

The background of the cover is a black and white photograph of a tall building with many windows. Numerous books of various sizes are shown falling from the building, creating a sense of motion and abundance. The books are scattered across the frame, some appearing to be in mid-air, others just reaching the bottom.

Ensayos y notas de Literatura Iberoamericana

Mauricio Rojas Hess





Ensayos y notas de Literatura Iberoamericana

Mauricio Rojas Hess

Mauricio Rojas Hess
Sultana del Lago Editores

Maracaibo, 2021.
PRIMERA EDICIÓN

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY

ISBN: 9798478058241

Diseño de la portada:
Luis Perozo Cervantes

Diagramación y maquetación:
Sultana del Lago Editores

www.sultanadellago.com
+584246723597

Salvo lo dispuesto en los artículos 43 y 44 de la Ley sobre el Derecho de Autor, queda prohibida la reproducción o comunicación, total o parcial de este libro, siendo que cualquier individuo u organización que incurriere en la conducta impropia señalada, podrá ser perseguido penalmente conforme a lo establecido por los artículos del 119 al 124 eiusdem, constitutivos éstos del Título VII de la aludida ley y sin perjuicio de las responsabilidades civiles a las que pudiera haber lugar.

Nota prologal

Ensayos y notas de literatura iberoamericana compendia lecturas hermenéuticas y análisis de las letras de estas regiones, desarrolladas en distintos periodos históricos, pero fundamentalmente del siglo XX.

El recorrido se inicia con el análisis de la obra *Infortunios* de Alonso Ramírez (1690), del escritor mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), autor relevante del barroco Hispanoamericano.

La Camila o *la patriota* de Sudamérica (1817), del escritor, patriota y periodista chileno Camilo Henríquez (1769-1825) es el segundo manuscrito, publicado en el exilio del autor en la ciudad de Buenos Aires, Argentina es una obra de dramaturgia que expone la dualidad de patriotas y realistas en el contexto de las independencias nacionales de los países de América.

Del siglo XIX también destaca *El universo simbólico* del cuento *El Rey Burgués* (1888), del poeta y escritor nicaragüense Rubén Darío (1817-1916). Publicado en la célebre obra *Azul*, texto que marca una línea definitiva en el modernismo de Hispanoamérica.

Voces críticas y disonantes de Carlos Pezoa Véliz (1879-1908) muestra algunos rasgos de la lírica de este autor relevante de la literatura chilena, determinante en la incorporación de sus matrices líricas a la poe-

sía popular urbana, Los nueve monstruos de César Vallejo (1892-1938), da cuenta de la impronta humanista del poeta peruano considerado una de las voces vanguardistas más importantes del siglo XX en habla castellana.

El poema “El cuerpo deshabitado” de Rafael Alberti inscribe una estética del abandono y una condición existencial, de las grandes interrogantes humanas como es la pregunta por la existencia de Dios.

En el texto poético La llave que nadie ha perdido del poeta mapuche Elicura Chihuailaf (1952), releva la memoria de su etnia y cultura subyugada por el invasor foráneo, además de una interesante reflexión al lenguaje desde contenidos metapoéticos.

De las letras portuguesas los cuentos La falsa locura de Alonso Quijano, del escritor José Saramago (1922-2010) y Memorias de una horca de José María eca de Queiros (1845-1900), evidencian narrativas significativas, de gran calidad escritural en sus dimensiones semánticas. Al igual que Sophia de Mello (1919-2004) con la lírica Vivienda, donde nos sumerge en el tiempo y la palabra como vía de aprehender el sentido humano de permanencia necesaria y verdadera. Del habla portuguesa la escritora brasileña Clarice Lispector y El muerto en el mar de Urca, aporta un relato acerca de indagaciones de la existencia humana y la evidencia de la muerte como último destino

humano; mientras que Thiago de Mello a través del poema *Ser*, enuncia su condición existencial en relación a la palabra y sus desplazamientos líricos que lo constituyen como creador de un peculiar lenguaje poético en las letras de Brasil.

