diálogo las nociones provenientes de lo que Wallerstein llama la "ciencia nueva", con los saberes andinos e interculturales, tales los encontramos descritos en Estermann o en R. Fornet-Betancourt.

En este tipo de aproximación hallaremos, con seguridad, la permanencia de perspectivas incompatibles, que impiden cualquier reducción de la una a la otra; sin embargo, también veremos aparecer temas comunes, necesidades similares, orientaciones compartidas, que derivan del distanciamiento con las matrices

CARLOS ROJAS REYES
Profesor de la Facultad
de Economía. Universidad
de Cuenca

occidentales de pensar y de conocer.

Diálogo cultural que considero indispensable en el momento actual, no tanto como una especie de curiosidad intelectual o académica, sino que viene dado por las exigencias del propio desarrollo de los saberes andinos.

Tenemos el avance de una serie de iniciativas en el plano de las universidades andinas y amazónicas, que han ido surgiendo con diversos nombres y orientaciones; y dado el proceso de globalización y el avance de la tecnociencia, se torna indispensable establecer con claridad cómo, en los mundos académicos y en la vida diaria, toman contacto estos saberes distintos, estas percepciones opuestas del mundo, o la manera en que coexisten, a veces en el mismo individuo.

Este es el caso, por ejemplo, de la UINPI, Universidad Intercultural de las Nacionalidades y Pueblos Indígenas, que en desarrollo concreto de las asignaturas que debe impartirse se enfrenta a la problemática de dos epistemologías, la occidental y la andina y en donde se pueden percibir las dificultades de la articulación y del diálogo intercultural, que están lejos de ser de fácil o evidente resolución.

Pablo Dávalos, en la programación de la cátedra de Metodología de Investigación Científica en la UINPI, señala como objetivo:

*"...la comprensión, la reflexión y el manejo de los instrumentos, categorías y conceptos necesarios para la investigación científica. Esta comprensión se articula con los criterios de interculturalidad y con los objetivos generales de la UINPI. En ese sentido, un objetivo a más largo plazo es el de constituir criterios de verdad (epistemes) y condiciones de saber..."*¹

Sin embargo, inmediatamente las limitaciones de la tarea saltan a la vista:

*"Es un reto porque los principios fundamentales y metodológicos de la interculturalidad están aún por crearse."*²

¹ Dávalos Pablo, *Metodología de la investigación científica*, en: http://uinpi.nativeweb.org/modulos/davalos/davalos_doc/davalos_doc.html

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

Además, se percibe con claridad la imposibilidad práctica de renunciar a alguna de las dos vertientes de conocimiento:

"En ese sentido, el presente módulo intenta conciliar los aspectos tradicionales de la ciencia, con aquellos resultados provenientes de la investigación en el campo de la interculturalidad."

Aunque se insiste en la diferencia irreducible de una visión del mundo y una episteme andina a los contextos occidentales:

*"Una cosa es la noción de tiempo desde las comunidades indígenas, y otra muy distinta, además, es la noción de tiempo occidental. Una es la noción de espacio para las comunidades indígenas, y otra para occidente. Igual sucede con las categorías de verdad, conocimiento, práctica, saber, realidad, hombre, naturaleza, etc. Son nociones diferentes que implican respuestas diferentes."*³

De allí que los propios procedimientos de descubrimientos del modo de funcionamiento de la realidad y por ende, de epistemologías sea también distinta:

*"La formación de criterios de verdad desde el conocimiento ancestral"... a través de los mitos fundacionales un pueblo sabe de dónde vino, sabe que ha sido creado por los dioses, sabe que ocupa un lugar en el espacio y en su historia, y que ese lugar es legítimo."*⁴

Y todo esto desgarrado por la exigencia de universalidad del conocimiento científico, que obliga a plantearse modos de generalización de los conocimientos que se descubran e impartan en el proceso académico, para evitar caer en alguna suerte de relativismo extremo:

*"Para poder crear una respuesta que atraviese a todos los pueblos y que sea reconocida por todos los pueblos como explicación válida, es necesario desarrollar una explicación de carácter general."*⁵

Finalmente la solución propuesta por

Dávalos termina en el pragmatismo; esto es, enseñando metodología de la investigación de forma clásica.

Su irresolución solo acarrea que haya una proliferación de saberes no críticos que penetran en los diversos ámbitos sociales y que la disolución de la noción de ciencia occidental dé paso a una especie de conocimiento difuso e impreciso, que no es precisamente lo que los saberes andinos pretenden, que es un aspecto que tensa toda la propuesta de Dávalos, precisamente tratando de evitar estos dilemas.

Se trata en todo caso de una apropiación de los saberes en conflicto desde una mirada intercultural, que nos lleve hacia "otra ciencia posible", "hacia otros saberes posibles."

En este trabajo intentaré no tanto desarrollar a profundidad esta temática, sino colocar las bases para su reflexión, mostrar las líneas de contacto, los lugares de transición entre las dos epistemes, el locus de enunciación en donde el diálogo intercultural puede darse y efectivamente se da.

Esta reflexión estará orientada hacia la comprensión de la sociedad y de las ciencias sociales, desde esta doble perspectiva mencionada, porque también es indispensable mostrar que los saberes andinos no se refieren únicamente al plano cosmológico o al campo de la salud, sino que son efectivamente una reflexión sobre el destino de nuestros pueblos.

2. Conocer en el lugar de la crisis de las ciencias en Occidente.

El debate de la relación entre las dos epistemologías tiene que establecer, como punto de partida, la situación actual de la ciencia en occidente, precisamente para encontrar en estas fisuras del conocimiento científico las posibilidades del diálogo intercultural.

"Hay una crisis de las ciencias del hombre..."⁶

⁶ Braudel Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Alianza Editorial, Madrid, 1980, p.60.

⁷ Lee Richard E., *The structures of knowledge and the future of the social sciences: two postulates, two propositions and a closing remark*, en: *Journal of World-System Research*, Vol. VI, Number 3, Fall/winter 2000, en: <http://cfs.colorado.edu/jwsr/>, pp. 786 y ss.

Esta vieja afirmación de Braudel, que data de 1958, es ahora más cierta que nunca. Por diversos motivos las ciencias del hombre y especialmente las ciencias sociales sufren cambios vertiginosos, transformaciones aceleradas, tanto en sus contenidos como en sus metodologías y en su estructuración institucional.

Partiré de las formulaciones más generales sobre el tema, tal como las menciona Richard Lee, investigador del Centro Fernand Braudel, quien establece dos postulados y dos proposiciones:

"Primer postulado: La producción y reproducción de las estructuras del conocimiento han sido un proceso constitutivo de y constituido por el moderno sistema-mundo.

Segundo postulado: Las ciencias sociales emergieron en el siglo diecinueve como la solución intermedia a las tensiones internas de la estructura del conocimiento.

Primera proposición: Las estructuras del conocimiento han entrado en una crisis sistémica.

*Segunda proposición: La incertidumbre del futuro abre el carácter de la producción del conocimiento y la definición y el rol del productor de conocimiento."*⁷

Estos enunciados nos colocan en el centro de la problemática de la crisis de las ciencias sociales. Por una parte, establecen con claridad, como punto de partida, que estas ciencias en sus estructuras disciplinarias tal como hoy las conocemos, son un producto de situaciones histórico-concretas, surgidas específicamente en el siglo XIX, para mediar entre las dos tradiciones: de una parte, las ciencias de la naturaleza y de otra, las humanidades.

Ubicadas en este lugar fueron sometidas constantemente a tensiones desde ambos lados. O bien se miraba hacia las ciencias naturales y se trataba de aproximarse a los ideales de la física newtoniana o bien seguían un curso más interpretativo, acercándose a las humanidades.

Ahora bien, a partir de la década del 60 este modelo disciplinar de las ciencias sociales se ha demostrado incapaz de enfrentar los retos colocados por la realidad y sacados a la luz por la exigencias de las investigaciones efectivas. Las ciencias entran en una crisis que no solo atañe a ciertas readequaciones o reacomodos, sino que entran a discutir su propio núcleo duro, sobre el cual estaban sustentadas. Esto es lo que Lee denomina una crisis sistémica, una crisis estructural, de largo alcance, ubicada en larga duración del conocimiento.

Finalmente, la segunda proposición extrae las consecuencias lógicas de las afirmaciones anteriores: las ciencias sociales están abiertas a nuevos rumbos, a otras conformaciones, a la posibilidad de otras ciencias de la sociedad que superar las paradojas y antinomias de las actuales.

Hay que señalar un aspecto importante: esta crisis sistémica de la producción del conocimiento está directamente vinculada a la crisis también sistémica del sistema-mundo tal como se conformó desde el siglo XVI.

Crisis del sistema expresada en los siguientes dilemas que afronta ahora el sistema-mundo capitalista:

“Voy a discutir tres contradicciones básicas cuya tensión creciente está determinando las perspectivas del futuro del capitalismo histórico, a saber, el dilema de la acumulación, el dilema de la legitimación política y el dilema de la agenda geocultural.”

Y es todavía más interesante citar lo que se añade a continuación, porque muestra la dirección del pensamiento de Wallerstein y la fuente de sus principales conclusiones no solo para el sistema-mundo sino para las ciencias, incluidas las ciencias sociales:

“Cada uno de esos dilemas ha estado con nosotros desde los comienzos del sistema y todos ellos han llegado a un punto en el que la contradicción ya no puede mantenerse, o sea, al punto en el que los ajustes necesarios para mantener el funcionamiento normal del siste-

ma tendrían un costo tan alto que no podrían devolverlo a un estado de equilibrio siquiera temporal”.⁸

Este último aspecto está lejos de ser complementario. Por el contrario, hay que ubicarlo en el centro mismo de este debate acerca de las ciencias sociales y de su futuro, porque la dinámica de la crisis sistémica del sistema-mundo influenciará en la marcha de la producción del conocimiento y las formas de su estructuración disciplinar.

Es indispensable todavía más, resaltar este punto a pesar de lo explícito de su formulación. Hay un sistema-mundo. Este está en crisis. Esta crisis ya no puede ser resuelta. El capitalismo en su otoño, el capitalismo tardío en cuanto capitalismo histórico, ha desembocado en un callejón sin salida arrastrado por sus dilemas irresolubles.

Se abre, entonces, la posibilidad de otro sistema-mundo o simplemente de otro mundo. Se abren, también en este movimiento, las ciencias sociales, creando la posibilidad de una ciencia nueva.

Además, las limitaciones de la visión eurocéntrica del mundo se han hecho evidentes para Wallerstein. La idea de progreso, la visión lineal del tiempo, el prejuicio civilizatorio de Occidente, chocan cada vez más con un mundo diverso, con la diversidad cultural.

Más aún, el fin del eurocentrismo es al mismo tiempo, en el mismo movimiento, la formación de una nueva noción del tiempo y, lo que es más importante, de una nueva temporalidad efectivamente dada, hacia otro concepto de tiempo.

Una temporalidad que dejando su linealidad atrás, insiste sobre sus aspectos procesuales y creativos, junto con la flecha del tiempo, que permite realizar una aproximación entre las reflexiones del tiempo y la noción de historia. De tal manera que todo tiempo se vuelve historia, aun en el caso de la naturaleza.

3. Una aproximación no esencialista al conocimiento andino: el principio de performatividad.

Con estos antecedentes y estos elementos intentaré un diálogo efectivo entre las dos epistemologías, retomando en este caso aspectos provenientes de las reflexiones feministas con sus correspondientes cuestionamientos.

El camino a recorrerse es el siguiente: estableceremos las entradas analíticas necesarias, especialmente en lo que se refiere a la performatividad, mostraremos de qué manera los discursos de algunos movimientos antiglobalización poseen este carácter performativo y sus límites.

Tomaremos los discursos en su nivel performático y las prácticas en su calidad de expresivas, finalmente trataremos de llegar a aquella concreción que buscamos y que provisionalmente puede denominarse como expresión/perfomática. Desde luego, también nos será útil rastrear los vínculos entre perfomática y performance, entre el discurso social y el carácter dramático de la acción social.

a. Proposición básica:

Los discursos inaugurales o fundacionales tienen un carácter performativo: su enunciación se convierte en una acción que permite la constitución social del grupo del cual se trata.

El enunciado se escapa de su prisión lingüística, va más allá de la frase en la que ocurre, para convertirse en creador del sujeto enunciator; o, en otras palabras, el sujeto de la enunciación proviene del sujeto del enunciado.

Por ejemplo, en el momento en el que decimos muchos y simultáneamente, *Otro mundo es posible*, estamos creando tanto la posibilidad de que ese otro mundo devenga real como dando forma de manera inicial al sujeto social, siempre colectivo, que hará posible ese mundo alternativo. Cuando decimos “Otro mundo es

posible” estamos actuando de tal manera que es cierto que otro mundo es posible.

b. Performativo:

*Término acuñado por J.L. Austin. Un performativo es un gesto semiótico que es en la medida en que se hace. O, más precisamente, es un hacer que constituye un ser, una actividad que crea aquello que describe.*⁹

Austin en su libro *Cómo hacer cosas con palabras*, describe un tipo de enunciados que tienen las características de ser al mismo tiempo una acción: “te prometo, los declaro marido y mujer, juro”. Las palabras se transforman en acciones.

Este tipo de enunciados se llaman performativos:

*Performativos: actos que producen la realidad que describen.*¹⁰

Desde luego que estamos tratando en este caso con actos estrictamente lingüísticos; por eso, lo correcto sería decir: actos del habla que producen la realidad que describen.

Esta función performativa de ciertos actos del habla, sin embargo, no actúa sola, sino que depende de un cierto juego del lenguaje, de una reglas que se siguen, que en último término remiten a una trama social en la que están insertos.

Para que el acto del habla “los declaro marido y mujer” tenga efecto, debe estar inserto en un contexto sociológico, que garantiza el cumplimiento de esta relación por medio de las palabras que se pronuncian. No son simplemente frases con una capacidad de crear la realidad, como si fueran una especie de origen teológico absoluto.

Sin embargo, como Austin resaltó, este performativo depende de una densamente articulada red de relaciones sociales que lo tornan inteligible, creíble, y aceptable. Cambiar aunque sea un poco el contexto de este enunciado, dicho por alguien que no sea un

⁸ Wallerstein I., *El futuro de la civilización capitalista*, Ed. Icaria-Antrazyt, Barcelona, 1997, p.70.

⁹ Terms en: <http://www.sou.edu/English/IDTC/Terms/terms.htm>

¹⁰ <http://www.sindominio.net/karakola/retoricas/camp.htm>

sacerdote o un juez, o dirigido a un par de gatos, haría que se pierda su autoridad cultural.¹¹

Por lo tanto en todo performativo hay que buscar tanto el acto del habla como la red social en la que está inserto y que lo autoriza, por medio del cual tiene esa extraña capacidad de producir aquello que describe, de tener un valor ontológico.

c. La secuencia efectiva sería: red social, juego del lenguaje, acto del habla, performativo.

La noción de juego del lenguaje nos permite pasar del nivel lingüístico al plano discursivo; esto es, de la forma en que los diversos enunciados adquieren su sentido.

Se trata de pasar de los niveles sintáctico y semántico a la pragmática del lenguaje. Aquí quiero resaltar de manera especial aquello que está ligado directamente con el carácter performático de los actos del habla.

d. En los debates del feminismo y lo queer, los actos del habla performativos adquieren una nueva dimensión, en cuanto son utilizados no solo para comprender las tecnologías utilizadas por el poder para mantener su dominación y producir tanto los cuerpos como los géneros que los habitan, desde la perspectiva "canónica" de la heterosexualidad, sino como formas de constitución alternativa de la realidad o como expresiones de resistencia.

En la versión de Judith Butler de la performatividad se trata de distinguir dos concepciones o dos formas de actuar de estos actos del habla:

En primer lugar, la espera de que un hecho suceda de una determinada manera provoca su emergencia como una exterioridad, como una fuerza que desde fuera se impone, como es el caso de la ley.

¹¹ Terms en "<http://www.sou.edu/English/IDTC/Terms/terms.htm>" <http://www.sou.edu/English/IDTC/Terms/terms.htm>

¹² Cfr. Para un análisis más detallada de la relación entre poder constituyente y poder constituido Agamben, *Homo Sacer*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 2003.

¹³ Butler Judith, *El género en disputa*, Ed. Paidós, México, 2001, p. 15. (Prólogo de 1999).

¹⁴ Ibid. p. 20.

Esta noción de performatividad es sobre todo compatible con la relación primordial entre constitución y el orden social que se deriva de ella, en cuanto los actos del habla jurídicos y políticos solo tienen validez contra el fondo de la constitución que los permite, que los hace posible, que los dota de validez y de sentido. Pero, que al mismo tiempo se coloca por fuera de dichos actos del habla como su fundamento exterior. (La relación entre poder constituyente y poder constituido repite este mismo esquema).¹²

En segundo lugar:

*La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente.*¹³

El efecto central de la adopción de esta posición radicaba –y aún sigue siendo importante–, en el debate contra el esencialismo y contra toda noción de que el género pudiese considerarse como una suerte de cuestión interna, de característica propia; y que, por el contrario, había que tratarlo en todos los casos como la repetición incesante que crea el efecto del género junto con las formas de su conciencia. Exclusivamente esto crearía el espacio necesario para la comprensión de los otros géneros y sexualidades que efectivamente estaban en emergencia en el espacio social, volviéndose visibles:

*El empeño obstinado por "desnaturalizar" el género surge, creo, del deseo intenso de contrarrestar la violencia normativa que traen consigo las morfologías ideales del sexo, así como de desarraigar las suposiciones dominantes acerca de la heterosexualidad natural o presunta que se fundan en los discursos ordinarios y académicos sobre la sexualidad.*¹⁴

d.1. Subversiones performativas:

Es particularmente interesante en este punto avanzar con Butler sobre el debate feminista: si bien es cierto que los actos del habla performativos siguen el registro iterativo y recurrente que la matriz del micropoder impone, también es válida la consideración de que esta performatividad puede comportarse de manera subversiva, que puede servir como expresión de resistencia.

Primero se parte de la constatación que el cuerpo, el sexo y el género son efecto de un juego de significantes que se comportan en último término de modo performativo:

*Tales actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados– son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden expresar son inventos fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea performativo indica que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que constituyen su realidad.*¹⁵

Pero este proceso de inscripción puede ser roto desde dentro, parodiando el efecto performativo canónico de la heterosexualidad y mostrando así la lógica de su funcionamiento interno.

De este modo, esta otra performatividad permite la emergencia de aquello que enuncia: otros géneros son posibles, existen otras sexualidades, la heterosexualidad carece de cualquier privilegio del origen:

*La noción de parodia del género que aquí se presenta no supone que exista un original imitado por tales identidades paródicas. De hecho, la parodia es de la noción misma de un original...*¹⁶

No surge de manera evidente la "verdad" de la tecnología del cuerpo que el micropoder utiliza de modo performativo; sino que inicia el camino de su desconstrucción, aun en los casos en que su intención sea de burla al género o incluso a lo femenino.

¹⁵ Ibid. p. 167.

¹⁶ Ibid. p. 169.

¹⁷ Ibid. p. 169.

Llegamos a un punto crucial en donde los performativos del cuerpo con género han dado lugar a un principio de proliferación ya sin esencias, sin privilegios del origen y el fundamento de la heterosexualidad:

*Este desplazamiento perpetuo constituye una fluidez de las identidades que sugiera apertura a la resignificación y la recontextualización: la proliferación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica afirmar la existencia de identidades de género esencializadas o naturalizadas.*¹⁷

El género –y su debate– han sido colocados en una perspectiva histórica concreta, en donde la constitución social se manifiesta en toda su fuerza y dimensión, sin olvidar el aspecto fundamental de la acción del poder.

d.2. Performatividad y expresión:

En este punto hay que insistir en la contraposición que ha sido creada entre performatividad y expresión, porque mientras la primera actúa desde fuera y crea la ilusión de una interioridad, la segunda presupone algo dado que se vuelca hacia fuera aunque lo haga sin dejar residuo esencialista alguno. La dicotomía entre analítico y hermenéutico se vuelve a presentar en este nivel.

La pregunta que cabe hacer en este momento y que intentaré responderla más adelante es: ¿es posible una expresividad que sea al menos compatible con la performatividad?, ¿existe algo así como una expresión performativa o una performatividad expresiva?

El tratamiento de la corporalidad exige, por sus propias características, que haya tanto acto como performatividad, porque es en su entrecruzamiento en donde este puede formarse con un determinado género, con una historia, con un sometimiento a un poder y con la posibilidad de escapar a este:

Si el cuerpo no es un ser sino un límite variable, una superficie cuya permeabilidad está políticamente reglamentada, una práctica

significante dentro de un campo cultural con jerarquía de géneros y heterosexualidad obligatoria... Considerese que el género, por ejemplo, es un estilo corporal, un acto, por así llamarlo, que es a la vez intencional y performativo (donde performativo sugiere una construcción contingente y dramática del significado).¹⁸

Este tema solo podrá ser tratado en su dimensión justa en el momento en que introduzcamos la cuestión de la constitución de los sujetos sociales e individuales, en los que desembocan finalmente los actos performativos.

4. Performance y performatividad en la episteme andina

En este caso, se da una readecuación de los términos y de la secuencia. Así, tenemos que primero se producen los actos performativos, las ritualidades como performance, a partir de los que se desemboca en el plano epistémico/epistemológico y finalmente se retorna a la performatividad, en la medida en que en la sociedad se abre un campo para una nueva estructuración social y política.

PERFORMANCE – PLANO EPISTÉMICO/ EPISTEMOLOGICO – ENUNCIADOS PERFORMATIVOS

Por lo tanto, se trata de ir más allá de la performatividad en cuanto a la constitución del sujeto andino y mostrar de qué manera la performance tiene un valor cognoscitivo. Esto significa que las ritualidades, como repeticiones performáticas, iterativas y recurrentes, no solo están allí para garantizar una determinada "etnogénesis", una constitución identitaria de una determinada etnia, sino que se convierten ellas mismas en origen del conocimiento.

Con ello afirmamos que en el conocimiento andino se da una transición fluida entre los procesos simbólicos espirituales de apropiación del mundo que, a su vez, se deslizan casi imperceptiblemente hacia el plano epis-

¹⁸ Ibid. p. 170.

témico, cumpliendo así una función epistemológica.

Se produce un verdadero proceso de conocimiento/inención del mundo social, de sus lógicas de funcionamiento, que terminan por guiar sus formas de vida tanto en el plano de la relación de los seres humanos con la naturaleza, como en la interrelación social y política.

Las ritualidades se convierten en filosofías políticas orientadoras de la acción concreta de los miembros del grupo étnico, con consecuencias incluso para la participación en el mundo de la democracia burguesa.

La performance de estas culturas deja de ser únicamente la ocupación dramática del mundo con fines religioso-espirituales o artísticos y se transforma en "metodología" de la "investigación científica", ciertamente de una manera radicalmente distinta de la que conocemos en el mundo occidental.

Tratemos de aproximarnos a esta función epistémica del rito a través de un ejemplo concreto. Sigo como guía el trabajo de Angel Polivio Chalán Chalán, *Construcción de la Interculturalidad en Saraguro*, en donde se reconstruye y reinventa la vida comunitaria desde las *Ceremonias de Investigación*.

El propio título enuncia la conjunción de los elementos que hemos mencionado; de una parte, la integración a la espiritualidad andina a través de una ceremonia con sus ritualidades y de otra la emergencia del plano epistémico que permite el descubrimiento de valores que habían estado olvidados o de formas de relacionamiento de la comunidad en el plano social y político, que se desplazan de la racionalidad Occidental.

De este modo, la Ceremonia de Investigación es una performance en el sentido en que es una determinada actuación, una ocupación dramática del mundo, pero que actúa de modo performático, porque permite la apertura hacia nuevas formas de conocimiento y hacia nuevos conocimientos.

Quizás valga la pena insistir en que su validez no puede ser juzgada en los tradiciona-

les términos de la epistemología occidental y de sus metodologías, sino que corresponden a otra racionalidad, que solo puede ser validada a través de la coherencia con sus propios procedimientos, pero también con los efectos pragmáticos que ella produzca, especialmente en el rehacerse de la trama comunitaria de los Saraguros, que se encontraba en plena crisis.

La finalidad de la Ceremonia de Investigación es "la recuperación de los conocimientos ancestrales inkaykos", en donde se trata de hallar los modos de organización tradicionales que se habían perdido:

Se establece, como punto de partida, el contacto directo con el mundo de los espíritus, al cual se viaja, para poder reconstruir el sistema social perdido por la larga dominación de la colonialidad capitalista:

*En esta experiencia de investigación a partir de la mesita sagrada de los Inkas, se logró descubrir el sistema organizativo de los antepasados. A través de la visión de los Amawtas. Se produce una reunión ampliada entre los asistentes y los Inkas, mediante la conexión directa con los espíritus. La conexión se logra mediante la invocación realizada por el Yachak hacia los antepasados Inkas. Gracias a la conexión con los espíritus se hace posible la apropiación de un grado superior de claridad en el manejo de la clarividencia, como medio de investigación y rastreo del pasado.*¹⁹

Veamos, con algún detalle, los aspectos rituales, dramáticos, que caen en el campo de la performance, que son el origen de este proceso cognoscitivo:

*El conocimiento de la mesita sagrada de los Inkas es fundamental para las investigaciones, por que es indispensable detallar sus elementos y significados. Los elementos son tomados de la Pacha-Mama... A todo esto se agrega principalmente las paradas.*²⁰

El significado de las paradas es el conjunto de elementos de la naturaleza que sirve

*para la reenergización de la persona. Una parada consiste en un trabajo aproximado de 8 a 9 horas, normalmente se hace en las noches. La idea de parada se convierte en el principal motivo de preparación del camino para llegar a la plenitud de la vida a través del dominio de la fuerza motora del cuerpo acompañado de la convicción espiritual. Para conocer la parada hay que preparar con algunos días de anticipación a la fecha de ejecución. Hay que preparar todos los elementos que el Yachak pide durante la entrevista.*²¹

Formando una fila recta se ubican unas piedras de diferentes tamaños y formas, algunas presentan figura de un rostro humano, otras representan la forma de un animal, todo depende de quien los mira y de la intención con la que miran. A la manera de una cortina rompe vientos extendido a lo largo de los costados de la mesa, cierra una fila de botellas denominadas paradas, cuyo contenido son de plantas silvestres y aguardiente puro de caña; a continuación forma otra cortina una fila de perfumes de diferentes clases. En los extremos anteriores de la mesa se destaca una cuerda fabricada de pelo de ganado vacuno y el agua bendita.

*Instalada la mesa sagrada, el yachak empieza sus oraciones invocando a Dios, a la Virgen, a los Santos, a las almas, a los cerros, a los valles, a las playas, a las lagunas, a todos los lugares sagrados de los antepasados y a todos los espíritus ancestrales.*²²

Aquí tenemos la forma concreta de transición del plano ritual al plano del conocimiento; se trata de la descripción –citada de forma resumida– de la "metodología de la investigación", que no está ligada únicamente a lo espiritual o a lo mítico, sino que se convierte, efectivamente, en un proceso de conocimiento, que tiene su propio rigor.

No cabe en este contexto cualquier pregunta que provenga desde la epistemología occidental en términos tradicionales, que se

¹⁹ Angel Polivio Chalán Chalán, *Construcción de la Interculturalidad en Saraguro*, Inédito, p.74.

²⁰ Ibid. p. 74.

²¹ Ibid. p. 50.

²² Ibid. p. 52.

interrogara sobre la validez del procedimiento y de los resultados, desde la perspectiva empírica y desde una mirada teórica.

Tampoco es cuestión de invalidar sus resultados como si ocuparan un campo extraño al conocimiento científico y no fueran sujetos de verdad o falsedad, de acierto y error.

Para su recta comprensión ha sido necesario introducir estos otros conceptos, tomados de las reflexiones lingüísticas del feminismo y del campo queer, que nos permiten aproximarnos a estas otras formas de producción de lo social y de producción de conocimientos acerca de esa sociedad, que al mismo tiempo se crea – “etnogénesis”- y crea los instrumentos de su conocimiento.

La *mesita de los Inkas* permite la apertura de otro campo de significaciones, adquiere un valor hermenéutico porque da lugar a tematizaciones que antes no estaban presentes; pero tiene, además, un claro valor ontológico, en la medida en que se convierte inmediatamente en performativo, en una serie de enunciados que crean aquello que describen.

Descripciones que, a su vez, se vuelcan sobre la realidad iluminando y guiando las acciones sociales y políticas de los Saraguros.

Este es el caso de la resignificación de las fiestas, para llevarlas más allá del mito y de las ritualidades y darles un contenido claramente socio-político. Se trata de la reafirmación del amor y de la vida, pero de modo especial de la introducción de la dimensión ética de la existencia entera:

*El presente trabajo de investigación y búsqueda de los caminos de los abuelos, ha llevado a desarrollar varias ceremonias de investigación, hasta llegar a la conclusión de que este Raymi es el primer Raymi del año. Consultado el oráculo de los Inkas por parte del Yachak y los Amautas, Kulla Raymi significa la pascua del cero al principio del amor y la vida, a la diferencia del bien y del mal.*²³

²³ Ibid. p. 78.

²⁴ Ibid. p. 81.

²⁵ Ibid. p. 75.

Enclavado en estos contenidos éticos, la reestructuración de la sociedad de los Saraguros se espera que impida la separación entre ética y política, entre comunidad y gobierno, entre gobernantes y gobernados. La ética se convierte en el fundamento de la política, pero se trata de una ética que se desprende a su vez de un fundamento espiritual, que no requiere de apelar a principios abstractos, ni siquiera de las acciones comunicativas, sino que su fundamento último se encuentra en la propia comunidad.

Es el *comienzo del futuro*, de un nuevo futuro para la comunidad entera:

*Para realizar la ceremonia del Kulla Raymi, los Inkas han fijado lugares específicos, a estos lugares se los denomina Apud Kallari, cuyo significado se describe como el comienzo del futuro Apud en su camino descubierto.*²⁴

En este proceso de iniciación se ha descubierto la formación de una nueva manera de estructurar la sociedad desde la cosmovisión andina.

Así que el proceso sigue un continuo, que va desde el diálogo con los espíritus hasta las transformaciones de los sujetos y las subjetividades indígenas:

*Con el poder de la mesita sagrada de los Inkas es posible demostrar que la persona está en capacidad de conocerse a sí mismo y a su historia; para ello es necesario navegar por las esferas del subconsciente. La exploración del subconsciente ha permitido descubrir los valores y los antivalores tanto de la historia como de la persona; con este descubrimiento se ha logrado asignar el respectivo valor a la vida.*²⁵

Los resultados de esta performance se convierten para la comunidad en performativos: crean aquello que describen, permiten que surjan en la realidad esos modos de vida, esas formas organizativas, esas reestructuraciones de la vida comunitaria que emergieron de las ritualidades, esa reinterpretación radical de su

propia historia y de su propio futuro como etnia.

Hemos llegado a aquello que enunciábamos en la parte teórica de este acápite: a las performatividades subversivas, porque significan simultáneamente colocar el mundo sobre sus pies, ya que estaba invertido.

Bibliografía

Agamben, *Homo Sacer*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 2003.

Dávalos Pablo, *Metodología de la investigación científica*, en: http://uinpi.nativeweb.org/modulos/davalos/davalos_doc/davalos_doc.html

Barret y Phillips, (comp.), *Desestabilizar la teoría*, UNAM, Paidós, Pueg, México, 2002.

Braudel Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

Butler Judith, *El género en disputa*, Ed. Paidós, México, 2001

Chalán Chalán Angel Polivio, *Construcción de la Interculturalidad en Saraguro*, inédito, 2004.

Lee Richard E., *The structures of knowledge and the future of the social sciences: two*

postulates, two proposition and a closing remark, en: *Journal of World-System Research*, Vol. VI, Number 3, Fall/winter 2000, en: <http://cfs.colorado.edu/jwsr/>

Horgan John, *El fin de la ciencia. Los límites de la ciencia en el declive de la era científica*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998.

Lander Edgardo, (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, Clacso, Buenos Aires, 2000.

Latour Bruno, *La esperanza de Pandora*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2001.

Lévy-Leblond Jean-Marc, *Conceptos contrarios o el oficio del científico*, Tusquet Editores, Barcelona, 2002.

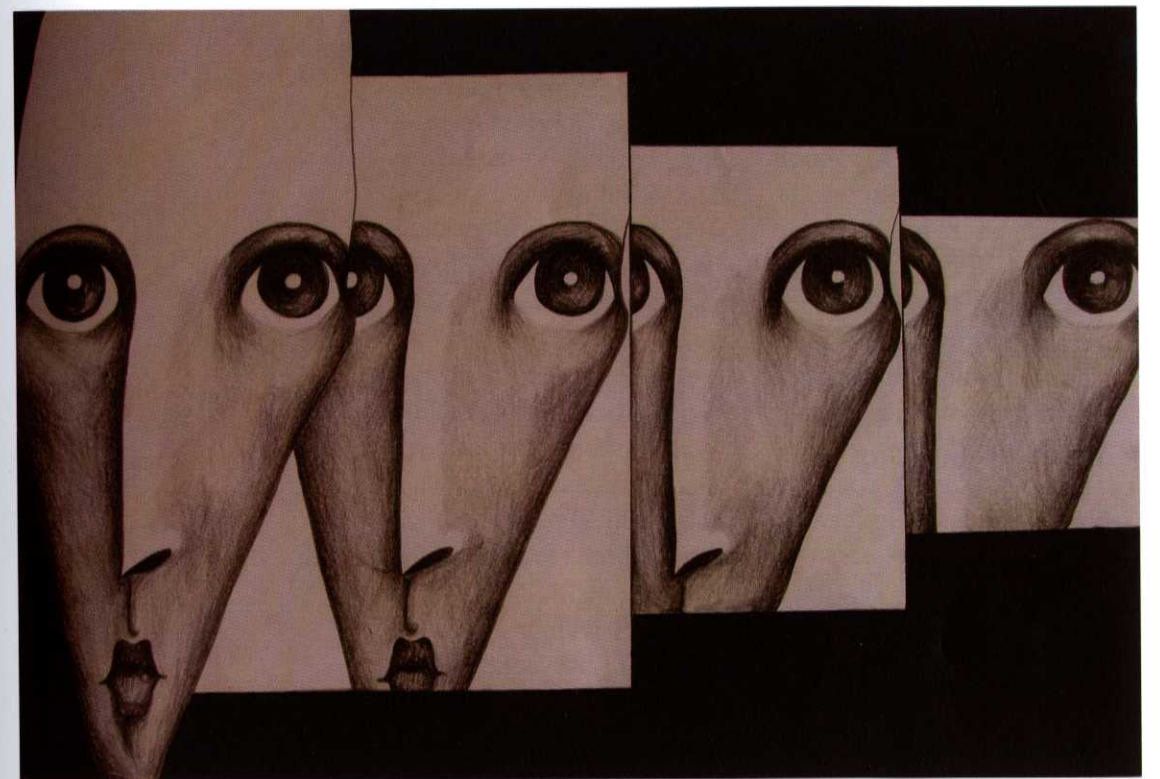
Moi Toril, *Teoría feminista literaria*, Ed. Cátedra, Madrid, 1999.

Rojas Carlos, *Wallerstein y la ciencia nueva*, en: *Paradoxa*, No. 9, Filosofía en la Frontera, diciembre, 2001, Extremadura.

Wallerstein Inmanuel, (coord.), *Abrir las ciencias sociales*, Ed. Siglo XXI, México, 1996.

Wallerstein I., *El futuro de la civilización capitalista*, Ed. Icaria-Antrazyt, Barcelona, 1997.





lápiz sobre papel
60 x 45 cm.
2002

Post-literatura: sujeto subalterno e impase de las humanidades*

Hace unos años, la nueva derecha norteamericana hizo del testimonio *Me llamo Rigoberta Menchú*, o más exactamente de su versión en inglés, *I, Rigoberta Menchú. An Indian Woman in Guatemala*, uno de los blancos de su ataque contra el multiculturalismo y lo que se llamaba, en una especie de macarthyismo a la inversa, "political correctness" (el concepto se refiere a la nueva ortodoxia supuestamente impuesta en la universidad por profesores marxistas y feministas, la crítica anti-colonialista y antirracista, la desconstrucción, etc.). El texto fue seleccionado por la prestigiosa universidad de Stanford para uno de los cursos que los subgraduados de esa universidad podrían escoger para cumplir con el requisito de Western Culture (cultura occidental), después de un debate en que intervino, en contra de la decisión mayoritaria de la facul-

tad, el entonces secretario de educación de la administración Reagan, William Bennett. Un ideólogo neoconservador, Dinesh D'Souza, denunció la decisión en un best-seller, *Illiberal Education* – educación iliberal- y de allí, el tópico de Rigoberta Menchú y su testimonio se generalizó en la prensa capitalina norteamericana, apareciendo en otros lugares, el *Wall Street Journal*, *Business Week*, y *Newsweek*, generalmente en una forma bastante distorsionada. Esta campaña, paradójicamente, incrementó el valor internacional de la figura de Menchú como significativa cultural; conduciendo en parte a su nombramiento como premio Nobel de la Paz en 1992¹.

Se trata de la relación de varias cosas en el ataque lanzado por la derecha contra el programa de Stanford: primero, el proyecto de reorganizar, administrar y disciplinar

JOHN BEVERLY

* En: Una modernidad obsoleta. estudios sobre el barroco. Col. Doxc. y Episteme N° 12. Fondo Editorial A.L.E.M., 1997.

¹ Sobre el debate de Stanford, véase Mary Lousie Pratt, "Humanities for the Future: Reflexions on the Western Culture Debate at Stanford", en Darryl Glass y Barbara Herrnstein Smith, eds. *The Politics of Liberal Education* (Durham, 1992).

un nuevo sujeto subalterno internacional impuesta por la actual globalización del capital, proyecto representado entre otras cosas por el concepto del Nuevo Orden Mundial o las operaciones del Fondo Monetario Internacional; segundo, el rol clave de la universidad en este proyecto; tercero, el reconocimiento que en la universidad norteamericana, por lo menos en las humanidades y algunas de las ciencias sociales, la llamada "generación de los sesenta" goza, si no de hegemonía, por lo menos de una influencia inusitada en un momento en que a otros niveles la izquierda está en franca derrota o desprestigio (universidades como Stanford son precisamente los lugares donde la élite norteamericana e internacional acostumbra mandar a sus hijos); cuarto, el reto que la evidente incompreensión de grupos sociales subalternos por los sistemas cognoscitivos e historicistas dominantes en el pensamiento académico (el marxismo entre ellos) ofrece a la actividad científica y pedagógica de la universidad; quinto, el problema de la desterritorialización (sobre todo la nueva permeabilidad de fronteras), y de sus consecuencias demográficas, políticas, lingüísticas y culturales; sexto, el desplazamiento en las humanidades del programa de estudios basado en el canon de las literaturas nacionales por cursos sobre cine y cultura popular, nuevos entrecruces entre humanidades y ciencias sociales como la antropología cultural norteamericana o el trabajo colectivo del Grupo de Estudios Subalterno de la India: en breve, todo lo que se entiende bajo la nueva rúbrica de estudios culturales.

Dada la ansiedad que los defensores del programa de estudios literarios tradicionales sienten ante la diseminación de un texto como *Me llamo Rigoberta Menchú*, no debe sorprendernos mucho que su narradora se declare ella misma en efecto posmodernista y practicante de lo que se solía llamar en la época del auge del althusserianismo un "anti-humanismo teórico". Dice Menchú:

² Rigoberta Menchú, con Elisabeth Burgos Debray, *Me llamo Rigoberta Menchú* (La Habana, 1983), 273 (el subrayado es mío).

Ya sea por las religiones, ya sea por las reparticiones de tierra, ya sea por las escuelas, ya sea por medio de libros, ya sea por medio de rodeos, *de cosas modernas*, nos han querido meter otras cosas y quitar lo nuestro.²

Su testimonio, quizás el texto literario más interesante producido en América Latina en la década de los ochenta, sin embargo comienza estratégicamente con una denuncia no solo de la cultura del libro sino del sujeto individual interpelado por ella:

Me llamo Rigoberta Menchú. Tengo veintitrés años. Quisiera dar este testimonio vivo que no he aprendido en un libro y que tampoco he aprendido sola ya que todo esto lo he aprendido con mi pueblo (30).

Contiene una serie de pasajes, como el que acabo de citar, que problematizan explícitamente el sistema de educación estatal en Guatemala y el alfabetismo como formas de penetración cultural. Y termina con un nuevo rechazo a intelectuales y libros:

Sigo ocultando lo que yo considero que nadie lo sabe, ni siquiera un antropólogo, ni un intelectual, por más que tenga muchos libros, no saben distinguir nuestros secretos.

La genealogía de esta posición remite por un lado a un hecho contemporáneo: la complicidad de la universidad —y de la etnografía en particular— en procesos de genocidio o dominación cultural; por otro, a un hecho histórico: la práctica de los conquistadores españoles de separar a los hijos de la aristocracia indígena mesoamericana de sus familiares para enseñarles el español y la doctrina cristiana. Walter Mignolo observa de esta práctica:

[M]uestra que el alfabetismo no se produce sin violencia. La violencia, sin embargo, se ubica no en el hecho de que los niños estén secuestrados día y noche, sino en la prohibición de tener conversaciones con sus padres, sobre todo con sus madres. En una sociedad de oralidad primaria, en la cual casi la totalidad del conocimiento era transmitida por la conversación, la preservación del contacto oral contradecía el esfuerzo de enseñar cómo leer y escribir. Prohibiendo conversaciones con la madre significaba, esencialmente, despojar a los niños de la cultura presente en la lengua y preservada y transmitida en el hablar.³

Uno de los aspectos más señalados del testimonio es que permite un reto a la pérdida de la autoridad de la oralidad en el contexto de procesos de modernización cultural que privilegian al alfabetismo y la literatura como normas de expresión. Pero sería erróneo pensar por esto que Rigoberta Menchú está proponiendo la oralidad como expresión única o auténtica de su propia subalternidad. Parte de su lucha como adolescente con sus padres —lucha que ella pone al centro de su testimonio, que es entre otras cosas una especie de *Bildungsroman*— involucra precisamente su deseo de hacerse catequista, proceso que requería primero memorizar y después saber leer y comentar pasajes de la Biblia en Quiché. Más tarde siente la necesidad como organizadora campesina de aprender otras lenguas indígenas y el español, experiencia que le permite la producción de su testimonio como texto accesible a un público latinoamericano e internacional. No es el antagonismo entre literatura escrita y narración oral en sí lo que cuenta en el testimonio, sino la manera en que esta relación se ajusta a las necesidades de lucha, resistencia, o simplemente de sobrevivencia, que están involucradas en su situación de enunciación.

³ Walter Mignolo. "Literacy and Colonization: The New World Experience", Rene Jara y Nicholas Spadaccini eds., 1492-1992: *Re Discovering Colonial Writing* (Minneapolis, 1989), 67.

Menchú utiliza la posibilidad de producir (a través de su interlocutora, la antropóloga venezolana Elisabeth Burgos) un texto literario accesible a un público lector metropolitano, pero sin sucumbir a una ideología humanista de lo literario, o lo que viene a ser lo mismo, sin abandonar su identidad y función como miembro de su comunidad para hacerse "escritora". Esta estrategia se diferencia de la de la autobiografía literaria, donde la posibilidad de hacer literatura —escribir la "vida" de uno mismo— equivale precisamente al abandono de una identidad étnica y de clase, la pérdida del *Gemeinschaft* de la juventud en favor de una individualización secularizadora y modernizadora.

El ejemplo contemporáneo más relevante de este tipo de articulación desde una posición subalterna es, en contraste a *Me llamo Rigoberta Menchú*, un texto alabado por la nueva derecha norteamericana, entre otras cosas por su crítica de la política del bilingüismo. Me refiero a la autobiografía de Richard Rodriguez (sin acento), *Hunger of Memory* (Hambre de memoria), que narra el medro social de un niño chicano en los Estados Unidos, en un proceso que involucra una pérdida no solo de su identidad étnica sino de nombre: el narrador había comenzado su vida como Ricardo Rodríguez (con acento), hijo de una familia de origen mexicana de clase obrera en la ciudad de Sacramento en California.

Su medro social se debe sobre todo a su apropiación de la literatura como discurso de poder, apropiación ejemplificada en la composición del mismo texto autobiográfico. Escribe al comienzo de su relato:

I have taken Caliban's advice. I have stolen their books. I will have run of this isle.