De las letras argentinas destacan las narrativas *El verdugo*, de Silvina Ocampo (1903-1993) y *El célebre Sur*, de Jorge Luis Borges (1899-1986). Cuentos notables de las letras hispanoamericanas del siglo XX.

El uruguayo Mario Benedetti (1920-2009) por su parte, nos presenta en *Réquiem con tostadas*, la problemática social de la violencia doméstica y el llamado a una reflexión racional del acontecer humano.

Finalmente, *Un día de estos*, del escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014), releva a modo de crítica el autoritarismo y la desigualdad ciudadana de un acontecer histórico, donde la corrupción, el abuso de poder y la irracionalidad de los asesinatos cometidos contra los ciudadanos, debiesen necesariamente cesar.

Ensayos

“Infortunios de Alonso Ramírez”: De la lírica a la épica. Convergencias narrativas de un discurso híbrido.

Resumen

El presente ensayo rastrea las distintas instancias narrativas de “Infortunios de Alonso Ramírez”, texto que incorpora variantes discursivas complejas y diversas donde el predominio narrativo lo asume Alonso Ramírez compartiendo espacio textual en algunas instancias con el autor Carlos de Sigüenza y Góngora. Aquello complejiza la propuesta narrativa del tránsito de la Relación que enuncia y de igual modo la instancia o pacto autobiográfico asumido.

La situación autorial se involucra en la obra desde la perspectiva de un sujeto letrado que participa del trazado del infortunado Ramírez para incorporar una voz erudita que sitúa otras facetas e intenciones creativas como es el caso de la estrategia docta que procura conseguir mejoras para su situación por parte de la Corona española e igualmente los estratos retóricos son parte de esos modos de composición de un discurso que contiene lo híbrido en su dimensión de lenguaje.

“Infortunios” posicionalmente se delimita como Relación, pero no es el sentido unívoco que podría definir su trayecto porque coexisten al ámbito factual otras formas de narración que enmascaran estrategias discursivas que remiten a otras maneras expresivas e instancias hermenéuticas de lectura.

Este ensayo texto en la escritura híbrida y las mixturas diversas de la narración, despejando las posibilidades de considerar a “Infortunios” en su dimensión genérica específica. Para ello se analiza el recorrido enunciado donde emerge la textualidad ficcional y las figuras retóricas que acompañan el desplazamiento del texto barroco publicado en 1690, y considerado como novela, libro historiográfico, de viajes, de ficción o Relación.

La hipótesis que organiza el trabajo es que la obra “Infortunios” es un texto que enmascara instancias narrativas ficcionales al trazado documental de Relación. Presentando variantes discursivas híbridas que dan cuenta de formas históricas, ficcionales y figuras retóricas como forma de un lenguaje distintivo para la época y estableciendo con ello el problema de la textualidad del enunciado.

En distintos momentos “Infortunios” refiere a su génesis de *Relación*. En una primera definición en el estudio preliminar de justificación de la edición publicada en 1902 el Licenciado y capellán del Rey

Francisco de Ayerra menciona “El sujeto en el autor de esta relación que para noticia y utilidad común por no tener cosa digna de censura, será muy conveniente que la eternice la prensa”¹. Luego el texto establece la misma condición pero ahora desde la perspectiva de Alonso Ramírez quien expresa que el autor Carlos Sigüenza y Góngora: “Compadecido de mis trabajos, no solo formó esta Relación en que se contienen, sino que me consiguió con la intercesión y súplicas que en mi presencia hizo al Excmo. Sr. Virrey, Decreto para que D. Sebastián de Guzmán y Córdoba, factor veedor y proveedor de las cajas reales me socorriese, como se hizo”².

El sentido de la palabra Relación en el siglo XVI de acuerdo al Diccionario de Autoridades es una “narración o informe que se hace de alguna cosa que sucedió” pero circunscribiendo el término al ámbito específico de relaciones de conquista y colonización se vincula a un informe o relato solicitado por la Corona española.

La Cédula de Zaragoza de 1533 es la base que regula en detalle el contenido relatorio que se debe enviar hasta la Monarquía de España. En esta cédula fundamentalmente se ordena que:

Se informen los nombres de todas las provincias y poblacio-

1 Carlos De Sigüenza y Góngora. “Infortunios de Alonso Ramírez”. Madrid: Imprenta de la Viuda de Gabriel Pedraza .1902:23.

2 Op cit,p.31.

nes, que se averigiie cuáles fueron los primeros conquistadores, que se diga cuántas provincias hay pobladas de españoles, que se determine en que parte hay minas de metales, piedras, pesquería de piedras, que se determine que tributos podrá dar a la Corona cada encomendero, que se determine que tierras convendrá reservar para pobladores, que en adelante vayan a Indias y que se regule la justicia y hacienda en las provincias y cabeceras que quedaren en la Corona. (Mignolo 72)

Posteriormente el cuestionario se modifica para procurar obtener mayor información, establecido finalmente por el cronista y cosmógrafo López de Velazco en cincuenta preguntas a las que se ha de dar respuesta.

De acuerdo a esta matriz, existen referencias al modo relatorio en el cuerpo textual de “Infortunios” e igualmente como propósito del narrador Alonso Ramírez y del autor Carlos Sigüenza y Góngora para obtener beneficios o mejoras del Rey de España para la situación que ambos exponen en el texto; sin embargo aquello no pudiese ser leído en la dimensión unívoca porque en el desplazamiento narrativo hay marcas inscritas que constituyen voces de distinta procedencia, conteniendo la dimensión documental que le permite licencia de publicación, posibilitando incorporar (de acuerdo al procedimiento de composición advertido) un registro discursivo que emerge bifurcado y que instala facetas o modos de ficciona-

lización como forma que interpela el tránsito lector hacia otros márgenes de lectura.

El sentido de la *Relación* no es propiciar entretención en el lector sino que proporcionar información específica a la Corona, “Quiero que se entretenga el curioso que esto leyere por algunas horas con las noticias de lo que á mí me causó tribulaciones de muerte por muchos años” ³. Las formas incorporadas en “Infortunios” abarcan otras capas de recorrido hermenéutico y la capa primaria de definición es un aspecto formal para obtener licencia de publicación y desde ahí asumir espacios enmascarados de composición retórica y ficcional que por entonces continuaban prohibidos en América.

De acuerdo a la perspectiva que este trabajo propone “Infortunios de Alonso Ramírez” no contiene únicamente la forma discursiva de *Relación*, porque subyacen dispositivos de comunicación híbridos que procuran otro tipo de formas e intenciones creativas. La voz de Alonso Ramírez emerge como el narrador predominante que cuenta sus aventuras durante tres años por distintas ciudades y puertos del mundo donde fue cautivo por piratas ingleses junto a su tripulación a cargo. ¿Es posible preguntarse entonces acerca de “Infortunios” como autobiografía? Ciertamente existen huellas documentales de la vida del

3 Op cit,p.27.

infortunado hombre puertorriqueño, pero a pesar de contener información relevante de Alonso Ramírez la faceta dada por el autor Sigüenza y Góngora en su condición de editor, coexiste en el texto ya que la transmisión que llega al erudito mexicano es mediante la oralidad que Ramírez le relata y desde esa forma el autor barroco elabora y reconstruye el texto.

Otra problemática se manifiesta en el narrador, ya que si bien el predominio narrativo lo asume Alonso Ramírez trazando con sus experiencias el recorrido del relato con aventuras de viaje desafortunadas y periplos que lo hacen deambular por múltiples lugares y geografías diversas. Esta circunstancia es compartida por el autor Sigüenza y Góngora quien emerge a momentos en el trazado fundamental para participar del texto. Incorporando la posición de una voz narrativa que instala la perspectiva letrada de conocimientos náuticos, geográficos y de la faceta retórica incorporada, delineando con ello el lugar docto de la escritura que procura hallar en el rey consideraciones a su condición de erudito barroco.