Once upon a time, I was a "socially disadvantaged" child. An enchantedly happy child. Mine was a childhood of

intense family closeness. And extreme public alienation. Thirty years later I write this book as a middle-class American. Assimilated.⁴

El inglés del original es obligatorio aquí precisamente porque su autor rechaza el bilingüismo como norma cultural. Para Rodríguez, el lenguaje público de la autoridad y el poder en los Estados Unidos es el inglés; la ley del padre que impone la castración simbólica obligatoria para la socialización del sujeto es la necesidad de abandonar el lenguaje materno. Su educación y aprendizaje literario —gracias a una beca a Stanford, llega a estudiar literatura inglesa del renacimiento— es equivalente entonces al paso del orden imaginario al orden simbólico en el esquema lacaniano. Cuando vuelve a su barrio de la universidad para trabajar durante el verano, observa de sus compañeros de trabajo mexicanos:

Their silence is more telling. They lack a public identity. They lack a public identity. They remain profoundly alien... Only: the quiet. Something uncanny about it. Its compliance. Vulnerability. Pathos. As I heard their truck rumbling away, I shuddered, my face mirrored with sweat. I had finally come face to face with *los pobres* (138-39).

La famosa pregunta de Gayatri Spivak, “¿Puede hablar el subalterno?”⁵ y su respuesta inusitada que no, no como tal, estaba destinada a revelar detrás de la buena fe del intelectual solidario o “comprometido” el trazo de una construcción literaria de un otro con el cual se podía hablar (o que se prestaba a hablar con nosotros), suavizando así nuestra angustia ante la realidad de la diferencia o del antagonismo que su silencio hubiera provocado, y naturalizando nuestra situación de privilegio relativo en el sistema global. Richard Rodríguez escribe

con elocuencia en inglés a un público lector norteamericano de la necesidad de integración del latino a la cultura dominante de un país que ya, con una población hispanohablante de entre 25 y 30 millones, es el cuarto o quinto del mundo hispano. Rodríguez puede hablar, en otras palabras, pero no como subalterno, no como *Ricardo Rodríguez*. Lo que le separa de su propia subalternidad —del silencio taciturno de *los pobres* (pero ya hemos visto en Rigoberta Menchú que ese silencio es *táctico* y no un atributo *esencial* de grupos sociales subalternos)— es la literatura. En este caso, la literatura *produce activamente* (en vez de “reflejar”) una situación de subalternidad.

La estrategia del narrador testimonial representa una manera diferente de articular una identidad personal, estrategia que no implica en el caso de narradores de origen popular una separación del grupo social del cual proceden. Pero a pesar de esa metonimia textual que equipara en el testimonio historia de vida individual con historia de grupo o pueblo (y que parece definir el género como tal), el narrador testimonial como Rigoberta Menchú no es lo subalterno como tal tampoco, sino más bien algo como un “intelectual orgánico” del grupo o de la clase subalterna, que habla a (y en contra de) la hegemonía a través de esta metonimia en su nombre y en su lugar. El testimonio está situado en la intersección de las formas culturales del humanismo burgués, como la literatura y el libro (o la crítica literaria), engendradas por y relacionadas con las prácticas del colonialismo y el imperialismo, y esas prácticas culturales subalternas que a menudo constituyen su contenido narrativo-descriptivo. Por lo tanto, su naturaleza como discurso está marcada por una serie de aporías: es y no es “voz”; es y no es forma “auténtica” de cultura subalterna; es y no es “documental”; es y no es literatura; concuerda y no concuerda con el humanismo ético que manejamos como nuestra ideología propia; afirma y rechaza a la vez la categoría del “sujeto”

⁴ Richard Rodríguez, *Hunger for Memory, The Education of Richard Rodríguez* (New York, 1982), 3.

⁵ Gayatri Spivak. “Can the Subaltern Speak?”, en Cary Nelson y Lawrence Grossberg eds., *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana, 1988).

como autor o emisor soberano.

El deseo y la posibilidad de producir testimonios, la creciente popularidad del género, su incorporación pedagógica en cursos universitarios y en la crítica: estos hechos señalan que hay experiencias vivenciales en el mundo hoy que no pueden ser representadas adecuadamente en las formas tradicionales de la literatura moderna, que en cierto sentido serían traicionadas por éstas. En la negociación entre oralidad y escritura, narrador e interlocutor, que implica su complicado mecanismo de narración y transcripción textual, el testimonio se sitúa dentro de la problematización posmoderna de la escritura como forma cultural. De hecho, el testimonio emerge en el espacio literario-cultural internacional como a la vez un reto y una alternativa a la figura del escritor como héroe cultural (el “conductor de pueblos” del americanismo literario liberal), tan evidente por contraste en las novelas polifónicas, metaficciones, del Boom y de la narrativa tercermundista actual.

El problema es que en nuestra atención al testimonio y otras formas literarias al margen del canon, seguimos sin embargo mirando a la literatura como si fuera el discurso crucialmente formador de la identidad y posibilidad latinoamericanas. En esto podemos detectar la persistencia de una postura que algunos ideólogos de la nueva derecha latinoamericana han atacado como arielista⁶ en donde se postula a la literatura en sí o los valores que encarna como significante ideológico de lo “nuestro” latinoamericano. Un ejemplo de esta postura sería la idea de Octavio Paz de la literatura como una “modernidad compensatoria” latinoamericana. Pero la posibilidad misma del manejo de la literatura del que goza un hombre como Paz implica la reproducción de una posición de privilegio estructural, no solo del crítico-profesor o de sus estudiantes o seguidores, sino del canon, el cual se ofrece al escrutinio crítico-pedagógico ya reificado como materia de estudio, borrando así las condiciones históricas de su producción y

en particular su complicidad con la formación de estamentos sociales coloniales y neocoloniales en América Latina.

Gauri Viswanathan, en un estudio de la educación literaria en la India, señala que la literatura inglesa apareció como materia de estudio en la colonia *antes* de que fuera institucionalizada en la metrópolis, donde el estudio de los clásicos todavía imperaba en las humanidades⁷. Dado entre otras cosas la política inglesa de neutralidad religiosa en sus colonias y el evidente desfase histórico —Viswanathan estudia los comienzos del siglo XIX en la India—, esta situación no es exactamente conmensurable con la de América Latina. Sin embargo, nos hace pensar en ese paradójico fenómeno al centro del debate sobre el barroco americano: el hecho de que el gongorismo como manera literaria, denunciado como heterodoxo en la metrópolis (la Indiquisición prohíbe la venta de la primera edición comercial de la poesía de Góngora), se convierte en la colonia en un discurso estético cuasi-oficial por más de un siglo.

Viswanathan se pregunta en particular si la imposición de la literatura inglesa en la escuela colonial fue el resultado de una posición de autoridad y poder incontestada, en otras palabras, una forma no mediatizada de etnocentrismo colonial. Ella responde que los ingleses sintieron más bien la fragilidad de su autoridad, y de ahí precisamente la obligación de profundizarla a través de, entre otras cosas, la generalización entre las élites indígenas de la literatura como modelo de excelencia cultural. El programa colonial de estudios literarios fue uno de los mecanismos de defensa y control que las autoridades coloniales erigieron contra su sentido de vulnerabilidad. Fue una de las maneras de negociar las contradicciones internas a su propio proyecto, las contradicciones entre la administración colonial inglesa y la élite letrada hindú y musulmana, y las contradicciones de estos dos grupos (que compartían en la lectura de Shakespeare, Jane Austen, etc., un mismo

⁶ En particular, Carlos Rangel en su libro *Del buen salvaje al buen revolucionario* (Caracas, 1976).

⁷ Gauri Viswanathan, *Masks of Conquest* (Nueva York, 1989).

patrón cultural) con las clases subalternas indígenas (Viswanathan, 10).

Si seguimos a la lógica de Viswanathan, la literatura en sí —aun en sus variantes criollas o nacionalistas— tiene una lógica hegemónica: lógica que en una situación colonial representa en efecto la estrategia del zorro en vez del león, quizás, pero que también presupone una construcción de, y desde, el poder. No hay duda de que en el caso de la India, como de América Latina, la literatura moderna introducida por el colonialismo fue y quizás todavía es un instrumento de formación de una conciencia criolla. Pero precisamente allí, en la no conciencia entre culturas (y a veces idiomas) populares e ideologías nacionalistas generadas por las élites criollas, en lo que Ranajit Guha llama (en el caso de la India) “(the) historic failure of the nation to come to its own” (el fracaso histórico de la nación de realizarse a sí misma), está el problema.⁸

Puedo ilustrar lo que está en juego aquí haciendo referencia a un grupo de textos literarios relacionados con la rebelión de Túpac Amaru, iniciada en 1780 en la provincia de Tinta (Cusco). Hay un inmenso corpus, representado en gran parte por el material de los 86 tomos de la *Colección Documental de la Independencia del Perú*, de cartas, proclamas, declaraciones, testimonios, historias instructivas, pasquines, transcripciones de profecías orales o graffiti, cantos, etc., que los historiadores de la rebelión como John Rowe, Boleslao Lewin, Steve Stern, Alberto Flores-Galindo o Jan Szeminski ya han trabajado bastante⁹. Entre este material se encuentran dos textos apasionantes, verdaderas joyas del género autobio-

gráfico, que sin embargo no figuran en el canon de la literatura peruana o latinoamericana¹⁰. Son la *Genealogía* del jefe de la rebelión, José Gabriel Túpac Amaru, el texto de una petición presentada a la Real Audiencia de Lima en 1777, tres años antes de la rebelión, y las *Memorias* de su hermano Juan Bautista, a veces conocidas bajo el título de *Cuarenta años de cautiverio* o *El cautiverio dilatado*, publicadas en Buenos Aires en 1825¹¹.

El que se propone estudiar estos textos como ejemplos de la apropiación de la literatura culta europea (dado los conocidos problemas del canon sería más exacto hablar aquí de *letras*) por representantes de un proyecto de rebelión indígena, encontrará inmediatamente un problema, sin embargo. Como se sabe, el medio siglo más o menos que media entre ellos significa una transformación profunda de la cultura letrada latinoamericana. La *Genealogía*, cuya elaboración está relacionada con un pleito de José Gabriel para defender su descendencia por línea materna del último Inca, es un documento todavía inmerso en el legalismo y la retórica del barroco colonial. Su modelo fue el tipo de genealogía que construía el Inca Garcilaso en sus *Comentarios reales* para justificar el derecho de la aristocracia indígena a compartir la administración colonial con la aristocracia española. De ahí que Francisco Loayza sugiere que Túpac Amaru en la *Genealogía* “perseguía algo más que el reconocimiento de sus derechos al cacicazgo y gobernación de la provincia de Tinta... La finalidad era de mayor trascendencia.. Quería títulos saneados para (si quebraba el yugo español) restaurar y ocupar el trono imperial de sus antepasados”.¹²

⁸ “The Historiography of Colonial India”, en R. Guha y Gayatri Chakravorty Spivak, eds. *Selected Subaltern Studies* (Londres y Nueva York, 1988), 43.

⁹ Ver por ejemplo los ensayos en Steve Stern (comp.), *Resistance, Rebellion, and Consciousness in the Andean Peasant World* (Malden, 1987); y Martin Lienhard, *La voz y su huella* (La Habana, 1990) particularmente, 86-113.

¹⁰ No se mencionan en, por ejemplo, *La formación de la tradición literaria en el Perú* de Antonio Cornejo Polar (Lima, 1989), aunque sí se hace referencia allí a la literatura incaísta de la época de la Emancipación, o en el estudio de Sylvia Molloy sobre el género autobiográfico.

¹¹ Existen varias ediciones modernas. Las que manejo aquí son Francisco Loayza ed., *Genealogía de Túpac Amaru* (Lima, 1946); y Juan Bautista Túpac Amaru, *Memorias* (Buenos Aires, 1976).

Dado este propósito, en la *Genealogía* José Gabriel Túpac Amaru no puede separar la cuestión de su identidad y su autoridad carismática en el sistema colonial de la articulación a una identidad genealógica de casta. De ahí el barroquismo retórico del estilo del documento, que establece su dominio de los códigos aristocratizantes imperantes de la ciudad letrada virreinal¹³. Por contraste, el comienzo de las *Memorias* de su hermano revela ya otra retórica y otro personaje autobiográfico: el del letrado rousseauiano, cuya propia experiencia de opresión y desigualdad social le ha inculcado un nuevo sentimiento de fraternidad casi jacobino:

A los 80 años de edad, y después de 40 de prisión por la causa de la independencia, me hallo transportado de los abismos de la servidumbre a la atmósfera de la libertad, y por un nuevo aliento que me inspira, animado a mostrarme a esta generación como una víctima del despotismo que ha sobrevivido a sus golpes, para asombro de la humanidad, y poder poderle revelar el secreto de mi existencia como un exquisito y feroz artificio que se transmitían los tiranos para tener el placer de amargarla (*Memorias*, 25).

Las *Memorias* de Juan Bautista, que son contemporáneas con la batalla de Ayacucho, son el tipo de texto que hubiera leído un conspirador letrado como Baltazar Bustos, el héroe de la novela de Carlos Fuentes sobre la época de la emancipación. Es un texto destinado eviden-

temente a alentar el proceso de la guerra de independencia, proponiendo su propia experiencia en las cárceles españolas como metonimia de la degradación a la cual el dominio colonial ha sometido a América. Existe de hecho un pequeño corpus de literatura panfletaria criolla relacionado con la rebelión de Túpac Amaru. Anterior a las *Memorias*, por ejemplo, hay un documento curioso de 1816 dedicado a José de San Martín. *La oración fúnebre de Túpac Amaru*, supuestamente transcrita por un misterioso Melchor Equazini, de un manuscrito (seguramente apócrifo) dejado por un aún más misterioso “Reverendo N. Cura de M.”, supuesto amigo y colaborador de Túpac Amaru. El texto hace del cacique indígena un portavoz de las doctrinas de Rousseau y de la Revolución Francesa, y termina profetizando una “revolución inmensa” en Europa y el surgimiento de Estados Unidos y Rusia como grandes poderes. Se estrena en Buenos Aires en 1821 una comedia, de un actor llamado Ambrosio Morante, titulada *La revolución de Túpac Amaru*. Hay también una carta, quizás apócrifa, de Juan Bautista a Simón Bolívar, fechada el mismo año de las *Memorias* (su texto suele encontrarse en las ediciones modernas de las *Memorias*).

Si la *Genealogía* prepara la rebelión de 1780 estableciendo la legitimidad de José Gabriel como descendiente del último

¹² “Introducción”, *Genealogía*, 2. Se sabe que una edición de los *Comentarios* de Garcilaso siempre acompañaba a José Gabriel en sus viajes. John Rowe ha señalado que esta edición probablemente fue la de Madrid de 1723, la cual incluía un prólogo de un tal don Gabriel de Cárdenas que menciona una profecía atribuida a Sir Walter Raleigh vislumbrando la futura restauración del Imperio Inca por los ingleses. “El movimiento nacional inca del siglo XVIII”, *Revista Universitaria* (Cuzco) 107 (1954): 17-47. Un año anterior a la *Genealogía*, circuló en Cuzco una profecía oral de la pronta restauración del Inca.

¹³ Hay el peligro de exagerar la recepción e influencia de libros como los *Comentarios reales* entre la aristocracia indígena y su centralidad en la rebelión. Szeminski señala al propósito (en su ensayo en Stern op. cit., 182): Printed texts could have influenced the richest and the most educated members of the Indian nobility, but in 1780 half of the 24 Electors, the town council of Cuzco, could not sign documents... To propagate a general belief books were not enough. Faith in the Inca's return had a basis in general Andean images of history, and it was spread orally.

Inca, textos como las emmorias de su hermano o *La oración fúnebre* establecen una visión de la continuidad entre la gesta tupamarista y las revoluciones liberales de los criollos. En la carta a Bolívar, por ejemplo, Juan Bautista escribe que la sangre de su "tierno y venerado hermano... fue el ruego que había preparado aquella tierra para fructificar los mejores frutos que el gran Bolívar habrá de recoger con su mano valerosa y llena de la mayor generosidad" (67). En el caso de *La oración fúnebre*, se ha sugerido la posibilidad de una relación directa o indirecta con el partido de Belgrano y su idea de restaurar la monarquía de los Incas.

¿En qué consiste entonces el problema que presentan a nuestras tareas crítico-pedagógicas la *Genealogía* y las *Memorias* de Juan Bautista? No es simplemente una cuestión de su exclusión del canon (aunque por supuesto deben formar parte del canon). Más bien es una variante del problema indicado por Paul de Man en su famosa desconstrucción de las confesiones de Rousseau¹⁴. Aunque en su construcción de una alegoría del sujeto —respectivamente barroca y romántico-liberal— estos textos en su complejidad retórica evidentemente generan la historia —son *performative*, se convierten en significantes susceptibles a varios tipos de articulación ideológica—, no representan (en el doble sentido de hablar *de* y hablar *por*) a la historia. El referente se vaporiza, y no solo por el hecho de que los textos narran, no la rebelión misma sino aspectos de su prehistoria y de sus

¹⁴ En la segunda parte de *Allegories of Reading* (New Haven, 1979).

¹⁵ Pero, como sugerí antes, Rigoberta Menchú no es exactamente una mujer quiché "tradicional"; tiene que redefinir su identidad como indígena y mujer en el mismo esfuerzo de defenderla contra una "modernidad" amenazante, esfuerzo que incluye estratégicamente la producción de su testimonio. Sobre este punto, ver los ensayos en John Beverley y Hugo Achugar (comps.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (Lima-Pittsburgh, 1992).

¹⁶ "The Influence of Books and Literature on the Túpac Amaru Rebellion", presentado originalmente en la conferencia "The Book in the Americas", celebrada en Brown University, 1987. Agradezco al profesor Campbell del Dpto. de Historia de Stanford University una copia del manuscrito.

consecuencias posteriores. Las imágenes autobiográficas que configuran simplemente no son conmensurables con el hecho real de la rebelión, que involucra la acción colectiva de grandes masas. La lógica metonímica que, como vimos en el caso de Rigoberta Menchú, relaciona vida individual (del líder o héroe) y destino colectivo (del grupo social indígena) no puede completarse aquí¹⁵.

Pero hay otro problema que el historiador Leon Campbell ha señalado en un trabajo todavía inédito¹⁶. Campbell concuerda que hay desde la Conquista un corpus de "literatura de resistencia" representada por textos como los *Comentarios reales* que nutre las concepciones de líderes indígenas como Túpac Amaru y que explicaría en particular la naturaleza de la *Genealogía*. Sin embargo, las colecciones documentales, y particularmente los testimonios que se encuentran en ellas de los sobrevivientes de los ejércitos tupamaristas y kataristas, revelan la existencia de otra cultura de la rebelión, una cultura precisamente no literaria, compuesta por cuentos, profecías, mitos, música, obras teatrales, ceremonias y acciones simbólicas desarrolladas por y para los indígenas involucrados en la rebelión que en general ni hablaban ni leían español. Campbell sugiere que existía un "idioma dual de la rebelión"; por un lado, los textos escritos en español como la *Genealogía* o las cartas o proclamas de los rebeldes a los mestizos y criollos; por otro, prácticas culturales orales o simbólicas dirigidas hacia los indígenas.

Para los líderes de la rebelión esta ambivalencia podría haber respondido a contradicciones en su misma formación como caciques en el sistema virreinal, y quizás también a necesidades tácticas (en ciertas ocasiones, Túpac Amaru llevaba traje de señor virreinal, en otras, ropa incaica). Para el historiador moderno, sin embargo, esta ambivalencia coincide con un conocido debate sobre la conceptualización de la rebelión. Si el historiador escoge la literatura como una instancia *representativa* de la rebelión (en el doble sentido de la mimesis y representación política), ve un movimiento esencialmente criollo-reformista, concebido dentro de los mismos códigos legales y humanistas impuestos por el proceso de la colonización; si escoge las prácticas no-literarias de la rebelión ve una revolución desde abajo sobre todo de masas populares indígenas, con aliados coyunturales criollos y mestizos, dispuesta a reestablecer una forma milenaria y utópica del estado inca, o incluso de formas pre-incaicas.

Evidentemente, hay el problema de averiguar si en algo la producción "literaria" de textos escritos en español como la *genealogía* o las *Memorias* repercute en la articulación de culturas que (pienso

sobre todo en los estudios de Regina Harrison sobre la cultura andina actual)¹⁷, representan una hibridez extraordinaria no solo de contenidos —integración de santos y conceptos católicos o monarquistas— sino de prácticas culturales, incluyendo la escritura u —hoy— el video y la radio. Debe haber alguna relación entre la *Genealogía*, a pesar de su legalismo y barroquismo, y el mito utópico fundamental andino de la restauración del Inca. En mucho de lo que Campbell llama el "idioma dual" de la rebelión, se puede sospechar la presencia de lo que Walter Ong llama oralidad secundaria, ya impactada por las fórmulas de la literatura escrita en español, las políticas lingüísticas de las autoridades coloniales y la cultura colonial en general.¹⁸

Sin embargo, quiero mantener provisoriamente la división que ofrece Campbell. Por un lado se trata de la interpretación historiográfica correcta de la rebelión tupamarista y katarista. Como Steve Stern explica:

(En Perú-Bolivia —en el período colonial tardío, los campesinos no vivían, luchaban y pensaban en formas que les aislaban de la "cuestión nacional" emergente. Al contrario, símbolos proto-

¹⁷ Regina Harrison, *Signos, cantos y memorias en los Andes* (Quito, 1994).

¹⁸ Como Bruce Mannheim ha señalado, la naturaleza misma del quechua como lenguaje y sus modalidades de uso fueron modificadas por la Conquista: "(T)he politics of social subordination reshaped the linguistic landscape: before the European invasion the Andes were a linguistic mosaic of interspersed languages and peoples. The heterogeneity encountered by the first European solidiers, travelers, and settlers has been replaced by a situation in which (Spanish-Quechua) language difference maps directly onto political domination". *The Language of the Inka since the European Invasion* (Austin, 1991), 78-79. Martin Lienhard ha trazado magistralmente en *La voz y su huella*, la dialéctica de incorporación y rechazo inherente en textos como la *Genealogía* y las *Memorias*.

La historiografía "indohispánica" y la literatura epistolar o "notarial" de los caciques principales constituye, cuando existe, uno de los aspectos de una toma de conciencia indígena: la reacción reformista de los que aceptaban convertirse en aristocracia indígena colonial, pero no sin exigir una serie de mejoras tanto para ellos mismos como para sus súbditos. El momento de la institucionalización de las relaciones coloniales auspicia, paralelamente, una reacción más radical: el rechazo de la implantación o de la consolidación del sistema colonial. La frontera entre estos dos comportamientos puestos es algo evanescente, porque el reformismo de los caciques y principales oculta a veces la maduración de una actitud de resistencia. La asimilación puede hacer crisis y convertirse en conflicto abierto (Lienhard op. cit., 98).

nacionales tenían una gran importancia en la vida de campesinos y pequeños propietarios rurales. Sin embargo, estos símbolos proto-nacionales no estaban conectados con un nacionalismo criollo emergente, sino más bien con nociones de un orden social andino o incaico. Los campesinos andinos se vieron a sí mismos como parte de una cultura proto-nacional más amplia, y buscaron su liberación en términos que, lejos de aislarlos de un estado abarcador, les integraría con un estado nuevo y más justo¹⁹.

Desde esta perspectiva, mirar aún a textos escritos por líderes de la rebelión para un destinatario criollo como *representativos* de la rebelión, no sólo oscurece el hecho de la producción de una concepción nacional-popular no-literaria (o no basada centralmente en la libertad culta) indígena, también equivale a un acto de apropiación que excluye al indígena como sujeto consciente de su propia historia, incorporando a éste sólo como elemento contingente en *otra* historia (de la "nación", de la Emancipación, de la literatura peruana o latinoamericana), protagonizado por otro sujeto (criollo, hispanohablante, letrado).²⁰

Pero como se trata aquí de un acto de *apropiación* a través de un proceso de interpretación, este problema evidentemente tiene que

ver también con la manera en que pensamos nuestras tareas como investigadores de la literatura hoy. La inconmensurabilidad de la *Genealogía* y las *Memorias* y una concepción de la rebelión tupamarista como impulsada por masas populares guiadas por construcciones ideológicas no o incluso anti-literarios nos devuelve a la aporía entre literatura y cultura oral que rige *Me llamo Rigoberta Menchú*, otro texto relacionado con el problema de la resistencia indígena. Se ha dicho que Angel Rama, en su idea de "la ciudad letrada", prestó suficiente atención a la manera en que la literatura cambió de signo y función ideológica con la autonomía relativa del sector literario-artístico a finales del siglo XIX²¹. Pero creo que, aun con sus limitaciones, el concepto de Rama nos ayuda a ver a la literatura culta como una "práctica ideológica" crucialmente formadora de una identidad latinoamericana no-popular. Se trata, para repetir, una idea que atraviesa todos estos ensayos, de una sobrevalorización de la literatura que toda vía domina la crítica literaria latinoamericana²².

Cuando digo todavía domina, me refiero también a la política cultural de la izquierda latinoamericana, hoy en crisis. Todos Uds. conocerán la última sección de "Las Alturas de Macchu Picchu" en el *Canto General*, donde la voz de Neruda invita a la subalternidad latinoamericana a "nacer conmigo":

¹⁹ Stern op. cit. 1987, 76 (el subrayado es mío).

²⁰ Parfraseo aquí una observación de Ranajit Guha en su importante ensayo "The Prose of Counter-Insurgency", en Guha y Spivak, op. cit. 1988, 77.

²¹ Julio Ramos, por ejemplo, ha criticado la ahistoricidad de la categoría del letrado en la obra de Rama, señalando que con el modernismo se produce una autonomización de la literatura de la esfera pública, una especie de transición del letrado al escritor. Pero también señala que la situación del escritor en el modernismo involucra una nueva variante de la ideología de lo literario: Martí, vg., "es un héroe moderno precisamente porque su intento de sintetizar roles y funciones discursivas presupone las antítesis generadas por la división del trabajo y la fragmentación de la esfera vital relativamente integrada en que había operado la escritura de los letrados". *Desencuentro de la modernidad* (México, 1990), 14.

²² Es interesante observar en este sentido que aun la desconstrucción crítica actual de las limitaciones y contradicciones del sistema literario en América Latina representada por libros tan disímiles en otros aspectos como *El discurso narrativo de la Conquista* de Beatriz Pastor (La Habana, 1983), *The Voice of the Masters* (Austin, 1985) y *From Myth to Archive* (Cambridge, 1991) de Roberto González Echevarría, *Plotting Women* de Jean Franco (Nueva York, 1989), o *Marvelous Possessions* de Stephen Greenblatt (Chicago, 1991) sigue siendo desarrollada esencialmente dentro de la ideología de lo literario que nutrió en primera instancia ese sistema.

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta
A través de toda la tierra juntad todos
Los silenciosos labios derramados
...
Acudid a mis venas y a mi boca
Hablad por mis palabras y mi sangre.

La invitación de Neruda ofrece un modelo vertical de representación y representación política y de la relación entre intelectuales progresistas y las masas populares del presente y pasado de la historia latinoamericana. Neruda habla para el pueblo, como tribuna del pueblo —para recordar el concepto bolchevique— pero no es el pueblo mismo que habla, el sujeto colectivo de, en palabra de Martí (en "Nuestra América"), "masas mudas de indios"²³. De hecho, en los versos de Neruda ese sujeto está ya muerto ("boca muerta"), o enterrado en su propio mutismo, del cual solo la voz del poeta le puede rescatar. Esta figuración de la relación entre literatura y un sujeto subalterno que no puede hablar por sí mismo en una forma literaria nos recuerda la paradoja que Walter Benjamín identificó en el *Trauerspiel* barroco: la línea progresiva de producción de significación creada por el proceso de la escritura y alegorización a la vez traza la línea quebrada de la muerte: la condición de fruición del fenómeno es su desnaturalización.

No es mi deseo aquí denigrar ni a Neruda ni al protagonismo ejemplar del partido comunista chileno, pero me parece que este modelo de representación ya no funciona, que nos encontramos precisamente en su crisis, crisis que no sería tanto la crisis del marxismo, sino el resultado de la persistencia dentro del marxismo de concepciones burguesas (y a veces hasta feudales) de cultura y protagonismo social. Podríamos sustituir la posición de enunciación de Neruda en *Canto general* por nuestra posición, la posición de la crónica literaria. ¿Qué pasa si reemplazamos este modelo por un modelo horizontal de la relación entre nosotros y lo subalterno, es decir si comenzamos por lo menos a cuestionar el privilegio estructural que la

historia del colonialismo nos concede, y a entrar en nuevas formas de relación en nuestro trabajo de investigación e interpretación con las fuerzas sociales representadas por la categoría de lo subalterno?

Para dar un ejemplo de este cambio de relación: la crítica y la teoría literaria feminista no "representan" un sujeto femenino y una práctica política que se desarrolla esencialmente fuera de la academia: el movimiento feminista contemporáneo *pasa por* la universidad y el sistema de educación. Nuestra situación dentro de la universidad va adquiriendo un nuevo poder insospechado de agencia en el emergente sistema global posmodernista, basada en el control y la manipulación de información y la producción de una fuerza de trabajo más y más calificada. De ahí en parte la ansiedad de la nueva derecha norteamericana ante la proliferación académica de la "teoría" y el multiculturalismo.

Quizás el aspecto más interesante del testimonio al respecto es que ofrece a la vez un modelo teórico y una práctica concreta de alianza entre intelectuales (académicos o no) y sujetos subalternos, modelo que podría ser generalizado a otras formas de práctica social y cultural. Pero no se trata solamente de *nuestra* apropiación de lo subalterno. El testimonio produce también, como en el caso de Rigoberta Menchú, una nueva modalidad desterritorializada de intelectual orgánico subalterno, capaz de actuar con eficacia en los circuitos globales de poder y representación. Como género surge precisamente en el contexto de una crisis de representatividad de los viejos partidos políticos, incluidos los de la izquierda. De ahí que su forma política predilecta sea los nuevos movimientos sociales, como las Madres de Plaza de Mayo, o el Comité de Unidad Campesina en Guatemala, o grupos indígenas, o las comunidades de base de la teología de la liberación, o el grupo norteamericano de activistas de la SIDA, ACT-UP, cuya consigna es SILENCE=DEATH (el silencio=la muerte). Como se sabe, todos estos movimientos dependen de una micro-política

²³ Agradezco a Julio Ramos esta observación.

de identidad o comunidad de intereses, y, de hecho, emplean el testimonio o prácticas testimoniales en su protagonismo social²⁴. Pero en la alegoría nacional implícita en las relaciones (contradictorias, pero óptimamente del tipo "contradicciones en el seno del pueblo") entre el productor, interlocutor y receptor del testimonio está latente también la posibilidad de un partido (o movimiento) de izquierda de nuevo tipo, cuyas manifestaciones concretas actuales podrían incluir el partido laborista brasileño de Lula, el African National Congress de Mandela, o (en potencia por lo menos) el Rainbow Coalition norteamericano.

Quiero terminar, sin embargo, volviendo a nuestro campo inmediato de acción y efectividad, es decir, a la crítica y pedagogía literaria. Una de las consecuencias del descenramiento de la literatura que propongo aquí sería por supuesto el desarrollo de estudios culturales como alternativa.

El excelente libro de William Rowe y Vivian Schelling, *Memoria y modernidad. Las culturas populares en América Latina* (México, 1995), sirve como un bosquejo inicial para la construcción de un nuevo campo de estudios culturales latinoamericano que incluye la literatura pero no está fundada sobre ella²⁵. Pero como en el caso de la "otra" cultura de la rebelión tupamarista, el problema es que esa cultura no es nuestra cultura, o la es solo en parte. Podemos leer a Proust y a la vez escuchar discos de Madonna o seguir una telenovela, y de hecho lo hacemos. Pero fuera de formas intermediarias y transicionales como el testimonio, las formas de cultura subalterna tienen en general solasmente un valor "antropológico"

para nosotros; o no tenemos acceso a ellas directamente (es decir, su presentación está mediatizada por la literatura, o en el caso de la música por formas híbridas como la "nueva trova"), o es ratificada precisamente por los procesos de comercialización capitalista o de recuperación de información (*information retrieval*) desarrolladas por los medios masivos de comunicación o las formas de investigación académica. Vuelvo a insistir que la universidad y las instituciones culturales como el museo son en sí prácticas culturales productoras de la subalternidad: de ahí que lo subalterno no puede entrar en ellas sin sufrir una transformación, como en el caso de la "educación" de Richard Rodríguez.

A pesar de su apelación habitual al valor de lo local y lo cotidiano, de *petites histoires* en vez de *grands récits*, puede haber un utopismo cultural implícito en la nueva celebración de la cultura popular o de masas. Hay el peligro de que esta celebración (la cual, debo confesar, he compartido y protagonizado²⁶ perpetúa inconscientemente una nueva variante de la ideología de lo literario, transfiriendo un programa formalista o vanguardista de la esfera de *high culture* a la cultura popular o de masas, ahora vista como más estéticamente dinámica y eficaz, y produciendo así algo parecido a una forma posmodernista de lo sublime kantiano.

En vez de estudios culturales, entonces, mi proyecto sería más bien el de problematizar la literatura en el mismo acto de enseñarlo dentro de su estamento. No tengo ilusiones sobre la posibilidad de este proyecto. Lyotard muestra que el posmodernismo representa precisamente en su deseo de ser nuevo y ruptural

²⁴ Para un panorama de los nuevos movimientos sociales en América Latina, ver Arturo Escobar y Sonia Alvarez, eds. *The Making of Social Movements in Latin America* (Boulder, 1992). Como se sabe, Domitila Barrios, la narradora de "Si me permiten hablar...", se preocupa al final de su testimonio con el problema de como su texto puede "volver" a la clase obrera minera boliviana de la cual nace como instrumento de concientización.

²⁵ También se podía mencionar los aportes de Carlos Monsiváis, Jesús Martín-Barbero, Hernán Vidal, George Yúdice, Nelly Richard, Gerardo Mosquera, José Joaquín Brunner, Ticio Escobar, Luis Brito y (sobre todo) Néstor García Canclini.

²⁶ Ver, por ejemplo, mi "La ideología de la música posmoderna y la política de izquierda", *Nuevo Texto Crítico* 6 (1991) o *Revista de Crítica Cultural* 7 (1992); o "By Lacan: Política cultural y crisis del marxismo en las Américas", *Nuevo Texto Crítico* 9-10 (1992).

una extensión de la ideología vanguardista que supuestamente desplaza; de la misma manera, un fenómeno como el testimonio depende en última instancia de su relación con la literatura (de allí la sugerencia de Spivak que el testimonio puede ser una especie de trampa: la ilusión de expertos en análisis de textos de tener un acceso directo a lo subalterno que no les obliga a cambiar mucho su propia situación de enunciación). La consigna "post-literatura" sugiere no tanto la superación de la literatura como forma cultural sino una actitud más agnóstica ante ella. Como he señalado en otra ocasión, una de las lecciones que ofrece el testimonio es que hace falta leer hoy día no sólo a "contrape-lo", como dicen los desconstruccionistas, sino *contra* la literatura misma²⁷.

En una situación en que tanto nuestras profesiones como nuestra propia subjetividad están ligadas a un compromiso vivencial con la literatura, sin embargo, ningún lector de estas palabras va a abandonar fácilmente las tareas y las creencias a que ha dedicado su vida. Podemos imaginar una futura comunidad de objetos que llamaríamos literatura, pero esa comuni-

dad, y las nuevas relaciones sociales que expresaría, está probablemente más allá del alcance de nuestras identidades y vidas²⁸. Lo que hace falta y es posible ahora sería una democratización relativa de nuestro campo, a través de, entre otras cosas, el desarrollo de un concepto *no literario* de la literatura. Pero en tal caso, ¿Cómo podría la literatura distinguirse del discurso cotidiano? (me refiero a la famosa distinción de los formalistas rusos entre lenguaje poético y lenguaje cotidiano). ¿Qué pasaría cuando es simplemente "uno entre muchos"? ¿Es posible transgredir la distinción kantiana entre juicio estético y juicio teleológico? ¿Depende la literatura de la existencia de desigualdad social?

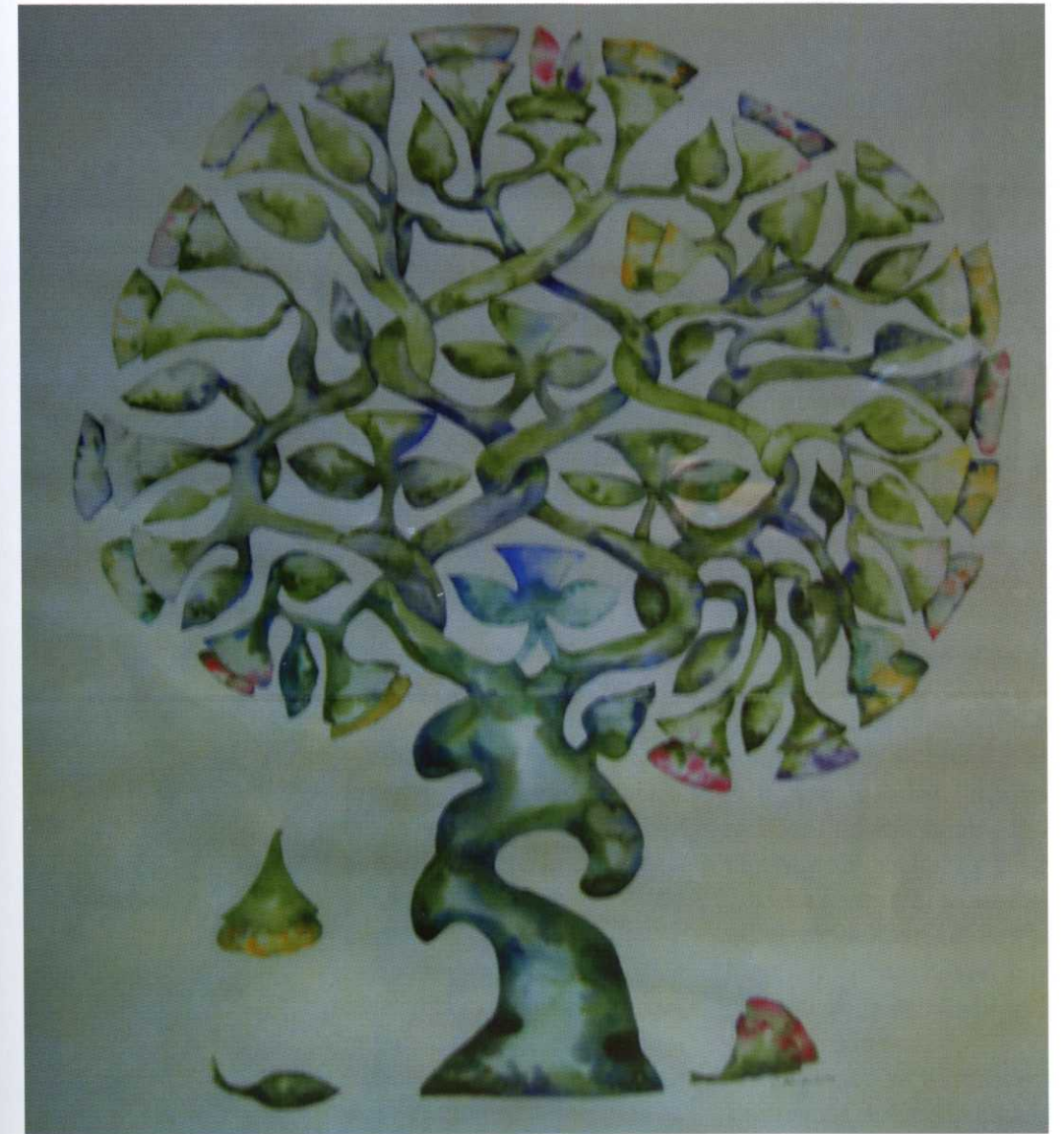
La solución a estos enigmas debe ser la tarea de lo que podríamos llamar un psicoanálisis de la literatura. Como en cualquier psicoanálisis, no se trata de liquidar al sujeto, a pesar de su ansiedad al respecto ni tampoco de curarlo para siempre, sino de reformarlo sobre nuevas bases, quizás un poco más capaces de solidaridad y amor.



²⁷ John Beverley, *Against Literature* (Minneapolis, 1993).

²⁸ Lienhard observa en *La voz y la huella* que

Los cantos (orales) y la poesía quechua escrita, en efecto, no se oponen (como se oponen todavía la cultura andina y la cultura occidental-criolla), sino que esbozan un sistema complejo, análogo al que configura, en lo social, el conjunto de las comunidades andinas y de las colonias de comuneros, emigrantes en las grandes ciudades: un sistema de complementariedad casi utópico que anuncia quizás, en los terrenos social y cultural, lo que podría llegar a ser el país cuando termine el tiempo de las discriminaciones y las opresiones (362).



“árbol”
acuarela
100 x 120
2002

Ritualidades y ceremonias

Al hablar de ritualidades y ceremonias, según las instrucciones del yachak, los ritos y las ceremonias son de investigación, de curación y de fiesta. La clasificación entre rito y ceremonia se lo realiza de acuerdo a la extensión de su contenido, así: la ceremonia es la totalidad del proceso y rito es parte del proceso; la ceremonia se compone de varios ritos y el rito es un solo acto concreto que forma parte de una ceremonia o se realiza independientemente; según el tiempo de duración, la ceremonia se realiza durante una noche y el rito se realiza alrededor de una hora aproximadamente sea de día o de noche.

Según su contenido, las ceremonias de curación se denominan paradas, porque justamente son aquellas que ayudan a levantar las energías de los pacientes que buscan medicina. Dentro de las paradas se incluye los ritos de tabaco, de limpia, de florecimiento, de aviada, de llamada, de corte y de arranque de un proceso.

Los ritos se practican según las necesidades de cada paciente y del proceso; estos ritos de acuerdo a varias entrevistas y ceremonias de inves-

tigación, se vienen practicando desde hace miles de años; las paradas, según el proceso seguido por cada paciente se ha clasificado en: paradas regulares y paradas de complementación que incluyen los ritos citados.

Las dos clases de paradas (regulares y de complementación), generan las ceremonias de investigación y de fiesta. Las ceremonias de investigación nacen a raíz de la posibilidad de organizar un programa de recuperación del conocimiento andino a partir de la espiritualidad. La primera investigación surge con el motivo de recuperar los cuatro grandes raymis: el Kolla Raymi, el Kapak Raymi, el Pawkar Raymi y el Inti Raymi cuyo proceso se ha detallado en líneas precedentes.

Según su significado, las mismas ceremonias son de complementación y de proceso normal. Consecuentemente, para unos pacientes es de proceso normal y para otros es de complementación. Para algunos pacientes es la tercera parada, para otros es la quinta, para otros es la séptima y para otros que están terminando el proceso es de complementación.

ANGEL POLIVIO CHALÁN
Indígena saraguro.
Master en Estudios de la Cultura.

Los procesos de todas las ceremonias, son muy similares, así por ejemplo, la manera de iniciar las ceremonias, la manera de llevar el proceso, y la manera de finalizar las ceremonias incluyen los mismos rituales. Todos los procesos siguen los mismos pasos.

A lo largo de mucho tiempo, tanto las ritualidades como las ceremonias han manejado una carga energética dedicada solamente a la curación de enfermedades. Con la implementación de las ceremonias de investigación se recrea y se redefine el proceso de búsqueda de la identidad de los habitantes de la comunidad. "En este caso las energías se dedican a abrir las puertas de las wakas y los encantos de los antepasados a fin de conocer e investigar"¹.

Las ceremonias mantienen las mismas formas y contenidos, los ritos cambian su significado, así por ejemplo para la investigación se vincula el rito de la conexión con los antepasados a fin de que permitan entrar a rastrear sus formas y estilos de vida. Este trabajo lleva la mayor acogida de la gente, observándose un paulatino crecimiento del proceso. La experiencia crece y la noticia se expande por toda la comunidad.

A partir de las Ceremonias de investigación, se organiza las Ceremonias alrededor de los cuatro Raymis que se realizaban en el pasado precolombino. Todos los ritos vinculados en estas Ceremonias, de manera sincrética están vinculados en las Ceremonias cristianas de la Virgen del Cisne, de Navidad, de Semana Santa y Corpus respectivamente.

Identidad político - espiritual

A la manera como lo hicieron los primeros griegos en la antigua Grecia que buscaron "el *arjé* de lo que existe"², hemos seguido buscando la relacionalidad entre sujeto y objeto según la forma como lo plantearía la filosofía occidental. Esta relacionalidad ha sido posible sentirla y vivirla en la experiencia organizativa

¹ Criterios de los yachak que dirigen las Ceremonias.

² Josef Estermann. Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina. Ediciones Abya - Yala. 1998.

de los cuatro Raymis que se ha convertido en la principal experiencia de búsqueda de una identidad político - espiritual.

La búsqueda de carácter político - espiritual concretado en la organización de los Raymis se ha dado mediante compromisos políticos de organización social a partir de la práctica de nuevos modelos de convivencia para afrontar retos concretos del futuro; al mismo tiempo es espiritual por ser un proceso de interconexión entre los elementos del cosmos a través de la concentración mental.