“Lo que hay detrás de una máscara nunca es un rostro. Siempre es otra máscara. Las distintas máscaras son una herramienta, las usas porque te sirven para vivir. No sé qué es eso de la autenticidad. Lo que sé es que la vida es un complejo sistema de enmascaramiento y simulaciones”
(José Donoso)

Hay consecuencias semánticas en “Infortunios” que hacen difícil adscribir la obra en un determinado espacio discursivo porque son distintos los aspectos de narración que subyacen a la dimensión escritural primaria, dando cuenta con ello de la huella barroca de la cual Carlos Sigüenza y Góngora constituye un relieve en Hispanoamérica e “Infortunios” un texto representativo del siglo XVII con sus formas retóricas y artificios elocuentes que comparten espacio textual con el sentido de *Relación* y crónica.

En el texto de Connie Janiga “Los Infortunios de Alonso Ramírez. La primera Novela moderna en Hispanoamérica” la investigadora define que “aunque pienso probar estructuralmente que Infortunios es novela, será mi intento también negar la visión hasta ahora cultivada de esta obra como documento histórico o como libro de viajes y geografía”⁴.

“Infortunios” ciertamente contiene formas de ficcionalización como proceder discursivo que procura situar la narración en distintas capas de lectura para constituirse como obra heterogénea, pero a pesar de aquella estrategia de composición no contiene la forma, la estructura, ni la génesis de texto ficticio porque no es su modo de representación, su elaboración ni

4 Connie Janiga. “Los Infortunios de Alonso Ramírez. La primera Novela moderna en Hispanoamérica”. *Relación entre Novela, Crónica y Picaresca en la Literatura de España*. Indiana University of Pennsylvania: Hispanic Literatures, 1981:191.

sus propósitos como si lo es la novela. Se puede postular que hay dos líneas discursivas que comparten espacio textual en el contenido de “Infortunios” y una de ellas es la dimensión ficcional donde convergen varias formas de escrituras, emergiendo hipérbolas, metáforas, reiteraciones e incluso un “donosísimo cuento” que en ningún caso podrían configurar a “Infortunios” como novela.

La otra línea discursiva claramente definida es la instancia factual de *Relación* y documento que tiene por destinatario la Corona de España.

Cedomil Goic en “La novela hispanoamericana colonial” estudia los distintos modos de elaboración de la novela en el período rastreado y citando el texto de Wolfgang Kayser “origen y crisis de la novela moderna” desarrolla el concepto estableciendo que “novelas son las narraciones imaginarias que presentan un narrador ficticio y se refieren a un mundo; narraciones que adquieren una forma cerrada cuando acontecimiento, personaje o espacio se constituyen en el plano configurante”⁵.

“Infortunios” no adscribe a aquella forma narrativa por cuanto Alonso Ramírez existió realmente. Fue un individuo puertorriqueño del siglo XVII que deambuló por distintas costas del mundo con la idea pri-

5 Cedomil Goic. (1982): “La novela hispanoamericana colonial”. Luis Iñigo Madrigal. Historia de la Literatura Hispanoamericana. (Tomo I. Época Colonial). Madrid: Cátedra: 370.

maria de conseguir mejores expectativas de vida y a ello se agrega que la obra no es una narración imaginaria y más bien, los modos y estrategias de composición son para construir dos niveles de enunciación donde las unidades narrativas presentes sustentan la dimensión ficticia y retórica del texto bifurcado.

Cedomil Goic establece en su investigación que hay obras de carácter histórico “que incurren en el tipo intencional de préstamos poéticos esporádicos cuando con propósitos de amenidad esencialmente, alteran la situación narrativa real o de escritura, creando una situación narrativa de ficción variadamente elaborada, o bien para mantener una cercanía con el relato oral y extremo, imitan su situación fingiendo una situación autobiográfica”⁶.

Al respecto considera que “El lazarillo de los ciegos caminantes” de 1773 e “Infortunios de Alonso Ramírez” de 1690 constituyen dos modos representativos de ese grupo. El texto de Alonso Carrió de la Vandra como libro de viajes y el de Carlos de Sigüenza y Góngora en su dimensión biográfica.

A juicio de este ensayo, “Infortunios” no es un texto unívoco de género y si “conviven” prestamos poéticos en su configuración como modalidades de discurso ficticios o verídicos donde igualmente los “tratados históricos, religiosos o morales, reciben es-

6 Op cit, 374.

tos préstamos dictados por normas tradicionales y conveniencias retóricas. Sin que por tal razón sean comprendidas o leídas como novelas”⁷.

La posición de Connie Janiga de “proponer que los Infortunios de Alonso Ramírez es en efecto una novela”⁸ presenta el problema de una lectura errada al forzar la textualidad enunciada hacia espacios hermenéuticos equívocos por cuanto “Infortunios” tiene propósitos concretos de interés en el ámbito relacional, pretendiendo conseguir primeramente que Alonso Ramírez sea considerado como propietario de la embarcación y de los respectivos pertrechos que trae, y a la vez no ser considerado como traidor o antagonista a la Corona.

Alonso Ramírez, es ayudado por el autor Sigüenza y Góngora para llegar hasta el Virrey y narrar sus experiencias, “el viernes siguiente besé la mano á Su Excelencia y correspondiendo sus cariños afables á su presencia augusta, compadeciéndose primero de mis trabajos y congratulándose, de mi libertad con parabienes y plácemes escuchó atento cuanto en la vuelta entera que he dado al mundo queda escrito, y allí solo le insinué á Su Excelencia en compendio breve”⁹.

7 Op cit,374.

8 Connie Janiga. “Los Infortunios de Alonso Ramírez. La primera Novela moderna en Hispanoamérica”. Relación entre Novela, Crónica y Picaresca en la Literatura de España. Indiana University of Pennsylvania: Hispanic Literatures, 1981:189.

9 Carlos De Sigüenza y Góngora. “Infortunios de Alonso Ramírez”. Madrid: Imprenta de la Viuda de Gabriel Pedraza .1902:130.

De igual modo el autor Carlos de Sigüenza y Góngora procura en voz de Ramírez obtener una mejor posición académica, puesto que considera que su trabajo no es a su entender el que merece, debido a su particular condición de “cosmógrafo y catedrático de matemáticas del Rey nuestro señor en la Academia mexicana, y capellán mayor del hospital Real del Amor de Dios”¹⁰.

“El texto producido por la colaboración entre Carlos de Sigüenza y Góngora y Alonso Ramírez en 1690 no fue ficción sino relato basado en las experiencias verdaderas de un marinero puertorriqueño”¹¹. En efecto, “Infortunios” como obra controvertida ha sido leída desde distintas apreciaciones hermenéuticas porque su forma múltiple de composición abre espacios de lecturas variadas y a pesar de la prueba documental hallada por el investigador Fabio López Lázaro (respecto a la correspondencia del virrey y Conde de Galve Gaspar de Sandoval Cerda con su hermano) persisten las interpretaciones de “Infortunios” como texto de ficción o novela.

La veracidad de la existencia de Alonso Ramírez queda establecida en la siguiente carta de Gaspar de Sandoval Cerda:

10 Op cit,130.

11 Fabio López Lázaro, . “La mentira histórica de un pirata caribeño: El descubrimiento del trasfondo histórico de los Infortunios de Alonso Ramírez”. Anuario de Estudios Americanos. (Julio-Diciembre. 2007): 87.

Excelentísimo señor, hermano, amigo y señor mío: Acompañan a esta veinte relaciones del viaje que hizo Alonso Ramírez, natural de Puerto Rico, desde las islas Filipinas hasta la provincia de Campeche donde se perdió, que habiéndole mandado viniese a esta corte hice le tomasen declaración de la derrota e infortunios que padeció en tan inaudita navegación hasta estos tiempos, que por ser bien rara y peregrina la remito a Vuestra Excelencia. He hecho se imprima para poder enviar muchos duplicados a V.E. por si gustase repartir entre los amigos, que yo sólo la envió al Marqués de los Vélez, de que doy cuenta a V.E., cuya excelentísima persona guarde Dios muchos años como he menester. México, 1 de julio de 1690. A los pies de V.E. su servidor y mayor amigo, El Conde de Galve¹².