Según la cosmovisión andina, el concepto de identidad política del hombre andino, permite consolidar el poder de los dirigentes y/o autoridades; todos los que participan de este proceso están convencidos que se debería nombrar autoridades, después de lograr la armonía espiritual, condición básica para dirigir. La primera experiencia de búsqueda de esta identidad se ha concretado en el desarrollo de la ceremonia del Kapak Raymi, considerado como el tiempo de las grandes celebraciones de interconexión entre la persona y el cosmos.

Actualmente el tiempo del Kapak Raymi coincide con las grandes celebraciones de navidad, según la tradición cristiana. El Kapak Raymi conocido como la gran fiesta del Kapak, permite encontrar la identidad del liderazgo político a partir de la espiritualidad de cada persona. Por ello, el Kapak Raymi según la tradición inkaika fue la segunda fiesta del año ritual que iniciaba inmediatamente después de culminar el Kulla Raymi definido como la fiesta del inicio.

La ceremonia del Kapak Raymi con su significado de búsqueda de la identidad político - espiritual está encaminada a buscar la interrelación cósmica a través del cual se determina a la persona que debe ser nombrado Kapak o líder político - espiritual, tal como ha ocurrido en la comunidad de Ilincho durante la celebración del Kapak Raymi del 2000. Ancestralmente en esta fiesta, todos los Kapakkuna reafirmaban su

autoridad o su poder de Kapak en todos los niveles, empezando por la autoridad del Kapak Inka, incluyendo a todos los Kapakkuna responsables de administrar las comarcas anexas al Tawantinsuyo.

En el pasado, los responsables de organizar las grandes ceremonias del Kapak Raymi fueron los yachak y amawtakuna, conocidos como los grandes sabios de la época. Estos personajes tenían la facilidad de ver el pasado, el presente y el futuro, con esto tenían la posibilidad de contribuir al descubrimiento de los dotes de las personas a quienes correspondía asumir el papel de Kapak. Luego de la ceremonia, los amawtas se convertían de manera automática en asesores permanentes del Kapak. Siguiendo los mismos pasos, los yachakkuna y los amawtakuna actuales dirigen el proceso de descubrimiento de los Kapakkuna actuales.

Conociendo que la reafirmación de la autoridad del Kapak en funciones o la elección de un nuevo Kapak, se la realizaba mediante concursos rituales, en el que se disputaba la valentía, la pureza, la solidaridad, la transparencia y la responsabilidad, actualmente para la elección de las autoridades se busca aplicar este concurso ritual.

Todas estas cualidades, "deben tener una tendencia divinizada, dado que la condición de quienes pueden practicarla en su totalidad es vivirla en su plenitud también divinizada"³, con ello lograrían brillar en la tierra a la manera como brilla el sol en el firmamento.

Con la búsqueda de una identidad político espiritual a partir del año 2000, en las comunidades se busca recuperar un pasado escondido desde hace 500 años; los bailes, la música y los cantos festivos, son parte de este proceso en búsqueda.

Realizar las representaciones de comedias instructivas y morales tal como hacían los Inkas, así como las representaciones: del **wayru**

³ Argumento principal para justificar la trascendencia del trabajo político a través de la sublimación de los actos. Por ello los Inkas siempre se presentaron como los hijos de una deidad como el Inti yaya. Si así se declararon, así debían demostrarlo, sostienen los Yachak y Amawtas actuales.

⁴ Los principios son: no mentir, no robar y no ser ocioso; las normas son: con un solo sentimiento, con un solo pensamiento, con una sola lengua, una sola acción.

Pacha Mama y a los espíritus de los Inkas, para que ellos sean quienes se encarguen de velar por todo el proceso. Siguiendo los pasos propios de una Ceremonia se provocan las reacciones necesarias de purificación, hasta llegar a la toma del poder del Kapak.

*"Mientras dure la ceremonia del Kapak Raymi es muy importante mantener el equilibrio de las energías desde la mesita sagrada de los Inkas, hasta consolidar el proceso de purificación y encontrar al Kapak entre los asistentes al tiempo que se realizan las limpias de purificación que termina con la proclamación del Kapak y el inicio de los festejos"*⁵.

Otra experiencia del Kapak Raymi como búsqueda de la identidad político - espiritual, se realiza en el sitio denominado el pukara del Inka, ubicado en la parte sur de la comunidad de Ilincho. Por tratarse de la segunda experiencia, la entrada fue limitada. Ingresaron únicamente personas seleccionadas según el nivel de convencimiento en el proceso. En esta ceremonia varios participantes sintieron la necesidad de asumir el poder del ser Kapak de la nueva historia, por ello se destaca el bautizo de Amawta Jatari, como el gran Kapak con identidad político - espiritual del mañana.

Otra experiencia de recuperación de la identidad político - espiritual mediante la ceremonia del Kapak Raymi se realiza con una previa ceremonia de purificación y preparación realizado unos días antes de la ceremonia de toma de poder alrededor del Kapak Inka elegido durante la experiencia anterior. La fiesta de la toma del poder, en esta experiencia se inició el día 21 de diciembre a partir de las 5 de la mañana.

La ceremonia de la toma del Poder de los nuevos kapakkuna incluía una ofrenda a la Pacha Mama, un baño de purificación y el juramento a la bandera de los Inkas, luego de este rito, aproximadamente al medio día inició el festejo con el brindis de un plato de comida y un vaso de chicha; terminada la primera parte inició el baile con la actuación de los participantes.

⁵ Criterio de los Yachak y Amawtas comprometidos con este proceso dentro de las comunidades.

Con el crecimiento de la identidad político - espiritual, se nota una diferencia de pensamientos. Quienes tienen mayor facilidad de entender este proceso, son agricultores, ganaderos o artesanos. Quienes están vinculados a procesos educativos como a la educación intercultural bilingüe tienen mayor dificultad para entender. El trabajo de recuperar los principios de valentía, pureza, solidaridad, transparencia y responsabilidad como aporte de la cultura andina es asumido con mayor facilidad por los no educadores.

Con el descubrimiento de la identidad político - espiritual, empiezan a consolidarse criterios para salir del subdesarrollo, al respecto se manifiesta que sólo al trabajar bajo las normas y principios andinos, en un tiempo no muy lejano se lograría la ubicación de Latinoamérica como una de las potencias del mundo. Para lograr aquello, los primeros responsables son los educadores y dirigentes de las comunidades, quienes transformados en **kapakkuna** y **amawtakuna** sabrán orientar la dirección del desarrollo alternativo.

El cumplimiento de las normas y los principios morales a nivel de las personas, y con el apoyo de la fuerza cósmica se podrá reafirmar la recuperación del poder del Kapak, como el sentido profundo de cambio, en los actuales momentos.

Una experiencia distinta de búsqueda de la identidad político-espiritual ha sido el Pawkar Raymi, realizado como un símbolo de interconexión entre las personas con todos los elementos de la Pacha Mama o Madre Naturaleza.

Esta experiencia se realiza por primera vez en el mes de marzo del 2001. El lugar escogido es la comunidad de Ciudadela de la parroquia San Lucas, cantón y provincia de Loja. El sitio determinado es el complejo arqueológico de la construcción inkaika. Cuando los participantes se reúnen, el yachak instala la mesita sagrada de los inkas; instalada la mesita, hace las respectivas oraciones e invocaciones de conexión energética; seguidamente sigue todo el proceso de la ceremonia. La intención

principal de esta ceremonia es agradecer a la naturaleza, a través de ofrendas, por los frutos brindados. Además, esta ceremonia incluye tres días de ayuno.

Cada participante de manera particular con la ayuda del yachak y los amawtakuna busca conectarse energéticamente con la naturaleza, para ello pone toda voluntad para sobreponerse ante los problemas. Hasta cuando va rayando el día todos deben estar en paz, listos para iniciar la celebración y el festejo por el compromiso de mantener la paz y el bienestar con la naturaleza.

Al amanecer del día de fiesta, en el templo de los Inkas, todo el sonido de la naturaleza se convierte en música. Al son del sonido del agua que corría por el río, los amawtas interpretan la música como el símbolo de la armonía de la naturaleza con las personas, con los animales y con las plantas. La misma música incluye voces de canto como: "Puri ninki, Kuri ninki"⁶ mezclado con otras voces de júbilo.

Después de la ceremonia del Pawkar Raymi, cada uno participa la comida que lleva. También todos participan del baile hasta cuando el sol se pone, momento en el cual todos regresan a sus hogares.

Otra experiencia de Pawkar Raymi se desarrolla en el domicilio del Yachak Luis Guallas de la comunidad de Ciudadela, a esta experiencia asisten moradores de las comunidades de Ciudadela e Ilincho. Esta vez, debiendo realizar en el centro ceremonial de los Inkas, por la fuerza cósmica de los participantes que no se equilibraba con la fuerza cósmica de la naturaleza, no logró llegar al sitio señalado. Durante la ceremonia se presentan un sin número de energías negativas en forma de monstruos y dragones, para desestabilizar y desarmonizar y de esta manera nunca exista la posibilidad de surgir.

La lucha por la armonía fue muy dura, pero al fin triunfan las energías positivas emanadas desde el cosmos y los espíritus de los

⁶ Dices camina y dices oro, frases que expresan la afirmación a tomar las riquezas naturales en el marco del absoluto respeto y armonía con la naturaleza.

antepasados, quienes están esperando el despertar para un inicio del "Pachakutik" o devenir de los tiempos. Después de la dura lucha entre el bien y el mal, llega el nuevo día, listo para celebrar el triunfo. Hay compromisos de cambio y ofrendas dedicadas a la recreación y rearmonización del futuro, siempre respetando el sistema cósmico de la Pacha Mama. Terminada la ceremonia, todos armonizados, inician el festejo por el triunfo de lo positivo.

Otra experiencia de Pawkar Raymi como ceremonia de búsqueda de la identidad político - espiritual se realiza en Saraguro el día 21 de marzo del 2003 a partir de las 5 de la mañana, en el domicilio de la familia Chalán - Zhingre. Esta ceremonia tuvo una particularidad especial, por incluir el rito de las flores. Cada participante debía llevar una flor como símbolo de alianza con la madre naturaleza. En el orden de llegada, los participantes entregaban las flores a la mesita sagrada de los Inkas. Las flores desmenuzadas y colocadas en forma de media luna alrededor de la mesita, junto a otras flores colgadas en forma de péndulos sobre la mesa, sirven para el proceso de intercambio.

Instalada la mesita sagrada de los Inkas, se inicia una previa explicación. Cada participante opina desde su propia perspectiva, mientras la mesita está dirigida por el Kapak Inka. Todo el proceso es orientado por el grupo de amawtas, hasta llegar a la introspección. Terminada la introspección de cada participante y manifestado su compromiso de seguir adelante en esta búsqueda, todos salen a tomar los rayos del sol de manera directa a campo abierto. Durante la toma de la energía solar algunos de los participantes sienten sensaciones especiales de la fuerza cósmica. Lograda la conexión cósmica, festejado ese triunfo, todos regresan a sus casas.

Por la tarde del mismo día, a partir de las 5 de la tarde se desarrolla el rito de las flores; para ello cada participante debía tomar de la mesa un manojo de flores, pronunciar unas palabras y esparcir por los aires, dedicando a

todos los asistentes. Antes de ello cada uno entrega una flor a algún ser querido que está en la ceremonia. Terminado el rito de las flores, inicia el rito de la comida. En este rito, todos los participantes ofrendan comida, presentan en una mesa común, para servirse todos iguales. El baile y el festejo por el avance, es común para una gran mayoría de participantes, mientras que unos pocos siguen en la espera por lograr aquel sentimiento.

Otra experiencia de búsqueda de la identidad político – espiritual es la ceremonia del Inti Raymi. Todo inicia con una reunión del yachak y los amawtas realizado el día 19 de junio del 2001 por la tarde. La finalidad es realizar la última ceremonia de investigación sobre el Inti Raymi; más sucede, que esta ceremonia investigativa, siguiendo la espiritualidad inkayka se transforma en el inicio de la ceremonia de fiesta. “En este mismo momento inicia el camino para llegar al cerro sagrado de Millak, ubicado en la parte alta de la antigua ciudad de los Inkas”⁷ manifiestan los Yachak y Amawtas.

Siguiendo las orientaciones del Yachak, muy por la mañana, sin realizar el rito del arranque, todos se trasladan a sus lugares de origen, con la finalidad de prepararse para la noche. El objetivo es preparar medicina y conseguir músicos para la fiesta, además realizar invitaciones a todos quienes deseen sumarse a la celebración.

Ya entrada la noche de ese día se reúnen dos grupos: un grupo de invitados a la fiesta y otro grupo de dirigentes de la fiesta. El grupo de invitados se reúnen a un costado del cerro y el otro, al margen opuesto, los dos grupos deben encontrarse a la una de la mañana en la cúspide de la montaña.

Con los primeros rayos del sol empieza el rito de la quema de energías negativas (odios, envidias, rencores, tristezas, sufrimientos, etc.), un tabaquito es suficiente para este rito. El proceso dura hasta el cenit del día. A las 12 del día, se da el rito de la toma de energías. Inmediatamente empieza la fiesta al padre sol. Por

ser una fiesta de mucha trascendencia, todos se ofrendan con compromisos de cumplir a cabalidad con lo que la vida asigna. Esto se convierte en un juramento ante el cosmos, los espíritus ancestrales y ante la persona en sí mismo.

El incumplimiento con el juramento, será la perdición en el camino de la vida. Por tratarse de una ceremonia en experimentación a nivel recreativo, no se cuenta con la presentación de las vírgenes del sol o Akllas tal como describen las crónicas, todos esperan que esto tome cuerpo para los próximos años. Luego de tomar las energías positivas de Yaya Inti, termina la ceremonia.

La segunda experiencia de búsqueda de la identidad político – espiritual, alrededor del Inti Raymi se realiza en la comunidad de Ciudadela. Esta vez se da la ceremonia en la casa comunal. Se inicia en este lugar para salir a las 4 de la mañana con dirección al cerro de Millak, para tomar las energías solares. Por ser la segunda experiencia, los participantes debían haber cumplido sus juramentos anteriores y estar más libres de las energías negativas; como no se ha logrado este nivel de equilibrio, la Pacha Mama no permite salir hasta el cerro de Millak. La lluvia y el mal tiempo se interpusieron en el camino. Sin embargo, en el mismo lugar se realizó el rito de la toma de energías. Cuando todos sentían ser poseedores de las nuevas energías, empieza el festejo. Todos participan con comida y bebida, luego un baile general. Queda marcada la esperanza de continuar el proceso de purificación, hasta lograr la llegada al lugar ceremonial de Millak urku en los próximos años.

Una tercera experiencia de búsqueda alrededor del Inti Raymi se concreta en el segundo cuadrante del Apuk Kallari, lugar ubicado entre dos ríos, en la parte sur de la comunidad de Ciudadela. Se toma esta decisión porque se cree haber encontrado el punto de inicio de estos procesos. Para esta ceremonia no hay la participación de personas nuevas, sólo participan personas iniciadas en el proceso. En esta vez la naturaleza acepta trabajar al aire libre.

⁷ Explicación de los yachak y Amawtas durante la ceremonia previa al Inti Raymi.

Por experimentar esa aceptación de la naturaleza, no se invita a personas nuevas. Terminada la ceremonia con todos los pasos precedentes, inicia el rito de la comida y el baile general.

En esta vez el rito continúa al siguiente día. A partir de las 12 del día los participantes salen hasta el baño del Inka ubicado en el sitio de las cuevas de Saraguro a un kilómetro del centro urbano. En este lugar participan abiertamente mucha gente, todos pasan por una limpia y un baño de purificación en la cascada del lugar. Terminado todo el proceso inicia el rito de la comida y el baile general.

Continuando con las experiencias de llevar adelante ceremonias de búsqueda de la identidad político – espiritual, se realiza el Kolla Raymi. Para realizar esta ceremonia, se busca cumplir con todo el proceso establecido a través de la investigación; siguiendo este proceso, se forma comisiones para cada tarea. Para iniciar la ceremonia, todos se reúnen en el lugar del Apuk kallari o lugar de iniciación del Apuk. Este lugar es una pequeña colina entre dos ríos, en la parte alta de la colina tiene un gran espacio a manera de una cancha deportiva, en medio de ese espacio resaltan dos hileras de piedras clavadas en forma de cruz. A partir de las hileras de piedra, el espacio se divide en cuatro cuadrantes.

Después de conversar entre el Yachak y los Amawtas, escogen el cuadrante sur derecho para instalar la mesita sagrada de los Inkas. El cuadrante escogido “significa el punto de inicio desde donde se dirigirá con dirección sur - norte, centro - fuera y derecha – izquierda, hasta alcanzar la plenitud”⁸.

Instalada la mesita, todos se ubican formando un semicírculo grande alrededor del cuadrante. Los ritos terminan al día siguiente con el inicio de la organización bajo los principios del nuevo paradigma. Las responsabilidades se asignan según el mandato del oráculo inkaico interpretado bajo la determinación del camino del bien y del mal. Luego de la disyuntiva paradigmática, para esta organización se toma el camino del bien. El camino del bien es

el camino del servicio y de cambios permanentes de actitudes personales que propician los grandes cambios políticos en la sociedad.

Esta ceremonia permite entender que en esta fiesta se descubre los peldaños de las gradas de la vida de cada uno que conduce a lo más alto de la prosperidad, hasta llegar a ser Inka, sitial que espera con un ambiente muy diferente. Esta visión significa que ya se han colocado las cuatro piedras angulares para edificar el monumento del futuro. Esto significa rescatar y valorar la ciencia y cultura andina, primero a nivel individual y posteriormente a nivel de la sociedad.

Al proyectar al futuro, el encuentro con la identidad política – espiritual convocará a una gran multitud de gente que trabajará arando la tierra y cuidando los campos. Para ello, cada uno de los participantes en el presente y los que se sumaren en el camino, seguirán preparando aquella tierra a ser sembrada con la semilla de la sabiduría del pasado milenar.

Con el descubrimiento de este principio, se inicia la fiesta de celebración de este paso. La celebración es muy corta, por tratarse de la primera ceremonia, con estas características. Se mantiene la esperanza de que paulatinamente con el pasar de los años, este proceso se consolide y se convierta en verdadera fuente de inspiración de los más profundos cambios de la sociedad.

Siguiendo el trabajo iniciado, en el mismo lugar del Apuk kallari, esta vez con el apoyo del IIRR, institución dedicada al desarrollo del campo a través de los conocimientos ancestrales, se da otra ceremonia correspondiente al siguiente año. Para esta ceremonia hay la participación de mucha gente que busca sanación antes que compromiso con un proceso. Aquella noche se convierte en una ceremonia de sanación y fiesta.

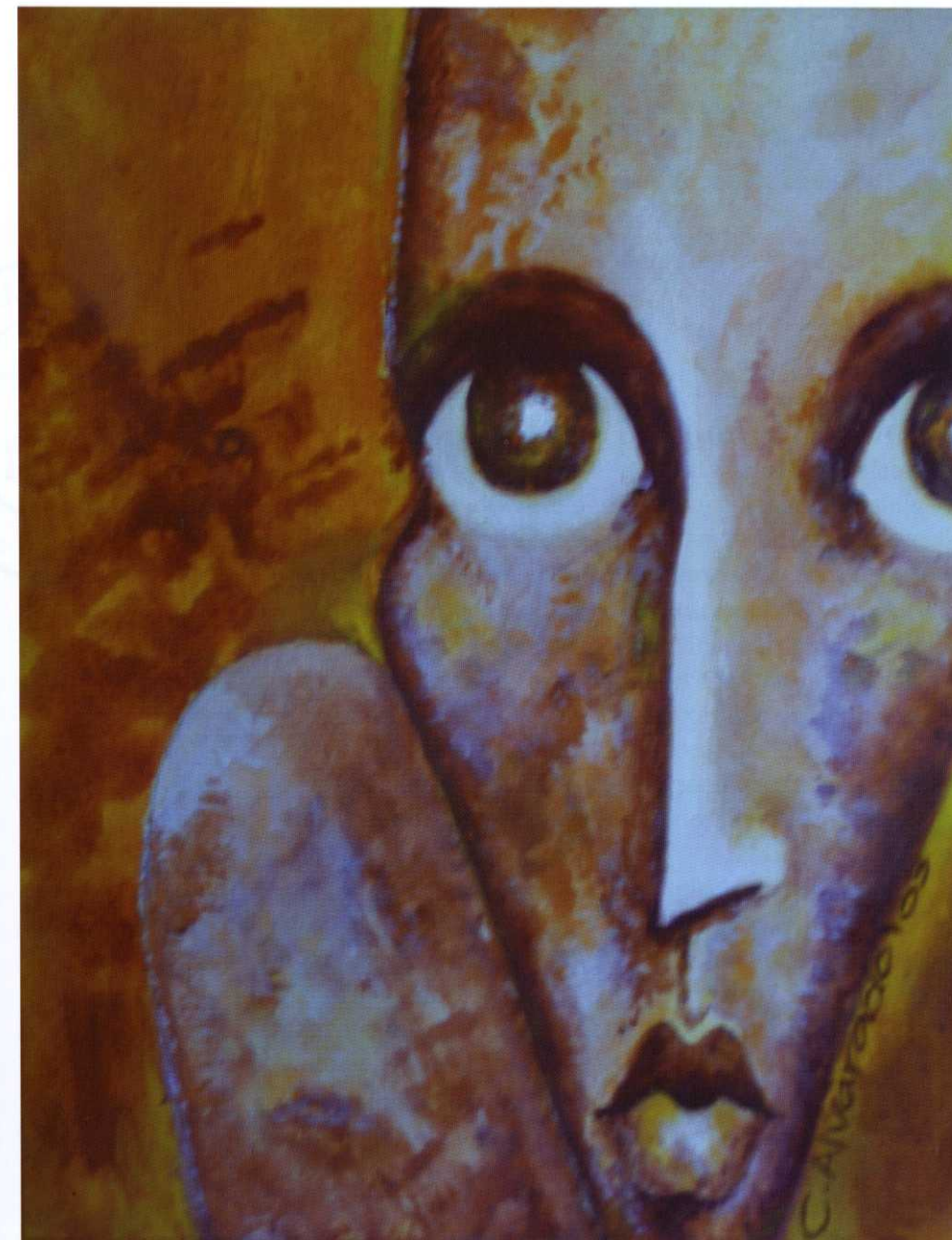
Durante la noche, mucha gente logra la sanación y también asume algún compromiso con el proceso. El compromiso se evidencia en la toma de los bastones de mando que el Yachak comparte a todos quienes deciden asumir un

⁸ Explicación del Yachak antes de iniciar la Ceremonia.

compromiso más serio dentro del proceso. En esta ceremonia, a más de la toma de poderes de iniciación, también hay bautizos de dos niños: Inti Kuri y Kolla Sisa.

Con el bautizo termina la ceremonia. Inmediatamente, todos los participantes se trasladan hasta el centro parroquial de San Lucas,

a fin de participar en el gran festejo del Kulla Raymi, por esta vez todos participan del rito de la comida, sin participar del baile general, debido a que en ese pueblo se interpuso otro programa de carácter social y cultural, distinto a lo que se proyecta desde la parte espiritual.



acrílico sobre lienzo
40 x 50 cm.
2003

Guacha opari pampa
Plaza donde se origina la gente cañari
Paucarbamba llanura florida

(Ensayo en torno a la matriz cañari de Cuenca)¹



1.
**El escenario del mito
cañari: historia geológica
de Guapondeleg.**

El Mito de las Guacamayas, consignado por Pedro Sarmiento de Gamboa, Cristóbal de Molina, y Bernabé Cobo, refiere, en el lenguaje del símbolo, el origen del pueblo cañari.

De manera, también, simbólica se ubica en Guapondeleg el lugar sagrado donde se manifiesta la gloria del Huacayñan. La simbología del mito se repite, en la geología histórica de la región.

Teodoro Wolf asigna a la llanura de Cuenca (Guapondeleg) una amplitud de unos 400 kms. Se extiende desde el Tahuan, hasta Tarqui y Baños. Está regado por los ríos Tarqui, Yanuncay, Tomebamba y Machángara. El desagüe de Tahuan escurre las aguas procedentes de los valles fluviales de Cuenca y Azogues (Wolf, 42).

Marco Erazo permite reconstruir la conformación

del valle de Cuenca. Durante el Cuaternario, cuando el volcanismo estaba todavía activo en el Austro (Erazo, 27), un núcleo volcánico se ubicaba en San Fernando, desde donde vinieron los sedimentos de Turi. El mismo volcanismo conformó el cerro de Guagualzhumi, enlazando a los macizos montañosos de la cordillera real, a cuyas faldas se depositaron los depósitos sedimentarios, al iniciarse los deshielos (Erazo, 31).

Mientras duraron las glaciaciones, el hielo cubría el suelo, hasta una altura de 2.600 m. Luego, al terminarse el Cuaternario, hace 10.000 años, comenzó la etapa fluvial, de deshielos y copiosas lluvias: se formaron enormes corrientes de agua y aludes que arrastraron agua y barro, en dirección O-E, hasta la quiebra del Tahuan, para desaparecer por el río Paute.

Poco a poco se fue consolidando el valle de Cuenca (Guapondeleg) conformado por depósitos fluviales (arena y piedras) que forman un cono

JUAN CHACÓN ZHAPÁN
Profesor de la Facultad
de Filosofía, Letras y
Ciencias de la Educación.

¹ Síntesis para la disertación de incorporación como Miembro Correspondiente de la Academia Nacional de Historia. Cuenca, 2002.

que se amplía desde el Tahuall, delimitando por el Tarqui y el Machángara (Erazo, 32).

Las montañas, antes cubiertas de hielo, exhibieron, al desguazarse, los encajonamientos que alojaban los glaciares, conformando innumerables lagunas que alimentan los ríos de Cuenca. Por fin, en el Norte, se produjo el hundimiento del anticlinal de Azogues que comprometió a todo el valle, llenándolo de fracturas.

2

En el ámbito del mito

El mito de origen relata, bajo la forma del símbolo, muchos rasgos del pensamiento y de la religiosidad cañari.

Uno de los elementos principales es el cerro Guasano, Huacayñán o Camino del Llanto.

En la misma dimensión que el cerro Guasano, Huacayñán o Camino del Llanto figura el Hacedor Viracocha, organizador del universo que trasciende el mundo sensible invadido por las aguas del diluvio. Bajo su fuerza adquiere forma la realidad, en medio de grandes convulsiones.

Contrastan las montañas que desaparecían cubiertas por las aguas y el cerro sagrado, cuya característica era que podía flotar sobre las aguas, de manera que nunca fue cubierto por las ondas destructoras del diluvio.

El mito no descarta la realidad histórica que compartieron todos los cañaris, durante la época pluvial, al experimentar situaciones similares de vida en las montañas, donde encontraban sus medios de subsistencia. Al subir al Cerro Sagrado, por permisión de Viracocha, escaparon de la perdición en que caían los habitantes de las demás montañas.

El mito no utiliza el concepto de creación a partir de la nada: más bien, explica la realidad de los fenómenos naturales por la interacción de fuerzas poderosas, una de las cuales es de carácter trascendente, expresada en el Viracocha, y, la otra, de carácter inmanente, identificada con las fuerzas telúricas que convulsio-

nan las aguas. El personaje que anima estos fenómenos terribles es la Gran Serpiente Ancestral.

Viracocha es una montaña salvadora que se autosustenta: su fuerza poderosa es capaz de librar a los cañaris de la destrucción del diluvio. Su intervención posibilitó la organización de la gente cañari como pueblo, en el ámbito de las primeras civilizaciones andinas.

El nombre del cerro Guasano, Huacayñán se traduce como Camino del Llanto. Su significado debe buscarse integrando el concepto **camino**, asociado a la idea de orden y regularidad, y el de devastación y desquiciamiento que conlleva el llanto.

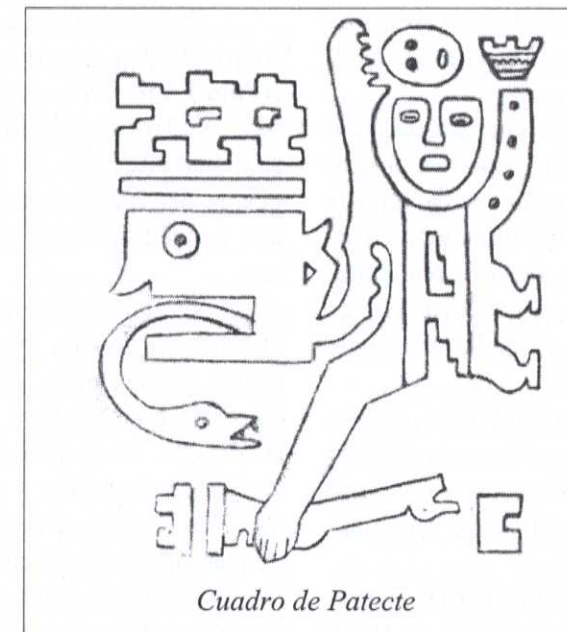
En la etapa pluvial, durante el Cuaternario, la lluvia caía continuamente, mientras se reorganizaba la geografía regional. En días tan tristes, sin embargo, no dejaba de hacer su recorrido constante el astro solar, cruzando regularmente el firmamento por su camino habitual, desde el encumbrado promontorio de las montañas del Este, hasta otro igualmente elevado de las cadenas occidentales.

A los ojos de los cañaris se manifestaba el camino que el sol construía, en el cielo y en la tierra, desde un punto de salida hasta otro de llegada. Era una ruta mantenida intencionalmente, con desplazamiento constante.

El sol era una montaña sagrada trascendente que no se contaminaba con las aguas del diluvio. Día a día desafiaba al caos, constante en su ruta establecida.

La imagen del sol, al mismo tiempo que se identificaba como **montaña** y piedra, asumió la forma de **puma** que habitaba el valle de Guapdondeleg.

Luego, la imagen del **puma-sol** se asoció a la de **niño rubio-sol**, generándose la forma antropo-zoomorfa del **Niño Rubio-Puma-Sol**, como se muestra en el **Cuadro de Patecte**, publicado por González Suárez en su **Atlas Arqueológico** (González Suárez, 1892, 57).



Cuadro de Patecte

El sol antropomorfizado se representaba bajo la forma de un **niño rubio**: se manifestaba de forma exclusiva a los caciques, como lo indica Fr. Melchor de Pereira: "...Dicen los viejos que antes... adoraban a una imagen que aparecía algunas veces a los caciques y principales, en figura de muchacho con cabellos muy rubios..." (RGI, II, 272). Tal experiencia religiosa reservada a las élites indica que, en la región, se había concentrado el poder en pocas manos: entre ellos se afirmaba la ideología solar del Inti, de manera similar a como se manifestó entre los incas quienes, igualmente, representaban al sol bajo la "...figura humana, del tamaño de un muchacho de diez años, toda maciza de muy fino oro" (Cobo, II, 156).

El símbolo solar más elaborado, que expresa adecuadamente la cosmovisión cañari, es el **tumi**, cuya forma geométrica reproduce el recorrido del sol, por el valle de Guapdondeleg.

El **tumi**, término quichua que significa cuchillo y hacha de combate fue símbolo ceremonial y de mando, asumido por los cañaris, antes de la llegada de los incas.

González Suárez es contundente al afirmar: "... de hacha fue calificado este objeto ... no obstante, nosotros reconocemos en él mas bien un cetro que una hacha, o si se quiere, un

cetro en forma de hacha ... Este cetro debió haber estado acomodado en un bastón de madera, como lo manifiesta el cilindro hueco de oro guarnecido de puntas que es como la cabeza de el hacha. Las dos aletas de los extremos indican que este objeto no era un instrumento ni una arma, sino una insignia de poder y de autoridad" (González Suárez, 1892, 90-91).

González Suárez publicó, en su **Atlas Arqueológico**, tres láminas de hachas de cobre, encontradas en Guapán, con representaciones estilizadas del **Niño Rubio-Puma-Sol**. Las hachas tienen forma de **tumi**, con su referencia directa a la **comba del cielo**, por donde el sol hace su recorrido, bajo la simbología del **Niño Rubio-Puma-Sol**.

La lámina IX, 3ª, del Atlas Arqueológico, representa un **tumi**, en cuya superficie se muestra la estilización de la imagen antropo-zoomorfa del **Niño Rubio-Puma-Sol**.

La descifración de esta representación es la clave para desentrañar el significado del **tumi** y su asociación con el **Niño Rubio-Puma-Sol** que se manifiesta en Guapdondeleg.

Los cañaris identificaron al valle del sol, en Guapdondeleg, donde la amplitud del espacio geográfico se asemeja a la comba del cielo. Este hecho debió darse luego de persistente

búsqueda, realizada a través de sucesivas etapas histórico-culturales, en las cuales se elaboró la teología solar de los cañaris.

La omnipresencia trascendental del **Niño Rubio-Puma-Sol** se manifiesta, particularmente, en la llanura sagrada de **Paucarbamba (Guacha Opari Pampa)**, donde la fuerza creadora solar, en una con la de las divinidades ancestrales (la Serpiente Originaria y la Divina Guacamaya), ostentaron su poder, haciendo surgir al pueblo cañari.

La imagen del **Niño-Puma-Sol**, figura en el **tumi**, se convirtió en el ícono preferido de los cañaris para la representación de la divinidad solar que se manifestaba en Guapdondeleg.

La estilización del **Niño Rubio-Puma-Sol**, dentro de la superficie simbólica del **tumi**, permitió la utilización de dos líneas simbólicas que aluden a los dos solsticios y al eje coincidente de los equinoccios, en su posición central, como se aprecia en la Lámina IX, 2ª del **Atlas Arqueológico** (González Suárez, 1892, 90-91).

La representación simplificada de los dos solsticios y del eje coincidente de los equinoccios, dentro del espacio celestial del **tumi**, acostumbró a los cañaris a la representación cada vez más abstracta de la omnipresente divinidad solar, en su concepción trascendente, manifestada en el espacio sagrado de Guapdondeleg.

Al hacerlo, abandonaron la visión figurativa de la divinidad y simplificaron, por último, su representación hasta convertirla en un solo **eje**, en un camino del sol (**ñan**), que recorría el espacio celestial, denominado con un término lingüístico cañari equivalente al vocablo quichua **tumi**.

El cielo se representó con el símbolo del **tumi**. A la llanura de **Guapdondeleg**, simbolización sacramental terrena del espacio celestial donde recorre su camino la divinidad solar, se le denominó, desde tiempos de Túpac Yupanqui, con el apelativo de **Tumibamba**, por significar lo mismo, es decir **Llanura-Grande-como-el-Cielo**.

En la Lámina IX, 1ª, del referido **Atlas Arqueológico**, se aprecia el esquema del **Niño Rubio-Puma-Sol**, simplificado a sus líneas básicas: el rostro del **Niño Rubio-Puma-Sol** ha sido sustituido por un rectángulo, dentro del que caben cuatro hileras de tres rectángulos más pequeños, dispuestos a distancias regulares.

Si suponemos que cada hilera representa un período de tres meses, equivalente a un cuarto de año solar, habremos construido el recorrido anual del sol, desde el uno al otro Huacayñán. La división en hileras se asemeja a la disposición del espacio en damero, practicada en las ciudades grecolatinas, para diseñar el trazado urbano. Este elemento será de mucha importancia cuando los cañaris realicen el diseño, **in situ**, de la ciudad de Cuenca, cumpliendo órdenes de Gil Ramírez Dávalos.

González Suárez publicó en su **Atlas Arqueológico**, la Lámina VI, 2ª, que representa un pectoral (González Suárez, 1892, 83), en el que aparecen cuatro pumas distribuidos en una cruz gamada, en alusión a las cuatro divisiones del año, regulados por los solsticios y equinoccios. En el centro se configura el espacio sagrado de Guapdondeleg.

Los sacerdotes cañaris fundaron Paucarbamba, en el centro del valle de Guapdondeleg, donde establecieron los ejes mágicos que conferían sacralidad a la ciudad sagrada. El eje S-N de la Cruz del Sur cruzaba, en ángulo recto, en el centro del valle, con el eje E-O de los equinoccios, unificados en una sola línea simbólica. El predominio de la simbología del sol, coincidente con la concepción teológica de la realidad, incidió en la representación omnipresente del **Niño-Puma-Sol** que domina en Guapdondeleg.

3

La simbología de la serpiente

En la mitología cañari, las referencias a la Serpiente Madre son menos abundantes que las atribuidas a la divinidad solar: la explicación puede ser porque se trata de una deidad

más antigua, identificada con las fuerzas de la Naturaleza y con la visión mágica de la realidad.

Para los cañaris, el desarrollo de la lectura trascendente de la realidad no aniquila la persistencia del contexto mágico, expresado a través del culto a la Gran Serpiente. La Madre de todo lo existente, la Pacha Mama, la Gran Boa, no ha muerto, pues continúa escondida en la laguna Leoquina, donde se había sumergido: desde allí sigue vivificando al mundo, en relación permanente con la divinidad celestial que mora en el Huacayñán.

Especial significado debía haber tenido para los cañaris pobladores del valle de Guapdondeleg, la salida oriental del sistema fluvial del río Paute. Los topónimos Ucubamba y Tuhual hacen referencia al ingreso al mundo subterráneo: las grietas del Tuhual y la angosta cuenca de dicho valle eran las puertas de acceso a los aposentos del Ukupacha.

Rompiendo la montaña, se precipitan las aguas del río Paute, hacia el Amazonas, describiendo grandes meandros socavados en el fondo de las montañas, cual inmensa serpiente, mítica boa, yacente en el fondo de las aguas.

La Gran Serpiente Ancestral asumió formas humanas, relacionadas con la función abuncular, como Madre de la Madre (Guacamaya). Su simbología en la iconografía cristiana se equipara a la imagen de Santa Ana, también Madre de la Madre de Dios.

La serpiente Madre se identifica con el agua, como lo sugiere la ondulación de su cuerpo, en el Cuadro de Patecte. También lo indica Garcilaso, al referirse al barrio cuzqueño de Chaquillchaca, por donde discurrían "...los caños de muy linda agua que va encañada por debajo de tierra... llaman Collquemachachuy a aquellos caños; quiere decir culebras de plata; porque el agua se asemeja en lo blanco a la plata, y los caños a las culebras, en las vueltas que van dando por la tierra" (Garcilaso, II, 257). Max Uhle verificó en las excavaciones de Pumapungo que "... los acueductos eran, generalmente, subterráneos, provistos en parte con una plantilla y tapados con piedras y tierra encima"

(Uhle, 6).

González Suárez y Matovelle afirman que los cañaris se sentían hijos de la Serpiente Ancestral, como Madre Primera: dicha filiación les acerca a la ideología de los pueblos amazónicos, para quienes las grandes serpientes (boas), cuyo hábitat son los ríos, son las generadoras de la vida. Por tanto, se debe atribuir el simbolismo del agua a la serpiente mítica de los cañaris.

A su vez, el Sol (Inti) se identifica como Camino: emerge poderoso, en el Huacayñán oriental y atraviesa, esplendoroso, el valle sagrado de los cañaris (Guapdondeleg), en ruta constante, hasta llegar al Huacayñán occidental, cabe a la laguna Leoquina, donde yace vigilante la Gran Serpiente.

Cuando se fundó la ciudad de Cuenca, los españoles encontraron "dicha calle y acequia" (Cabildos, II, 61) que por una parte era "acequia del agua para servicio desta ciudad" (Cabildos, II, 161) y, por otra era la calle que unía los barrios de San Blas y San Sebastián, formando el camino de los Molleturos.

En Guapdondeleg, valle amplio como el cielo, se consuma la conjunción sagrada de la triada divina, mediante la coincidencia de señales visibles, a través de las cuales cada divinidad se hace presente: por una parte, desciende, con dirección O-E, una Acequia Encañada (subterránea) de agua que simboliza a la Gran Serpiente Madre Pachamama; sobre el cauce de dicha acequia se superpone el Camino Sagrado, con dirección contraria, de E-O, que se identifica con el recorrido del Sol, en Equinoccio; por último, en sentido S-N discurre el camino que señala el eje de la Guacamaya Sagrada. En el centro de Guapdondeleg se establece un espacio sagrado, donde se realiza la teofanía, por el entrecruzamiento de los ejes mágicos. De manera sorprendente se conforma la potenciada cruz cuadrada solar, superpuesta al cuadrado femenino de la Guacamaya, en cuyo centro se inscribe la cruz gamada que simboliza a la Serpiente Ancestral Cañari.

La cruz es un elemento característico de la iconografía cañari. En el Cuadro de Patecte,

el Sol y la Guacamaya entrecruzan sus cuerpos, conformando una cruz: dicha cruz, en su expresión masculina y femenina, se organiza en un espacio cuadrado, también característico de la organización del espacio sagrado de los cañaris.

La observación directa del sol, durante los solsticios y equinoccios, ofrece los siguientes resultados: durante los equinoccios (21 de septiembre y 21 de marzo) el sol se acerca lo más posible a Guapdondeleg y se ubica, al medio día, en el eje de la Calle de Santa Ana, por donde bajaba la Acequia Encañada de la Serpiente Madre Pachamama, cuyos vestigios se registran, actualmente, en la línea de los techos de la Catedral Vieja, correspondientes a la sacristía antigua y al crucero central, construidos sobre los rellenos practicados, luego que fue eliminada la acequia.

Al llegar los solsticios (21 de junio y 21 de diciembre) el sol se aleja del centro de Guapdondeleg y rodea el valle: en el solsticio de junio, hace su recorrido por la zona de Chiquintad y se adentra en el Altar del Cajas; en el de diciembre, el sol cenital pasa por el Coricancha del sitio arqueológico de Pumapungo y por la huaca de Turi. Luego, se dirige al Huacayñán de San Fernando.

La pronta adopción del cristianismo, por parte de los cañaris, debió haberse producido por la coincidencia de los símbolos de su religión con la de los cristianos, como la cruz cuadrada, la concepción monoteísta de la divinidad, la representación de la trilogía divina, la figura abuncular de la Madre de la Madre, la de la Madre de Dios, etc. También debió haberse acelerado por su deseo de asumir los valores cristianos que mejoraba el aprecio ante los españoles, quienes les tenían como los de más "... razón y policía" (R.G.I., II, 302).

La temprana adhesión al cristianismo, por parte de los cañaris, afectó a la conservación de los monumentos arquitectónicos. Diecisiete años después de haber pasado Cieza por Tomebamba, los restos de los templos y palacios estaban aún más derruidos: el templo del sol referido tan minuciosamente, no pasaba de ser un vestigio informe al que los fundadores de

Cuenca lo identificaron como "...unos corrales que están hacia la parte del Levante, entre los dos caminos que salen de Tomebamba para Quito, sobre una barranca que están un tiro de arcabuz de la dicha ciudad de Cuenca" (Cab. I, 14).

4

La conquista incásica de los cañaris

A partir de Inca Pachacuti, el Imperio incásico rebasó el espacio del Alto Perú, generándose un proceso activo de expansión, en cuya dinámica se involucró el Norte andino. Esto fue posible por la presencia continua de los Incas conquistadores (Pachacuti, Túpac Yupanqui, Huayna Cápac) facilitado por el desarrollo del sistema vial expedito que unía todas las zonas estratégicas: el mismo Inca se trasladaba en sus andas y vigilaba la reorganización de los pueblos según los dictámenes de la política estatal del Incario.

Podemos distinguir tres momentos distintos, a través de los cuales los incas conquistadores pudieron organizar el espacio andino.

El primer momento corresponde a la afirmación del Estado cuzqueño, al librarse de las tribus enemigas vecinas, bajo cuya amenaza había permanecido en inmovilidad. La victoria conseguida por Pachacuti Inga Yupanqui sobre los chancas fue decisiva, para afirmar su institucionalidad interna y proyectarse como potencia conquistadora. Al mismo tiempo, Pachacuti concedió mucha importancia al arreglo de la ciudad del Cuzco, como capital religiosa y política del reino. El Estado cuzqueño se identificó con los cuatro suyos y comenzó a expandirse. El mismo Pachacuti posesionado del trono, hacia 1438 (Cabello, 301), incorporó la sierra peruana hasta Cajamarca; Túpac Yupanqui amplió el primer imperio hasta Coquimbo, en Chile.

El segundo momento se percibe cuando Pachacuti Inga Yupanqui ordenó a sus generales "... ir a la parte de Chinchasuyo" (Cabello, 312, 314). El mismo Inca Pachacuti ordenó "...a su hijo heredero Topainga Yupanqui, de edad

de comenzar a seguir la guerra... comenzase a gustar de los trabajos de la guerra... y con mejor y más reforzado ejército que jamás del Cuzco había salido, tomaron el camino por Chinchasuyo..." (Cabello, 318). Hacia 1473, convertido en Inca, sucesor de Pachacuti, volvió a la conquista del Chinchasuyo: "... determinó de bajar personalmente a las provincias de el Pirú inferior... quiso bajar a los llanos a ver un famoso templo /de Pachacamac / que estaba fabricado cerca de el valle de Lima..." (Cabello, 337-338). Desde entonces, se empeñó en la conquista de los llanos, incorporando a la gente yunga que habitaba en el Noroccidente.

Lo que más destacaba en la región yunga era la magnificencia de la religiosidad solar, concebida en su expresión más abstracta del Pachacamac. Tal espiritualidad podía registrarse desde Pachacamac hasta Tomebamba. Los incas conquistadores se identificaron con ella, enalteciéndola con templos suntuosos: los más fastuosos fueron los de Tomebamba, construidos intencionalmente para robustecer la fundamentación teocrática del imperio Inca.

Los señoríos locales, desde el valle de Pachacamac hasta la región cañari, no habían generado una iniciativa tan importante que unificara políticamente el área yunga. Esta falencia concedió superioridad a los conquistadores incas quienes dieron forma al Perú Inferior, imponiendo un gobierno teocrático. Los conquistadores cuzqueños se convirtieron desde entonces, en poder dominante. De este modo surgió la expresión política del Perú Superior (hanan) y el Perú Inferior (hurin). El Cuzco se constituyó en modelo que debía ser reproducido.

El tercer momento de la expansión incásica empieza cuando Túpac Yupanqui inició la conquista de la "... insigne y florentísima provincia de el Quito, competidora en fertilidad y abundancia (y en multitud de naturales) con todas las de este Nuevo Mundo" (Cabello, 321).

En Quito, Túpac Yupanqui erigió unos aposentos apropiados para su vivienda. Luego de incursionar en tierras norteñas se volvió al Cuzco, donde estableció la sede de su regencia.

Las tierras conquistadas en el Chinchasuyo, incluida la región cañari, se organizaron bajo la autoridad de Tomebamba, considerada, todavía, capital del "Perú Inferior".

Pero, cuando Huayna Cápac convirtió a Quito en sede administrativa, donde residió muy largo tiempo, rebasó el concepto dual del hanan-hurin, al concebir la coexistencia de dos "gobiernos" ubicados, uno, en el Cuzco y, otro, en Quito, subordinadas a Tomebamba, capital imperial. Bernabé Cobo señala que Huayna Cápac dispuso que la "... cabeza y corte fuese Tumibamba..." (Cobo, 90). Allí se estableció la sede de Ninancuyochic, sucesor legítimo del trono del Imperio, apoyado en la fidelidad de los caciques cañaris "... y sus vasallos y amigos..." (Cabello, 421).

Tomebamba se convirtió en capital de un proyecto político generado por los incas conquistadores que involucraba a toda el área andina.

En ella se construyeron palacios y templos fastuosos, para alojar a los personajes del Imperio. Cieza de León sintetiza su importancia: "Muy grandes cosas pasaron en el tiempo del reinado de los ingas en estos reales aposentos de Tomebamba, y muchos ejércitos se juntaron en ellos para cosas importantes" (Cieza, 146).

Esto fue posible porque se dio un reencuentro entre los cañaris y los incas en sus formas de pensar y actuar. La principal identificación fue religiosa, referente al culto solar. Cieza de León abona con otra información referente a una declaración de los sabios del Cuzco, "...que Inga Yupangue, padre del Gran Topainga que fue el fundador del templo se holgaba de estar más tiempo, en estos aposentos que en otra parte; y lo mismo dicen de Topainga, su hijo" (Cieza, 147). En la memoria de los cañaris se registraba claramente que "...gobernaba esta tierra Inga Yupangui que fue el que les conquistó... Este señor, después de habellas conquistado, las puso en paz y concierto. Y después de muerto este señor, gobernó la tierra Topa Inga Yupangui. Fallecido este Topa Inga Yupangui, gobernó Guaynacápac... vino a residir a este

valle de Tomebamba que ahora se llama Cuenca, en el cual estuvo diez años, por ser tierra de mejor habitación que no otra parte..." (R.G.I., II, 267).

Nada había en la tierra que se asemejara a la grandeza de Guapdondeleg, donde se levantaba la gran ciudad de Tomebamba, adornada con los palacios de Paucarbamba y de Pumapungo. A Garcilaso de la Vega le faltaron palabras para ponderar la fastuosidad de la obra realizada por cañaris y cuzqueños juntos: "...y esto baste para ver la grandeza y riqueza de los palacios reales y templos del sol que hubo en Tumipampa..." (Garcilaso, II, 299).

5

Guacha Opari Pampa

La conquista incásica de la "Tierra de Quito", tiene un episodio de máxima importancia para esclarecer la historia del pueblo cañari.

Al atacar la fortaleza de Caranqui, sucedió algo bochornoso para los orejones: los norteños "...les acometieron con ímpetu y furor no pensado y fue este tan vehemente que los orejones de tanta confianza y en quien estaba la fuerza del ejército, desampararon a Guayna Cápac y aún cayó en el suelo el perdidoso rey..." (Cabello, 37). Por fortuna para el Inca, acudió a tiempo la guardia personal de cañaris y le salvó de la muerte; pero, el soberano quedó tan disgustado del suceso que decidió volverse a Tomebamba: "...hallábase indignado grandemente contra los orejones, por haber sido su ímpetu el primero que comenzó la huida de Caranqui, y el que lo derribó en el suelo y puso en tan notorio peligro..." (Cabello, 37).

Reorganizados los cuzqueños, tomaron a la fuerza los pucarás enemigos y exterminaron a los caranquis. Esto determinó el fin de la conquista incásica de las tierras de Quito. El ejército vencedor, acompañado de los rehenes, regresó triunfante a Tomebamba, donde fue agasajado por Huayna Cápac.

El Inca "...comenzó a recrear sus capitanes y soldados, con muchos convites y fiestas, a las cuales jamás llamó (ni hizo venir) a los

orejones, como solía, ni les mandaba dar las ordinarias raciones de diez a diez días, como era de costumbre, sino de mes a mes, y lo que les daba era tan tasado y escaso que vinieron a sentir gran necesidad y más sentían el poco caso que dellos hacía Guayna Cápac..." (Cabello, 371).

Agraviados en extremo, por el deshonor público a que les sometía el Inca, el ejército cuzqueño y sus capitanes, comandados por el General Guacamayta Mihi, decidieron sublevarse y regresar al Cuzco. Preguntados por los delegados de Huayna Cápac, por la causa de aquella decisión, les fue respondido con mucha sequedad y arrogancia: "...decidle a el Inga que el desamor suyo y la hambre nuestra nos hace ir a el Cuzco para excusar sus enojos y nuestras muertes" (Cabello, 373).

Después de varios razonamientos que justificaban la decisión de regresar a su patria, Mihi previno: "...mañana, a el apuntar del alba, nos hallaremos todos en la plaza, a punto de guerra, con nuestro servicio y ropa en medio de nuestro escuadrón, yo (acompañado con quien me quisiere por compañero) entraré en Mullucancha y sacaré conmigo la estatua y imagen del sol, pues nuestra profesión es ser de su guarda, confiemos en él, que será la nuestra para que lo llevemos (y nos vamos) a el Cuzco" (Cabello, 373).

Al día siguiente, al amanecer, ya estaba congregada la tropa, lista para la fatiga: "Subcedió que a el alba de el día siguiente se vido en la plaza de Guacha Opari Pampa, un lucidísimo escuadrón de más de tres mil orejones, a punto de guerra y de caminar y muy aprestado para ambos efectos" (Cabello, 373).

Acto seguido, con la determinación que exigía el momento, "...Mihi y otros tres denodados mancebos entraron en el templo -de Mullucancha- y con la reverencia y veneración que la coyuntura les dio lugar, sacaron fuera a la imagen de el sol -cuzqueño- con grande aplauso de los que ya estaban a punto..." (Cabello, 373).

Salió Huayna Cápac de sus aposentos, a conversar con Mihi: con mucha sagacidad "...lle-

vaba trabado de el brazo, el paciente Guayna Cápac a el alterado Mihi, y comenzaron a caminar con mucho concierto hacia dónde era su viaje" (Cabello, 374).

Toda la población cuzqueña de Tomebamba se había solidarizado con los orejones y quería abandonar a Huayna Cápac: "En esta coyuntura, comenzó un increíble bullicio por todo el ejército y era que la ida de los orejones levantó los pies, para seguirlos, a un número infinito de gentes descontentas ya de la guerra y destierro" (Cabello, 374).

Entonces, el Inca, "...por evitar rompimiento, soltó al Capitán y tomó otro medio más piadoso y honesto y fue que con la presteza posible, mandó a los sacerdotes que entrasen en el templo y cubierta de paños tristes, sacasen la imagen de su madre y las demás estatuas que en el templo estaban y corriesen con presteza a ponerse por delante de el ejército descontento y amotinado y con tiernas palabras los hiciesen mudar propósito; y en un instante fue puesto en ejecución lo que el Inga mandaba y saliendo a el encuentro los sacerdotes con la estatua de Mama Ocllo vestida de ropas tristes (y lo mismo los demás simulacros) una india natural cañar, en voz de vana imagen y representando su persona, mesando sus cabellos y maltratando su rostro bañado en lágrimas, comenzó a decir: refrenad hijos del sol, vuestra desenfrenada indignación..." (Cabello, 374).

Todas estas escenas se desarrollaban delante del ejército que continuaba reunido en la plaza de Guacha Opari Pampa. Allí, Mihi respondió a las palabras de la mamacona cañari que representaba a Mama Ocllo, cambiando de opinión: "...y así será que en lo tocante a nuestra partida mudaremos el tiempo pero no el intento" (Cabello, 375).

La referida plaza estaba fuera de la ciudad y correspondía al Intipampa del Cuzco, "...donde llegaban los que no eran incas, con sus ofrendas..." (Garcilaso, II, 26). No era la plaza del templo de Viracocha, porque este complejo pertenecía a intramuros de la ciudad: la plaza de Guacha Opari Pampa, tan amplia como la del templo de Viracocha, era la plaza

de los cañaris, junto al cual se erigía el templo del sol, edificado por los cañaris, donde se rendía culto a la imagen del sol cañari.

Los desfiles militares, igual que las escenas de los personajes, no debían haberse realizado en la plaza de Ticci Viracocha Pachacamac, dios espiritual y pacífico, sino en la plaza dedicada al sol (Inti), dios de las victorias y de las glorias triunfales. En Tomebamba, la plaza del sol era Paucarbamba, denominada, también, Guacha Opari Pampa, que traducida significa Lugar donde se Reúne la Gente o, bien, Plaza donde se Origina la Gente o, también, Plaza de los Gritos. Se trata de la gente cañari que ubicaba allí el lugar de su nacimiento como pueblo: el lugar donde apareció la gente cañari, la plaza donde ovacionaban los cañaris a sus divinidades con gritos rituales, en definitiva, la matriz originaria de la gente cañari.

Esta plaza se ubicaba en los arrabales noroccidentales de Tomebamba: allí se concentraban los símbolos de la religiosidad cañari. Incluso el templo del sol estaba consagrado al sol cañari, pues el sol incásico se guardaba en el Mullucancha, donde fue devuelto por las huestes cuzqueñas. Dice el cronista que desde esta plaza, el General Mihi se dirigió al interior de la ciudad: "Dicho aquesto, con una humildad violenta, volvió el rostro hacia Tumibamba, y, con él, todos los que los seguían y con la imagen de el sol se entró en el templo de Mullucancha y luego, tras él, la estatua de Mama Ocllo y luego Guayna Cápac se entró a hablarle..." (Cabello, 375-376).

6

La destrucción de Tomebamba

La muerte de Huayna Cápac desencadenó las ambiciones por el poder de Huáscar y Atahualpa. La posibilidad de un avenimiento se abrigó durante siete años. Pero, la dureza de carácter de Huáscar y el comportamiento versátil de los cañaris lo hizo imposible.

En lugar de una política de negociación fue ganando terreno la pretensión del poder imperial, tanto por parte de Huáscar como de

Atahualpa. La disputa por la legitimidad de los reinos heredados por cada uno fue sustituida por la lucha por la captación del poder absoluto del Imperio.

Atahualpa logró aventajar militarmente a su hermano, Huáscar y adueñarse por las armas del poder imperial. Ocupó con sus tropas la ciudad de Tomebamba y arrasó sus palacios y templos. Fue implacable con los cañaris, a quienes aplicó una política de limpieza étnica y de sustitución con poblaciones traídas del Cuzco.

Así se produjo el ocaso de los cañaris y de Tomebamba. El paso de los siglos solo ha dejado ruinas que evidencian la grandeza cultural del pueblo cañari. Max Uhle lo comprobó al excavar las ruinas del barrio incásico de Tomebamba. Reconoció que se había construido aquí algo mayor que una simple réplica del Cuzco, pues superan: "... al parecer, en el área total, los palacios más grandes de Huayna Cápac y de Túpac Yupanqui en el Cuzco..." (Uhle, 5).

7

Paucarbamba, ciudad cañari

Las excavaciones realizadas por Max Uhle, en el barrio de Pumapungo, contribuyeron enormemente al esclarecimiento de la ubicación y estructura urbana de la antigua capital imperial de Tomebamba. Este sabio germano, igual que la mayor parte de sus seguidores, se movieron dentro de una conceptualización dominada por la idea de que los templos y palacios de Tomebamba fueron construidos por Túpac Yupanqui, "El Edificador" (Sarmiento, 138), y por Huayna Cápac, "...al modelo y traza del Cuzco..." (Cabello, 365). Pero, no todo encajó a dicho presupuesto, pues no consiguieron resolver un problema tan fundamental como es la ubicación y descripción del templo del sol.

Max Uhle percibió que no había concluido su investigación: a manera de síntesis, dejó planteado el resto del problema en los siguientes términos, percibidos en el proceso de sus excavaciones: "Falta todavía la determinación

del sitio y de la planta del antiguo templo del sol, según las historias, uno de los más grandes del imperio. Probablemente estaba emplazado al Este de la plaza grande, extendiéndose desde allí las chacras del sol que siempre suelen acompañar al templo, hasta la fértil planicie de Monay..." (Uhle, 5).

Dicha opinión, formulada como hipótesis, no expresa las motivaciones que le sustentan ni cita las fuentes históricas de apoyo. De allí que no pudo ser utilizada por otros estudiosos para dilucidar el problema. Lo acertado de su juicio recoge las ideas que se debatieron en el círculo de historiadores cuencanos, empeñados en comprender los textos documentales y de cronistas: Octavio Cordero Palacios, siguiendo a Cieza de León, logró ubicar y diferenciar el "asiento de Paucarbamba" donde se fundó la ciudad de Cuenca.

Este es el punto de partida para una reinterpretación urbano-arquitectónica tanto de la capital incásica de Tomebamba, del "asiento" de Paucarbamba y de la ciudad de Cuenca. También se posibilita la superación del prejuicio del "modelo" incásico y de la "supremacía" de lo hispánico, para dar paso a la valoración del sustrato urbanístico cañari, de importancia fundamental.

Una estrategia para retomar la hipótesis de Max Uhle y reconstruir la conformación del barrio de Paucarbamba es referirnos a los sucesos de la fundación de Cuenca, indicados en el Acta de Fundación.

Según dicha Acta, los españoles escogieron las opciones que los caciques cañaris les ofrecieron: es inexacta la opinión de Albornoz, de que: "...Muchedumbre de cañares, casi todos ellos ya convertidos a la verdadera religión entre los que sobresalen don Hernando Leopulla y don Juan Duma, caciques de Tomebamba atraídos por el espectáculo nunca a ellos dado, forma séquito tras el grupo de europeos" (Albornoz, 1957, 48). Al leer el Acta de Fundación, sin preconcepciones, los caciques, principales e indios cañaris participan activamente en el diseño de la cuadrícula urbana de la nueva ciudad.

En la nómina de españoles que estuvieron presentes en esa ocasión, no se registra la de un "medidor" que realice las actividades de mensuración y diseño de la traza: estas tareas debieron ser cumplidas por gente cañari, bajo la dirección de los caciques y principales quienes, como no podía ser de otra manera, adaptaron su esquema urbanístico cañari, fundamentado en las líneas mágicas a través de las cuales se realizaba la teofanía de sus divinidades, a las necesidades de la cuadrícula de la ciudad española. De esta manera se pudo concluir en tres días (Cordero Palacios, 193), una labor que incluía registros de observación astronómica, organización geométrica del espacio y distribución de calles y solares, al gusto de los fundadores.

Cuando Gil Ramírez Dávalos decidió fundar jurídicamente la ciudad de Cuenca, en nombre del Rey, la traza urbana ya estaba hecha por los cañaris. El Acta de Fundación se refiere a este detalle con estas palabras: "...conforme a la traza que della está hecha..." (Cab. I, 12). A diferencia de lo que hizo Francisco Pizarro, cuando fundó la ciudad de Los Reyes, Gil Ramírez Dávalos nunca tuvo en sus manos el plano de la ciudad que fundaba. Bernabé Cobo, al referirse a la fundación de la ciudad de Los Reyes, asegura que "Para fundar esta ciudad/de Los Reyes/ hizo primero el Gobernador (Francisco Pizarro) dibujar su planta en papel, con las medidas de las calles y cuadras y señaló en las cartas los solares que repartía a los pobladores..." (Cobo, II, 302).

Nunca existió un primitivo plano urbano de Cuenca, porque no fue hecho. Los cañaris le facilitaron el trabajo a Gil Ramírez Dávalos y demás fundadores, al diseñarles la cuadrícula "in situ", según los requerimientos formulados por el Virrey, en sus Instrucciones.

Los fundadores vigilaban que la cuadrícula de la ciudad correspondiera a la que tenía la ciudad de Los Reyes (Cab. I, 5). Primero se estableció la plaza central "...tan grande como la mitad de la ciudad de Los Reyes" (Cab. I, 5). Después, se señalaron los espacios destinados a los edificios públicos y a las iglesias. Por último

se distribuyeron las cuadras y solares a los vecinos, según la calidad de sus personas. Siempre verificaban que las calles reales y los pasajes tuviesen el ancho suficiente para el servicio peatonal o de carruajes de los transeúntes. (Cobo I, 8).

Es sorprendente que los españoles hayan accedido a incorporar la "Calle de Santa Ana", como una calle intermedia que dividía en dos las cuadras aledañas a la plaza central, en dirección E-O. Una hipótesis explicativa puede referirse al deseo de los vecinos fundadores de imprimir mayor dinamia económica a los solares adyacentes.

Si la motivación para diseñar esta calle hubiera sido económica, no se justificó, en la práctica, pues nunca se generó allí una residencia de artesanos ni mercaderes: más bien, pronto fue cerrada, como comprobamos por lo que sucedió en el tramo adyacente a la Iglesia Mayor (Chacón, 381).

La explicación que encontramos a la inclusión de la Calle de Santa Ana, en la traza de la ciudad, es que fue propuesta por los caciques cañaris y aceptada por los fundadores españoles, porque no contradecía la tradición urbanística hispánica. Al hacerlo, satisfacían uno de los más caros intereses de los cañaris, para quienes era de fundamental importancia el mantenimiento de esta línea sagrada.

Los españoles fundadores no se interesaron por conocer las motivaciones indígenas respecto de la inclusión de la Calle de Santa Ana. Tampoco existió razonamiento alguno, al respecto, por parte de los caciques y principales cañaris satisfechos por el resultado de su esfuerzo. Luego debieron abandonar la ancestral plaza sagrada, obedeciendo la disposición del Virrey Hurtado de Mendoza quien había dispuesto en la Provisión por la que ordenaba la fundación de Cuenca: "...por cuanto en la dicha provincia hay algunos indios poblados, déjeseles ha... los cuales harán que se recojan a una parte y sitio señalado donde hagan su habitación, y de manera que no estén divididos..." (Cab. I, 6).

Los caciques y principales cañaris acataron la disposición y abandonaron Paucarbamba,

Guacha Opari Pampa, la plaza sagrada ancestral donde se originaron los cañaris. Decidieron seguir colaborando con la prosperidad de la ciudad española, organizados en dos poblados, ubicados en los flancos oriental y occidental de Cuenca, en la línea de la Calle de Santa Ana, por donde atravesaba, constante, el sol cañari de equinoccio. Así surgieron los barrios indígenas de San Sebastián y San Blas convertidos, con el tiempo, en parroquias alejadas (huashas) de Cuenca.

Al señalar las cuadras asignadas a Gil Ramírez Dávalos, se alude a las dos que le concede el Cabildo "...la una a la parte del Poniente en la plaza pública de la dicha ciudad, que la atraviesa una calle por medio, que se dice la calle de Santa Ana..." (Cab. I, 19). La expresión lingüística "se dice" connota una existencia anterior al de la fundación de la ciudad, cuando españoles y cañaris convinieron en bautizar con el nombre de Santa Ana, a dicha calle.

Esta calle continuaba, hacia el Oeste, delimitando los solares de Alonso de Zamora y Antonio de San Martín. Curiosamente, al delimitar el solar de Alonso García de Orellana, el Acta de Fundación consigna un dato que pertenece a la calle de Santa Ana: "...dicho solar está en la esquina del dicho cuadro de la calle que va a dar a la mar..." (Cab. I, 21). La expresión "...que va a dar a la mar..." (Cab. I, 21) puede entenderse, también, como la que va a dar a los molleturos, ubicados en la misma dirección Occidental.

La calle de Santa Ana que era también una acequia, seguía la dirección que señala la actual calle Emilio Arévalo, hasta la bocanoma del río Tomebamba, en el Otorongo. En dirección contraria, descendía por la plaza de San Blas, hasta Guataná, donde entregaba sus aguas en el río Tomebamba.

La preexistente Calle de Santa Ana que, también, era una acequia, atravesaba la plaza de Paucarbamba, situada en el centro del valle de Guapdondeleg, imprimiendo una significación religiosa sacramental, relacionada con la serpiente ancestral que discurre por la quiebra del Tawal, hasta la llanura Amazónica. También

se relaciona, en cuanto calle, con el camino que recorre el sol de los equinoccios (21 de marzo y 21 de septiembre) en que su decurso coincide con la dirección de la acequia, al atravesar el centro del valle. El símbolo del camino era una representación solar que se asociaba con el símbolo del puma-sol, bajo la denominación de Otorongo.

Los cañaris utilizaron este eje celeste, para sus trazos, no así los incas, como pudo constatar Max Uhle (Uhle, 6). El sol cañari dominaba en Guapdondeleg. Su potencia se manifestaba en la plaza de Paucarbamba, en el cenit del equinoccio, al coincidir con el eje de la Serpiente Madre, por una parte, y con la de la Guacamaya, por otra. En el cenit equinoccial se consumaba la teofanía de mayor importancia de la religión cañari, al coincidir las líneas mágicas que representan a la trilogía divina. Tal fenómeno trascendental era capaz de arrancar los gritos de los pechos. En la época incásica, la plaza de los cañaris se denominaba con el apelativo de Paucarbamba (llanura florida) y de Guacha Opari Pampa, cuyo significado asociado al origen mítico de los cañaris, puede ampliarse al de Plaza de los Gritos, donde los cañaris ovacionaban al sol equinoccial, con su ritual de gritos.

En el Acta de Fundación se identifica la calle que delimita la cuadra de Gil Ramírez Dávalos "...la que está declarada en la esquina de la plaza, hacia la parte de la ribera del río, que tiene por linderos: por la una calle que sale de la plaza y va a dar a la ribera del río fronterero de la cuadra de las tiendas de la ciudad..." (Cab. I, 19). Este dato se vuelve a encontrar, cuando el Cabildo asigna el solar a Diego González del Barco "...que alinda con solares del dicho señor Gobernador, calle en medio, por una parte, y por otra la calle que va a dar a la ribera del río" (Cab. I, 21).

La mencionada "...calle que va a dar a la ribera del río..." (Cab. I, 21) era bien conocida. Su recorrido, por el Sur, debía haber atravesado el ejido de la ciudad, avanzando en zig-zag, dado lo escarpado de la montaña, hasta la Huaca de Turi, para, luego, continuar su recorrido

hasta Gullanzhapa, siguiendo las crestas de las montañas, donde empataba con el camino del Inca. Hacia el Norte, continuaba en dirección de Quito: en el Acta de Fundación se menciona a "...los dos caminos que salen de Tomebamba para Quito..." (Cab. I, 14), referidos al camino del Inca y al que estamos describiendo. Delimitaba los solares de Gonzalo de las Peñas "...en la esquina de la plaza, hacia la parte de los Depósitos..." (Cab. I, 20).

Esta calle expresa la dirección S-N, de la Cruz del Sur, relacionada con la Guacamaya, segunda madre de los cañaris y madre de Pachacamac. Su relación con la Huaca de Turi es fundamental, pues está en conexión directa con ella, en línea recta, siguiendo el sentido que establece la calle Benigno Malo.

8

El mejor lugar del mundo

Las ciudades sagradas son capitales del mundo, porque allí se manifiestan las fuerzas sobrenaturales. Tal opinión se expresó, por parte de los caciques y principales cañaris, cuando Gil Ramírez Dávalos les preguntó si les convenía que se fundara la ciudad de Cuenca: los aludidos respondieron afirmativamente, añadiendo un comentario aún más significativo: "...porque la dicha ciudad se funda en la mejor comarca de toda la dicha provincia de Tomebamba..." (Cab. I, 11).

Los caciques habían comprendido que donde mejor se preservarían los símbolos sagrados de Paucarbamba sería dentro de la traza de una ciudad española, diseñada según la organización del espacio de la capital cañari.

Mancomunados, desplegaron un comportamiento coincidente, a fin de convencer a los españoles que fundaran una ciudad en el asiento de Paucarbamba.

Se apresuraron en hacer saber al Virrey Hurtado de Mendoza "...cómo en la provincia de Tomebamba, términos de la dicha ciudad/de Quito/ hay muy buena disposición para se fundar un pueblo de españoles por estar el asiento muy aparejado y en parte de coyuntura donde

necesariamente conviene que se pueble un pueblo..." (Cab. I, 4).

Luego, acompañaron a Gil Ramírez Dávalos para que comprobara "...que donde mejor se podrá fundar y poblar la dicha ciudad de Cuenca, es en el asiento que se dice Paucarbamba..." (Cab. I, 10). Le pusieron ante los ojos los encantos de la tierra: "...por ser como es el dicho sitio, parte y lugar donde hay agua perpetua y montes para leña y tierras para poder repartir, en que los vecinos de la dicha ciudad hagan sus sementeras, chacarras y huertas para su sustentación y heridos donde se podrán hacer molinos y batanaes y otros cualesquier ingenios para la vivienda y granjerías de los vecinos de la dicha ciudad; y así mismo hay canteras de piedra para poder labrar y hacer caldellas y otras particulares canteras de yeso de espejuelo que todo está cerca de la dicha ciudad y son cosas muy necesarias para el edificio, perpetuidad y noblecimiento della..." (Cab. I, 10).

Asumieron la fundación de la ciudad como asunto que convenía "...al bien y conversión de los naturales de la dicha provincia" (Cab. I, 11); pues, identificados con las formas de vida urbana y política, esperaban "...ser industriados y enseñados en las cosas de nuestra santa fe católica, ley natural y buenas costumbres y pulicía..." (Cab. I, 11).

Los cañaris tenían un alto concepto de los españoles y de sus instituciones y no dudaron en colaborar con ellos. Cieza de León expresa un juicio general sobre los indios que puede aplicarse, con particularidad, a los cañaris, que se mostraron benévolos con los conquistadores: "...derramó la fama sobre la venida de los españoles cosas grandes entre estas gentes; y estaban aguardando su venida, creyendo que, pues habían sido poderosos para desbaratar al Inga su señor que también lo serían para sojuzgarlos a ellos..." (Cieza, 121).

9

La fundación de Cuenca

La ciudad de Cuenca empezó a fundarse

el Lunes Santo, 12 de abril de 1557. Para los cristianos culminaba el ciclo de Cuaresma que siguió a la Navidad, destinados por la Iglesia a la conmemoración de los misterios del nacimiento, muerte y resurrección de Jesucristo.

También los cañaris estaban en una época especial de su calendario religioso: en el equinoccio de primavera (21 de marzo), la trinidad de sus dioses se había manifestado sobre los ejes mágicos, ubicados en Paucarbamba.

Los caciques y principales tenían la certeza de que "...donde mejor se podrá fundar y poblar la dicha ciudad de Cuenca es en el asiento que se dice Paucarbamba" (Cab. I, 10). Su emplazamiento sobre los ejes mágicos era el mejor augurio de buena ventura.

Gil Ramírez Dávalos, asumiendo el poder que el Virrey Hurtado de Mendoza le confería, en nombre del Rey de España, inició la fundación de la ciudad de Cuenca, en el asiento de Paucarbamba, instalando en "...la plaza pública de la dicha ciudad de Cuenca, conforme a la traza que della está hecha, un rollo y picota de madera..." (Cab. I, 12).

Caciques e indígenas cañaris se dedicaron, con los españoles, a medir y diseñar la traza de la nueva ciudad, entre el lunes 12 de abril y el miércoles 14, pues jueves y viernes santo eran de oración y recogimiento. Durante estos días, fijaron los espacios destinados a la administración pública y a los templos. El 18 de abril se instituyó el Cabildo, bajo cuya autoridad los vecinos recibieron sus cuadras y solares.

El ordenamiento urbano que resultaba satisfactoria la expectativa tanto de los cañaris como de los españoles, pues habían logrado, por consenso, diseñar una ciudad que podía continuar en crecimiento organizado. Se había generado una matriz que desarrollaba un principio racional coincidente que integraba la tradición urbanística greco-latina y cañari-incásica. Al encapsularse Paucarbamba dentro de la ciudad fundada, los cañaris debían haber asumido una actitud mística con respecto a la ciudad de Cuenca. Allí permanecía, intacta, la plaza de Guacha Opari Pampa. Ya no eran importantes

los templos incásicos que fueron sustituidos por las iglesias cristianas. Las sagradas piedras del templo del sol fueron acarreadas para la edificación de las iglesias de la ciudad y de la Iglesia Mayor.

Monseñor Federico González Suárez acierta al afirmar que "En el punto donde está fundada la actual ciudad de Cuenca debió haber algún edificio con piedras labradas de los incas: ese edificio no pudo menos de ser inmenso, atendido a la cantidad de piedras labradas que se conservan en los muros de la Catedral, de San Blas, de San Francisco y de muchas casas de la ciudad" (González Suárez, 1892, 188). Esta observación coincide con la hipótesis de Max Uhle quien ubicaba al templo del sol al Este de la plaza grande.

Octavio Cordero Palacios acierta al observar "...que lo que hoy es umbral de la puerta de nuestra Catedral -la que da al Parque Calderón- fue, ha más de cuatro siglos, el Dintel del Templo del Sol, erigido en Tomebamba por Huayna Cápac" (Cordero Palacios, 31). Su afirmación se sustenta con el texto del Acta de Fundación de Cuenca, donde se ubica "...unos corrales que están un tiro de arcabuz de la dicha ciudad de Cuenca" (Cab. I, 14). Estos paredones informes eran los vestigios del templo del sol, descrito pormenorizadamente por Cieza de León.

Cabello Valboa afirma que la "...casa del sol... /construida/ al modelo y traza del Cuzco... /estaba dotada/... de haciendas, chacras, ganados y yanconas para todo lo que se podía ofrecer en su ministerio..." (Cabello, 365). Dichos bienes fueron ofrecidos por los caciques cañaris, a los fundadores españoles para que fueran repartidos a los vecinos de la nueva ciudad.

10

Santa Ana de las Aguas

La ciudad cañari de Paucarbamba, según opinión de González Suárez, fue más antigua que Tomebamba: "...era una población de los antiguos cañaris, la cual existía mucho tiempo antes de que Túpac Yupanqui emprendiera la

conquista de las provincias meridionales del Ecuador" (González Suárez, 1892, 187).

Al producirse la ocupación incásica, la ciudad cañari organizada alrededor de la plaza de Paucarbamba, debió convertirse en barrio que compartía el espacio con el, también, barrio incásico de Pumapungo, conformando la ciudad de Tomebamba, extendida en el valle de Guapdondeleg. Luego de la destrucción de Tomebamba, en manos de la soldadesca de Atahualpa, permaneció incólume Paucarbamba, la capital sagrada de los cañaris. Por fin, al encapsularse dentro de la ciudad de Cuenca, la ciudad cañari volvió a recobrar su significación, asociada a la simbología cristiana de los españoles.

En el siglo XVI, el P. Recio consigna un nuevo apelativo de Cuenca, al denominarla Santa Ana de las Aguas: "Llamóse esta ciudad en sus principios Santa Ana de las Aguas por ser muchos los ríos, arroyos y acequias que lo fertilizan" (Recio, 311). ¿Acaso traducía a lengua romance el antiguo nombre de la ciudad cañari, consagrada a la gran Pachamama, la Serpiente Ancestral que mora en las aguas?

Si Paucarbamba se traduce como llanura de flores es porque estaba asociada al concepto de vida gozosa y tranquila. Al asignarle la denominación de Santa Ana de las Aguas encontramos la causa de esa bonanza de la Naturaleza, engendrada generosamente por la Madre Universal de lo existente, la Pachamama, la Serpiente Madre, deidad ancestral de los cañaris.

La plaza de Paucarbamba debía haber tenido una extensión similar a la plaza del templo de Viracocha, calculado por Max Uhle en una superficie de 500 x 400 m. (Uhle, 9). Dicha área corresponde al espacio que está ocupado, actualmente, por el Centro Histórico de Cuenca. Dicha Plaza se había mantenido sin construir, cubierto de flores como "...tenían /los incas/ en el Cuzco, el barrio Cantutpata..." (Garcilaso, II, 257). Las flores eran una ofrenda que se hacía a los dioses, con otras "yerbas, frutas, pan, vino y humo" (López de Gómara, 32). Otra forma de culto se hacía con gritos: "...vocean reciamente a los tales sacrificios y no callan todo aquel día y noche, especial si es en

el campo, invocando los demonios..." (López de Gómara, 33). En el Cuzco los sacerdotes iban al templo del sol "...a guayar..." (Gutiérrez de Santa Clara, 280). Igual práctica debía haberse realizado en la Plaza de Guacha Opari Pampa (Paucarbamba).

Paucarbamba era plaza aledaña al templo del Sol, donde se realizaban los ritos religiosos y las concentraciones masivas del pueblo. Por tanto, no estaba cultivada: las excavaciones hechas por el Municipio de Cuenca, para la instalación de las obras de canalización y cableo eléctrico no han encontrado vestigios arqueológicos, por ser una zona estéril de construcciones.

La denominación de Santa Ana de las Aguas, igual que Santa Ana de los Ríos rescata el arquetipo del agua que dominaba el caos originario, sobre el que se erguía el Huacayñán solar que salvó a los cañaris.

El escudo de Cuenca representa una ciudad sobre agua, en analogía con la simbología solar del Huacayñán, representada como torre-cilla o ciudadela flotante, en el Cuadro de Patecte. Ricardo Márquez Tapia atribuye la iniciativa a los miembros del Cabildo colonial y a los caciques cañaris el diseño del escudo de armas de Cuenca: "...se anticiparon al Marqués e idearon y trazaron por sí y ante sí el Escudo de Armas de la nueva ciudad y se limitaron a pedir la aprobación del Virrey" (Márquez, 29). Los símbolos heráldicos de Cuenca repiten los arquetipos cañaris del Huacayñán sobrenadando en las aguas del diluvio universal del que se salvaron los antecesores.

BIBLIOGRAFÍA

ALBORNOZ, Víctor Manuel. Octavio Cordero Palacios. Miscelánea Histórica del Azuay. Cuenca: Imp. Munic. 1950.

----Historial de la Fundación de la Ciudad de Cuenca. Cuenca: Tall. Graf. Municipales, 1957.

ALCEDO Y HERRERA, Dionisio. Descripción Geográfica de la Real Audiencia de Quito. Madrid: The Hispanic Society of America,

Imprenta de Fortanet, 1915.

ALCEDO, Antonio de. Diccionario Geográfico de las Indias Occidentales o América. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1967.

ARRIAGA, Jesús. "Respetuosas anotaciones al Estudio sobre los cañaris" IN: González Suárez, Federico. Estudio Histórico sobre los Cañaris, antiguos habitantes de la provincia del Azuay, en la República del Ecuador. Cuenca: Imp. De la Universidad, 1922.

BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA. Quito, Vol. XXXVIII, Enero-Junio de 1958, N° 91.

CABELLO VALBOA, Miguel. Miscelánea Antártica. Una Historia del Perú Antiguo. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1951.

CALANCHA, Fray Antonio de la. Crónica Moralizada. La Paz: Ministerio de Educación, 1939.

CIEZA DE LEÓN, Pedro. La Crónica del Perú. Madrid: Espasa Calpe, 1932.

COBO, Bernabé. Historia del Nuevo Mundo. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1964.

CORDERO PALACIOS, Octavio. "Los Tres Días de la Fundación de Cuenca"; "Pro Tomebamba" IN: CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA. Revista. Edición extraordinaria. Quito: 1957, Tomo X, No. 18.

CHACON, Juan. Historia del Corregimiento de Cuenca. Quito: Banco Central del Ecuador, 1990.

ERAZO VALLEJO, Marco Tulio. Apuntes sobre la Geología y Estructura del valle de Cuenca. Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Cuenca, 1957.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. Historia General y Natural de las Indias. Madrid: Ediciones Atlas, Vol. V, 1959.

GARCILAZO DE LA VEGA, Inca. Obras

Completas. II. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1963.

GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. Historia General de la República del Ecuador. Quito: Imp. del Clero, 1890.

---- Historia General de la República del Ecuador. Atlas Arqueológico. Quito: Imp. Del Clero, 1892.

---- Estudio Histórico sobre los Cañaris, antiguos habitantes de la provincia del Azuay, en la República del Ecuador. Cuenca: Imp. De la Universidad, 1922.

---- Notas Arqueológicas. Cuenca: Tall. Graf. De la Universidad de Cuenca, 1968

GUTIÉRREZ DE SANTA CLARA, Pedro. "Historia de las Guerras Civiles del Perú y de otros sucesos de las Indias". IN: Crónicas Coloniales. Quito: Biblioteca Ecuatoriana Clásica, Vol. 3, 1989.

UHLE, Max. Las Ruinas de Tomebamba. Quito: Imp. y encuadern. de Julio Sáenz Revollo, 1923.

IGLESIAS, Agustín. Estudio de la ubicación geográfica de la ciudad de Tomebamba. Cuenca: s.i., 1944.

JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos (Ed.). Relaciones Geográficas de Indias (R.G.I.). Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1965.

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. Historia General de las Indias. Madrid: Espasa Calpe S.A., Tomo II, 1941.

MARQUEZ TAPIA, Ricardo. Blasones e Insignias de Santa Ana de los Ríos de Cuenca. Cuenca: Ed. Austral, 1957.

MATOVELLE, J. Julio María. Cuenca de Tomebamba. Breve Reseña Histórica de la provincia de este nombre en el antiguo Reino de Quito. Cuenca: Imp. De la Universidad, 1921.

MURUA, Martín de. Historia del origen y genealogía real de los reyes incas del Perú, de

sus hechos, costumbres, trajes y manera de gobierno. Madrid: C. Bermejo Impresor, 1946.

RECIO, Bernardo S. J. Compendiosa Relación de la Cristiandad de Quito. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, MCMXLVII.

SANTACRUZ PACHACUTI YAMQUI, Juan. Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú. IN: Cronistas de Raigambre Indígena. Otavalo: Colección Pendoneros, 1980.

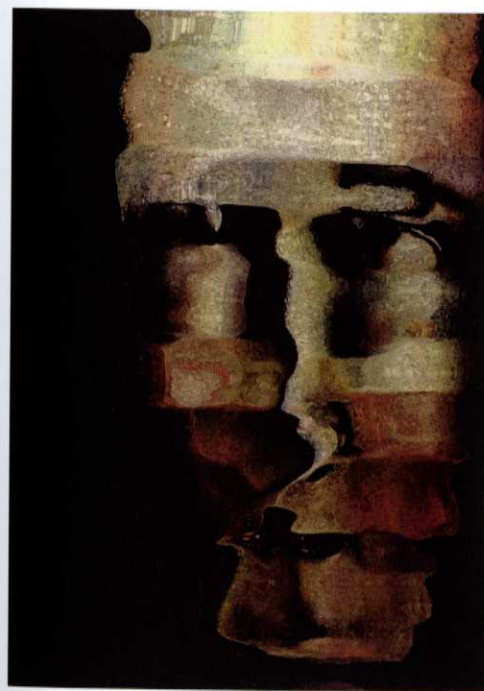
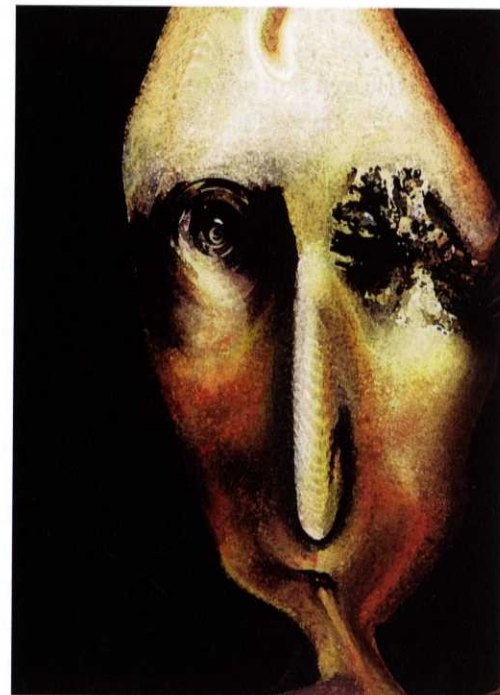
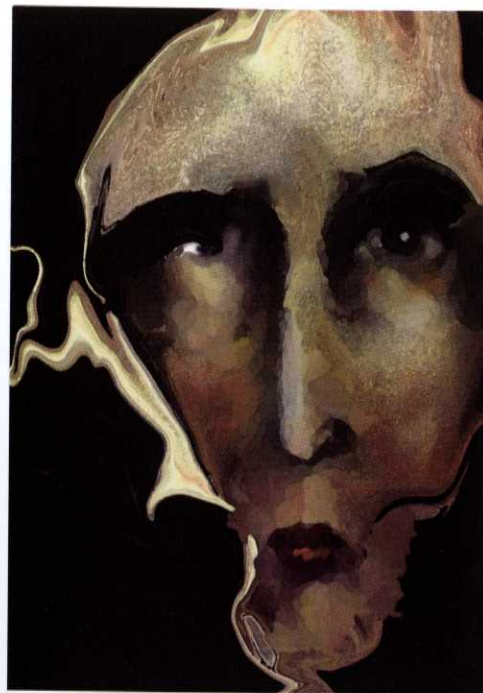
SEGARRA ÑIGUEZ, Guillermo. (Ed.). Probanza de don Joan Bistancela, cacique de Toctesí (1544). Quito: Artes Gráficas Señal, 1976.

TORRES FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Glauco. Diccionario Kichua-Castellano. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1982.

VELASCO, Juan de. **Historia del Reino de Quito en la América Meridional.** Quito: Edit. De la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977, 1978, 1979.

WOLF, Teodoro. **Geografía y Geología del Ecuador.** Leipzig, 1892.





serie "levedad del vacío"
impresión digital
21 x 30 c/u
2003

La música como objeto de análisis

(Premisas para el análisis completo de la música)

¿Qué es la música? ¿De dónde provienen sus raíces y en qué reside la esencia de este fenómeno? Planteando estas preguntas al principio de este artículo siento que existe un contrasentido, un doble deseo de desviar la propia pregunta, por no tener una respuesta monosémica o tomar a priori una de las teorías existentes, o varias contrapuestas. Por supuesto, es posible imaginar que la música "nació" por la reproducción del canto de los pájaros o imitaciones de otros sonidos escuchados en el mundo natural. Es posible también, tomar como base la teoría de las esferas sonoras del universo, la cual en los últimos tiempos encuentra argumentación física. He aquí que un conglomerado de atrayentes informaciones tomadas de distintos estudios y teorías de Matemática, Física, Fisiología, Psicología, Sociología y algunas otras ciencias, forman el nivel de nuestro conocimiento actual. Sin embargo, la corriente informativa, enriqueciéndose permanentemente en su integridad se dirige a la explicación de una existencia objetiva del sonido, de su ser en la conciencia, y generalizando

más aún, en el universo. Mientras que la música es algo mucho más que el sonido, que una secuencia de tonos, que una génesis física (u otro argumento científico) de su coexistencia. La base del ente música, como parte de la ley del ser - nada es sin una base de existencia, como fenómeno - es preciso buscarla en el área del sistema de comunicación, creado por el hombre y perteneciente exclusivamente a él. Como escribe el científico ruso G. Tarasov en el libro "Problemas de la necesidad espiritual": "... la importancia de la música para el ser humano, se relaciona con la posibilidad de un individuo de comunicarse por medio de ella con los demás". Tomando esta posición como primer paso en el descubrimiento del fenómeno musical, es posible comprobar que no existe la música como tal, fuera de la conciencia humana. Y como escribe el gran investigador de la música, el sueco E. Kurth en el libro "Bases del contrapunto lineal": "Fuera de nosotros existe únicamente una sucesión de tonos, pero, a lo que llamamos en música "melodía" (melodía, entonación musical) es al pro-

RUBÉN TERTERIAN

Profesor de la Facultad de Artes. Escuela Superior de Música.

ceso del desarrollo de tensiones en nuestro interior”.