Aquello evidencia que “Infortunios” no funda su desplazamiento textual en la imaginación del erudito barroco Sigüenza y Góngora sino que es un texto que tiene fundamento histórico en las experiencias “de un verdadero marinero hispano que arribó a las costas de la Nueva España en el otoño de 1689”¹³.

La forma de composición es diversa pero es un modo incorporado para completar el proceso de comunicación en el ejercicio lector. Haciendo complejo

12 Op cit, 100.

13 Op cit, 88.

poder establecer en “Infortunios” solo un ámbito de intencionalidad comunicativa y “sin recurrir a los archivos para comprobar su veracidad, sin embargo, es imposible distinguir la verdad o mentira histórica de las imaginaciones ficticias, es decir, los hechos tal y como los relata el testigo ocular de cómo los imagina un escritor”¹⁴ pero a pesar de ello existen marcas que pueden atribuirse a Sigüenza y Góngora como es su posición letrada y sus artilugios retóricos: “Pero siendo pensión de los sucesos humanos interpolarse con el día alegre de la prosperidad, la noche pesada y triste del sinsabor”¹⁵.

La funcionalidad retórica de esta forma expresiva presenta distintas intenciones comunicantes. Primeramente emerge la expresión lírica que sitúa el estado del hablante en espacios poéticos, por cuanto la forma de la expresión se desvincula del lector destinatario “original” de la *Relación* para acudir a otro tipo de destinatario ya que el contenido enunciado es funcional a la matriz emotiva, pero esta vez desde un artificio semántico que procura otro referente. De igual modo las formas líricas asumen una de las capas narrativas. Y es desde la voz de Alonso que esta estrategia discursiva halla el soporte textual de interés del autor Carlos de Sigüenza y Góngora porque la voz de Alonso Ramírez puede decir aquellas otras narra-
14 Op cit, 87.

15 Carlos De Sigüenza y Góngora. “Infortunios de Alonso Ramírez”. Madrid: Imprenta de la Viuda de Gabriel Pedraza .1902:34.

tivas enmascaradas en el texto de predominio histórico pero híbrido, “lástima es grande el que no corran por el mundo grabadas á punta de diamante en láminas de oro las grandezas magníficas de tan soberbia ciudad”¹⁶ . O “desengañado en el discurso de mi viaje de que jamás saldría de mi esfera con sentimiento de que muchos con menores fundamentos perfeccionasen las suyas, despedí cuantas ideas me embarazaron la imaginación por algunos años”¹⁷. Entonces el erudito mexicano “se vale del personaje que le ha de servir de idóneo portavoz”¹⁸ para que la escritura se construya en distintos niveles de comunicación y así elaborar las estrategias discursivas que hacen de “Infortunios” un texto barroco relevante.

Regresando a la expresión el “día alegre de la prosperidad (y) la noche pesada y triste del sinsabor”. Desde los antagonismos día-noche emerge el sentido de comparación y la noción de los contrarios abre la posibilidad esperanzadora del día que representa en su variante alegórica la libertad potencial entendiendo que desde aquella faceta cronológica de visibilidad exterior. En el entendido que quienes pudiesen verlos serian navíos expedicionarios de España.

El día igualmente es el lugar donde se ha de estar

16 Op cit,32.

17 Op cit,43.

18 José Arrom.” “Carlos de Sigüenza y Góngora. Relectura criolla de los “infortunios” de Alonso Ramírez”. Imaginación del Nuevo mundo. México D.F: Siglo XXI Editores, 1991:186.

alerta ante las diversas eventualidades del suceder. En tanto que las horas nocturnas representan la dimensión más cabal del “ser” prisionero, las cadenas, la opresión y el sentido donde no hay existencia exterior. Condicionada al alba del día siguiente.

“La noche pesada y triste del sinsabor” es la rutina que contabiliza la cronología y la transición del estado diurno posible de mejoras que pasa dando espacio a lo real, a lo tangible de esas horas donde la densidad emotiva hace perder el sentido de esperanza.