La determinación del fenómeno musical, como parte del sistema de comunicación, no agota el descubrimiento de su ente, porque la música, como todo arte, contiene en sí algo más que transmisión de información, en su aspiración al conocimiento estético, cuya esencia es fácil de razonar. El filósofo ruso A. Losev, en su monografía “La Música como objeto de la lógica”, escribe: “La razón advierte la esencia del universo a través de rastros, esquemas, formas.... La percepción musical ve la esencia del universo en su desnudez, cubierta con nada, en nada manifiesta, la esencia en sí misma, en su intocable pureza y en lo no-dicho”.

Así, si la falta de relaciones paralelas con el mundo externo - “contenido (de la música) es lo en sí mismo subjetivo” - según G. Hegel - explicar el súper-objeto de conocimiento estético, y su “súper-razonamiento” convierte el fenómeno musical en el más difícil de interpretar, exactamente, en un ente misterioso. ¿Y con qué calificativo no denominaban a la música? Sortilegio, magia, demencia - dentro de la ciencia del arte y más ampliamente aún, dentro de la filosofía, como el sistema integro de conciencia del fenómeno del ser del Universo. Pero como cualquier enigma, la música tiene dos, o probablemente más, grados diversos de descubrimiento: nivel inferior - el cual se halla en la superficie y puede ser absoluto solo en ciertas condiciones del sistema y no permite dar un paso más allá de lo entendible-; nivel superior - aspiración absoluta del fenómeno en sí mismo-, su descubrimiento lleva a una súper conciencia, a la desaparición del enigma como tal y de la necesidad del procedimiento de pruebas ulteriores.

El descubrimiento del enigma de la existencia de la música nos lleva a la música en sí misma. Como camino del conocimiento - éxtasis creativo; como demostración - el descubrimiento de las obras creadas por genios. El desvelamiento del fenómeno musical es el nacimiento de una nueva música, no menos misteriosa que el fenómeno mismo. La esencia de

la génesis de la música, así como el camino hacia su entendimiento, no se someten, no se ajustan y por fin no se explican con ningún sistema conocido por la humanidad, sino con un sistema musical propio. “La música, -escribe A. Schopenhauer en el ensayo filosófico “La música en la jerarquía de las artes”-, va por encima de las ideas, es del todo independiente del mundo fenoménico”. O como apunta el musicólogo francés J. Combaricu: “La música es el arte de pensar con los sonidos, un pensamiento, sin conceptos, cuyo fin es penetrar mejor las cosas, disolver la personalidad superficial, llena de palabras exteriores, que nos oculta el fondo de nuestro yo; volver al libre juego de nuestras fuerzas interiores: Intelectualizar la sensibilidad y sensibilizar la inteligencia. El pensamiento musical es la manifestación de un instinto general y profundo, más o menos oscuro, que es generalmente reconocible en la humanidad.” Las leyes musicales son posibles de cantar, ejecutar, pero son imposibles de describir, porque ellas viven fuera de las palabras, como la música misma. La misma palabra “leyes” es relativa, como cualquiera que usamos tratando de determinar el ente de la música. En este nivel de conocimiento no hay lugar ni para números ni para palabras, ni para el sistema que llamamos ciencia. Y cómo no recordar otra observación mordaz del filósofo A. Losev: “La música hace correr a la ciencia y se ríe de ella. Universo - anticientífico, universo- música, y ciencia- su sarro, su manifestación accidental.” Y es verdad, “la música hace correr a la ciencia”, no solamente en el nivel del descubrimiento del misterio, sino ya en el primer paso de acercamiento a este, en el área, que nosotros llamamos “área de conocimiento científico”. Hoy, no sabemos sobre la música muchos asuntos que tranquilamente podríamos explicar. Así, entendemos que el fenómeno musical -como objeto de investigación científica- se une a la búsqueda de respuestas a preguntas: como el origen del sistema de comunicación que usa u olvidó la humanidad, como proceso de formación social y su estructura ético-moral, y por fin, como respuesta al

argumento filosófico principal, ya que la génesis del arte transcurre a través de la transición permanente de lo ideal en material y viceversa; sin embargo, teniendo en cuenta el nivel actual de conocimiento social, sentimos, también, que aún no podemos encontrar respuestas solventes. Así, y en este nivel no nos acercamos en absoluto al descubrimiento de la naturaleza del fenómeno.

¿Así pues, no es absurda, en principio, cualquier tentativa de investigación de la música, sin tener una determinación más o menos satisfactoria sobre el objeto del análisis? ¿Hay alguna posibilidad de construir una concepción que pretenda descubrir reglamentaciones de evolución o funcionamiento del fenómeno sin aclarar su esencia? Obviamente que no. Pero la humanidad aceptó un nivel limitado del conocimiento de la música, que investiga desde lejanos tiempos, y esta doctrina se llama “Musicología”. Esta ciencia no se parece ni a la Química, ni a la Física, porque su objeto de estudio es intangible e invisible, aún con la asistencia de la más avanzada tecnología permanece incorpóreo, pues ella investiga no al sonido sino a la música, cuyas reglamentaciones se construyen, en base a nociones subjetivas del creador y se descubren en el proceso de percepción subjetivo-histórico. No es Filosofía -por que no busca respuestas fenomenológicas. No es psicología- porque las percepciones y los afectos no son el punto final de su estudio. Tampoco es Matemática, porque los números no se convierten en una medida abstracta y absoluta. Al mismo tiempo, la Musicología usa los logros de la Física y la Filosofía, la Matemática y la Fisiología, la Psicología y la Cibernética...- de todas las ciencias posibles, para el estudio de la música, aunque no de la música en general, sino de un conjunto de obras artísticas-musicales, pero no obras artísticas-musicales en general, sino de la música en su revelación concreta sonora. Entonces, para la musicología es actual la existencia de un mundo musical como un sistema independiente de auto-evolución, que opera su propio idioma abstracto, un sistema autónomo pero relacionado con el pro-

ceso de un tiempo histórico concreto y con la razón humana formada por él.

La musicología, en base de su análisis, toma como lo único relativamente objetivo en la música, el proceso de entonación. Así, en el aspecto de todos los pensamientos musicológicos, como respuesta a la pregunta ¿qué es la música?, es probable tomar, como base, la respuesta siguiente:

La música es un sistema único dentro del conglomerado de los sistemas sonoros, pertenecientes a distintas épocas y pueblos, nacidos como producto de un razonamiento abstracto. La música se encuentra indirectamente en una simbólica relación de inferencia con el mundo natural, y como fenómeno principia en la voluntad de la razón humana y se materializa, realizando la necesidad social del entendimiento estético de la génesis universal y la aspiración creativa del hombre, y vive de la energía de este proceso.

Como cualquier arte, la música trae consigo una manifestación (sonora) de energía, de emociones, sentidos, razón del creador, y merced a su voluntad, impacta en la gente, provocando impresiones, opiniones e ideas. Pues, es un sistema de comunicación que forma dentro de la razón social su propio lenguaje.

El lenguaje musical es extremadamente abstracto y la única base de su existencia es la imagen musical que se exterioriza y se une con el mundo natural, por el camino de la conciencia y voluntad de aceptación de los símbolos de distintos niveles de generalidad.

La música es impensable fuera del movimiento, pues su existencia está dentro del proceso vivo de entonación. Por consiguiente, la trinidad básica del pensamiento musical la forman creador-ejecutante-auditor, aunque dos de las tres funciones e incluso las tres se hallen centradas en la misma persona, aún así existe una cadena indisoluble.

La música, como sistema, es apta para la evolución por sí misma y para la configuración de sus propias reglas de desarrollo, que pueden ser mantenidas durante largos períodos históricos y tener influencia en la creatividad de sus

hacedores. Este es un sistema cerrado, en el aspecto de adaptación de su desarrollo histórico en sí mismo, y abierto, ligado a la evolución del arte en general, o más ampliamente, de la cultura, percepción y concepción del mundo.

El único criterio para la verdad de la música, es la razón social.

El fenómeno musical nace para la multitud y encuentra su revelación en el acervo de las obras, donde cada una tiene un contenido cerrado en sí mismo, y una forma terminada: su principio-desarrollo-fin. Este movimiento, dentro de un tiempo y espacio cerrados del contenido y la forma, procura la posibilidad de suponer una presencia de la dramaturgia, que podemos entender como el término que indica la presencia del movimiento dinámico de la energía, que induce el devenir a una totalidad musical-artística finita, que aparece en la voluntad de su creador y en la realización de un contenido concreto en su forma exacta, y vive en el tiempo de su única actualización sonora.

Un sostén para este planeamiento de entendimiento de la Música

Limitando la profundidad del acercamiento al mundo sonoro, de acuerdo con las necesidades de los estudios musicológicos, podemos aceptar la existencia de un sonido natural a priori, tomando como referencia investigaciones de físicos-acústicos. En este nivel de entendimiento, como un factor objetivo de la existencia del sonido, podemos admitir, que el sonido se percibe por parte del hombre, del mundo; vive dentro de la razón de este y él mismo lo reproduce. Mas, dejando de lado los pasos históricos de la evolución del intelecto del ser humano y sabiendo que él posee una razón abstracta, es permisible tomar como base de las reflexiones la existencia de un sonido cargado de una cierta información. Al sonido que trae información, *sonido-símbolo*, lo podemos especificar como el fundamento del sistema comunicativo de la época del principio del razonamiento del ser del Hombre, y en el aspecto de la cuestión que nos interesa, como base primor-

dial de la lengua hablada y de la música, sin dar prioridad a ninguna de los dos. La idea del sonido único, como fundamento primitivo idéntico para la oratoria y la música, tiene para mí un significado principal, tanto en el aspecto de la revelación del origen del fenómeno, como también en lo relativo a todas las futuras reflexiones. Este acercamiento al problema nos permitirá eludir caminos equivocados del análisis de entonación musical por medio de la oratoria, del transporte de regularidades de esta última a la música, defender una diferencia principal dentro de entonación musical y verbal; contemplar la música en el sistema de comunicación como un fenómeno único, dependiente exclusivamente de sí mismo, auto evolucionado y auto enriquecido. Más imaginativamente, es posible presentar la relación entre la entonación musical y verbal como dos líneas rectas, no paralelas, las cuales pueden tener solamente un punto de cruce y la determinación de este lugar excluye, de por sí, la búsqueda de otros.

Rompiendo el hilo de las presentes reflexiones, quisiera aclarar el uso del término "entonación musical" por medio del significado formulado por el musicólogo ruso B. Asafiev. La entonación es portadora sonora del contenido musical, en otras palabras es un concepto multi-significativo, que expresa la encarnación sonora de la idea musical, la cual se trata como revelación de determinada conciencia humana social e histórica. Así, *Entonación (del Latín-Intono: pronuncio en voz alta, canto primeras palabras) – la usamos en calidad de término, para indicar la menor unidad de la Lengua Musical y se presenta como la única realidad de la música en su devenir sonoro*. Volviendo al tema, subrayamos que, la idea de las mismas raíces para la música y el lenguaje hablado es importante en la aseveración de la diferencia principal de estos dos fenómenos. Dada la excesiva importancia de esto, invito a las siguientes reflexiones:

a) La palabra en sí, en su primera etapa asumida como palabra, y no como señal sonora, está

inmediatamente unida con su desarrollo *entonativo*, que influye en su significado o en los matices del significado. Por su esencia, ella puede ser tratada como un símbolo sonoro; por su génesis como un fenómeno inestable y acústico; por el carácter de su devenir como resultado del movimiento; por su significado informativo como noción sobre el movimiento. Indudablemente, que en la época del analfabetismo, la entonación cumplía un rol absoluto, luego con el desarrollo de la escritura, y hasta hoy, se mantiene parcialmente y se afianza, particularmente, con más determinación en algunas lenguas que se llaman "acústicas" (tonales). El principio entonativo o melódico, subrayan muchos científicos investigadores de las lenguas orientales, indicaría la posibilidad de su notación. Sobre la esencia melódica de las lenguas orientales expone, N. H. Ziong en su tesis "Un sistema de tonos y espectro de vocales en la lengua vietnamita". El escribe: "*En la lengua vietnamita necesito distinguir la melodía y la entonación de la oración; esta es una relación extraordinaria de tonos, incluidas en ella palabras-sílabas. Cualquier oración vietnamita se distingue por su propia melodía, cualquier oración es posible reflejar con signos de notas.*"

Continuando la demarcación de los fenómenos de la entonación musical y oratoria, repetimos que la substitución de nociones puede llevar a un equívoco capital, a la búsqueda en la música de uno u otro grado de significado *racional-concreto*. Cito algunas observaciones de científicos, que recalcan en las lenguas orientales unas particularidades que las acercan al lenguaje musical, donde el *sonido verbal* cumple la función que nosotros, en común, tratamos como específicamente musical. Así, S. M. Eisenstein, en su artículo "Par e Impar" que se encuentra en la antología "Oriente y Occidente" señala: "*...La cuestión de exactitud y precisión para el chino no representa un papel trascendente: para él lo más importante es transmitir una sensación compleja general, que acompaña determinadas palabras y combinaciones sonoras, que acentúan la idea que*

él trata de enunciar". En el mismo libro podemos encontrar interesantes observaciones de otros científicos; F. V. Dickens en su ensayo "The Literature of Primitive Japan", escribe: "*Lingüísticamente es imposible traducir ninguna oración del lenguaje occidental al extremo oriental y viceversa... Paralizando la exactitud y limitando la precisión de las designaciones, este lenguaje (oriental.) posee la exclusiva capacidad de incorporar al oyente a una situación de estado emocional, la cual encierra el alma de la versificación japonesa y el encanto de la poesía del antiquísimo Japón*".

M. Granet en su libro "La Pensée Chinoise", dice: "*La lengua china parece creada no para fijar nociones, analizar ideas, exponer doctrinas. Ella en su totalidad está dirigida a atraer estados emocionales, para inspirar hechos; para someter, para convertir.*"

Señalo también, que las teorías musicales de los chinos, ya en el siglo XVI a. C., establecieron una diatónica hepta-tonal, basada en los símbolos numéricos, los cuales tienen un carácter sumamente místico.

b) El sonido musical en sí, en su primera etapa, asumido netamente como sonido musical, y no como señal sonora, se encontraba inmediatamente unido con cierto significado extra musical, cuyo símbolo representaba. En parte, estas funciones del sonido musical se conservan en la música de algunas naciones; nuevamente recordaremos el Oriente. Para entender el significado que atribuyeron al sonido musical, es necesario tener en cuenta la representación mágica que este conlleva. En el trabajo colectivo "Estética musical de los países de Oriente", el autor de interesantísimos libros sobre la historia del desarrollo de las ideas estéticas, B. P. Shestakov en el tratado "Desde Ethos hasta Afecto", escribe: "*En la estética del Oriente antiguo, a la música (...) le atribuyeron enorme importancia, pero acá dominan las nociones cosmológicas y mágicas sobre la música: su relación con las estaciones, con elementos primitivos, con la vida de animales y plantas. Todas estas nociones, llegaron de una u otra*

forma hasta la Grecia Antigua y fueron reflejadas en la mitología arcaica, después fueron elaboradas en doctrinas sobre significación ética de la música, su relación con la psicología, el temperamento y la capacidad moral del Hombre”.

La noción sobre la procedencia mística de la música encontró una amplia resonancia en el pensamiento europeo de la Edad Media. En parte, la relación de la música con las estaciones era tratada como parte de la “Música Universal” – concepto filosófico que incluye la música del movimiento de los cuerpos celestes, idea que proviene de la doctrina de la armonía de las esferas de la escuela de Pitágoras. Dicho movimiento de las esferas da origen a un sonido musical, el de la acción recíproca de los elementos y las estaciones, los cuales tienen regularidad numérica igual que la música. Como ejemplo más lúcido de la doctrina sobre tres tipos de música: “divina”, “humana” e “instrumental”, es posible recordar el tratado del filósofo romano Boecio, “Sermón de la música”.

Las ideas proclamadas por los grandes filósofos de Grecia y Roma tenían una valía universal, así, en el siglo VII, el pensador armenio Anania Shirikaci, autor de canciones sacras, escribe sobre la “música de las esferas”, desde el punto de vista empírico, más exacto “superempírico”: “¿Cómo reconocieron (los antiguos), que el sol gira? Los órganos de los sentidos de los antiguos eran más perfectos que los nuestros, como muchos atestiguan. Gracias a esto, ellos no solamente notaron el movimiento del sol, sino también, podían sentir el movimiento de todos los astros. No solamente sentir sus movimientos, sino también, escuchar los sonidos causados por ellos (sus giros.). De esto se originó el arte de la música de este mundo.”

c) Es importante, también, exponer la siguiente suposición: cada sonido, en este caso, indivisible de la palabra y de la música, tenía algunos niveles sensibles; jerarquizados, su significado abarcaba un diapason desde lo cotidiano hasta lo oculto. Así, los elementos del sistema multiescalonado de la simbolización de significados

se mantienen en las estructuras de las lenguas de algunas naciones, en etapas más tardías del desarrollo, distinguiendo, como independiente, la entonación de la lengua hablada y la inmediata “aparición” de la escritura jeroglífica, así como también de la literal. En este aspecto, es digna de atención la idea del filósofo E. Shoure, expuesta en el libro “Grandes iniciados”: “En las lenguas sagradas de los templos hebreos, cada vocal y cada consonante tenían un significado universal relacionado con el sonido acústico de la resonancia de la letra y con el estado del alma del hombre que las pronunciaba”. El mismo autor transmite también testimonios de pensadores griegos: “Sacerdotes de Egipto, por palabra de autores griegos, dominaban los tres modos de explicar una idea. El primer modo era claro y fácil, el segundo, simbólico e imaginativo y el tercero, sagrado y jeroglífico. La misma palabra adoptaba según sus deseos, un significado común, imaginativo, o trascendental. Así de grande era el genio de su lenguaje. Heráclito, explicó perfectamente estas diferencias, cuando definió tres tipos de lengua, para hablar, significar u ocultar.” Podemos también recordar la jerarquía de la conciencia, unida a los distintos modos tensionales de lo racional, la cual está presente en los templos budistas, por ejemplo, en la existencia de las 22 particularidades de tensión de la razón.

Basándose en las tres conjeturas anteriores no es difícil imaginar, que con el principio de la separación (división) de la sociedad, ya en la etapa de la formación social primitiva, con el surgimiento de los cultos, la incorporación a ciertos conocimientos superiores “ocultos” de las sonoridades entonativas, estos eran prerrogativa de los elegidos... “Disgrega un grupo especial de gente, servidores de cultos (hechiceros, chamanes, sacerdotes)”; y la garantía de su integridad y, como vemos en la historia, la prosperidad, las podemos unir con la idea de la ocultación de determinados niveles de información recibida de los sonidos; más tarde, de las entonaciones de la lengua-musical; es importante recordar esta proposición para enten-

der las siguientes reflexiones. Sus significados mágicos se fortalecen y se “apartan” del sistema de comunicación de la vida cotidiana. Conociendo el gran rol que representaba la creencia en la magia en la concepción del mundo del Hombre antiguo, quien aspiraba, por medio de ciertos actos y exorcismos, a influir en cualquier fenómeno natural o humano, es posible suponer en su sistema cultural, la formación de un dogma sonoro independiente, y como ya se ha dicho anteriormente, entendible solo por los iniciados en él. La confirmación de estas reflexiones, la observamos en la conservación de los elementos de entendimiento de la música como magia en las épocas más tardías. Aspecto que ya mencionamos y al que sumamos el siguiente testimonio: V. P. Shestakov, en el libro antes citado, escribe: “En la mitología antigua, es posible descubrir, antes que nada, la comprensión ancestral de la música como magia, perteneciente a un grado primitivo de la historia antigua. En ella se contienen múltiples imágenes y demostraciones, en las que la música se comprende y se sufre como un fenómeno de carácter mágico”.

Sobre la capacidad de la música para enfrentar a los espíritus negativos, se dice en La Biblia, en el “Primer libro de Samuel” (16,14-18 y 23): “El espíritu de Yavé se había retirado de Saúl y un mal espíritu, venido de Yave, se apoderó de él. Entonces los servidores de Saúl, le dijeron: “he aquí que un mal espíritu, venido de Dios, se apodera de ti. Que nuestro señor se digne hablar y tus siervos, que están a tus órdenes, buscarán a un hombre que sepa tocar la cítara, y cuando venga sobre ti un mal espíritu de Dios, tocará con su mano y tú mejorarás.” Saúl contesto a sus servidores: “Buscadme, pues, un hombre que toque bien y traédmelo.” Entonces respondió uno de los jóvenes, diciendo: “Yo conozco a un hijo de Isai, Betlemita, que toca muy bien la cítara; es valiente y hombre de guerra, sabio en sus palabras, de buena presencia y Yavé está con él.” (...) Y así, cuando el espíritu de Dios asaltaba a Saúl, cogía David la cítara y tocaba con su mano; entonces Saúl se calmaba, mejoraba

y el mal espíritu se alejaba de él.”

La capacidad mágica de la influencia de la música es tan evidente para los pensadores del mundo antiguo y medieval, que les permite tratar a la música como un método de cura. Son múltiples los ejemplos en manuscritos antiguos. De ellos, cito solo uno – extracto de “Comentarios de la gramática”, del pensador armenio, poeta-músico del siglo VII, Hovanes Erzinkaci: “Para las necesidades de los enfermos es indispensable usar los instrumentos materiales del siguiente modo. Antes de todo, es menester saber, que lo contrario de sangre – es flema: de esto proviene, cuando, decimos, el enfermo sufre de abundancia de sangre, es necesario tocar para él en la cuarta cuerda (BAM), esto es muy provechoso, porque ella por su naturaleza es fría y húmeda, como la flema, la mucosidad. Para el hombre flemático, es necesario tocar en la primera cuerda (SUR o ZIL), la cual es tibia y húmeda como la sangre. Cuando el enfermo sufre de abundancia de bilis clara, la cual es tibia y seca, es necesario tocar en la cuerda BAM, la cual es fría y húmeda”. Pienso que es conveniente, llamar la atención sobre un aspecto: no se habla de símbolos sonoros, sin duda, desarrollados en base de la magia, sino, sobre la música, nacida del razonamiento sincretista. En algunas traducciones de tratados griegos al armenio antiguo, pertenecientes a la misma época que el autor citado, la palabra “μελος” (melodía, entonación musical) se traducía como “DZAYN”, que significa sonido. Ciertos científicos tratan esto como interpretación e inexactitud de la traducción. Sin embargo, para mí, quizás la idea más cercana sea que el uso de la palabra “SONIDO” en la acepción de “MELOS”, es el resultado de la tradición de entendimiento sincretista del sonido, como significado, y en un nivel simbólico, como esencia. Junto con esto, el uso de la palabra “SONIDO” para indicar el complejo musical, es testimonio de la divergencia fundamental dentro de dos modos de expresión sonora: lengua verbal y música. Sobre la búsqueda de la unión entre la música y la palabra – la idea de otro pensador armenio

medieval David Invencible: "...la música verdadera para su formación solo necesita la unión con la palabra" — no es la búsqueda de una amalgama perdida, si no la unión de los fenómenos entendidos independientemente.

Sin duda, el principio del desarrollo en sí mismo de las entonaciones musicales y de la lengua hablada, pertenecen a un período histórico incomparablemente más antiguo, que la aparición de cualquier doctrina sobre el sonido, sin hablar sobre la capacidad misma del hombre para el conocimiento científico y la "aparición" de la escritura literal. Los procesos más importantes en la división de un fenómeno único sonoro, me parece, están unidos a raíz de los cambios activos en el nivel de la vida mundana, al contrario de la mística, de los sonidos-símbolos, estos procesos estaban acompañados por la necesidad cada vez más fuerte de un intercambio de información más sólida, concreta y equivalente (mono-significativa). No es difícil imaginar las diferencias entre entonaciones consolidadas, cubiertas con el misterio de dogma y las habituales. Las primeras, comienzan a producir cada vez más y más, en los no iniciados en el misterio, una influencia puramente emocional, que engendra símbolos subjetivos —en otras palabras adquieren significación de sonidos abstractos— base de la entonación (movimiento) musical. Tal supuesto es posible confirmar con un ejemplo contemporáneo, en el diccionario "Libro predilecto del ateo", en el artículo que da conocimiento sobre las costumbres de los budistas de las nacionalidades que pueblan el Norte de Rusia, se señala el siguiente hecho: "*Oraciones dirigidas a bodisatvas, eran comúnmente las memorizadas solo mecánicamente por los creyentes, puesto que su idioma (Tibetano) era in-entendible*". Fuera del significado, de la esencia concreta, la lengua hablada es impensable, entonces, como consecuencia, percibieron y memorizaron una entonación abstracta (es decir con rasgos de ser musical), vivida sentimentalmente como musical. En el mismo aspecto, es interesante la observación de A. Gluskina, en la investigación dedicada al teatro Japonés "NO",

en el libro "Notas sobre literatura y teatro Japonés". La autora, señala en particular, lo siguiente: "*el contenido de canciones y diálogos, frecuentemente no es entendido por los participantes del espectáculo, ellos son ejecutados solamente por la fuerza de las costumbres*".

Por el contrario, reparemos en la percepción contemporánea de la poesía de la Grecia Antigua, en el tratado sobre la "Historia de la música" de C. Nerf: "*Todas las formas de la poesía (himnos, canciones, trenos, cantos épicos, ditirambos) estaban en el mismo tiempo y formas que la música... Todos los géneros del arte literario de Grecia (épica, lírica, tragedia) estaban íntimamente unidos con su entonación musical*". La música que acompañaba a la poesía se perdió durante el transcurso de cientos de años de historia, pero esto no impide admirar el patrimonio literario de la Grecia Antigua. Desde mi punto de vista, la capacidad de percepción, fuera de su entonación musical, también es el resultado de la evolución secular, que continuaba por el camino, donde las entonaciones de la lengua hablada se concretaron hasta ser monosémicas y dejaron de exigir la percepción y reproducción sentimental y emocional, y comenzaron a ser comprendidas por la razón que modela las emociones y sentimientos de acuerdo con el significado. Esto es una especificación extrema de la entonación de la lengua hablada, sobre la cual es posible pensar como algo dado, pero en el proceso histórico, de la entonación de la lengua hablada, la palabra conservó todavía durante un largo tiempo su conexión con la base primitiva. Así, como fue dicho sobre la noción mágica de la música, es oportuno mencionar algo en torno a la magia de la palabra. En el libro, recién citado, de A. Gluskina, se señala: "*un hecho interesante: en épocas ancestrales existía "la creencia en el alma de la palabra" (Cotodama-cinco), en otras palabras, existía un credo en la fuerza divina de la palabra, magia de la palabra*". Lo cual está en paralelismo con el Evangelio según San Juan (1.1-3): "*En el principio existía el Verbo, y el verbo estaba con Dios, y el Verbo*

era Dios. Él estaba en el principio con Dios. Todo fue hecho por Él, y sin Él nada se hizo." Con todo, "Verbo" corresponde por significado a "Logos", que se emplea en este lugar, en la más antigua acepción de los Libros de las Sagradas Escrituras.

Ciertamente, no está excluido el desarrollo independiente de dos sistemas de entonación (sonoridad), sin una base primitiva. Pero, esto, me parece, poco probable, puesto que, es dudoso admitir —suponiendo que los pueblos antiguos poseyeran rudimentos de razonamiento abstracto— que el hombre primitivo fuera capaz, o más exactamente, tuviera la necesidad, de la modulación de dos tipos paralelos de entonación (comunicación sonora) y, más difícil aún es imaginar que sintiera una necesidad de conocimiento estético puro.

De este modo, llegamos a la deducción, que el proceso de la división y separación de dos tipos de entonación procedía de tiempos más tardíos, en comparación con la "aparición" de los primeros hombres en la Tierra.

Es posible unir a este proceso con el fenómeno de la acción recíproca de las culturas. Imaginamos, que el sonido único, cedió su lugar a la "bi-unidad" de la entonación de la lengua hablada y musical. Los dos fenómenos adquirieron sus rasgos característicos, ligados con la concretación y abstracción del contenido determinado en ellos, aspecto ya anotado, pero no perdieron sus profundas vinculaciones. Exactamente, esta conexión, desde mi punto de vista, se puede deducir en base a todas las doctrinas religiosas, llegadas hasta nosotros. En el primer paso de las reflexiones sobre el proceso de imitaciones de las religiones de un pueblo a otro, pongamos atención, en la diferencia principal entre la palabra y el sonido musical y la relatividad de su unión en un todo. Tomemos el ejemplo de la imitación de la doctrina religiosa, con la cita del artículo "Rol de las imitaciones continentales en la formación del estilo de la música Japonesa", del investigador V. Susaury. Él, particularmente, escribe, sobre, que de China "*a Japón penetra la religión de sentido Universal (budismo)*...

como también la música, que usaban en el ritual budista". Y ahora, fijemos la atención, en que la palabra era sometida a traducción, en cambio la música se mantenía en su estado original. Y si lo dicho no provoca dudas, es evidente, asimismo, que la dualidad de entonación se fraccionó de una vez y para siempre en tiempos muy remotos. Añadamos también que en el proceso de evolución, el sonido como base primordial de cualquier entonación pierde su sentido primario simbólico y su lado significativo se descubre exclusivo en el contexto, sobre lo cual diré algo más adelante, señalando esta como una de las especificaciones más importantes del entendimiento del fenómeno de la música.

La capacidad de la música para la modelación de las imágenes sin dependencia del sentido allende la música, es una particularidad esencial de la entonación musical, proveniente de la naturaleza misma del fenómeno. Sin tomar en cuenta que, limitando el nivel de contemplación del problema a la cuestión del análisis musicológico, trato de desviar el tema de la génesis de la música como categoría filosófica, no resisto a incluir la cita del filósofo A. Schopenhauer, quien en el capítulo "La música en la jerarquía de las artes" escribe: "*la música, que va por encima de las ideas, es también del todo independiente del mundo fenoménico; lo ignora por completo y podría, en cierto modo, seguir existiendo aunque el mundo no existiera: lo cual no se puede decir de las otras artes*". La música es, en efecto, una objetivación DIRECTA y una imagen de la VOLUNTAD toda, como lo es el mismo mundo, como lo son las ideas cuya manifestación múltiple constituye el mundo de los objetos singulares. Por eso, la música no es, en modo alguno, como las otras artes una representación de las ideas, sino REPRESENTACIÓN DE LA VOLUNTAD MISMA, de la cual las ideas son también objetivaciones. Por esta razón, el efecto de la música es mucho más penetrante y más poderoso que el de las otras artes; estas no expresan más que sombras, aquella habla de la realidad."

La percepción musical es capaz de erigir

sus propias imágenes artísticas, aún donde se mantenga la conservación de la dualidad de entonaciones (musical – lengua), ignorando la información de la palabra. Por ejemplo, una persona que no conoce el simbolismo de oficios divinos de los templos budistas o de danzas rituales de las tribus conservadas hasta hoy, que conllevan en sí mismos ideas de la magia de los sonidos – resulta apto a la percepción de lo que oye, exclusivamente como fenómeno estético, como entonación puramente musical. Con esto es posible la formación de una imagen artística distinta del significado primordial. El desarrollo de la desintegración del sonido “monovalente”, y ulteriormente la pérdida del significado de dualidad de entonación musical y de la lengua hablada, por lo visto, es un proceso progresivo en el curso de la evolución. Para mí, es evidente que los primeros cantos cristianos también contenían en sí esta dualidad, y se encontraban lejos de la forma actual de su comprensión como palabra decorada musicalmente. Esto confirma la leyenda sobre que el coral gregoriano – la antífona de Gregorio I Magno (530-604), Papa – estaba sujeto con cadenas de oro al altar de la Iglesia.

Orgánicamente apunta al contexto de las reflexiones presentes, la idea del científico medieval Rábano Mauro: “*El canto es el medio que conduce a los creyentes a acongojar al corazón, las palabras no llegan a ellos completamente*”. Los rasgos de la evolución única son percibidos también en la etapa actual del desarrollo de la música, en el proceso del devenir desde géneros vocales hasta instrumentales.

Las presentes reflexiones me llevan a la deducción que racional o inconcientemente, detrás de la música sobreentendemos un sistema sonoro abstracto, que influye en emociones y sentidos y mediante esto introduce imágenes, pensamientos e ideas. G. W. F. Hegel, en su tratado capital, “*Estética*” escribe: “*Su contenido (de la música) es lo en sí mismo subjetivo y la exteriorización no llega tampoco a una objetividad espacialmente permanente, sino que muestra a través de su oscilación (Verschweben) libre e inestable, que es una comunicación, la*

cual en lugar de tener subsistencia por sí misma debe ser sostenida por lo interno y lo subjetivo y existir solo para lo interno subjetivo. Así, el sonido es una exteriorización y exterioridad, pero una exteriorización que, por cierto, se hace desaparecer de nuevo porque es una exterioridad. Apenas el oído la ha captado se extingue; la impresión que aquí debe realizarse se interioriza al instante; los sonidos resuenan sólo en lo más profundo del alma, los que se captan en su subjetividad ideal y es puesta en movimiento. Esta interioridad sin objetos referente tanto al contenido como al modo de expresión constituye lo formal de la música”. Sin embargo, la presente tesis no parece completa, a esto, se “*agrega*” algo ultra sensual, que apuntaremos más adelante, citando otra vez a G. Hegel. Descubriendo la esencia del devenir externo musical, donde la etapa más importante es la percepción, llegamos a la idea sobre la diferencia principal entre imágenes nacidas en el proceso de entonación musical y en el de la lengua hablada.

En el primer caso, el proceso de percepción, como objetivación del ser de los sonidos, es posible representar en forma de las siguientes secuencias: Esfera emocional-sentimental – imagen – razón. En el segundo, por el contrario: Razón – imagen – esfera emocional-sentimental. Lo primordial de la percepción emocional-sentimental es la sensorialidad y la sensatez de la entonación musical, en base a la doctrina de los afectos.

“*El objetivo de la música – satisfacer el deleite y excitar dentro de nosotros los distintos afectos*”, estas palabras del prólogo del tratado del filósofo R. Descartes “*Compendium*”, expresan más nítidamente esta teoría. No obstante, la música es indudablemente algo más que afección; su utilidad estética no se solventaría en la esfera emocional-sentimental, algo más se encuentra incluido en su esencia, podemos llamar a esto: idea o representación a partir ella, voluntad, alma; o razonando de otra manera, diremos que este “*algo*” existe, puede ser distinguido, sufrido y reconocido en el éxtasis de la comprensión.

En relación con el comienzo espiritual de la música, G. Hegel escribe lo siguiente: “*Solo cuando lo espiritual se expresa de manera adecuada en el elemento sensible de los sonidos y de su múltiple figuración, también la música se eleva a verdadero arte, indiferente si este contenido mantiene para sí su indicación más precisa explícitamente a través de palabras o debe tomarse de los elementos sonoros, sus relaciones armónicas y su fuerza (Beseelung) melódica*”.

La hipótesis conceptual conjeturada, que se basa en la revelación del fenómeno de las diferencias y especificaciones de la percepción, omite la base creativa, sin la cual es impensable el ser del fenómeno como tal. La creación, específicamente musical, aspiración y voluntad del Hombre, erige un mundo sonoro, en el cual no son menos misteriosas esas características, en el conocimiento científico actual, que la música misma. ¿Cómo y qué incita a los hombres a la creación de un mundo en sí mismo, un mundo musical? No creo que exista una respuesta única, pues como precisa y necesita de un pensamiento abstracto, la creación sobreentiende la presencia de un “*ultra*”, concerniente a las reflexiones antes anotadas alrededor del fenómeno musical. Es obvio, que durante siglos, los pensadores buscaron la sustancia de este “*ultra*”, en un fundamento divino. Sobre esto es posible leer en algunos mitos antiguos, y también en la Biblia, en particular, con respecto a la pérdida de aspiración creativa como uno de los más terribles “*castigos*”. En el Apocalipsis de San Juan, prestemos atención al siguiente texto: “*Y no se oirán más en ti las voces de los citaristas, de los músicos, de los flautistas y de los trompeteros; y no se encontrará más en ti artífice de cualquier arte, ni se oirá más sonido de la muela*”.

Volviendo al aspecto musicológico de este artículo, tomemos la existencia de la voluntad del creador a priori y la esencia de la creación musical, como tal, y nos encontraremos dispuestos a buscar en el área de la bifurcación del pensamiento sonoro simbólico, en el traspaso de un tipo creativo primordial, cons-

truido de acuerdo con la lógica de los sonidos símbolos en su significado místico (en una parte en la creación recitativa-musical) al extremo musical, en base del cual se eleva la lógica pura de la entonación musical. Lo antes dicho está condicionado por otra suposición. Me inclino a determinar las leyes de relaciones recíprocas de los tonos abstractos como formados previamente en el proceso de la percepción. Pienso que no pierde actualidad científica la idea de Aristoxeno de Tarento, expuesta en el tratado “*Elementos de armonía*”: “*...debemos percibir el sonido presente y recordar el pasado. De ningún otro modo podemos captar el fenómeno musical (...), para el músico la exactitud de la percepción sentimental es casi la cualidad principal, porque el que posee una mala percepción no puede exponer algo que no percibe totalmente*”.

¿Es posible tratar las leyes de la entonación musical como idénticas a la lógica de los símbolos sonoros primordiales? ¡Absolutamente sí y no! Por un lado están establecidas en la conciencia social acciones recíprocas de sonidos, en un período definido, sin duda, permanecían como fundamentales; por otro lado, el sistema libre de coordenadas concretas (aunque sean cubiertas de misterio) de magnitudes simbólicas, debían pronto alejarse de la lógica del dogma primordial. También es posible subrayar el proceso progresivo del traspaso de la mono-sonoridad a la poli-sonoridad, desconcentración del sonido símbolo en el tiempo y el espacio: la aparición de construcciones entonativas desenvueltas, sometidas a una imagen, y más adelante polifonía, donde la idea, como justamente indica A. Webern: “*...desconcentrada en el espacio incluida no solo en una voz – una voz no la puede expresar a ella totalmente- esto puede hacerlo exclusivamente la unión de las voces*”. Es posible añadir también, como específico de la desconcentración, el desarrollo de conjuntos instrumentales que procedían por el camino del enriquecimiento con nuevas posibilidades tímbricas, etc. En otras palabras, en el proceso propio musical a cambio de la concentración de la energía en un solo sonido, ella

se desconcentra en movimiento, sobre el cual E. Kurth dice: "...es fuente de manantial y voluntad viva de Melos". Así, la esencia de la creación musical es necesario buscarla no en el dominio del desarrollo del sistema de sonidos-símbolos, sino en la realización de la potencia, en el desarrollo de la entonación sonora abstracta, de su posibilidad de producir cierto influjo por medio de la percepción emocional sentimental, de ser percibido como idea y transmitir una información libre de mono-significación concreta. La capacidad de crear imágenes sin la dependencia del sentido extra-musical, indiqué con anterioridad, es una singularidad de la racionalidad estética de la entonación musical. Quisiera subrayar la misma idea, desde el punto de vista de que, con toda la abstracción de la entonación musical, ella, no en el contenido abstracto-filosófico, sino en la revelación de sonoridad concreta se encuentra en asociaciones (no equivalentes, sino zonales), con la ideología general de la época de su nacimiento, así como también del tiempo histórico de su interpretación sonora, o más exactamente aún, de su reproducción y percepción. I. Nabokov en el folleto "Función ideológica de la música", particularmente, expone la siguiente idea: "...extraordinariamente una alta concentración del sentido (de entonación musical) combina con la orgánica incorporación de la música en el contexto socio-cultural de cada época concreta".

Sin embargo, es demasiado esquemático contar como origen inmediato de la música actual (tomando en consideración no las obras cronológicamente pertenecientes al presente, sino el entendimiento actual del fenómeno llamado música) la pérdida por la mayoría de la humanidad de la comprensión del sentido simbólico del sonido; un papel muy importante en la formación de la música como arte, sin duda cumplió la desconcentración de la vida espiritual misma. La descentralización del único principio espiritual, que encontraba su expresión en la religión, tenía que transcurrir en el proceso caracterizado con cada vez más notable diferencia dentro del razonamiento místico y co-

mún: el culto y la vida. En el aspecto social, la regulación de relaciones sociales empieza a determinarse, no con cánones del dogma escolástico, sino con alguna otra ley, y así hasta la manifestación del estado. En la esfera espiritual se presenta y se desarrolla la necesidad de la información estética. Además del éxtasis religioso, el Hombre "se abre" para el éxtasis estético. Podría ser demasiado ingenioso, trazar unas líneas precisas de los límites de los tiempos, pero es determinante, que exactamente la nueva función de la entonación sonora lleva a la formación de la música como arte. Precisamente, en la inclinación estética se reconoce la función independiente del arte y su especificidad como modelación de imágenes en cierto sistema aceptado, con su particularidad de aspiración, no al mundo ultra-sensorial de concepción de lo Divino, sino al mundo ultra-sensorial de concepción de lo Bello. Por lo tanto, ciertamente, no siempre es posible trazar una línea recta de esta evolución.

Con la "penetración" de la música en la vida mundana, la cual ya está en cierta "lejanía" del culto, ella se desconcentra en la diversidad de las nuevas necesidades estéticas. Precisamente en esta etapa, relativamente aceptada, se amplía la esfera de su ser, y ella comienza a presentarse como un fenómeno estético por sí misma, y simultáneamente, a actuar como sostén en el trabajo y la diversión, la guerra y el amor... Hoy, es posible buscar, con exactitud, los manantiales de la germinación de la música llamada popular o folclor.

Dejando esta área de investigaciones a los historiadores, tentaré suponer lo que sucedió con el sonido. Precisemos que quizás él perdió su sentido significativo independiente. De una sustancia autosuficiente se transformó en material de los sistemas semánticos (en el examen de entonación de la lengua hablada) y estéticos (en el elemento de análisis de la entonación musical). Así, la encarnación del contenido por medio de los sonidos, sucede inclusive en un contexto. Conviene aclarar, que escribiendo sobre la relación de la entonación de la lengua hablada, trato sobre entonación de la

palabra en sí misma y estas reflexiones no corresponden al arte de la palabra: poesía, drama, etc. En el aspecto de la palabra es interesante la idea del lingüista A. Potebnya: "Forma exterior de la palabra... - sonido ya formado por el pensamiento, mientras que el sonido por sí mismo, no es todavía sentido del contenido". "Formado por el pensamiento", así es posible nombrar también al sonido musical, el cual, de modo semejante, se presenta no él mismo, sino como parcela de las imágenes de un nuevo orden y como indica el musicólogo E. Ruchievskaya, en el libro "Funciones del tema musical": "...enriquece con el sentido inclusive en el contexto". "El Contexto" - la esencia irreversible del movimiento del sonido y la conclusión analógica es posible encontrarlos también en el artículo "Estética musical y semiótica" de A. Farbshteyn, en particular, cuando dice: "Las funciones de los signos, las puede cumplir toda la trama musical, y no algunos de sus elementos. De este modo, como signo en música consideramos solamente la combinación lógica recíproca de todos los medios de expresión, participantes en el proceso del desenvolvimiento del "sonido-sentido" (sentido sonoro), que no permite reestructuración".

De esta manera, a cambio de la unidad del sonido y símbolo, sonido e imagen contrapone, repito una vez más, la forma más desconcentrada "sonido - contexto - imagen". En la aplicación a la musicología, precisamente "contexto" se posesiona como objeto principal de análisis y contiene en sí una multitud de problemas investigables. En forma más general, "contexto" se presenta como un cúmulo total de características especiales de desarrollo puramente musical; e incluye investigaciones de la evolución histórica, de la conciencia social, de la estética, psicología, y por su puesto, bases de la creatividad.

El contexto que da vida a la razón - este entendimiento es importantísimo, para una posición científica donde la entonación sonora (o más exactamente la entonación del conjunto sonoro) y la energía del movimiento en la música pueden ser examinados, en los aspectos

de saturación de su contenido, solamente dentro de la modelación de imágenes musicales. Por lo tanto, solo esta última y no el sonido por sí mismo, se toma como unidad de importancia razonable. Y concluyo las presentes reflexiones con el importante argumento de E. Kurth: "el devenir musical se revela en sonidos, pero no está compuesto de ellos".

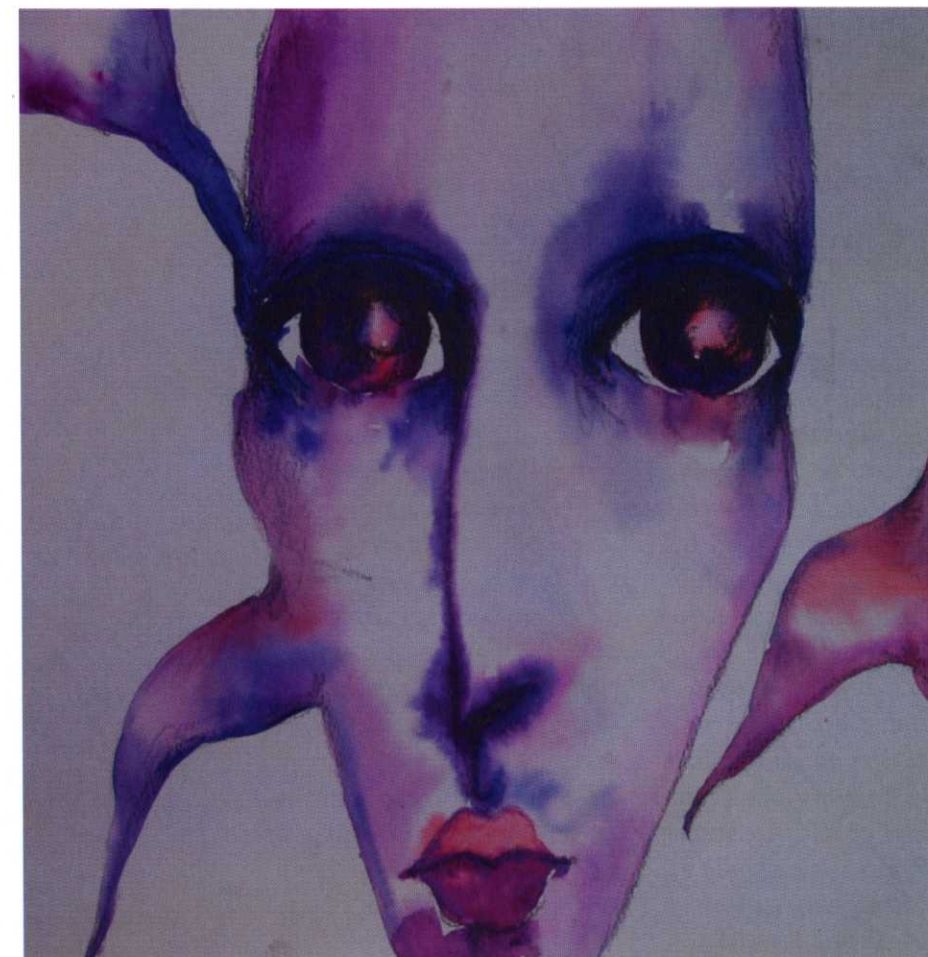
Bibliografía básica

1. La Biblia. Bogotá. Ediciones Paulinas. 1977.
2. Combaricu J. "Histoire de la musique". Vol. 1. Paris. 1922.
3. David Invencible: "Definiciones de Filosofía". Yerevan. 1960.
4. Dickens F. V.: "The Literature of Primitive Japan". Londres. 1907.
5. Eisenstein S. M.: "Par e Impar", en "Oriente y Occidente". Moscú. 1988.
6. "Estética musical de Europa occidental de los siglos XVII-XVIII", Antología. Moscú. 1977
7. "Estética musical de países de oriente", Antología. Moscú. 1966.
8. Farbshteyn A.: "Estética musical y semiótica", en "Problemas del pensamiento musical". Moscú. 1974.
9. Fubini E.: "La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX". Barcelona. Editorial "Alianza".
10. Granet M.: "La Pensée Chinoise". Paris. 1934.
11. Gluskina A. E.: "Notas sobre literatura y teatro Japonés". Moscú. 1979.
12. Hegel G. W. F.: "Estética". Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
13. Kurth E.: "Bases del contrapunto lineal". Moscú, 1931.
14. "Libro predilecto del ateo". Moscú. 1987.
15. Losev A. F.: "La Música como Objeto de la Lógica". Moscú, 1927.
16. Nabokov I.: "Función ideológica de la música". Moscú. 1987.
17. Nerf C.: "Historia de la música". Moscú. 1938.
18. Potebnya A. A.: "Idea y lengua", en "Estética y poética". Moscú. 1976.

19. Ruchievskaya E. A.: "Funciones del tema musical". Leningrad. 1977.
 20. Schopenhauer A.: "El mundo como voluntad y representación". Vol. I. Moscú. 1900.
 21. Shestakov B. P.: "Desde Ethos hasta Afecto". Moscú. 1975.
 22. Shoure E.: "Grandes Iniciados". Kaluga. 1914.
 23. Tagmizian N. K.: "Teoría de la música en Armenia Antigua". Yerevan. 1977.
 24. Tarasov G. S.: "Problemas de la necesidad espiritual". Moscú, 1979.



25. "Tradiciones del arte musical y práctica musical contemporánea". Antología. Moscú. 1981.
 26. "Tradiciones y contemporáneo". Antología. Yerevan. 1986.
 27. Webern A.: "Lecciones sobre música. Cartas". Moscú. 1975.
 28. Ziong N. H.: "Un sistema de tonos y espectro de vocales en la lengua vietnamita". Moscú. 1963.



acuarela
 32 x 32 cm.
 2003

DOS DRAMATURGOS: Peky Andino, Isidro Luna

El Teatro Ecuatoriano actual cuenta entre sus características la de que existen algunos dramaturgos que son al mismo tiempo directores, incluso actores varios de ellos. Por esa razón cuando nos preguntamos acerca de los distintos modos para llegar a la puesta en escena, un camino cierto para dilucidar esta respuesta, que además responde al tipo de teatro, escuela, maestros, época, actores; es el diálogo directo con los involucrados. En este caso con dos dramaturgos: Peky Andino que es además actor y director, e Isidro Luna que si bien no ha dirigido ninguna obra, sí ha estado inmerso en los procesos y en alguna medida en la dirección.

PEKY ANDINO

Dramaturgo, actor y director teatral, guionista y director de televisión. Textos dramáticos propios llevados a escena: *La ópera rock del Ecuador Con sangre, con tinta sangre del corazón. Acto social y teatral. Ulises y la máquina de perdices, Edipo y su señora mamacita, Kito con*

K, su última producción *Medea call back* y la más reciente estrenada en el 2004, *Sacrificios del alma*.

¿Cómo nacen las obras?

A partir de los temas, anécdotas, situaciones, y personajes que me provocan. Me provocan además una lectura individual, detesto los temas de dominio público o los de coyuntura. En la *Medea*, por ejemplo, más que trabajar con el tema migratorio, me interesó un pretexto para devolverle los golpes a un país del cual estoy hartado, y al que sin embargo regreso. Nacen, en mi caso sin ningún orden o receta dramática, escribo como un poseído, hasta que me parece que ya está. La receta de Founier que escribía mientras administraba un burdel, me parece más sabia que las que he recibido toda mi vida de capacitación teatral aquí y afuera. O nacen para desquitarme de la gente que me hizo daño, Kito kon k, debe ser un asesinato literario a todos los fantasmas de mi niñez, de profes de la Isidro Ayora, mi abuela, mi madre, las convenciones. Ulises el resultado de un juego de pala-

GENOVEVA MORA T.
Master en Estudios de la
Cultura.

bras. Edipo, una necesidad de elevar a metáfora mi simpatía por Abdalá Bucaram y su banda de patanes, y un largo etcétera.

¿Hay alguna obsesión por llevar cierto tema al escenario?

Obsesiones que nacen, crecen y desaparecen, apenas son reemplazadas por otras. Si antes para mí fue la necesidad de divertirme con el mito griego, porque necesito un reto inteligente, porque la literatura y el oficio de escribir me provoca mucha pereza y angustia, entonces invento juegos, como el de las celdas y dragones, en este caso el mito lo tomo por ese oficio de jugador que se necesita para calzarlo en otra realidad. Lo que hizo O' Nelly, Sartre, y más lejos, el maestro Avon, y etc. No entré por la puerta de la Filosofía, la Sociología, y peor de la Literatura, sino por la del casino perverso.

Ahora mi obsesión es el SACRIFICIO. Escribo cosas, que no me importan si las llevo o no a escena. Por el gusto de sacar cosas nomás. Ahora tengo una obra que se llama, por lo pronto, catorce películas del alma, o sacrificios del alma, en ella me he dejado caer sin preocupación alguna por la realidad teatral de este país, o si el público, o la crítica. Mi obsesión ahora es el sacrificio de una generación para que sobreviva otra. El caso del hijo de Abraham, o el Segismundo de la Vida es Sueño.

¿Por qué resulta tan relevante la conexión con el mito griego?

Creo que arriba está contestado. Para abundar, es el nexos madre de todas las escrituras dramáticas de todos los tiempos. Marco Tulio Cicerón decía que todas las estupideces que el ser humano pudo haber dicho ya se han dicho, así que no trate de inventar cosas nuevas. Y lo dijo hace dos mil años. Las anécdotas griegas, del mito griego, tanto como del japonés, del chino, del romano, del escandinavo, tienen una conexión trágica, en el héroe y los oficios, en el destino y el sacrificio, en la purificación a través del dolor, la maestría es introducirlos en tu tiempo y espacio.

Al momento de escribirlas, ¿estás pensando también en la escena?

Antes sí, por la realidad teatral del zero no zero, de la mía, y patatín patatán, hoy no me quita medio segundo de sueño la escena. Hoy escribo por descifrar las razones de mi sacrificio, y espero que esa búsqueda, resulte poética para que se diferencie de las historias que le cuento a mi sicólogo.

Cuando la obra está terminada, ¿tienes ya en mente quién es el actor o actriz que podrá responder a este trabajo?

Antes, no pensaba porque el actor y la actriz vivían conmigo. Ahora, los actores de este país no me importan, es decir los de mi generación no me importan. Me gustan los viejos y jóvenes, así que pienso en ellos como actores no como personajes, y a los otros ni los pienso.

¿Cómo concibes al actor, qué habilidades resultan imprescindibles para enfrentarse a tus textos y llevarlos a escena?

El arte del feriante del que ha convivido con ladrones, putas y cabrones, del que ha ejercido oficios manuales y de oficina, de escribanía y de cantina, el que se ha alejado de las escuelas, y se ha acercado a la vida, del que ha sido un poco de todo, pero sobre todo músico y acróbata. Me encantan los actores de comedia del arte, detesto a los actores de los métodos, antropológicos y mierdas anexas. Es decir para mis obras necesito actores no contorsionistas ni pacientes de psicoanalistas, ni cobardes, ni tontos. Es decir actores como Jean Baptiste Poquelin.

En el tema de dirección, permites que tus actores intervengan, ¿cómo trabajas?

Trato de trabajar con actores no con idiotas o seguidores de un culto. Ellos intervienen cuando yo lo permito, o cuando ellos se permiten, es decir el director es la parte más inútil del teatro.

¿Cómo definirías tu estilo teatral?

El del realismo paralelo, o el srealismo

virtual, o el del expresionismo post mortem, que se yo, mi estilo puede variar según mi estado de ánimo o las traiciones cometidas.

¿Existe en tu cabeza un espectador ideal?

Sí, uno solo: El que paga su entrada.

ANÁLISIS DE LA OBRA: Kito con K

Andino plasma en sus textos una realidad que nos concierne, desdibujada a propósito, caricaturizada y plagada de personajes tremendamente fuertes contruidos a partir de distintos referentes. Se puede constatar como dos vertientes: textos que nacen de los clásicos, toma sus personajes los trae al presente y los instala en la contemporaneidad convirtiendo estas figuras simbólicas en signos reconocibles de nuestro entorno como sucede con Edipo y su señora mamacita, o manteniendo el símbolo y transportándolo a un personajes mítico y simbólico de nuestro imaginario, en Medea call back por ejemplo, un monólogo sustentado en un texto intenso, barroco y complejo que no da tregua al espectador. Kito con k es otra muestra de esta imagen que construye el dramaturgo y es el texto que hoy nos ocupa.

Kito con K, dibuja a la capital ecuatoriana, con K, pone en evidencia todo un sistema social, institucional y familiar. Estructura la obra con juegos temporales, el uso de un lenguaje que conjuga lo coloquial, formal y marginal. Juega con la ironía, la comicidad, la parodia. De modo que como lectores nos preguntamos cuál es el propósito de estos recursos, ¿qué pretende a través de este juego? transgredir, pervertir o simplemente evidenciar un signo social latente, cercano que quizá se nos escapa o voluntariamente pretendemos ignorarlo.

La particularidad de que sea una obra dramática la vuelve más cercana a nuestro mundo porque son los personajes quienes directamente nos abordan, no hay de por medio un narrador que en alguna medida manipule o desdibuje esta historia sórdida y puntual, que es al mismo tiempo un retrato de nuestra realidad.

Es la historia de un joven delincuente: el

Kuervo, hijo de una profesora que lo "educa" y termina por convertirlo en criminal. El Kuervo es un niño que ha pasado por la escuela, el colegio militar y sobre todo por la instrucción particular de su "familia". Es un ser desadaptado, lleno de ira y violencia que cree encontrar en el crimen el sentido último de la vida. El drama empieza con la muerte del Kuervo (suicidio), y a partir de este hecho se estructura la historia.

Intervienen tres personajes protagonistas: la "mami", karmela k; el hijo, ángel k; la chapa, celeste ruales ch., así como unos personajes secundarios muy simbólicos y los músicos quienes se vuelven también parte de la obra a través de sus canciones.

El título resulta muy decidor por la manera como está escrito. Fonéticamente k, q, c suenan semejantes, en ese sentido la palabra no se altera, pero al escribir Kito, que bien podría tomarse como una excentricidad o un modo de atraer la atención del lector, que de hecho también se da, se altera la grafía y eso tiene una consecuencia semántica innegable. Hay una marcada intencionalidad al reemplazar la c por k. Suena más fuerte, y grafológicamente también nos impacta, entonces se vuelve terminante, cada vez que lo decimos nos remite a la dureza de Kito, del Kuervo y de su madre, Karmela. Este cambio en la escritura y por ende en la fonética nos traslada a pensar en la convencionalidad de los signos. Quito para nosotros es un signo cuyo significado es la capital, "la cara de Dios", la reliquia colonial; mas al ver: Kito, ha cambiado el significado y se ha convertido en Kara de dios, reliquia Kolonial, Kapital de este Ekuador. Es decir el signo se ha resignificado, la palabra se ha replegado sobre sí misma y al mismo tiempo se la ha distanciado, ha cobrado una referencialidad propia que la vuelve única, se ha convertido en un signo con distintos significados de susceptible de ser analizado, interpretado, suscitador de una pluralidad de lecturas.

El drama está estructurado en su parte formal en diecisiete cuadros y un epílogo. Mas la estructura que realmente cuenta es el manejo temporal ya que mediante ese juego de retroce-

los logra establecer una dinámica y confiere más verosimilitud a los personajes, logra crear un mundo paralelo.

Es este un mundo disciplinario y vigilante que construye un modo de vida y da como resultado personajes que en definitiva son el espejo de la sociedad. Karmela, un ser que toma conciencia de su vida cuando cumple ocho años: "sin pastel ni regalos. mi madre me presentó a su amante. el pobre idiota de mi padre terminó de orinarse en el pantalón y quedó petrificado para siempre. el amante era un héroe de la guerra del 41..."¹

En ese momento se marca la trayectoria de Karmela, quien en principio intuye una situación enfermiza, la misma que se deteriora cuando es abusada por esta nueva figura paternal, suceso que la empuja a tomar las riendas de su existencia por cuenta propia, con la clara conciencia de haberse convertido en chacal dispuesta a devorar. Empieza su andar agrediendo a los más débiles. Más adelante encontrará el espacio perfecto para vengarse del mundo, se convertirá en profesora de una escuela fiscal con el definido propósito de "apagar esa lucecita de felicidad tan común en las chiquillas..."²

Karmela es un personaje clave en el drama, ella es la gran "madre", no solo representa la maternidad, sino también la institución, la ley, la patria. Se convierte en una verdadera alegoría del poder que permite ser leída desde diferentes perspectivas: la madre que da a luz un hijo bastardo, porque así lo registra la sociedad, pero sobre todo porque ella misma lo considera inferior, es el hijo de un don nadie, un poeta. Lo esconde porque lo ve como un pequeño monstruo, "un juguete mal hecho" a quien ha bautizado como "ángel" en recuerdo del abuelo suicida. Karmela ejerce las funciones de madre, se atribuye la valentía de no haberlo desaparecido, tan solo lo ha recluso en las tumbas multifamiliares, un espacio destinado al anoni-

mato. Es ahí donde empieza a labrar su "obra maestra".

Karmela es la institución, la ley. Decide que el mejor lugar para educar a su ángel es la escuela laica, fiscal donde va a "tragarse el abecedario acompañado de golpes y sueños molidos"³. Más tarde el colegio militar baluarte de la disciplina y el control, donde el Kuervo no encaja y la desilusiona. Así que decide cambiarlo a uno regentado por otro tipo de castradores.

Karmela la patria, educadora en los deberes cívicos, en el conocimiento de los símbolos: "oh patria, tricolor bandera, iris, listado de oro, azul y grana... el Ecuador ha sido es y será país de infelices"... Y partir de entonces... el ángel se entrena para redimir la patria. Identifica a los enemigos, va a hacer "justicia".

Como se puede ver Karmela es la figura del poder y del sometimiento al mismo tiempo, ella es producto de la subjetividad impuesta, no ha hecho otra cosa que heredarla y reproducirla de manera más pulida, el empeño de su vida ha sido cobrarse la humillación que ella algún día vivió. Ella es esa justicia escondida, disimulada detrás del deber, no la ejerce de manera descarada, tiene toda una serie de recursos sutiles y manipuladores, está resguardada en la figura de la maestra. Es la madre dueña de los actos de su hijo y sobre todo de su mente:

"...imaginábamos un país ¿liberado de?

kuervo	débiles
la mami	¿de?
kuervo	perdedores
la mami	¿de?
kuervo	miserables
la mami	¿un país de?
kuervo	asesinos profesionales
la mami	un país lógico, donde alicia finalmente
	¿fuese?
kuervo	¿decapitada;..." ⁴

¹ Andino, Peki, *Kito con K*, Editorial Esqueletra, Quito, 1998, p. 92.

² Ibid, p. 94.

³ Ibid, p. 82.

⁴ Ibid, p. 80.

En el personaje de Karmela estaría dibujada la imagen de un individuo sometido a la sociedad civilizada que a través del tiempo y la "educación" ha logrado disminuir los impulsos más crueles del ser humano. Pero como señalaba Nietzsche en la *Genealogía de la Moral* "la renuncia a los impulsos naturales no atestigua una gran conversión moral, sino más bien en rigor, una perversión". De hecho Karmela no es una criminal, tampoco una delincuente, pero su depravación se evidencia en el trayecto de su vida y por sobre todo el fruto más explícito: su hijo.

El Kuervo es un producto auténtico del poder disimulado, disfrazado de amor, de deber, de direccionalidad que consigue un resultado demoledor, "crear kuervos", personajes como ángel que ha sido cuidadosamente esculpido con las herramientas perfectas: el manual de cívica, una madre delirante, profesores de la tortura y un contexto social armónico a estas distorsiones.

El Kuervo es sinónimo de la obsesión, contar, registrar: "... mi cuarto tiene una kama, dos veladores, una mesa, revistas, libros, balas, dedos, pastillas, kuchillos... pasajeros verdes... se ha pasado cinco cuadras... hundo mi kuchillo en los ojos del negro... los sesos de los chinos se confunden con el pan de centeno... chifas, panaderías, mochilas, tu vida, de todos son dueños los chinos de mierda, ratas nomás eran, negro nomás era, basura racial. ¡arde judea, despierta germania!"⁵

Hijo de la violencia, producto de la tortura, huésped de la cárcel, ¿resultado? Multiplicador de esos dones. Él ya no vigila; castiga, despliega justicia. Es juez y verdugo del otro, del distinto. Dueño de su dios, su ley y la vida.

En el otro extremo tenemos un personaje cándido, cómico e inofensivo: "la chapa" quien en primera instancia parece jugar un papel de equilibrio en esa atmósfera cargada de violencia. Si bien es cierto que este es uno de los objetivos porque de lo contrario resultaría extremadamente negro el ambiente de Kito, no es

⁵ Ibid, p.p.74, 84.

⁶ Ibid, p. 110.

menos cierto que ella es igualmente el resultado de una sociedad castigadora. La chapa es parte del cuerpo de vigilancia, lo curioso es que prácticamente no tiene conciencia de su papel, es un trabajo más. Ella es una mínima pieza en la maquinaria de control, es una especie de peón que tiene asignada su tarea, está programada para su labor:

"...le cuento que el occiso mató en total a cuarenta y cinco conciudadanos, y un negro... digo, un negro herido no más era. treinta muertos fueron de la secta y quince, conciudadanos comunes y corrientes ... le tengo el crimen masivo más importante de la historia de nuestra querida patris, ¡qué orgullo! de usted muy atentamente..."⁶

Es extremadamente ignorante e incapaz de divisar más allá de su entorno y de su condición. Resulta así mismo un símbolo de la gran mayoría que vive inmersa en un contexto opresor y limitante y que ni siquiera se ha dado cuenta de ello.

Kito con K es un verdadero simulacro que ha adquirido vida propia, pero sin embargo, es también un pastiche, no está en él nada que no se haya dicho, las historias del cuervos y karmelas las leemos y escuchamos a diario en los noticieros, son lo más sustancioso de la prensa sensacionalista. Se ha convertido en un *Kito* hermeneúico porque ahí está la negación de la universalidad del Quito existente. *Kito con K* es sin duda una profanación del discurso oficial. Es un actor perturbador porque subvierte la realidad en el espejo de sí mismo. Es una representación, contiene el principio negativo que es al mismo tiempo motor de un tiempo infinito, puede ser resignificado también de manera infinita.

ISIDRO LUNA

Escritor que ha recorrido casi todos los caminos de la creación literaria: narrador, ensayista, dramaturgo. Él es un hombre de teatro, a pesar de no dirigir ni actuar. Co-fundador del

Teatro del Quinto Río grupo con el que llevó a escena dos de sus obras, *El héroe decapitado* y *Pupilas dilatadas*. Otros textos dramáticos: *¿Quieres tomar un café conmigo?*, *Para un hombre muerto a puntapiés*, *En la multitud*, *La repetición*, *Mariposa clavada en la pared*, *Ella/El Zapping*. Inéditas las tres últimas.

¿La primera pregunta que me asalta es cómo así un hombre polifacético, con algunas profesiones: médico, filósofo, opta por el teatro?

En realidad me hago la pregunta al revés: ¿cómo un hombre que debería estar exclusivamente en el mundo de teatro se embarca en tan diversas ocupaciones? Me parece que la respuesta está en el carácter dramático de los mundos que viví o vivo: la medicina, la enseñanza o la crítica de arte, están plagadas de gestos dramáticos. Hasta mi vida personal es un gran escenario en donde el guión está siempre escrito por otros y decimos los textos que no queremos, actuamos de forma precipitada, y ocasionalmente expresamos lo que realmente sentimos.

Hay en tus textos una temática recurrente: la condición femenina, ¿qué te mueve a abordarla tan insistentemente?

Varias razones me aproximan a la condición femenina que terminan confluyendo en mis obras. Creo que la primera y básica es tratar de responder aquella vieja pregunta formulada por Freud y que él no alcanzó a responderla: ¿qué quiere una mujer? Trato de comprender sus deseos, sus maneras de pensar, de sentir, de vivir la sexualidad, de atormentarse o de reírse del mundo masculino. Sin embargo, también responde a un reto propio de la escritura que enfrento.

En la medida en que escribo desde un heterónimo, Isidro Luna, no dejo de realizar el movimiento de escapar hacia otra racionalidad, hacia otro modo de ver y percibir el mundo, de apropiarse de la realidad, como es el mundo femenino, precisamente en cuanto está colocado en el extremo opuesto del autor que escribe y que por eso mismo termina por rebasarlo, por

mostrar la insensatez del intento.

Pienso que solo si se logra este movimiento de escapar, de alguna manera, a la condición propia de cada uno, si se escapa a las determinaciones que han sido impuestas sobre nosotros, podemos acercarnos a una comprensión real del mundo, de aquello que acontece y que muchas veces no entendemos por qué lo hace.

Hay permanentemente en lo que escribo una profunda necesidad de rebasar ciertos límites, de colocarme en una estética del rebasamiento de barreras, de borramiento de límites; en una exigencia de ir más allá, aunque no se sepa qué se encontrará.

La reflexión sobre la condición femenina es aquello que expresa todos estos desafíos que, por cierto, jamás se logran plenamente y hay que intentarlos una y otra vez.

¿Piensas en el escenario cuando estás creando?

La mayoría de veces comienzo a escribir una obra desde una idea musical que trato de seguir, que transporto en palabras, desde una cierta intensidad. En el desarrollo de la obra visualizo antes que el escenario, la escena; esto es, las relaciones entre los actores, los vínculos, las propuestas, el ir y venir de ese enfrentamiento constante que atraviesa lo que escribo. Con el teatro con el que estoy vinculado, que proviene más de la tradición de Eugenio Barba, las indicaciones escénicas del texto teatral son mínimas, son parte de la tarea del director, que pone en acción a la obra. El texto, con toda su importancia, es apenas un fragmento de la obra.

La situación cambia radicalmente cuando participo directamente en el montaje de la obra que muchas veces se escribe y reescribe durante el proceso; entonces, las indicaciones escénicas se vuelven una exigencia inmediata del texto.

Esta ha sido mi orientación en términos generales; sin embargo, he comenzado a experimentar con un teatro de orientación sadiana: el director está colocado dentro del escenario y va realizando las indicaciones de los movimientos y las condiciones de la escena; en este

caso, cada escena empieza por determinar las condiciones exactas de su representación.

Cuando tus obras han sido llevadas a escena ¿te confirma tus expectativas?

Si bien puedo tener una serie de expectativas sobre las obras ya puestas en escena, hay una que me preocupa de manera especial: ¿habrá un grupo de espectadores que dicen al final de la representación: es justo lo que yo siento, lo que yo pienso, lo que a mi me pasa, son exactamente mis palabras? Si la obra es plenamente apropiada por el público, como parte de su existencia, como algo plenamente reconocible en su existencia, entonces llena mis expectativas. Y creo que esto ha sucedido en la mayoría de los casos, incluso más allá de lo que yo esperaba. (Ciertamente que depende muchísimos de la calidad de la actuación y del montaje).

En la actualidad, en nuestro país, muchos dramaturgos son sus propios directores, otros están ligados a un grupo de trabajo. En tu caso que es distinto, ¿qué te motiva a seguir escribiendo teatro?

Considero que el hecho de no pertenecer a un grupo estable de teatro, es una limitación y un sufrimiento, porque la obra de teatro exige a gritos su puesta en escena, está hecha para ponerse en contacto con un público directamente, sin mediaciones. Sin embargo, sigo escribiendo, paradójicamente, con una fiebre por hacerlo que, muchas veces, tengo que detenerme.

Quizás escribo teatro porque me aproximo a los demás y al mundo entero desde una mirada "dramática", porque me siento colocado en un escenario, de tal manera que no tendría opción a quedarme callado, a dejar de actuar, a dejar de decir.

Sigo escribiendo teatro por una imperiosa necesidad interna de comunicarme con los demás y quizás de hablar conmigo mismo, de un modo que no sé hacerlo en la vida cotidiana, en la realidad, en los contactos inmediatos. Sin el teatro, existiría a medias. Existir plenamente

significa escribir teatro y, desde luego, embarcarme en la batalla por representar mis obras.

El carácter textual, técnico y conceptual de mis obras: Hay una triple búsqueda en lo que escribo más o menos lograda, con un énfasis distinto en cada caso:

En primer lugar el texto: pongo un empeño constante en que el texto tenga por sí mismo un carácter dramático, que su sola lectura nos lleve a la escena, al montaje, a mirarla como un hecho teatral. Se trata en cada ocasión de colocar la suficiente fuerza en el texto, de tal modo que pueda defenderse en el escenario desde su propia lógica. De hecho, es un teatro en donde todo parte del texto, aunque no todo se reduce a este.

En segundo lugar la técnica: hay permanentemente una búsqueda técnica, una cierta lógica experimental en las obras, en donde se rastrean propuestas para ir hacia un teatro contemporáneo, partiendo ciertamente de las tradiciones que nos preceden. Así, la ruptura entre actor y persona concreta, la entrada del director en la escena, o el zapping adoptada como técnica teatral, como se puede ver en el monólogo que lleva este nombre.

En Zapping se trata de tomar este hecho de la vida cotidiana, esta compulsión a cambiar y saltar de canales sin poder detenerse en uno en específico, en mirar segmentos de programas que carecen de relación entre sí; con estos elementos, se pone en escena a un hombre que recuerda siguiendo la estructura del zapping. En tercer lugar lo conceptual: a medida que pasan los años, las obras se vuelven mucho más conceptuales; antes latían debajo de ellas una serie de debates teóricos, ahora se tornan explícitos. En los textos más recientes se reflexiona sobre la soberanía, la ley, el deseo, la vida cotidiana.

SU OBRA

Ilustrar con un fragmento del propio autor el inicio de esta reflexión, parece adecuado, porque ubica en el registro preciso del lenguaje que quizá a la hora del análisis se nos escapa:

¿Cómo sacaría un momento, cómo aislaría un día, cómo ignoraría el pasado, el futuro? Este es mi Dios. Me mira sin saber que me mira, me salva sin saber a quién salva, me condena sin haberme castigado. Ve tanto que está definitivamente ciego. Yo estoy hecho a su imagen y semejanza. ¿Quién me ve, quién me habla, quién mi dice su nombre? No alcanzo a que me miren a mí, como yo, como uno, como singular. Incluso en mi interior hay una falla, un desacuerdo, un desentendimiento. También soy por dentro un mundo en guerra permanente, una guerra civil que dura demasiados años, una lógica de violencia imparables...⁷

Una obra compleja, plagada de cuestionamientos, sobre todo de la condición femenina, que como lectoras, nos pone contra la pared, nos enfrenta con nuestras más recónditas respuestas, altera el precario equilibrio de seres ponderados y pareciera como sacar una carta equivocada del castillo y todo se viene abajo. Los textos de Isidro Luna están repletos de humanidad, de dramatismo y de razón también.

La estructura de los textos varía, no está sometida a un solo modelo, algunos están divididos en cuatro y cinco actos y varias escenas, otros en escenas solamente, monólogos y poemas dramáticos. Pareciera que en cada creación prima un deseo de búsqueda creativa, una forma de construir mundos singulares a la par que los personajes que las pueblan.

A la hora de dar vida a los personajes asoma un rasgo que se repite, muchos de ellos no tienen nombre, varias obras tienen como protagonista a El y Ella, Ella/El. Grupos de mujeres, Grupos de hombres, Coro, máscaras, hombre 1, hombre 0, Cuerpos, Tormentos, etc.. Muchas veces los personajes con identificación son aquellos que han llegado desde otros textos como Camila y Octavio Ramírez. Esta es una particularidad que da pauta para interpretarlas desde distintas perspectivas, ¿hay intención de distanciar al espectador/lector? ¿Un deseo

brechtiano de ponernos a reflexionar? Pero resulta que al mismo tiempo estos seres anónimos calzan en muchos espacios y dramas cotidianos, están creados de materia por demás subjetiva que alcanzan a establecer una muy fuerte empatía con el lector/lectora sin caer en lo melodramático, pues tiene así mismo un membrete más bien intelectual, cargados de un bagaje que da pauta a la pregunta inteligente.

En cuanto a la temática, anotaríamos sin miedo al error, que hay una obsesión por mirarse a sí mismo. Un planteamiento incisivo acerca de las relaciones de pareja, centrado en las posibles formas del amor. La muerte, la locura, el erotismo, el sexo son otros temas que pululan en los textos.

El lenguaje como un juego, un ejercicio capaz de transformarlo todo, de trastocar en algunas ocasiones la estructura mediante un recurso casi cinematográfico, como una cámara en reversa que insiste en revisar imágenes por si acaso se nos hayan escapado. Un juego de rimas, sinónimos, antónimos es frecuentemente el recurso para la ironía en que se transforman ciertos diálogos:

Otro él. Basta de metafísica.

Otra ella. Viva la patafísica.

Otro él. Remolino

Otra ella. Torbellino

...

Otro él. Cuando trato de hablar de cosas terriblemente importantes.

Otra ella. Estrategia de persuasión, primer camino de la seducción

Otro él. ¡Basta!

Otra ella. ¡Bestia!⁸

El espacio es definitivamente teatral, parece un tanto inocente decirlo puesto que se trata de obras dramáticas, en efecto, pero hay una marcada reiteración en cuanto a que es un juego de teatro dentro del teatro, que en el momento en que instala a sus personajes, éstos

⁷ Luna, Isidro, *Zapping*, Inédita, p. 3.

⁸ Luna, Isidro, *¿Quieres tomar un café conmigo?*, Editorial CCE, Universidad de Cuenca, Alianza Francesa, Teatro, Colección La (h) onda de David, Cuenca, 1999.

se exponen frente al público, hablan de sus más profundos sentimientos, disyuntivas y situaciones que los comprometen. Conectan con el espectador, nos envuelven en su mundo y cuando más conmovidos estamos, se interrumpen (los personajes) en su diálogo para bajarnos de la ilusión, recordarnos la convención (teatral) y obligarnos a reflexionar fuera de la ficción. Este es un recurso muy usado, una herramienta que alcanza distanciarnos (otra vez) y ver en esos códigos de la ficción nuestra propia precariedad.

ANÁLISIS DE LA OBRA: ENCUESTA SOBRE ANTONIO SABOGAL

En la primera escena aparece la voz de un narrador hablándonos de Antonio Sabogal quien va a ser el protagonista "ausente" de este drama. En su presentación nos da ya la primera clave para entender o al menos pensar: "de él aprendí una nueva forma de ver la anatomía". Apreciación que se ve respaldada más adelante por dos personajes cercanos al poeta: el estudiante de medicina y María Antonia.

Esas lecciones de anatomía pasan a ser algo mucho más que la formalidad de ver en un cuerpo la estructura, situación y conexiones de las distintas partes que lo conforman, adquieren el nivel de un ritual, de una ceremonia ensimismada donde los participantes entran en una especie de comunión, acto que no puede ser interrumpido porque se pierde la magia de aquel cadáver que "tiritaba", y sobre todo que bajo la mirada de Sabogal se transformaba...

El signo cuerpo/individuo se descompone y alcanza categoría universal, se transforma en un espacio de lectura, en un ámbito misterioso que permite ir más allá de lo evidente, ya no es tan solo un organismo que da cuenta de un mecanismo perfecto sino que en el recorrido de cada músculo y fluidos, se dibuja el misterio de la vida/muerte, del aparente límite que constituye la muerte y que sin embargo abre las puertas al cuestionamiento de lo desconocido. El signo cuerpo a los ojos del poeta se ha transformado en un dios imponente que escon-

de su ojo bajo la apariencia de un ano, ¿o es este el verdadero ojo que revela?, invita a descubrir el ojo con que se puede mirar la vida, mas, simultánea y terriblemente se descubre también la perversidad de un guiño dudoso y sugerente.

Se trastocan los significados del símbolo vigente, el ojo: como símbolo de la percepción intelectual, receptor de la luz, ojo del corazón, el ojo frontal, tercer ojo de Shiva, pasa a convertirse en ese ojo imposible que cuestiona, atrae y sugiere que hay algunas verdades escondidas, tenebrosas "al final de la cloaca".

Antonio Sabogal, en su lección/ritual insta a los personajes a fijarse en lo maravilloso de ese tercer ojo que por una suerte de error está en posición equivocada, porque es más que un ano, es el centro del cuerpo/universo, la respuesta a nuestra condición.

Esta es una imagen absolutamente irreverente y fuerte de la figura de Dios que nos mira desde su parte más vergonzosa. Se da un trastocamiento absoluto de los establecido, dios: la luz que ilumina, que no duda, dios el ojo que emana sabiduría. Justamente aquí esta la alegoría y a partir de ésta se puede hacer una lectura de la imagen propuesta, pensar que ese ojo/dios es más humano porque ha descendido hasta lo más ínfimo del cuerpo.

En la intervención de María Antonia podría estar el planteamiento central de la alegoría: dios como una enorme y grandiosa nalga, cuyo ojo es el orificio anal y al fondo un ojo azul que parpadea o guiña "en señal de entendimiento perverso". Es decir, una invitación a dar vuelta el sentido a pervertir un orden, quizás a encontrar la respuesta de la verdadera esencia de un dios que ha descendido a la humanidad y lo ha hecho en condición extrema; de alguna manera lo hizo Cristo prestando su cuerpo para ser maltratado, exhibiendo morbosamente sus heridas, exponiendo sus excrecencias como un signo igualador de la auténtica condición humana.

El ano se transforma en el dios escondido, el creador que no se exhibe, pero advierte que es el principio y fin de nuestra vida, noso-

tros convertidos en excremento expulsado, él es desagüe de nuestra finitud, somos parte de un cuerpo se va descargando en un ciclo de eterno retorno. Mientras nosotros creados a su imagen, trasplante imperfecto, encarnamos el retorno limitado que nuestra naturaleza nos confirma.

Es importante señalar que toda esta reflexión que provoca la exposición de Sabogal cuyo punto central, como ya se dijo, está en mostrar en esa figura la imagen de un dios que nos altera, está lograda a través de las voces de los personajes. Curiosamente no sabemos casi nada de ellos, su voz está para construir la figura del protagonista y eso de alguna manera los dibuja como una especie de extensión de Sabogal, sobre todo María Antonia, quien también termina dolorosamente fascinada ante la idea de la muerte.

En la actitud de María Antonia también hay un signo que se descompone y permite escudriñar significados: el grito que le produce la muerte/orgasmo y ella no alcanza a comprender. No es capaz de resistir la enajenación momentánea que implica esa pequeña muerte y grita; su grito se transforma en un llamado al amor. Así mismo tampoco acierta a entender el deseo como lo inacabado, como la búsqueda permanente, la espera constante. Y es que este personaje finalmente no hace otra cosa que explicitar nuestra pequeñez, esa incapacidad de entender el verdadero sentido del amor y del deseo ya que nuestra vida se mueve en la más enfermiza levedad.

Los tres críticos constituyen al inicio del drama la nota irónica, desconcertante que marca cambios de tono en el texto. Sus salidas incoherentes, sus absurdos enfrentamientos asoman como la parodia de un discurso crítico, expresado a través de juegos de palabras que se manifiestan sin sentido y manejan la ironía, mas resulta que la verdadera nota irónica está en que no logran sostenerse en la risa que pretenden provocar porque ésta en definitiva no es más que una máscara que nos sumerge en el vacío; o lo que es peor, como señala Bataille: "La risa se mide por la ausencia de Dios; es la

risa de la muerte".¹⁰ Ellos, los jueces críticos irónicamente acaban sumidos en la desolación, ahora son ellos quienes toman la palabra, ellos lo que recitan los poemas de Sabogal.

Vale notar que en esta escena tercera se plantea otro enigma de este poema dramático, ¿son los poemas de Sabogal o el resultado de esa deconstrucción realizada por los críticos?

En todo caso esta interrogación probablemente confirma uno de los planteamientos anotados, son los personajes del drama una extensión, figuras que sostienen la concepción del mundo propuesta por el poeta. La voz de ellos se convierte en la sentencia fatídica, en la aterradora afirmación que da respuesta a la pregunta: ¿quiénes somos? Sin duda la respuesta de aquel grito, que llevamos como herencia inevitable la maldición de los padres. El resultado de la "tortura del amor". Somos el vacío que provoca la risa y el dolor, "los elegidos por el grito ensordecedor". No hay salida, somos "monja, escarabajo inútil, voyerista de la vida", "Mujer crucificada de luces, encandilada en las desdichas", "Padres malditos lamiendo con sus lenguas bífidas sus mutuos excrementos".

Ante semejante constatación ¿será que no nos queda más que convertirnos, nosotros los lectores, en el eco del coro del poema? y repetir:

"Señor de los amores imposibles
Yo no soy digno de ser amado"

Finalmente hablaremos de la inquietante voz del narrador, ese ser omnisciente, como él mismo se declara, aspecto que le confiere una categoría especial. Si los personajes aparecen como una extensión de Sabogal, podría señalarse que el Narrador es casi como su alter ego, aquel que lo completa y lo define. Por él sabemos las obsesiones del poeta, su admiración por Shakespeare, su fascinación por la muerte, por la figura del padre, el monstruo que nos creó. El más que nadie entiende porque Sabogal provoca desconcierto y rechazo, es el único que intuye la metamorfosis de "sus lecciones de anatomía". Conoce de su interminable caída, entiende que es el deseo, pero por sobre todo,

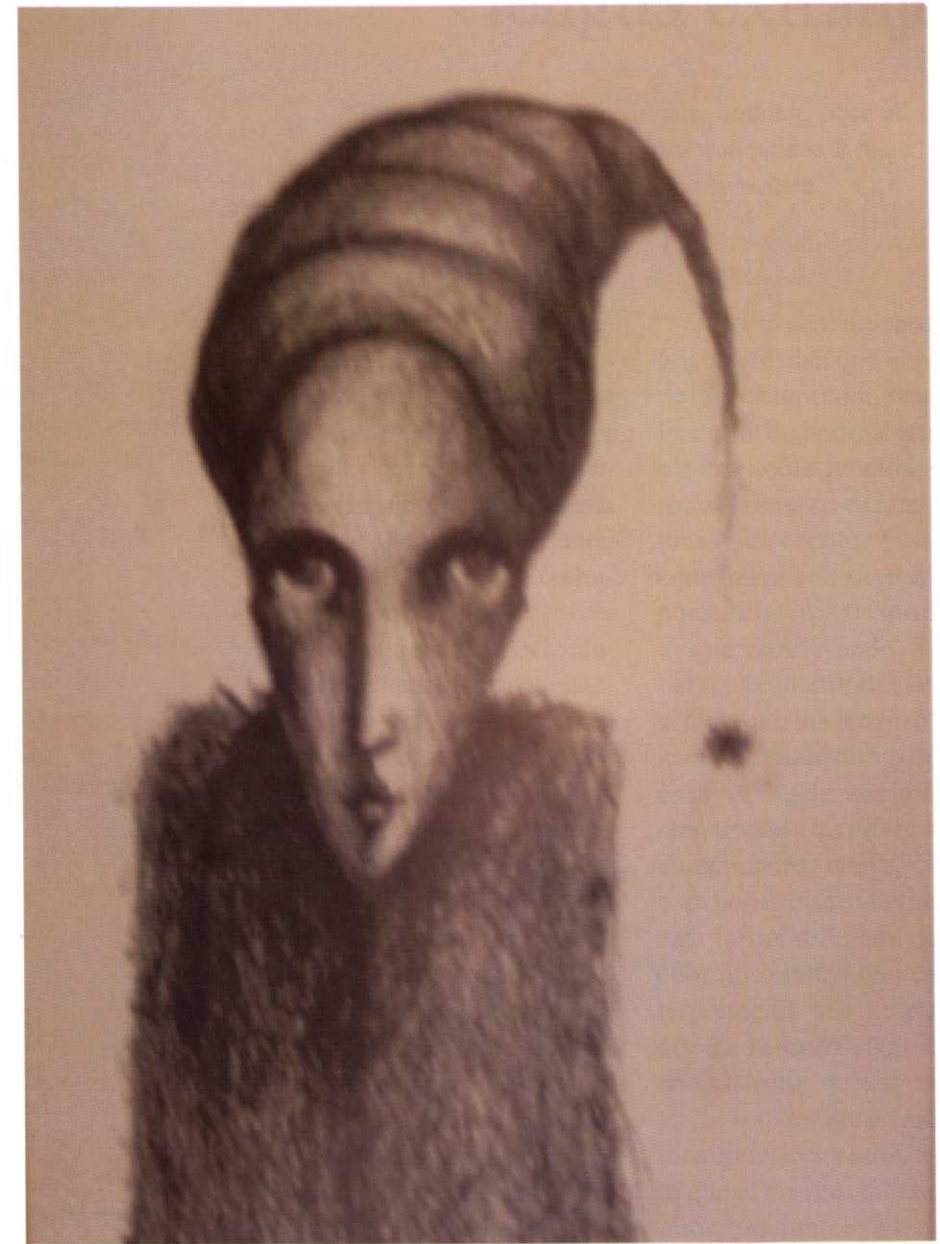
comprende su ausencia/presencia.

Los tres personajes: Narrador, Sabogal y el dios de los grandes muslos, "el ojo", podrían irreverentemente conformar la trilogía, esa trinidad que nos gobierna o quizá mejor, nos define fatídicamente porque no nos permite opción, estamos encerrados en un triángulo sin puertas. Las palabras no sirven, eso lo demuestran los jueces en un incongruente juego de palabras que dejan en apariencia dejan de significar pero que si nos detenemos en ellas tan solo dan cuenta de nuestro propio laberinto, como señaló algún célebre escritor "la escritura, las



palabras son una guerra que reflejan las batallas de la vida".