La faceta lírica emerge habitual en el texto y por ello el estado de arrobamiento al constatar “las grandezas magníficas de tan soberbia ciudad” que estremece con ello el espacio emocional de Alonso y la conmoción producida lo hace querer que otros también pudiesen vivir la experiencia que presenta como única, y por eso la “lástima es grande el que no corran por el mundo grabadas á punta de diamante en láminas de oro las grandezas magníficas de tan soberbia ciudad”.

El verso remite al lenguaje de la imagen que es una de las apelaciones de la poesía y la ciudad única que refiere la equipara con un mineral preciado, situando con ello el ejercicio de la comparación y el sentido de hipérbole.

Un significativo pasaje donde la ficcionalización emerge desvinculada del trazado narrativo es cuando en la obra se incorpora un cuento:

No puedo proseguir sin referir un donosísimo cuento que aquí pasó. Sabiéndose, porque yo se lo había dicho á quién lo preguntaba, ser esclavo mío el negrillo Pedro, esperando uno de los que me habían examinado á que estuviese solo, llegando á mí y echándome los brazos al cuello, me dijo así:

— ¿Es posible, amigo y querido paisano mío, que os ven mis ojos? ¡Oh, cuántas veces se me han anegado en lágrimas al acordarme de vos! ¡Quién me dijera que os había de ver en tanta miseria! Abrazadme recio, mitad de mi alma, y dadle gracias á Dios de que esté yo aquí.

Pregúntele quién era y cómo se llamaba, porque de ninguna manera lo conocía. ¿Cómo es eso, me replicó, cuando no tuvisteis en vuestros primeros años mayor amigo, y para que conozcáis el que todavía soy el que entonces era, sabed que corren voces que sois espía de algún Corsario, y noticiado de ello el gobernador de esta provincia os hará prender, y sin duda alguna os atormentará. Yo por ciertos negocios en que intervengo tengo con su señoría relación estrecha y lo mismo es proponerle yo una cosa que ejecutarla. Bueno será granjearle la voluntad presentándole ese negro, y para ello no será malo el que me hagáis donación de él. Considerad que el peligro en que os veo es en extremo mucho. Guardadme el secreto y mirad por vos, si así no se hace, persuadiéndoos á que no podré redimir

vuestra vejación si lo que os propongo, como tan querido y antiguo amigo vuestro, no tiene forma¹⁹.

El encuentro de Alonso Ramírez con un hombre desconocido que le hace creer haber sido su amigo, define la estrategia de engaño presentando la narrativa, la metáfora del engaño y simulación que por entonces viven los criollos a través del sentido de despojo de derechos y posibilidades de autonomía social al ser sometidos entre otras cosas, al sistema de tributos y las libertades mínimas de ordenanzas donde también direccionaban la faceta cultural y lo que podía o no ser leído en territorio colonial era delimitado por las autoridades.

Tras el encuentro de Alonso con el desconocido expresa que “no soy tan simple, le respondí, que no reconozca ser Vmd. un grande embustero y que puede dar lecciones de robar á los mayores corsarios. A quien me regalare con trescientos reales de á ocho que vale, le regalaré con mi negro, y vaya con Dios”²⁰. Al infortunado Ramírez entonces le hacen saber que las posiciones que tiene a su haber no son del y condicionando y limitando su trayecto le indican “que debajo de graves penas no saliese de la villa para las playas, porque la embarcación y cuánto en ella venía pertenecía á la cruzada”²¹.

19 Carlos De Sigüenza y Góngora. “Infortunios de Alonso Ramírez”. Madrid: Imprenta de la Viuda de Gabriel Pedraza .1902:122-123.

20 Op cit, 122-123.

21 Op cit, 125.

Otro momento ficcional se presenta cuando los corsarios ingleses le dan a Alfonso Ramírez la posibilidad de liberarlo en una isla “pero considerando la barbaridad de los negros moros que allí vivían, hincado de rodillas y besándole los pies con gran rendimiento, después de reconvenirles con lo mucho que les había servido y ofreciéndome a asistirles en su viaje como si fuese esclavo, conseguí el que me llevasen consigo”²².