Para concluir señalaremos que el texto tiene como idea central la figura de un dios oscuro, tal vez incomprensiblemente humano y divino, él es quien mantiene la dialéctica de las fuerzas que pugnan en la figura de los personajes, y el narrador bien podría ser señalado como la fuente de la tensión dramática que permite la evolución de los acontecimientos. Logrando de esta manera estructurar bajo una paradójica apariencia el drama de Antonio Sabogal.



lápiz sobre papel
15 x 22 cm.
2004

Algunas notas sobre cómo mejorar la enseñanza de la escritura en una lengua extranjera

"The idea is nothing, or virtually nothing, since all depends on how it is written. A poor idea well written is more likely to be accepted than a good idea poorly written"

Isaac Asimov

La sociedad tecnológica moderna cada día es más compleja y depende cada vez más de la información escrita. Por estas razones resulta casi imposible que una persona pueda desarrollarse en este mundo globalizado si no sabe comunicarse correctamente a través del lenguaje escrito. Por lo tanto, para avanzar adecuadamente en esta sociedad, un individuo necesita estar en condiciones de leer y escribir en un nivel aceptable de comprensión.

La experiencia en la docencia nos hace notar que la mayoría de nuestros estudiantes, aunque supuestamente leen y escriben, ejecutan tales procesos con gran dificultad y deficiencia. Si estos problemas los encontramos en el propio idioma ¿qué podemos decir cuando lo hacen en un idioma extranjero? Para leer y escribir en otro idioma es importante que primero tengan bases sólidas de estas habilidades en su propia lengua para así poder desarrollarlas en una segunda lengua.

Ahora bien, muchos pedagogos afirman que el proceso de la escritura comienza con la lectura al tiempo que esta cumple una doble función: primero, el lector se enfrenta a las ideas del escritor y segundo contribuye con su propia respuesta e interpretación del texto que está leyendo. Sin embargo, la interpretación y reacción que los lectores tienen hacia ciertas historias, textos o ensayos suele ser diferente atendiendo a las diferentes nacionalidades, etnias, culturas y experiencias. Obviamente, esta forma diferente de reacción no implica que cada interpretación sea aceptable o que cada texto signifique lo que el lector quiere interpretar, lo importante en este punto es que el lector no distorsione lo que el escritor quiere transmitir, no ignore los detalles relevantes o encuentre cosas que no existen en la historia. Tampoco es necesario que todos los lectores estén de acuerdo con el contenido de un escrito, lo realmente significativo es que cada lector, cada

SUSANA CALLE A.

Profesora del Departamento de Idiomas.

alumno, pueda desarrollar una interpretación apoyada en lo que está leyendo. De ahí la importancia de la lectura al proporcionar nuevas ideas y ayudar al trabajo de la escritura.

LA ENSEÑANZA DE LA LECTURA Y ESCRITURA

Los propósitos que se persiguen en la enseñanza de la lectura y escritura en el aula son diferentes de los que orientan la lectura y la escritura fuera de ella. En el aula existe la tendencia a que la lectura y escritura existan para ser "enseñadas y aprendidas". Se ponen de esta manera en primer plano una tendencia didáctica, mientras que los comunicativos y estéticos como leer para conocer otros mundos posibles, pensar sobre el propio desde otra perspectiva, o simplemente vivir una experiencia de goce estético, quedan relegados.

Así también, la necesidad del maestro en conocer los resultados de sus acciones lleva en muchos casos a generar situaciones en las que se lee y escribe para que el docente pueda evaluar determinados aspectos del desempeño de los alumnos, quedando en un segundo plano aspectos vinculados con la lectura y escritura como prácticas sociales. De esta manera se otorga muy poco espacio a los alumnos a adquirir autonomía como lectores y escritores. El derecho a evaluar tiende a ser privativo del docente mientras que los alumnos cuentan con escasas posibilidades de auto controlar sus procesos de comprensión de la lectura y de auto corrección de sus escritos, esto sucede no solamente en la lengua materna, sino más aún en una lengua extranjera.

Es importante, por lo tanto, que los maestros de español así como también de inglés tengamos una concepción diferente de lo que significa el enseñar a leer y escribir. De esta manera el alumno tendrá una nueva visión de estas habilidades tan llevadas a menos por los mismos estudiantes.

LEYENDO EN UNA FORMA ACTIVA

El objeto de este artículo es el de dar algunas pautas para mejorar la lectura y escritura en una segunda lengua, en este caso en inglés; sin embargo, las sugerencias presentadas pueden ser válidas y puestas en práctica también en el español.

A fin de ayudar a los estudiantes a leer mejor tanto en español como en inglés y que la lectura les ayude en el proceso de la escritura, se presentan algunas sugerencias que anotamos a continuación y que han sido resumidas y adaptadas del texto *Pattern for Collage Writing*:

Antes de leer un texto es importante dar un vistazo general al mismo y aplicar lo que en inglés llamamos pre-reading, es decir preparar al alumno al entendimiento del texto. Si el texto comienza con alguna nota sobre el autor o la obra, es importante tomar en cuenta esta información. El texto examinado ligeramente nos da una visión general de las ideas del autor. Es necesario, mientras se lee, tener en mente el título del texto y los subtítulos del mismo. También se debe tomar especial atención a la introducción y a la conclusión.

Mientras se lee tratemos de que nuestros alumnos se hagan las siguientes preguntas:

- ¿Cuál es el tema principal del texto?
- ¿Tiene el autor un objetivo específico en mente?
- ¿A qué tipo de audiencia va dirigido el texto?
- ¿Las ideas del escritor compaginan con las del lector?
- ¿Las ideas del escritor desafían las del lector?
- ¿Falta alguna información en el texto?
- ¿Coincide el autor con otros textos o artículo editados?
- ¿Hay algún paralelismo con alguna experiencia del lector?

Es importante que las reacciones del lector sean anotadas, y estas anotaciones sugieran preguntas que puedan ser luego consultadas

o discutidas.

Este proceso ayudará al lector a ser más consciente de lo que está leyendo, a ampliar sus conocimientos y a tener más material para sus futuros escritos.

APRENDIENDO A ESCRIBIR

El profesor debería tener muy en cuenta que cuando el alumno aprende a escribir utilice el lenguaje escrito como medio de exploración y de conocimiento de sí mismo, de su propia realidad y de su entorno y como instrumento de exploración del mundo. Es también necesario tener muy en cuenta que la enseñanza de la escritura debe ser desarrollada en el aula de forma que el profesor pueda intervenir durante el proceso como guía que proporciona el andamiaje que los alumnos necesitan para resolver los múltiples problemas que las tareas de la composición plantean.

En este sentido retomamos un planteamiento de Ana Camps cuando expone que "Escribir es necesario para aprender a escribir, pero no es suficiente. Las actividades de leer y escribir consisten en participar en la comunicación verbal humana. Para aprender a leer y escribir, los alumnos tienen que participar en actividades diversas de lectura y escritura, con finalidades, interlocutores y ámbitos de interacción diversos. Pero para aprender la complejidad de los usos escritos, tiene que haber actividades de enseñanza y aprendizaje que prevean que hay conocimientos específicos relacionados con las particularidades de los géneros escritos que es necesario enseñar para que puedan ser aprendidos. Mirado desde la otra perspectiva, también habría que decir que las actividades de enseñanza por sí mismas, sin ofrecer a los alumnos oportunidades para escribir en situaciones diferentes, no serían suficientes para aprender a escribir textos que deben responder a la complejidad de los contextos interactivos. Se plantea, pues, la necesidad de relacionar la práctica con la reflexión" (Camps, 200).

Es decir el enseñar a escribir nos enfrenta a los profesores a una doble tarea: el de darles

a los alumnos los pasos a seguir para que desarrollen el proceso de la escritura y sus géneros y el de darles la oportunidad de que ellos creen sus propios escritos ya que solamente escribiendo van a aprender a escribir. Esta doble perspectiva será necesaria que se aplique tanto con el idioma materno, como con un idioma extranjero.

Si el escribir es un proceso, este debe ser enfatizado con diferentes estrategias a seguir para llegar a realizar una composición, un ensayo o un escrito que comunique las ideas que un alumno quiere dar a conocer. El escribir no es una tarea fácil, aún para un escritor profesional. Esta tarea debe ser aprendida desde la escuela ya que el estudiante a través de su vida estudiantil necesita escribir exámenes, ensayos, correspondencia, oficios, etc., en cualquier idioma.

Si el escribir en la lengua materna es difícil, nos hacemos la pregunta ¿cuán difícil resultará el que el alumno escriba en una lengua extranjera? Esta es la misión a la que estamos enfrentados los profesores de inglés; por lo tanto, hagamos de esta tarea una situación agradable en la que nuestros alumnos sientan satisfacción al hacerlo.

Se planteará el interrogante ¿cuándo se debe enseñar a escribir o mejor dicho a redactar en una lengua extranjera? Muchos autores coinciden en que la escritura debe ser enseñada desde que al alumno se le da las primeras nociones de escritura. Se comenzará con pequeños párrafos, con resúmenes y así gradualmente hasta llegar a una composición y a un ensayo.

PREPARÁNDOSE A ESCRIBIR

Antes de comenzar a escribir, es necesario que el estudiante tenga una idea de lo que va a escribir, es decir sepa con claridad el contenido del escrito que va a producir. Si es una pregunta la que va a contestar, deberá leerla varias veces a fin de entender su contenido. Si es un párrafo lo que va a desarrollar, tener en mente las ideas que piensa dar a conocer; o si es un ensayo lo que va a presentar, saber cómo lo

va a realizar. Una vez que tiene claro lo que va a escribir, deberá considerar la extensión del escrito, el propósito del mismo, la audiencia a la que va dirigido, la ocasión en la que se escribe y el conocimiento que tiene sobre lo que va a presentar.

Extensión

Generalmente el profesor especifica la extensión aproximada del texto el mismo que determinará el enfoque que se le dé. No es lo mismo escribir un párrafo de cierto número de oraciones que un ensayo de dos o tres páginas. Si la extensión no ha sido limitada, el estudiante definirá el tamaño de acuerdo al tema.

Propósito

El propósito del escrito limita qué es lo que se va a escribir y cómo se va a expresar lo escrito. En general se pueden clasificar los propósitos del tema de acuerdo a la relación que se tenga con la audiencia a la cual va dirigido el mismo. Un propósito puede ser el expresar a la audiencia sentimientos o impresiones generales, otro propósito puede ser el informar sobre algo e inclusive el persuadir a la audiencia sobre determinados aspectos.

Audiencia

Es importante tener en mente la audiencia a la que va dirigido el escrito. En el aula, la audiencia es generalmente el profesor a quien, en la mayoría de los casos, se le quiere demostrar los conocimientos sobre el tema presentado. Otras audiencias incluyen los compañeros de clase, colegas y por qué no el público en general. Una vez que se define la audiencia, esto ayudará a determinar el lenguaje a usarse y el contenido del escrito.

Ocasión

En general la ocasión en la que se realizan escritos académicos es en clase o tareas de

casa que los estudiantes tienen que cumplir. Diferentes áreas de estudio crean diferentes ocasiones de escritura. Un escrito para la clase de inglés a lo mejor no se adapta a la clase de Turismo, aún cuando ambos escritos sean realizados en inglés. A pesar de que el aula de clase puede ser una situación artificial en donde el estudiante escribe porque debe escribir, sin embargo se tratará de que los temas nazcan de sus propios intereses y de que esta tarea le sirva de práctica para lo que tendrá que luego escribir en su vida diaria.

Conocimiento sobre el tema

Diferentes escritos requieren diferentes conocimientos sobre un tema. No es lo mismo escribir sobre algo personal que escribir sobre algo que requiere ser investigado. En muchas ocasiones la extensión del tema y el tiempo requerido para el mismo ayudan a decidir sobre la información necesaria.

EL PROCESO DE LA ESCRITURA

Dorothy E Zemach y Lisa A Rumisek en su libro *College Writing* plantean cuatro momentos en el proceso de la escritura: elaboración, borrador, revisión y edición; y los dividen en seis pasos a seguir a fin de producir un escrito. Estos los he resumido y adaptado a nuestras condiciones. Es importante anotar que estos pasos no son los únicos a practicar, así como tampoco se les debe seguir en orden riguroso y fijo como son presentados. Estos constituyen sugerencias a los que el profesor puede añadir su creatividad al momento de ponerlos en práctica.

ELABORACIÓN

Paso 1. Selección del tema y su elaboración en la mente. Antes de comenzar a escribir, el profesor o guía señalará un tema específico o también puede presentar a los alumnos algunas ideas sobre lo que pueden escribir. En caso contrario, el alumno puede escoger su tema.

Paso 2. Organización de ideas. Una vez escogido el tema, es importante pensar qué es lo que se va a escribir sobre ese tema

Paso 3. Visualización del tema en la mente. El estudiante deberá decidir qué ideas va a utilizar y cuándo las va a utilizar, así como también señalar el orden en el que van a ser utilizadas, tomando nota de las mismas.

BORRADOR

Paso 4. Producción del texto. En este punto se debe escribir el tema de principio a fin. Aquí se deben utilizar las notas tanto de las ideas planteadas, así como también de la forma en que se las concibió previamente.

REVISIÓN

Paso 5. Lectura crítica y ajustes. En esta etapa quien escribe se aboca a leer repetidamente lo escrito, manteniendo una actitud crítica, para luego ajustar las partes que le parecen insatisfactorias. La lectura lo puede hacer silenciosamente, en voz alta o hacerla a un compañero.

La revisión permite al autor del texto utilizar su propio criterio para:

primero, asegurarse de que hay congruencia entre lo expresado en el texto y la intención que se le quería dar a éste;

segundo, asegurarse de que existe coherencia entre las diferentes partes del texto;

tercero, asegurarse de que la información que se presenta es suficiente en cantidad y de que en ella no hay excesos ni carencias; de que lo escrito es adecuado y comprensible para la mayoría del público al cual está siendo dirigido; y

cuarto, asegurarse de que el texto posee las características aceptables en cuanto al lenguaje utilizado. Es decir, si los elementos del lenguaje son empleados de manera apropiada. Por ejemplo, si el léxico o las palabras usadas son las más indicadas y si la construcción de las oraciones respeta el uso de las reglas sintácticas y ortográficas. (Morles 2003).

Luego de este paso es aconsejable intercambiar los escritos entre los compañeros de aula. Otra opinión ayudará a juzgar la efectividad y claridad de lo escrito; además el juzgar otros temas ofrecerá a los alumnos la oportunidad de mejorar los suyos propios.

EDICIÓN

Paso 6. Usar las ideas del paso 5 para volver a escribir el texto haciendo los ajustes necesarios en la estructura y el contenido. Posiblemente sea necesario clarificar ciertas ideas o añadir determinados detalles o cambiar la organización del escrito de una manera más lógica. Es necesario volver a leer el texto a fin de comprobar si los cambios necesarios han sido realizados.

Luego de todos estos pasos el alumno podrá decir que ha completado la escritura de su texto.

TIPOS DE ESCRITURA

A fin de realizar un escrito siguiendo los pasos antes mencionados, es necesario que el alumno conozca qué tipo de escrito va a realizar. Se consideran los dos más utilizados: el párrafo y el ensayo.

El párrafo

Un párrafo es un grupo de oraciones sobre un tema único. Las diferentes oraciones del mismo explican la idea principal del tema. Generalmente consta de tres partes básicas: a) la idea principal que usualmente suele ser la primera oración en donde se expresa en forma general la idea del tema; b) las oraciones que desarrollan de manera detallada la idea principal apoyando la misma; y c) la conclusión que puede ser expresada en la última oración del párrafo repitiendo la idea principal o simplemente haciendo un comentario final acerca del tema.

El ensayo

Un ensayo se compone de varios párrafos

que se escriben sobre un tema y una idea principal. Consta de tres partes principales: a) la introducción en donde se explica la idea general del ensayo. Aquí puede constar la tesis que es la idea principal del ensayo y constituye el punto principal hacia donde se centran todas las otras ideas; b) el cuerpo del ensayo que explica y sustenta lo planteado en la tesis; y c) la conclusión, que es el último párrafo del ensayo que resume y refuerza la tesis y finalmente concluye el escrito.

Es importante también que el alumno conozca los tipos de escritos que puede producir. Así tenemos los textos que describen, que narran, que ejemplifican, que utilizan causa y efecto, que comparan y contrastan, que argumentan o también una combinación de los mencionados.

Así mismo es necesario insistir en el uso de la puntuación. En inglés las reglas de puntuación son muy estrictas, por lo tanto el estudiante debe conocerlas a fin de aplicarlas con toda precisión.

Como conclusión se puede anotar que el escribir no es fácil y por lo mismo se le debe considerar como una actividad que corresponde ser enseñada y sobre todo practicada. Es preciso también tener en cuenta considerarla como una actividad compartida, como una actividad social en donde el maestro solamente constituye un guía para el alumno que escribe lo que quiere dar a conocer.



Estas notas han sido escritas con el propósito de despertar en los profesores tanto de español como de inglés el interés por encaminar a los alumnos en el proceso de la escritura. Si los estudiantes, en su lengua materna, tienen práctica en la escritura y siguen un método que les facilite la misma, el trabajo de los profesores de inglés será el de, sobre estas bases, dedicarnos más al uso de la lengua que a la enseñanza del proceso mismo. Una tarea interesante sería el de que tanto profesores de español como de inglés nos pongamos de acuerdo en una nueva forma de enseñanza a fin de que nuestros alumnos aprendan a leer y escribir con miras a convertirse en personas críticas y al mismo tiempo creativas.

BIBLIOGRAFÍA

- Camps, A (2000) "Motivos para escribir" en *Textos*, 23, 69-78.
- Morles, A (2003) "Desarrollo de habilidades para la escritura eficiente" en *LECTURA Y VIDA*. Septiembre 2003.
- Kirszner G. y Stephen R Mandell (2004) *Patterns for Collage Writing*. Bedford / St. Martins. Boston* New York.
- Zemach E.D., & Lisa A. Rumisek. *College Writing*. Macmillan.



acrílico sobre lienzo
30 x 50 cm.
2003

Cervantes: su circunstancia, su vida y algunos rasgos filosóficos del Quijote

Se me ha pedido que hable del Quijote, con motivo del cuarto centenario de su publicación. Atendiendo a que soy filósofo han querido que me refiera a la filosofía del inmortal libro. La verdad es que la tarea es algo ardua, porque ni Miguel de Cervantes fue un filósofo ni la gran novela acerca del Ingenioso Hidalgo es, ni por asomo un libro que trate de filosofía.

Estimo que en el Quijote hay un vislumbre real de algo muy propio y característico de la filosofía contemporánea. Para ver esto claro habrá que decir cuál o cuáles son los rasgos esenciales de esa que llamo filosofía contemporánea y qué es lo que en el Quijote hay que autoriza a ligarlo con ella. Mas antes es preciso tratar del Quijote como obra de arte, pues sólo así, estimo, se estará en capacidad de entender lo que en él se dice que pueda valer y tener importancia desde un punto de vista filosófico.

Bibliotecas enteras hay acerca del Quijote. Pero, al margen de tesis, opiniones e ideas hay algo real que no se

presta a interpretaciones o dudas, a saber, que es el libro, en toda la literatura universal, del cual se ha publicado el mayor número de ejemplares, que ha tenido el mayor número de ediciones y, en fin, que se ha traducido al mayor número de lenguas... con la única excepción de otro libro, del libro por antonomasia, esto es, la Biblia. Ese simple, pero significativo, hecho es prueba de su éxito.

Algunos elementos filosóficos debieron encontrar en el ingenioso hidalgo nuestros dos mayores filósofos del siglo XX, esto es, Unamuno y Ortega y Gasset, cuando ambos se preocuparon por Don Quijote. El primero, precisamente ahora hace 100 años, con motivo de la celebración del tercer centenario de su primera edición, publicó una obra que aparece, comúnmente, titulada "Vida de Don Quijote y Sancho", pero cuyo verdadero y completo título es "Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno". El se-

FRANCISCO ÁLVAREZ G.
Decano Fundador de la
Facultad de Filosofía, Letras
y Ciencias de la Educación
de la Universidad de Cuenca.

gundo, Ortega y Gasset, era para aquella fecha todavía demasiado joven, pero nueve años más tarde, en 1914, publicó su primer libro al cual puso, significativamente, el título de "Meditaciones del Quijote". Ya antes había publicado numerosos artículos periodísticos y ensayos, pero, repito, su primer libro propiamente dicho fue este en el que se menta al personaje universal. Esa afición por el Quijote en ambos es, a mi juicio, ya una prueba de que algo afín con sus respectivos temperamentos filosóficos hallaron en la lectura de la inmortal obra de Cervantes.

Y, justo, algo que se encuentra en el mencionado libro de Ortega nos va a dar pie para dar estructura a esta conferencia. Enuncia en él nuestro filósofo y maestro aquella frase que, andando el tiempo, se va a convertir en una especie de núcleo central de su filosofía ya en plena madurez: "yo soy yo y mi circunstancia". Viene a ser la expresión, última y sazónada y madura de aquel descubrimiento sobresaliente de Francisco Brentano de que la intencionalidad es el requisito esencial de la conciencia. Cualquier fenómeno psíquico requiere para ser, de lo otro a que tiende, sólo que ahora, en Ortega -y en eso consiste la sazón y madurez de su sentencia - no es que la conciencia sea y luego tienda o se dirija a algo, sino que su propio ser consiste en ser-con lo otro que se le enfrenta y, sin ello, no sería nada. Mucho tiempo después que Ortega, y con su un poco de pedantería y otro poco de querer aparentar profundidad y tratar de hacer parecer difícil lo fácil, el filósofo francés Sartre definirá la conciencia como "aquel ser que, para ser, necesita ser lo que no es" o como "el ser que no es lo que es" o que "es lo que no es". La sentencia de Ortega es mucho menos rebuscada y clara: la circunstancia, esto es, todo aquello que me rodea, lo otro, en suma, es elemento indispensable de cada yo, de cada conciencia o, empleando el término más preciso, de cada vida humana.

Pues bien: de lo que aquí se trata es de hablar del Quijote. "El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha" es la gran novela de Cervantes. Hablando un poco en términos propios de la filosofía del espíritu de Nicolai

Hartmann: es un ejemplo más de espíritu objetivado. Espíritu objetivado que hace referencia o es producto del espíritu subjetivo que lo creó, esto es, el de Miguel de Cervantes, sin el cual, por ende, aquel ejemplar no hubiera sido y, sin el cual, no es, plenamente inteligible. Mas, a su vez, Cervantes no se entiende a cabalidad y en una dimensión de profundidad sin su circunstancia, puesto que ésta, ya lo sabemos, forma parte de él. Cabría decir que Cervantes y su circunstancia forman o constituyen una unidad. Pero, la circunstancia de Miguel de Cervantes es la España, principalmente, de la segunda mitad del siglo XVI y el decenio y medio primero del siguiente, esto es, la época del largo reinado de Felipe II y del mucho más corto de Felipe III, y digo, principalmente, porque una buena parte de la vida de Miguel de Cervantes se desarrolló fuera de España: unos seis años vagabundó por tierras de Italia y otros cinco y medio los pasó cautivo en Argel. Y estos años van a influir, claro está, en su vida y a hacerse notar en su obra literaria.

Es preciso, pues, hablar primero de cómo era la España de su tiempo, su circunstancia, lo que en derredor de él había, para entender, con dimensión de profundidad, a Miguel de Cervantes. Esto en primer lugar, pero, en segundo, nos es necesario e indispensable saber algo de su vida para poder entender su obra. Y, ahora sí, ya está clara la estructura de esta conferencia y las tres partes en que se dividirá: una visión de la España de los tiempos de Miguel de Cervantes, una mención de la azarosa y triste vida del glorioso escritor y, por último, una referencia al Quijote tratando de ver qué rasgos filosóficos parece que nos hacen recordar a la filosofía más moderna.

La España de la época de Miguel de Cervantes es el país más poderoso del mundo. Aquello de que en los territorios de España nunca se ponía el sol es un dicho absolutamente cierto. Sobre todo desde el momento en que, con Felipe II, por herencia de su madre Isabel de Portugal, se logra la unificación de la península. Hay que tener en cuenta que dicha unificación suponía la soberanía ahora de España

sobre todo el inmenso imperio colonial que Portugal había ido adquiriendo gracias a haberse adelantado en las expediciones marítimas: buena parte de las costas occidentales y orientales de África, lo que después, en América, fue el Brasil, adquiere posesiones en las costas de la India y, finalmente, multitud de asentamientos en las miles de islas de lo que más tarde se llamará Indonesia. A más de todo esto que Portugal aportaba, España poseía, por su cuenta, casi toda América, desde California hasta el extremo sur del estrecho de Magallanes, media Italia, Milán, Nápoles, Sicilia, Cerdeña, los Países Bajos, Borgoña, el Franco Condado, el Rosellón, etc. y, aparte todas estas posesiones en Europa, enclaves en el norte de África e inmensos territorios en Oceanía, Filipinas, las Marianas, Guán, etc., etc. Esta era la gloriosa España en que vivió Cervantes en tiempos de su mayor esplendor, esto es, durante todo el reinado de Felipe II, 1556-1598, y una buena parte del de Felipe III,

Mas, en esta España pujante, ascendiente, que en poco más de medio siglo pasó de casi nada a ser todo, había multitud de cosas anormales que, al ir dando sus frutos, por así decir, habrían, con el tiempo, de producir la debilidad, la decadencia del poder, la pérdida poco a poco de tantas posesiones que antaño se tuvo y la consecuencia o reflejo de todo ello en el ánimo de los españoles: un sentimiento de frustración, de fracaso, de debilidad, de decadencia. Todo ello contradictoriamente mezclado con el orgullo por el constante recuerdo de lo que se fue, de lo que hasta hacia muy poco se había sido. Cervantes, por tantas tristes experiencias de su propia vida y por haber sido testigo del primer gran contratiempo o fracaso de España en su política exterior, el terrible desastre de la Armada Invencible, que inicia ya el proceso más o menos lento de derrotas y pérdidas de territorios, participó de ese doble y contrario sentimiento de satisfacción y orgullo por un lado, pero de desánimo, pesimismo y decadencia, por otro.

Ahora bien: ¿Cuáles fueron esas que he denominado cosas anormales que había y que

fueron la causa del lento, pero inexorable, proceso de decadencia, que, en verdad, duró tres siglos, XVII, XVIII y XIX, hasta culminar con la pérdida de las últimas reliquias de lo que fue su antiguo imperio, (la pérdida por España de Cuba, Puerto Rico, las Filipinas, con motivo de su guerra con Estados Unidos en 1898)? Una de esas cosas anormales fue la escasez de población y, aparte escasez, la despoblación que, como quien dice para remate, se produjo ya a finales del siglo XVI y durante el XVII, más acentuadamente todavía.

Nietzsche dijo en cierta ocasión que España fue "un pueblo que quiso demasiado". Es cierto que quiso demasiado y, añadiríamos, consiguió demasiado, para ser tan pocos los españoles o, con mayor justeza y verdad los castellanos, pues fue Castilla la que, casi con exclusividad llevó a cabo aquel grande y asombroso esfuerzo. La población de Castilla, incluidas Andalucía, Extremadura y Murcia no llegaba, a mediados del siglo XVI, es decir, en la época de mayor esplendor del imperio, a los 7 millones de habitantes. Sumados los diferentes reinos la población total de la península apenas sobrepasaría por muy poco los 8 millones. Comparando lo exigua de la población con la inmensidad del imperio, a uno se le ocurre pensar: "Fueron muy pocos para tanto". Sobre todo si se tiene en cuenta que había que mantener multitud de ejércitos -los famosos tercios- para guarnecer tantas ciudades por la vasta geografía de Europa y luchar, si el caso fuera, contra los que amenazaban esos territorios y ciudades ocupados por los españoles. Y hay también que tener a la vista, en un muy primer plano, que en América, desde California al extremo sur, había ya, a finales del siglo XVI, miles y miles de pueblos en los que raro es que no hubiera algunos españoles. Y en varios puntos de África y en Oceanía ocurría lo mismo. Se descubría primero, se ocupaba y conquistaba después, pero luego, para que lo descubierto pasara a formar parte del imperio había que asentar allí alguna población.

Mas si los españoles eran tan pocos para tan grandes empresas, de milicias, de descubri-

mientos, de conquistas y de colonización con establecimiento de moradores en tan vastos y dilatados territorios, se empeoraba todo esto con el fenómeno de la despoblación, fenómeno que comenzó desde finales del siglo XV y que se acentuó y culminó en el XVII. Durante este último siglo se calcula que la población de España disminuyó en un 25%, aproximadamente. Cuatro hechos influyeron en esta pérdida de habitantes, que afectó, sobre todo, a Castilla: guerras, peste, expulsiones y emigración.

Contra tres grandes enemigos hubo de luchar España en el transcurso del siglo XVI y gran parte del siguiente: contra Francia, contra el protestantismo y calvinismo y países que abrazaban esta nueva forma de cristiandad y contra los turcos. Durante el reinado del emperador Carlos V de Alemania y I de España, las luchas entre el rey de Francia, Francisco I, fueron continuas, Felipe II tuvo que enfrentar a Enrique III y Felipe IV a Luis XIII y a Luis XIV. Se luchó en Flandes, en el Franco Condado, en el Piamonte, en el Rosellón etc., etc. Los tercios españoles se hicieron famosos en estas guerras y adquirieron la fama de invencibles. Las bajas humanas eran a veces cuantiosas. Sobre todo, como las guerras fueron casi continuas a lo largo de siglo y medio, aproximadamente, las muertes en tantos conflictos significaron una sensible disminución de la población. Y aparte guerras contra Francia y contra las coaliciones que ésta no cejaba de formar una vez tras otra, en su obsesiva animadversión contra los Habsburgos de Austria o de España se luchaba también, aun cuando en menor escala, en América, en el Mediterráneo oriental contra los turcos, en África y en el lejano oriente.

Pero, además de guerras, estaban las pestes. Hoy apenas puede imaginarse uno lo que fueron en tiempos antiguos, en la edad media o, incluso, durante la época en que vivió Cervantes. De la famosa peste negra que asoló vastas regiones de Europa durante el siglo XV se sabe fue responsable de la pérdida del 50% de la población de muchas regiones de Europa. A mediados del siglo XVI y hacia los últimos

años del siglo hubo pestes en España que produjeron muchas bajas – Un solo dato para dar idea de lo grave del asunto. La población de las ciudades era, por aquellas fechas, no sólo en España, sino en Europa, muy escasa, sobre todo si comparamos con la situación en nuestros días. Así, por ejemplo, en la Europa de comienzos del siglo XVI sólo había cuatro ciudades de más de 100.000 habitantes: París, Milán, Venecia y Nápoles. Hacia finales otras llegaron a ese número: Londres, Roma, Lisboa, Sevilla y algunas más. Pues bien y a esto iba; Sólo en Sevilla las pestes del siglo XVI produjeron 60.000 bajas.

En tercer lugar, decíamos, hay que señalar, como factor que incidió en la pérdida de población, las expulsiones. Además de la tan conocida de los judíos, en la última década del siglo XV, ahora, en la primera del siglo XVII se produjo la expulsión de los moriscos. En algunas regiones, como en Aragón y Valencia, donde constituía una parte muy importante de la población, la expulsión llegó a tener caracteres catastróficos.

Y, en fin, el último factor y el más fundamental de todos fue la emigración. El descubrimiento y la conquista fue en verdad a veces cosa o tarea de muy pocos, pero la posesión, esto es la colonización y ocupación efectiva de aquellos inmensos territorios, sobre todo en el Nuevo Mundo y, más tarde en el extremo oriente, especialmente en Filipinas, tuvo que ser obra de muchos. Por citar algunas cifras que, más y mejor que las palabras, sirven en ocasiones para dar idea exacta de los hechos, se calcula que, durante el siglo XVI emigraban de España alrededor de 20.000 españoles anuales, lo cual, una vez más, dado lo exiguo de la población, significaba un monto muy elevado. Hasta mediados del siglo, esto es, hacia la época del nacimiento de Cervantes, se estima habían emigrado de España para las Indias, como entonces se decía, unas 180.000 personas. Y esta estimación tiene en cuenta sólo los emigrantes con autorización, esto es, legales, que si se suman los ilegales, que eran muchísimos, constituidos principalmente por aquellos españoles que, por

una razón o por otra, se encontraban en mala situación, los judíos conversos muy principalmente, entonces las cifras resultarían mucho más abultadas. Añado, siempre referido a este gravísimo problema de la población, que el efecto del mismo no afectó a la totalidad de la península. Porque se habla de España y ésta contiene los diversos reinos, pero el peso y responsabilidad, como ya dijimos, de la conquista y después repoblación y colonización de los inmensos territorios descubiertos y conquistados fue tarea casi en exclusividad de Castilla, entendiéndose por tal tanto a los castellanos propiamente dichos como a los andaluces, murcianos y extremeños. Las glorias de la España imperial se las llevaban todos, pero los autores y agentes efectivos de ella fueron los castellanos.

Dos millones de personas en total se calcula que perdió España durante el reinado de Felipe II. Porque la inmensa mayoría de los emigrantes, legales e ilegales, se perdían para España, aunque se ganasen para el Nuevo Mundo y otros lugares. Cualquiera, pues, al tanto de los hechos, podría sentir la impresión de hallarnos ante un coloso con los pies o fundamentos de barro. Y esto, si ya no lo es, amenaza por lo menos decadencia. Y lo mismo aprehendemos si atendemos a la vida económica. Ya es un síntoma extraño que siendo España tan poderosa y rica durante el siglo XVI, esto es, durante los reinados de Carlos I y Felipe II, tuviera que estar de continuo solicitando préstamos de los banqueros más poderosos de la época, los Fúcares alemanes, españolizando el Fugger alemán, o los banqueros genoveses, después de la bancarota de aquéllos. En el esplendor de la corte de los Austrias españoles se gastaba mucho, pero aún más en el mantenimiento, constante restauración y avituallamiento de los ejércitos, de los famosos tercios. Y las recaudaciones no daban para tanto. Sobre todo si se tienen en cuenta estos dos hechos: primero, las contradicciones y anomalías sociales de la España de la época puesto que la corona, la alta nobleza y el clero poseían entonces el 90% de las tierras, en un tiempo en que la tierra todavía constituía, en

España, la principal fuente de riqueza. Y, principal contradicción y anomalía, estos tres órdenes sociales, que poseían tanto, no erogaban, por abusivos privilegios, nada o apenas nada, de tal modo que era el pobre pueblo llano el que tenía que contribuir con sus tributos a engordar el erario público. Ya esta sinrazón o injusticia era algo sumamente anómalo. Pero aún más agravaba la situación este segundo hecho: que, de nuevo, era casi en exclusividad Castilla la que tenía que contribuir con sus impuestos a entregar dinero al gobierno, porque los otros reinos, Aragón, Valencia, el condado de Barcelona o las provincias vascongadas y Navarra, con sus fueros, prevaleciéndose en ellos, apenas erogaban. Los reyes, muy frecuentemente, apremiados por la escasez de dinero y por las guerras, convocaban las Cortes en estos territorios para tratar de convencer a sus gentes que en algo contribuyeran a remediar las apuradas situaciones motivadas por la escasez de recursos monetarios, pero, por lo común, era muy poco lo que conseguían. Se dependía, pues, con casi exclusividad, de la plata y el oro que venían de América.

¡La plata y el oro de América! ¡Cuánto no se ha hablado de ello! Mas lo inaudito es que sólo sirvió, como, quien dice, para ir tirando. Porque, ilógicamente, no sirvieron esos metales preciosos para el enriquecimiento de los españoles, lo que, en otras circunstancias que no hubieran sido los españoles, debiera y pudiera haber acontecido. Hablando en términos de modernas finanzas, esa gran afluencia de divisas en territorio hispánico, no sirvió para su desarrollo agrícola, artesanal, industrial y para en fin, constituir una economía sólida, sino que tal como venía el dinero se iba. Salía hacia el exterior y en gran parte para robustecer a los propios enemigos de España, en concepto de cancelación de préstamos a los banqueros alemanes y genoveses, de pago de salarios a las tropas, ya que muchas veces, en situaciones críticas, se declaraban, diríamos, de brazos caídos y en huelga, por falta de pago o de retraso en sus salarios; de gasto y lujo exagerado en la Corte y, finalmente, de compras en el exterior

de todo aquello necesario para vivir y que no se producía en el interior de la península. Alemania, los Países Bajos, Italia y Francia eran nuestros principales proveedores de artículos, de lujo unos y otros, sencillamente, de aquellos necesarios para el desarrollo de una vida normal. Con tanto dinero, bien invertido, se hubiera podido producir abundantemente, exportar lo producido, evitar el tener que comprar y, así, haber gozado de una balanza de comercio favorable, según el ideal del mercantilismo entonces naciente y en uso en los países de Europa Occidental. Pero, insisto, para todo esto hubiera sido necesario producir, esto es, en términos muy simples, trabajar y, en España, por las razones que a continuación diré no se trabaja en todo aquello referente a producir bienes de consumo y a su comercialización. Todos aquellos que se consideraban o estimaban en algo, los hidalgos, juzgaban indigno de su estado, ofensivo para su honra, dedicarse a cualquiera de esos afanes y trabajos. Recordemos al buen hidalgo manchego Alonso Quijano, prototipo del español medio de su tiempo, que Cervantes, con su gran experiencia de la vida, tan bien conocía. Es un hidalgo de un pequeño pueblecillo de la Mancha, Argamasilla de Alba probablemente, que vive una vida tranquila, con un ama y con una sobrina, dedicado, aparte leer libros de caballería, a conversar con sus amigos el cura y el barbero y a cazar, única ocupación honrosa y dignas para un hidalgo. La situación real era esta, en la inmensa mayoría de las familias españolas por aquel tiempo: el hijo mayor hereda los bienes, casa y tierras. ¿Y los otros hijos, cómo se ganan la vida?. Como la dichosa honra impedía dedicarse a un oficio o ejercer el comercio, no quedaban otros recursos que estos dos: o la iglesia o las armas, pero es claro que en cualquiera de estas dos formas de vida, no se produce. Aquí cabe hacerse la pregunta: ¿de dónde le vino al español esta manera de ser que, por cierto, es única, pues no se repite en ningún otro país de Europa occidental, en donde, al revés, estaba hasta en auge, por razones religiosas, el valorar cada vez más el trabajo, de cualquier tipo que fuere? Recuérdese que

un famoso sociólogo alemán, Max Weber pudo sostener, en un libro famoso, que los orígenes del capitalismo moderno europeo estaban en directa relación con la ética protestante y, en especial, con el calvinismo, dado el hincapié que éstos ponían en el trabajo como algo bueno a los ojos de Dios y medio, en cierto modo, para la salvación. Esta extraña condición y conducta de los españoles, tan contraria a la manera de ser de las gentes del resto de Europa, terminó por convertirse en tan anacrónica y perjudicial para el desarrollo del país que nada menos que un rey, el último de los Austria, Carlos II, tuvo que publicar una pragmática, a finales del siglo XVII, manifestando que no era incompatible con la nobleza y con la hidalguía el que las gentes se dedicaran a algún trabajo manual y productivo, tal como la fabricación de tejidos o el dedicarse al comercio. El que nada menos que un rey llegara hasta el extremo de manifestar esas opiniones era buena muestra de cuán arraigada había estado y estaba todavía en su tiempo la antigua y tradicional consideración del comercio o del trabajo industrial como motivo de deshonor y de deshonra. Los historiadores no acostumbran a denunciar esta pragmática, que tan reveladora es del carácter e idiosincrasia de los españoles, motivo y explicación del porqué de su atraso en relación con otros pueblos rivales de Europa y de su inevitable decadencia como país.

Mas sigue el interrogante: ¿Cuál es la razón de esa manera de ser? Porque no es que haya una especie de esencia de lo español o de la españolidad entre cuyas características esté esa de menospreciar el trabajo manual y, a veces, hasta casi el intelectual. Si los españoles de los siglos XVI y XVII pensaban y sentían así debía de ser por alguna razón, que se dio y existió en España y no en el resto de países de Europa occidental.

La razón, también poco aireada fue esta: sólo España tuvo en su suelo, durante 8 siglos a un pueblo extranjero, los árabes y berberiscos, creyentes y practicantes de una religión distinta de la cristiana: el Islam. Y sólo un pueblo como el español tuvo que estar tan largos siglos en

una permanente cruzada contra dicho pueblo extraño, tan distinto en costumbres, manera de pensar y religión. Del siglo VIII, en que se inicia la invasión, hasta finales del XV, en que la cruzada termina con la conquista de Granada, convivieron en suelo español las tres castas de los cristianos, los judíos y los moriscos. Convivieron, esto es, vivieron unos juntos a otros en los numerosos pueblos que se iban reconquistando, dedicada cada una de estas castas a una tarea y ocupación diferente. Los cristianos no hicieron durante ocho siglos, fundamentalmente, sino pelear. Cuando conquistaban una ciudad seguían peleando para conquistar otras o permanecían en armas para defender la plaza conquistada. Se acostumbraron, pues, a considerar que su destino y misión era: guerrear, conquistar y defender. Los judíos dedicábanse a realizar los diferentes oficios, manuales unos e intelectuales otros y practicar el comercio. Los árabes conquistados, los moriscos, en fin, ocupábanse preferentemente en las tareas de construir castillos, casas, iglesias, mezquitas, sinagogas y en la tarea, asimismo, del acarreo y transporte de mercadería de una parte a otra y de todo lo que ver tiene con pagos de impuestos, aduanas, etc., etc. Las tres funciones, desempeñadas, respectivamente, por las tres castas, se complementaban y eran absolutamente necesarias para el normal y buen vivir en ciudades y pueblos. Por ese reiterado y constante desempeño de la exclusiva tarea o misión de pelear, terminó por crear el sector de población cristiano que las otras funciones no eran propias de él, sino de las otras castas y que, por ende, su ejercicio, para ellos, los vencedores, era motivo de deshonor. Un cierto modo de vivir, durante largos siglos, terminó por convertirse en un cierto carácter y modo de ser. La única ocupación digna para un hidalgo, como Alonso Quijano, era la caza, una especie de remedo de guerra en tiempos de paz. Era una revolución de los valores: ser labrador, analfabeto y de escaso seso era una especie de prueba de carecer de antecedentes judaicos y esto era motivo de honra y orgullo. Y todo lo contrario acontecía cuando se era culto, trabajador y avisado. Se

era entonces sospechoso sin más de judaísmo y eso era peligroso en épocas en que la Santa Inquisición tenía justo como tarea vigilar y encarcelar a los judíos conversos. Pero, en fin, así era España: potente, augusta, pero con una estructura social y unas creencias que hacían presagiar un paulatino desmoronamiento a todo aquel que calaba un poco en cuál era la verdadera situación. En lugar de ascenso decadencia. En ese ambiente, en esa circunstancia, vivió Miguel de Cervantes. Conoció el desastre de la armada invencible, punto crítico en que se inicia la decadencia. Mas, conocida su circunstancia, pasemos ahora a contar, brevemente, su vida.

Fue bautizado Cervantes el 9 de octubre de 1547, en la parroquia de Santa María la Mayor de Alcalá de Henares, lo que hace suponer que su nacimiento tuvo lugar el 29 de septiembre, día del arcángel, dada la constante en España de que entre el nacimiento y el bautizo de las criaturas mediaran unos 8 o 10 días, como para que se repusiera la madre y pudiera estar presente en la ceremonia. Fueron siete hijos los del matrimonio de Rodrigo de Cervantes de profesión cirujano y de Leonor de Cortinas. Miguel fue el cuarto. Mayores que él fueron Andrés, Andrea y Luisa. Menores Rodrigo, Magdalena y Juan. Del primero y del último de estos hijos de Rodrigo y Leonor no se sabe nada, quizás murieron pronto. Luisa de temprana edad entró en un convento de su ciudad de nacimiento en Alcalá de Henares y profesó. Apenas tenía 19 años y desapareció para el mundo. De ella no se sabe nada más. El resto de los hermanos, Andrea, Magdalena y Rodrigo estuvieron ligados íntimamente con la vida de Miguel.

Poco se sabe de los primeros años de su vida. Su padre, modesto profesional, tuvo que marchar de ciudad en ciudad para poder atender a una tan larga prole. Sabemos que a los pocos años del nacimiento de Miguel se trasladaron de Alcalá de Henares a Valladolid, donde a la sazón estaba la corte, en busca de mejores horizontes y perspectivas. Por allí tampoco la familia Cervantes permaneció por muchos años

y ya en 1561 consta que se habían establecido en Madrid, aunque también aquí como de paso, pues se sabe que de allí fueron a Córdoba, donde residía el abuelo, Juan de Cervantes, abogado, y de la ciudad del califato a Sevilla. Estada corta esta en Sevilla ya que un par de años después los encontramos de nuevo establecidos en Madrid. Miguel tenía ya entonces 19 años. Parece que el tiempo que estuvo en Sevilla estudió allí con los jesuitas. Y ahora, en Madrid asistió al famoso Estudio en donde era maestro Juan López de Hoyos. Por entonces, con motivo de la muerte, en 1568, de la tercera mujer de Felipe II, Isabel de Valois, el Estudio publicó una obra, "Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y sumptuosas exequias fúnebres de la Serenísima Reyna de España Dona Isabel de Valois". En el libro se incluían unos versos de Miguel de Cervantes, "mi caro y amado discípulo", según palabras de López de Hoyos. No era un misterio que aquellos constantes traslados debíanse a lo precario de la situación de la familia. Perspicaz y sensitivo tuvo Cervantes, ya entonces, a tan temprana edad, que experimentar una como sensación de fracaso.

Tenía Cervantes 21 ó 22 años cuando pasa a Italia en busca de una fortuna que le era esquiva aquí, en España. Sirvió como paje o criado del que había sido legado del Papa en Madrid, nombrado más tarde cardenal, Juan Acquaviva. Pero, a poco, alistase como soldado en las empresas marítimas que Felipe II había ordenado organizar contra los turcos, en 1570. Y así, al año siguiente, el 7 de octubre tuvo lugar la célebre batalla de Lepanto, en que las naves españolas y venecianas, al mando de Don Juan de Austria, infringieron una derrota memorable a los turcos. Cervantes, enfermo y con fiebre, no quiso permanecer en su litera bajo cubierta y pidió que le permitieran pelear en un sitio de peligro. Fue herido por varios arcabuzazos en el pecho y en el brazo izquierdo, que le quedó inservible por el resto de su vida. De ahí lo del "manco de Lepanto". Estuvo en otras acciones de guerra, en Túnez, en la Goleta, en Navarino. Al final, un tanto desengañado, después de seis

años de estancia en Italia decidió regresar a España sin haber podido obtener ningún grado o ascenso en la milicia: ni capitán, ni, más modestamente, alférez y ni siquiera, un humilde puesto de portaestandarte. Esto a pesar de haber sido reconocido como soldado distinguido y lo es porque, en el combate, no esquiva los peligros y se porta heroicamente y además de todo eso, es un joven culto, logra dominar muy bien el italiano, conoce el latín y ha leído a la mayor parte de los clásicos griegos y latinos, cosa todo ello no común entre los soldados corrientes. Desengañado, víctima de un nuevo fracaso, decide volver a España, para tratar de hacer reconocer allá sus méritos. Llevaba cartas de recomendación, se dice, de Don Juan de Austria y del Virrey de Sicilia.

Más, nuevo tropezón, cuando la galera en que viajaba estaba cerca de la desembocadura del Ródano, en las costas de Francia, fue atacada por unos piratas berberiscos y Cervantes, con su hermano Rodrigo, que también esperanzado había pasado de soldado a Italia y que ahora regresaba a España, abatidas sus esperanzas, fueron enviados cautivos a Argel. Allí lo intenta todo. Escribe una larga carta o memorial a Mateo Vázquez, antiguo camarada de los años de Sevilla en el colegio de los jesuitas, que ahora es nada menos que uno de los secretarios del rey, contándole el tiempo pasado en Italia, sus acciones heroicas, la tristeza de tener que estar sufriendo un rudo cautiverio, pero, nuevo fracaso, la carta no surte efecto alguno. En los largos cinco años que duró su cautiverio planeó, no una, sino cuatro veces, la fuga, con algunos de sus compañeros cautivos, pero las cuatro veces fracasa y, lo que es más doloroso, por culpa de la envidia y maldad de un compatriota, que lo denuncia. Su hermano Rodrigo fue liberado a los dos años, pero por Miguel pedían un rescate muy elevado, a causa, precisamente, de aquellas cartas de recomendación, lo que hizo pensar a sus secuestradores que se trataba de una persona importante y que, por ende, podían elevar el monto del rescate. Al fin, en 1580, unos padres trinitarios, dedicados especialmente a redimir cautivos, consiguieron,

ayudados con donativos de mercaderes cristianos residentes en Argel, reunir la cantidad que exigían sus dueños y así Cervantes consiguió la libertad.

Después de una corta estadía en Denia y en Valencia, he aquí, de nuevo a Cervantes instalado en Madrid. Ilusionado, puesto que su pasado heroico en Italia y sus sufrimientos en Argel estimaba le hacían acreedor a un puesto o empleo de cierto relieve marcha a Portugal donde estaba el Monarca y en donde, a la sazón se hallaba también su hermano Rodrigo. Sólo consigue una oscura y modestísima misión de llevar una correspondencia a Orán. Cumple la misión y, defraudado en sus ilusiones y esperanzas, regresa a Madrid. Conoce a una tal Ana Franca de Rojas, probablemente comedianta, con la cual tiene amores y que le da una hija, Isabel de Saavedra. En 1584, contrae matrimonio con una muchacha pueblerina, de Esquivias, emparentada quizás con la familia, dieciocho años más joven que él. Se instala en este humilde pueblecito toledano, pero no es su temperamento y genio adecuado para una vida bucólica y rural y regresa a Madrid. Viaja de la capital a Esquivias y de Esquivias a Madrid de nuevo. Consigue un empleo de comisario para acopiar víveres, granos y aceite especialmente, para los navíos de la escuadra que el rey Felipe II planeaba enviar a las costas de Inglaterra. Hele, pues, trasladado a Andalucía, a Ecija concretamente, encargado de la adquisición de aquellos alimentos. Al año siguiente se produce el desastre de la armada invencible, que había de impresionar fuertemente a Cervantes, puesto que, al fin y al cabo, él había contribuido, aunque en humildísimo puesto, a que fuese una realidad aquella flota que, con orgullo, se la calificó de invencible. Con idas esporádicas a Madrid, atravesando los áridos terrenos de la Mancha, vivió por muchos años solo, -pues su mujer seguía en Esquivias-, en Andalucía, en Sevilla principalmente, dedicado a cobrar impuestos y a menesteres como antes de recopilar víveres. Unas veces no le salieron bien las cuentas y dio con sus huesos en la cárcel. Otra vez fue excomulgado por el cabildo de Sevilla por haber

requisado alimentos que pertenecían a la Curia. En otra ocasión, depositó algún dinero de los negocios que manejaba en un banco que quebró y he ahí, de nuevo, a Cervantes que tiene que experimentar lo que es vivir entre rejas. Todavía en 1602 es encarcelado de nuevo en Sevilla, como siempre, por culpa de las dichas cuentas que no casaban casi nunca. Cervantes fue sumamente honrado, pero tenía que tratar con muchas personas en sus negocios y no todas eran de igual honorabilidad que él y además, hombre de letras, hay que suponer que no era muy apto o hábil para los números. Fracasa también, a pesar de poner en ello mucha ilusión, como autor de comedias ya que, por entonces, el fervor y entusiasmo del público favorecía a su contemporáneo y rival Lope de Vega, a quien Cervantes reconoce como un verdadero "monstruo de la naturaleza". Se ve precisado a tener que pasar por la triste experiencia y vergüenza de ir a empeñar, para poder subsistir, unas telas o tafetanes que una de sus hermanas había recibido de un rico caballero italiano, sin que esté claro el porqué de tamaña generosidad. Así mismo, en Sevilla, para cubrir su cuerpo con un traje tuvo que solicitar a un amigo que le saliera fiador ante el mercader de paños, pues, a pesar que tenía un empleo, éste era tan modesto que no alcanzaba sino apenas para subsistir. Estando en Sevilla envió de nuevo una solicitud para obtener un puesto al enterarse de que había cuatro vacantes en las Indias: uno en una de las provincias de Guatemala, otro, de contador, en Cartagena, otro en Nueva Granada y, finalmente, otro en la ciudad de la Paz. Nuevo fracaso. Le contestaron que, más bien, tratase de conseguir un empleo en la península. Se le frustró, pues, el intento de conseguir un puesto en el Nuevo Mundo, "refugio, como dijo en alguna ocasión, de todos los desesperados de España".

Hacia 1604 se encontraba de nuevo acercado en Valladolid, en compañía de sus hermanas Andrea, Magdalena, su sobrina Constanza y su hija Isabel. Su hermano Rodrigo había fallecido en 1600, en la batalla de las Dunas, en Flandes, siendo alférez en uno de los famosos tercios. Para su mala suerte por enton-

ces un buen o, más exactamente, una buena noche, pues eran, aproximadamente, las 11, fue herido a la puerta de la casa en donde habitaba con los suyos Cervantes, en la calle del Rastro, en las afueras de Valladolid —no daban los menguados recursos para alquilar una vivienda en calle o lugar más céntrico— un caballero navarro, don Gaspar de Ezpeleta. Cervantes ayudó a trasladar al herido a sus propias habitaciones. No quiso don Gaspar explicar la razón de andar rondando por allí a tan altas horas de la noche ni decir nada acerca de quien le atacó e hirió. Murió a los tres días. Las autoridades encargadas del caso sospecharon que había por medio un caso de tercera y, ante la declaración de una vecina que afirmó que en casa de Cervantes entraban y salían hombres con cierta frecuencia, detuviéronle, así como a sus hermanas e hija. Fueron puestos a poco en libertad demostrando que no habían tenido nada que ver con el caso, pero, una vez más, afortunadamente la última, tuvo Cervantes que soportar la humillación de verse cautivo. Mas la verdad es que los miembros femeninos de la familia Cervantes, no tenían muy buena fama. En Valladolid les denominaban, un tanto despectivamente, “las Cervantas”.

Hacia 1608 se instala, siempre con sus acompañantes femeninas a cuesta, en Madrid, ahora definitivamente. Probablemente por dificultades en el pago puntual de la renta, dadas las estrecheces económicas que seguían acompañándole como siempre, a lo largo de toda su vida, tuvo que cambiar de domicilio por lo menos tres veces. Primero vivieron en la calle de la Magdalena. Luego se trasladaron a la calle de las Huertas y, finalmente, a otra casa, muy próxima, en la calle de León. Su hermana Andrea muere en 1609. Dos años después, en 1611, su hermana Magdalena. Su mujer permanecía la mayor parte de su tiempo en Esquivias.

Para ahora que se aproximaba el fin, la vida de Cervantes, literariamente, es de una fecundidad extraordinaria: las “Novelas ejemplares” se publican en 1613. El “Viaje del Parnaso” en 1614. Las “Comedias y Entremeses” en 1615 junto con la segunda parte del

Quijote. En 1616 aparece su último libro, obra póstuma, “Trabajos de Persiles y Sigismunda”. Ya en abril de 1609 había ingresado a la congregación de esclavos del Santísimo Sacramento. Ahora, a comienzos del mes de abril de 1616, profesa en la orden Tercera de San Francisco. Se encuentra gravemente enfermo y es consciente de ello, como lo demuestra esta dedicatoria que escribe al conde de Lemos

Puesto ya el pie en el estribo
con las ansias de la muerte,
gran Señor, ésta te escribo.

Y la escribió, efectivamente, ya en su lecho de muerte, el 19 de abril. El 23 murió. Los hermanos de la orden Tercera le llevaron a enterrar al convento de las monjas Trinitarias, en la calle de Cantarranas, hoy calle de Lope de Vega. Cosa curiosa, aquel mismo día 23 de abril, fallecía en Inglaterra W. Shakespeare, el otro más grande literato de la época y de todos los tiempos. Da pena pensar que muchas veces Cervantes, mirando hacia atrás, tuviera que contemplar su vida como una sucesión de fracasos.

Y, ahora sí, vista cómo era España en su época y cómo fue su vida, podemos ver en qué sentido ambas experiencias se reflejan de algún modo en su obra maestra, El Quijote. Cervantes reitera, dice una y otra vez que pretende ridiculizar los libros de caballería y apartar así a las gentes de su lectura. Para ello escribe un libro de caballería más. Pero es el caso que, a mi juicio, el Quijote, si así se pudiera decir, es todo lo contrario de un libro de caballería. La diferencia es radical, aunque no se que haya sido señalada nunca: en libros como el Amadís de Gaula o Palmerín de Oliva o de Inglaterra o Tirante el Blanco o el Caballero del Febo, etc., etc., lo real, entendiendo por tal lo que en ellos en verdad se cuenta, es totalmente irreal y fantástico, mientras que en el Quijote, por el contrario, lo ideal, lo imaginario, lo fantástico es real. En efecto, los castillos imaginados por la mente alocada del buen hidalgo, son humildes ventas, las doncellas mozas de partido, los

gigantes simples molinos o los ejércitos modestos rebaños de ovejas. Tan real es todo que Azorín publicó en 1905 un libro titulado “La Ruta de Don Quijote”, en el que describe los sitios principales que recorrió el ingenioso hidalgo durante sus dos primeras salidas: puerto Lapiche, los campos de Criptana, el Toboso, etc., etc. Allí, en cambio, en los verdaderos libros de caballería, cuanto se cuenta en ellos es irreal, fantástico e inverosímil, como, por ejemplo, que el caballero protagonista puede él solo, en el extremo de un puente, entablar feroz batalla y derrotar a un ejército de decenas de miles de soldados. O que el héroe, de chico, haya podido sostener singular combate con unos gigantes y los haya derrotado. Aquí, lo real, esto es, lo que se cuenta es inverosímil, mientras, repito e insisto, en el Quijote lo inverosímil es real. De ahí, que los libros de caballería fueran, empleando términos de una buena parte de la literatura de hoy día, verdaderos libros de ficción, mientras que el Quijote es una espléndida muestra de literatura realista.

¿Cómo en una obra realista, la más alta expresión literaria del típico realismo español, no iba a reflejarse la experiencia de la naciente decadencia de la circunstancia del autor de la obra, esto es, de la España de su tiempo, así como las reiteradas y tristes experiencias de los fracasos de su propia vida? Y, en efecto, volviendo a la comparanza con los libros comunes de caballería, en éstos todo son victorias del protagonista, mientras que en el Quijote todo son fracasos del héroe. Al pobre don Quijote de la Mancha todo le sale mal. Apenas hay empresa que emprende de la que no salga mal parado o consiga lo contrario de lo que se proponía. Pretende librar del castigo a un pastorcillo al que su amo está azotando, atado a una encina y lo que consigue es que, al fin, le vapuleen y le azoten doblemente. Liberta a unos galeotes y éstos le pagan burlándose de él e incluso robando el jumento de Sancho. Los molinos que cree gigantes le tumban, a él y a Rocinante, por el suelo. Los pastores del rebaño de ovejas, al arremeter contra éste creyendo que se trata de un ejército, le apedrean y le muelen a palos. En

suma: en lugar de victorias, fracasos. Hay en todo ello una burla, sí, de los inverosímiles héroes de los libros de caballería, pero, a un tiempo, la decadentista impresión subjetiva o sentimiento de que la vida, colectiva o individual, es una sucesión de fracasos.

Mas siempre hay un consuelo para las desesperanzas. Tuvo Cervantes un temperamento viril, y así, tras cada fracaso de huida en Argel a poco intentaba un nuevo escape. Cuando Sancho, precisamente, le hace ver al buen caballero andante que todo cuanto emprende le sale mal, éste, más o menos, le viene a decir lo siguiente: “pero lo que verdaderamente importa, amigo Sancho, no son los resultados de las empresas, sino el ánimo, el tesón, el brío, el esfuerzo, la voluntad, en suma, que se ha puesto en ello” He aquí algo que juzgo de suma importancia, que forma parte de la filosofía del Quijote: el valor que aquí se atribuye a la voluntad. Hubo durante mucho tiempo, en la historia de la filosofía, una especie de primado del intelecto en relación con la voluntad. Parecía obvio que, para querer, hay que conocer antes aquello que se quiere. Mas, la filosofía moderna mudó o cambió esta manera de pensar y fue otorgando, cada vez más, una primacía a la voluntad, hasta llegar a un pleno voluntarismo, como en la filosofía de Schopenhauer, en la que, precisamente, el intelecto viene a ser un producto de una voluntad metafísica para ir poniendo ante ésta objetos y más objetos que querer. En verdad, ya antes, en Kant, había un primado de la razón pura práctica en razón con la razón pura teórica. Como en el decir del Quijote: lo bueno no está tanto en el contenido de la acción, en la materia, como en la intención de la voluntad que guía al acto. De ahí, la fórmula kantiana en su “Fundamentación de la metafísica de las costumbres”: “ni en el mundo ni fuera de él hay nada que pueda considerarse bueno sin restricción a no ser una buena voluntad”. Una vez más: la materia de los actos puede ser un fracaso. Pero eso no importa. Lo decisivo es la intención del acto, y, en este caso, la buena voluntad.

En alguna ocasión dice también Don

Quijote a Sancho: "Yo sé quién soy". Y comenta Unamuno en su libro sobre la vida de amo y escudero: eso quiere decir que "Don Quijote sabe el que quiere ser". Es cierto, pero eso, a su vez, significa o implica que el que se quiere ser no se es ya, sino que hay que hacerlo. Mas esto no es ni más ni menos que el otro gran cambio operado en la filosofía moderna, aparte el ya citado de primacía de la voluntad sobre el intelecto, a saber, que la acción precede al ser. A este último sesgo la historia de la filosofía viene a ser el desarrollo de la lucha entre las opiniones de los dos grandes filósofos presocráticos Parménides y Heráclito, el primero el defensor del ser y el segundo el del devenir. Contemplada muy desde lo alto, como a vista de pájaro que avizora amplios períodos, la filosofía fue, hasta finales del siglo XVIII, filosofía del primado del ser sobre el movimiento, bien sintetizada en aquel dicho escolástico *operari sequitur esse*, esto es, el obrar - el devenir, el movimiento - sigue al ser. Mas con el comienzo del idealismo y, concretamente, con Fichte, se cambia radicalmente de criterio. Ahora lo primero es la acción. Tathandlung dice al filósofo alemán - acción que se exterioriza y pone el *no yo* para que el yo pueda tener conciencia de sí mismo. Todo esto llevó, en la modernidad, al historicismo, a que se afirme, por ejemplo, que el hombre no tiene *naturaleza*, esto es, no es ser ya, sino que tiene *historia* o, mejor, que es historia; que es *futurizo* o, como Don Quijote dice a Sancho: "tú no eres tú, sino que eres lo que con tus acciones te haces". No eres tú, sino las obras.

De regreso a su casa después de la tercera salida, Don Quijote se enfermó. Diose cuenta que esta vez iba de verdad y que le faltaba poco para morir. Rodeado del ama, la sobrina, el cura y el bachiller Sansón Carrasco, pidió que viniera el escribano porque deseaba

hacer testamento. Presente éste es cuando pronuncia aquellas sentidas palabras: "Señores, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui Don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano, el Bueno". Esto de ante la cercanía de la muerte, invocar la bondad, el calificativo de Bueno, como el más precioso definidor de la propia personalidad me recuerda ahora la figura del más sentido y profundo poeta contemporáneo español, uno de los más grandes de todos los tiempos, Antonio Machado, quien en uno de sus poemas más conocidos, resumida autobiografía de su vida en unos pocos versos, comienza con aquel famoso de "mi infancia es el recuerdo de un patio de Sevilla" y, poco antes de concluir tiene también aquellos otros dos versos que dicen: "y más que un hombre que sabe su doctrina, soy, en el buen sentido de la palabra, bueno". En el libro inmortal Alonso Quijano se olvida de andantes caballerías, de honra y de fama y lo único que humilde afirma de sí es haber merecido el apodo con el que le conocieron sus contemporáneos y amigos: Bueno. Y Machado, más que un hombre que sabe su doctrina, esto es que fue un gran poeta y profesor de francés en el instituto de Soria primero y de una provinciana ciudad andaluza después, es, asimismo, el calificativo de bueno aquel por el que cree ser más justa y precisamente conocido. Esta concepción del hombre como actor y sujeto del bien es lo que yo denomino el sentido ético de la vida.

Hay, pues, una como anticipación en el Quijote de algunas ideas que son núcleo decisivo en la filosofía de hoy. Y esto, para un libro que no pretende ser, precisamente, un tratado de metafísica, sino, simplemente, una novela, ya es mucho.

ILUSTRACIONES:
Carolina Alvarado M.



acrílico sobre lienzo
30 x 50 cm.
2003

Carlos Vásconez



Creación

UNA PENA ETERNA

El tiempo, en su ardua labor de destrucción, ha modificado por fin mi calabozo. Alguna luz entra en lo que creo es el mediodía y me permite advertir la espesura de las paredes y los paulatinos cambios que sufren, cubiertas ya por múltiples capas de musgo y roca resbaladiza, a las cuales ya ni el trabajo de intentar treparlas me doy. Me importan menos como ruta de escape o como muestra fehaciente de prisión –lo que me recuerda siempre mi condición de hombre a quien se le prohíbe la libertad–, que lo que me importan como inspiración para mi estudiada geografía del lugar y esta labor de escribiente o arquitecto que planeo entretendrá mis días ociosos. Me he aburrido de la cartografía de un sitio repetido. Invento otros.

No permito que mi pensamiento duerma; lo he amaestrado como el tiempo ha hecho conmigo. Hurgo y esculpo detalladamente cada rama, hoja y espacio vacío de las paredes, aunque he advertido que mis movimientos son más cadenciosos, quizá más metódicos. Construí y destruí una y otra vez patrias para alacranes y para hormigas (a los que no temo; nada me provocan), reinos para mi sombra y variados lechos, sin sentirme satisfecho en ninguna ocasión, excepto, tal vez, aquel día que creí forjar una puerta y que envidié a aquellos que pueden usar (forzar) una.

Esta multiplicada soledad que no permite otra existencia sino la mía, me agobia, sin embargo todas mis invenciones, que no pasan de ser una nulidad ante esta cruenta realidad. No olvido la razón por la cual fui confinado a este infierno eterno, tampoco, y acaso nunca lo haré, al color amarillo del sol ni los bermejos cabellos de mi amada, por quien doné mi cordura...

Ella instó mi brutalidad, que me regale a los disfrutes. Condescendí cualquier visible deslíz.

Dios no olvidó las útiles exageraciones; menos los detalles. Colocó correctamente el hielo y el ardor solar donde sean insoportables, cuando son exageraciones. Asimismo, escondió (para gloria de pocos) los anagramas de la vida eterna, regándolos por el orbe. Acerté –ahora puedo decir que para mi desgracia– con uno de ellos; el más elemental, temo, pues no encuentro su antípoda que a su vez debe ser elemental, apto para pupilas claras, o cegadas. Me

sorprenden de vez en cuando mis divagaciones... Tal vez mi enigma lo resuelva en este encierro.

Mil y una afrentas contra terribles bestias superé, salvo al tiempo que — al cabo de su inquisición— fulminó todo; y, aunque parezca mentira, hasta a mí: luego de mi amor, luego de que las cosas que una vez me dieron valor se herrumbraron, se pudrieron, mi espíritu las copió. En ese calco, se apoderó de mí la desesperación y la barbarie. Cometí imprudencias y desatinos. Mi castigo (el de los hombres) no tardó en llegar, sobre todo porque me supe invulnerable, infinito.

¿Qué mayor sanción para un inmortal que la reclusión hasta su muerte, lo que llaman cadena perpetua? No les atribuyo a mis censuradores mayores virtudes; desestimaron a un hombre cruel sólo por su pasado, sin indagar. Fui encerrado; creyeron mi podredumbre.

Soy, o me siento, una soledad innegable, aunque el entretenimiento y sus infinitas formas me placen. Forjé el infierno, ahora lo sé. Este infierno al que el tiempo deforma, como no sabe hacer conmigo. Mañana tal vez piense que es un paraíso y por entre sus frondosidades dé con el árbol de hadas que da muerte que contradice al árbol de víboras que la quita. Hoy, no oigo, no veo, soy nadie, y está bien.

VERSIÓN DE ELOGIADOR

Por otros motivos, quiso encantar serpientes. Por no saber cómo mantenerlas sin sisear, atentas al péndulo y estáticas, quiso malquerer mujeres.

Con magnífica crueldad, el Abominador aunó a sus huestes humildes agnósticos y ufólogos carentes de *raiting*. Encomiable, fraguó una secta. Mequetrefes que se jugaron sus almas, ebrios esquineros de fácil irreligión y pendencieros excarcelados, como en los remotos comercios bucaneros, oscilaron en sus listas. Creyó la repugnancia de toda minúscula o no actividad femenil, pareciéndole las revoluciones en contra del predominio del hombre lo más sensato que una vez pudieron pensar: semejar a los hombres.

La humillación, la burla menoscabó como una insistente plaga sus intestinos. Odió las virtudes (que él, tras otros telones, pregonaba) de la sátira y su desemboque, es decir, el juego con la angustia. Leyó, como exorcismo. Notó —basado en Dante— que su aborrecimiento estaba inconcluso: los hombres han enaltecido a las mujeres en trabajosos instrumentos: cuantiosos poemas, súbitos suicidios, impensadas supervivencias. Se sintió (¡bella anulación!) la reliquia desmejorada de una simple idea, y es que se supo un hombre, un mero elogiador, una repetición de muchos pasados. Esa tarde, un par de golosos ojos

de una dama de seno pronunciado, lo sentenció. Tembló como una hoja al borde del otoño. Se supo inferior al no poder provocar tales sentimientos en otros seres, al no poder contrarrestar sus sentimientos, al no revelar lo que esa dama pudo sentir por él al verlo así, al notar la insignificancia del hombre frente a una falda; también indefenso, sin salida, obvio.

Entre lágrimas y tartamudos sollozos pidió, desvergonzado, a un barbado tendero de apollado mirar, carmín, polainas de seda y un dios enhestado al cual inculpar. Más por coraje, no se opuso al veredicto de una navaja, al dolor de la tina, a la crinolina y su piel leprosa de lentejuelas, a la ronca bienvenida de la noche...

Antes que se borre el último apetito, recorrió una acera el travestido de lisiado andar cuyo apodo escojo omitir, sin luz.

VERSIÓN DE DESCREEDOR

Sin saber a qué más acudir, el hombre que quería ser adivinador, pidió a las hadas (en las que, dicho sea de paso, no creía) le otorgasen sus virtudes. Ellas, que han aprendido aquella falsedad de que cuando un hombre las olvida deben morir, no supieron cómo negárselo. Las fantasías, sus horrores y sus alegrías, un alba de un noviembre, le fueron reveladas. Con estupefacción recorrió los arduos senderos de la nigromancia: vio espejos ondulados donde rostros buscaban reflejo, desiertos donde aleccionadas almas conversaban con libros bajo sus brazos; distinguió sobre el planeta la podredumbre, la fuga de las horas; acertó con un atisbo de salvación, ciegos que caminaban en la oscuridad; dio, para su deleite, con el final de sus enemigos y, para su inmejorable desgracia, con la visión nefasta de su día postrero. Quiso adivinar, en vano, el camino por el cual podría sortear aquel edicto (ahora) omnipresente. Sin embargo, cada salida que supuso determinante le dejaba ver sólo otro final, que distaba en los anteriores en forma, más no en esencia: siempre fue él la víctima y siempre incrementaba, sin saber cómo contrariarla, su desdicha; es decir, cada muerte nueva que anteveía le resultaba más atroz. La única verdad era que su imaginación, al borde del colapso, le brindaba, como al asiduo relector, mejoradas formas de realidad. Pidió a las hadas le confieran el júbilo del olvido, de la ignorancia. Se equivocó de benefactor. Ya creía en ellas; ellas, ya no podían (sabían) abandonarlo. Su muerte lo abordó amado y devorado por múltiples sombras aladas.

RATAS Y MEDICAMENTOS

Viví el desasosiego una mañana que mis extremidades se vieron abandonadas por las fuerzas, luego de pasar una helada noche a la intemperie y las inclemencias del temporal. Poco podía mover: las manos, el cuello, algunos músculos del rostro. Lo demás de mí yacía inerte en el piso. Las ratas, entonces, tras oler mi flaqueza, empezaron a magullarme las piernas y no las sentía, y al cabo de poco tiempo no me importaba lo que hacían porque el dolor, que con el calor se presentaba, era menos acaparador que la impresión de verlas acabar con un ser vivo como si lo hicieran con carroña; me limité entonces a contemplarlas y a regocijarme con su fealdad y repugnancia, y a descubrir que no sólo los humanos merecen mi desprecio. En mi inmutabilidad, vi que los roedores empezaron a pelear, en lucha frenética y desgarradora, por el dominio de una zona mayor de mi cuerpo, sin siquiera darse el decoroso gusto de acabar lo empezado, y en especial por los sectores cercanos a mis tobillos que, carnosos, expulsaban coágulos sanguíneos de inmejorable rojo; yo también—de ser alguna de esas ratas— los habría preferido; y sus afrentas eran siempre anhelantes, siempre impetuosas, siempre basadas en la ruindad. Sin embargo, no mucho después terminaron por darse muerte unas a otras —las que quedaban de pie pronto caían socorridas por el cansancio o por heridas letales—, sobreviviendo al final no las más grandes o feroces (lo que habría sido de esperar), sino las más pequeñas, las débiles, las que tenían que utilizar el sigilo en su proceder, las que huían y se escondían timoratas bajo la sombra hasta ver que las grandes caían, momento exacto para acudir prestas a engullir sus restos. A ellas, con poco esfuerzo, las aplasté hasta su desfallecimiento o ahogo; y me abastecí con sus cuerpos para mi alimentación y mi perentoria reposición.



Mauro Narváez



OBITUARIO

Aguijoneado por la pungente curiosidad y la esperanza de recuperar la fe perdida, hice fisga del *ABC* diario y me convertí en otro mariano peregrino. Antes del amanecer, enfilamos hacia el *Jardín del Cajas*, desde donde una joven médium asegura contactar con la *Pía Mater*.

A las seis, una voz somnolienta, cual párvulo recitando la lección, jacula extraños toponímicos reacios a ostentar su donaire. Pasan unos minutos y las siluetas de la espesura de las orillas despiertan al tibio llamado del alba de luz naciente. Nos detenemos para admirar los distantes colores y perfumes colgando de las lianas del impenetrable humedal, oxígeno y energía líquida a raudales, mientras el bostezo frío de la neblina se aleja reticente.

Atravesamos el bullente límite y accedemos al paraíso de ensueño. El espíritu se conmueve al pisar *Tierra Santa*. Rodeado de tanta pureza, de hinojos, musito una oración hilvanada con fragmentos olvidados, plegarias de la abuela, resucitadas sin orden ni concierto.

Mientras transcurre el ceremonial, a riesgo de enfrentar solitario al temible *soroche*, escalo el farallón contiguo, imponente macizo rocoso, cortado a pico. El solemne contorno espabila la fe latente y el muriente espíritu se yergue al acariciar el Infinito. En la basáltica cumbre, en martilleo de milenios, el viento esculpió devoto una imponente catedral salvaje. Al centro talló una majestuosa virgen negra, con su faz ladeada, en actitud de humildad perenne; excelsa. A la derecha, se halla el *Unigénito* y atrás viene su séquito celestial. El imberbe sol, al confluír sobre el magno altar, proyecta destellos de la divina silueta, cobijando el lugar con el solemne manto.

Son las nueve. El límpido cielo inmenso semeja al Pacífico Mar. Todo su caudal se trasvasó sobre nuestras cabezas.

Cumplido el ritual sagrado, el vehículo prosigue devorando parajes de ensueño. La vegetación, frívola, cambia de atuendo cada minuto. A la vera del asfalto quedan rezagados el *ciprés* y el *cubilán*; las *sarazhims* doradas, las *tulapas* encendidas; los relucientes *helechos* y los *musgos* ovillados. Más adelante, salen al encuentro el venerable *huicundo* y el *aguarongo*, con su adusta faz de alfanje. Adheridos al peñasco, el *sigisal* pavonea su plumaje de plata y la

chuquiragua flamea con donaire su belleza multicolor. Sobre el mullido césped, el *tipo* exhala gratitud.

Desde la calidez costera, impulsada por la brisa del Golfo asciende perezosa la neblina, formando etéreas fumarolas. Al llegar al *Paso de las Cruces*, punto más alto, se detiene pintando de algodón la salvaje entraña verde tropical. Lumínica paz trasunta ese esperma lácteo, semejante al camino postrer que conduce, de la tierra al cielo, al reencuentro de las almas buenas con el Creador. Convencido que el Redentor estará allí para tenderme su mano, no reparo en el peligro. El oportuno grito del guía me devuelve a la realidad. Retrocedo asustado.

El periplo continúa desandando el camino. Bajo una roca inmensa, languidece en soledad las trazas del tambo de *Quimbas*, ancestral punto de cálidos encuentros y afables despedidas. Salvífico albergue de entumecidos aventureros viandantes, hacia Quito y Guayaquil, que reprisaron hasta hace medio siglo la milenaria ruta pedrisca del *Ingañán*. A un costado de la cueva, yace impávido el *Túmulo funerario* conformado con los cientos de piedrecillas arrojadas en tributo póstumo de quienes encontraron, a la vera del camino, cobijados con el frío de la muerte.

Abandonamos el vehículo y nos adentramos al corazón del *Cajas*, salpicado de cientos de lagunas. En el zenith, bailotea el sol y, abajo, su sosías lo imita danzando sobre la pista esmeralda. Hacia un costado, dos promontorios, cual muslos abiertos de majestuosa dama recostada, exhibe sin rubor su impenetrable monte de Venus, esbozado a carboncillo: intrincado bosque formado por el *pichul*, el *sarar*, el *guagual*, el *aliso* y las milenarias *quinuas*, recubiertas con láminas de papel para resistir el frío glacial.

Por doquier se respira paz, reflexivo silencio que se quiebra a intervalos con el ulular del viento y el aleteo de los patos silvestres, enlazando los extremos. Con el acrobático chasquido de las truchas, atrapando una bocanada de oxígeno y a la mariposilla ingenua, acicalándose sobre el espejo lacustre. Las ondas concéntricas se alejan y se alejan, bamboleándose cual ninfas del acuoso ballet. Sólo un experto reconocería las particularidades del lugar. Nuestro guía es un profesional. Eso dijeron en la agencia. Durante el trayecto, cual niños grandes le atosigamos con reiterados *por qué*. Queremos saberlo todo. Aprovechar al máximo la sacra excursión.

Junto a la laguna, con mi compañero en la aventura espiritual, apostamos a quién posa primero junto a un apetitoso trofeo, coleteando enojado, suspendido del nylon. Inopinadamente, las aguas empiezan a agitarse, como el ánimo congresil. Golondrinas amanuenses empiezan a trazar extraños arabescos sobre el sinuoso espejo alborotado. Abruptamente, la noche irrumpe por la puerta mal trancada. Densos nubarrones llegan si avisar devorando los *quantos* de luz. De las entrañas del pajonal, insurge la niebla y va rompiendo cinchas, cubriendo

con gélido aliento el paisaje andino. Apenas media la tarde y el día tiene ya esa languidez plomiza de eclipse total, que conmueve. Atemoriza.

A voz en cuello, el guía insta a ponernos en marcha de inmediato. El grupo acomoda sus vituallas y emprende veloz el camino de regreso. Sólo nosotros desoímos la voz de la experiencia. Con el agitarse de las aguas, en la prematura oscuridad, dos peces ingenuos mordieron el anzuelo. Extasiados, le rogamos que nos permita quedarnos un minuto más. Sólo uno.

Los romeros presurosos se pergeñan a lo lejos, flotando sobre el pajonal. Les gritamos, pero el viento artero secuestra nuestra voz y la devuelve ampliificada, entremezclada con balidos domésticos y aullidos errantes. Ecos lejanos de animales confusos, que hielan la sangre. Sonidos guturales se burlan con risa de caja ronca. Alertado por los sonidos provenientes de ese horizonte de perros, el guía ha ido quemando trechos del pajonal. La alegría retorna prístina a nuestras pupilas columbrando el tortuoso sendero. Entonces, Zeus, artero, arroja su retorcida lanza resonante, cual largo trueno roto y todo el Pacífico Mar se desviste tempestuoso cubriendo la tierra, borrando todo rastro de esperanza. Los fantasmas viajeros se pierden para siempre en la niebla del tiempo y del espacio.

Por entre los vericuetos que bordean las faldas, asiéndonos de los matorrales, intentamos burlar a la *Parca* que acecha en cada recoveco. Eolo, en su frenético vagar, nos descubre y juguetea tratando de empujarnos al abismo. Tomados de la mano, resistimos. Palpando cada centímetro de tinieblas, caminando al tuntún, proseguimos la larga marcha hacia ningún sitio:

- "¡Oh Dios!: no permitas que dos piedrecillas enardecidas incrementen el tétrico *Obituario*". Musito. Imploro.

Los mugidos del ganado cimarrón, lejanos, vagos, reavivan la ilusión. Luego, todo es silencio profundo. Tenebroso.

La luz se trocó en noche ciega, hace rato. Los grumos del gélido algodón evanescente desprendiéndose del barral, transforman el puente nasal en delicado iceberg que amenaza trizarse con cada ráfaga. Encendemos dos cigarrillos, que allí saben a maná celestial. El destello ilumina, acaso por última vez, nuestros rostros de agonía. El débil resplandor contornea su miedo, que es el mío.

El reloj marca las veintitrés. Toda la eternidad se condensó en esta noche. Son diez horas insomnes. De pesadilla inmóvil. De continuo vagar frenético sobre un océano de oscuridad, bajo el cielo líquido. No hay orden de descansar: moriríamos en el acto. Mi amigo propone tomar un rumbo hasta el fluir de algún riachuelo. Siguiendo su curso desembocaremos mañana, o tal vez nunca, en algún sitio habitado. Compartimos un minúsculo alimento y reemprendemos la

marcha. Tanteando, tropezando; irguiéndonos. Seguimos, seguimos.

Es una noche más fría que la sepultura de un suicida. Para ahuyentar oscuros presagios, repaso el contenido de la clase a impartir el lunes. Contacto con filósofos estoicos para aquilatar sus meditaciones de cómo resistir el dolor. Sartre se interpone en la encrucijada con su pesimismo existencial:

- "Eres un ser para la muerte-. Estás inmensamente solo, me dice-. Vana es la espera. Él no estará allí para aligerar tu caída existencial: Dios ha muerto". Kurt Baier, paladinamente, corrobora:

- "Si la vida tiene sentido, entonces debe tenerla aunque sea breve. Si a los treinta no has podido develar su sentido: ¿Cómo podría tenerla a los setenta? No esperes la inmortalidad. Eres hombre, no dios. La muerte es un recordatorio constante de que la vida tiene un fin y que debes tomarla en serio ¡ahora!", proclama.

El bondadoso Calvino -tras enviar a Servet al verdugo-, me exhorta a aceptar jubiloso la muerte, pues, la materia corporal es un tabernáculo inestable, depravado, corruptible, frágil, vergonzante, putrefacto:

- "Este mundo no es tu hogar. Sólo estás de paso. Tu tesoro está allá arriba en alguna parte. Más allá del cielo azul", -pontifica-.

En ese trance, de cara hacia la *Nada*, resuena patética la mórbida delectación fascista de Heidegger por el tema:

- Reflexiona -me dice-: Si vivieras para siempre, jamás perfilarías tu esencia. Ninguna acción trascendente podrías proyectar sin la acuciante angustia de la *Nada inminente*. Por ningún motivo la temas. La muerte no es aún mientras existes. Y cuando ella és, tú ya no eres.

¡Cómo no temerla, si hay tantas razones para vivir! Cuán fácil es teorizar sobre la muerte en abstracto -la muerte del otro-, desde la seguridad de la plenitud vital del presente.

Tropezando entre tumbas olvidadas, evoco el lejano recuerdo del regazo materno. La invoco entre los muertos. Mi lamento nocturno, perfora el viento y la lluvia, pero ella no escucha. No contesta. No puede. Mi obsesión por la nada, es un esfuerzo supremo -memorial inútil- por detener mi efímera naturaleza que se escapa a borbotones, con cada suspiro. La muerte está tan cerca que siento sobre mi piel su horrisono resuello. Sabe a cadaverina.

Al filo de la madrugada, proseguimos nuestro deambular sonámbulo. En la profunda oscuridad todos los sitios son iguales. Son doce horas de marcha forzada. Estoy a punto de desfallecer. Voy a capitular: ¡Oh naturaleza hostil!, oh pérfida muerte ¡ganaste la batalla!

En el instante en que me apresto a descansar para siempre, alcanzo a divisar miles de lucecitas escintilando en el gran Puerto. ¡Oh Dios: gracias por escuchar mi súplica! En mi delirio angustioso conseguí regresar al borde del *risado camino de algodón* de la mañana. Caminando, logré salir al otro lado del

agujero negro que me tenía atrapado. O, quizá, fue la extraña fuerza cósmica proveniente de alguna *nave de Elías*, de las tantas avistadas sobre estas lagunas aprovisionándose de hidrógeno, que me succionó y devoró en segundos el espacio infinito. El pórtico familiar gira y tres menudas figuras corren hacia mí. Extiendo mis brazos. En ese instante la tierra se abre y naufrago en el torbellino que marca el *Non Plus Ultra*, el confín del cauce vital. Mi cuerpo desciende en veloz picada, colisionando con las aristas de los farallones, hasta que la *chuquiragüa*, bella de día, junto con los *aguarongos*, *sigsales* y *cactus*, compadecidos, extienden sus garfios.

Entre los arrezafes, junto con los jirones, quedaron fragmentos de mi cuerpo. El ímpetu de los latidos y el taladrante dolor me dicen que aún existo. Mi vía crucis no termina. Debo recoger mis pasos. Confesar al silencio mi pecado. No consigo desprenderme de la corona de espinas formada sobre el pasamontañas y el plasma tibio que resbala abundante por mis labios, sabe a agua de mar. Al tocar el vacío, el instinto obliga a ovillarme en posición fetal. Solo, entonces, reparo en el amigo que dejé al borde del umbral que separa la vida de la muerte. Su aterrorizada voz resuena bismútica entre las montañas, con fúnebre eco. Desde mi prisión, le grito que se detenga. Me implora que lo espere. Que no lo abandone. Intentará bajar. Fúrico, le digo que no. Debe proseguir marchando sobre el barral o morirá congelado. Hasta le insulto para insuflarle ánimo. Él, me pide que le siga hablando. Le aterroriza la oscuridad, la soledad reinante. A mí también. A mí también.

Pasan las horas y nuestras voces son dos gargareos sordos en la cerrada sombra, inmutable. Mi grito mudo no consigue desprenderse de la garganta reseca y no hay un legionario que alargue su lanza y estopa empapada en vinagre. El decurrir del rumor de una agua remota, cual sierpe insomne, ahonda mi sufrimiento. Enciendo un cigarrillo y acto seguido otra estrella fugaz nace en el firmamento. Las rojizas lucecitas, cual ninacuros, van trazando jeroglíficos en la oscuridad, enviando un mensaje de vida, de ida y vuelta, alentándonos a resistir. Y, así: una, dos tres, diez veces, hasta que la comunicación se apaga para siempre. La soledad y el terror cierran abruptamente la cubierta de su catafalco. La estela de un fantasma que perdió su manto desciende veloz por el acantilado rasgando la oscuridad del crepúsculo, seguida de una ráfaga de puñales. Abajo, resuena un apagado *plock*, cual bombillo al quebrarse. Como una sandía al colisionar sobre la roca. Luego, todo es silencio, grávido, insensible.

Desesperado, grito al vacío. Nadie escucha mi inaudible clamor. No puedo apearme de mi nicho de muerte para ir a socorrerle. No soporto este dolor sobre el dolor. Mi conciencia poco a poco se sume en el letargo de dulce somnolencia invernal. Es tiempo de partir. El rostro de la Muerte destaca sus mágicos contornos. Es una bellísima mujer. Viste túnica transparente. Tiene el perfil de diosa griega. Grácil, insinuante, tiende su mano invitándome a volar

sobre aquel océano evanescente. Me incorporo para el salto al vacío. En ese instante, el nuevo día que se enciende por la hondura del riachuelo, ya despierto, me advierte.

En lo alto del peñón, estremecido de luz, las *tulapas* y las *chuquiraguas* amanecieron rojiencendidas. Abajo, las rocas se tiñeron de carmesí. Su cuerpo está roto. Vacío. Su alma viajó al reencuentro con la belleza y perfección definitivas. Mi amigo se reconcilió con el Universo.

Sólo el olvido es la verdadera muerte. Hoy he vuelto al extraño *Panteón*, secular registro funerario, para arrojar una piedrecilla con su nombre grabado. Simboliza su regreso al *arjé*. Después de todo, somos primos hermanos de rocas y estrellas.

Cumplido el ancestral rito, retorno a la *Luspa*. Sobre un risco, el viento dispara un diluvio de saetas cristalinas sobre mi rostro. Estoico, soporto los rigores del cambiante clima. Desde la islilla central, *el Barquero* me mira con sus cuencas vacías, arrugando su entrecejo. En su mano de mundos dedos levanta el alfanje pálido en señal de amenaza. Ya no le temo: Dios está conmigo.

¿Cuándo nació la muerte? ¿Cuándo morirá la muerte?

¿Nació ya su asesino?