Además del componente ficcional y el sentido de hipérbole del actuar de Alonso que ha padecido todo tipo de tormentos por los ingleses corsarios, resultando al menos dudoso que no quiera acceder a la liberación y seguir cautivo en manos piratas con la incertidumbre continúa de poder morir en cualquier momento.

El hablante continúa en la forma hiperbólica con mayor énfasis y sarcasmo, “agradecí les la merced, y haciendo refleja á las obligaciones con que nací, les respondí con afectada humildad el que más me acomodaba á servirlos á ellos que á pelear con otros, por ser grande el temor que les tenía á las balas, tratándome de español cobarde y gallina, y por eso indigno de estar en su compañía, que me honrara y valiera mucho, no me instaron más”²³.

Para el capitán de la tripulación a cargo de veinticinco hombres resulta impensado y extraño temer al enfren-

22 Op cit,70.

23 Op cit,70.

tamiento y no asumir el rol que lo convoca porque necesariamente la posibilidad beligerante condiciona el espacio de desplazamiento donde enfrentar a otras embarcaciones es habitual toda vez que el siglo XVI es una época en que ingleses, franceses y holandeses disputan el predominio marítimo de España en América.

La ironía se posiciona en este fragmento para incorporar además la idea de pertenencia al imperio hispano como súbdito criollo que asume el sentido posicional de no caer cautivo en manos de quienes fueron los antagonistas conquistadores de los españoles durante siglos. Por ello Alonso Ramírez continúa su sacrificio bajo dominio inglés, escogiendo aquella vía al sometimiento de los moros. Circunstancia que igualmente se presenta como la alegoría del cautivo Ramírez vivida ahora en manos de los ingleses al igual que España por parte de los moros durante siglos.

Otro de los rasgos relevantes en Alonso Ramírez son las huellas psicológicas presentes debido a que es un personaje que cambia en el transcurso narrativo. La personalidad del infortunado hombre puertorriqueño no se mantiene estable y sus circunstancias internas se desarrollan progresivamente. Las marcas del editor Sigüenza y Góngora quedan manifiestas en la construcción de Alonso Ramírez en tanto personaje. La dimensión psicológica de Alonso va modificando su forma de pensamiento propiciando en su “ser”

complejidades que no son propias de un individuo con las características de Ramírez, “Alabo á cuantos, aun con riesgo de la vida, solicitan la libertad, por ser sola ella la que merece, aun entre animales brutos, la estimación”²⁴.

La forma de expresión “filosófica” enunciada no podría vincularse a una proposición discursiva del hablante Ramírez y si a la estrategia ficcional de la técnica narrativa del autor-editor Sigüenza y Góngora. En la misma concepción discursiva tras ser liberados expresa que “con un regocijo nunca esperado suele de ordinario embarazarse el discurso, y pareciéndonos sueño lo que pasaba, se necesitó de mucha reflexa para creernos libres”²⁵.

El desarrollo psicológico del personaje Alonso Ramírez modifica su personalidad. Inicialmente la perspectiva idealista lo motiva a viajar en búsqueda de mejores oportunidades ya que la condición de pobreza en la que vivía en San Juan de Puerto Rico propician su desplazamiento procurando hallar un trabajo que le brinde opciones favorables de vida.

Cuando refiere a su contexto familiar Alonso Ramírez define sus circunstancias de origen y el oficio de su progenitor supuestamente andaluz : “Era mi padre carpintero de ribera, é impúsome (en cuanto

24 Op cit,76.

25 Op cit,76.

permitía la edad) al propio ejercicio, pero reconociendo no ser continua la fábrica y temiéndome no vivir siempre, por esta causa, con las incomodidades que aunque muchacho me hacían fuerza determiné hurtarle el cuerpo á mi misma patria para buscar en las ajenas más conveniencia”²⁶. Luego al referir a su madre informa, “y sé muy bien haber nacido mi madre en la misma ciudad de Puerto -Rico y es su nombre Ana Ramírez, á cuya cristiandad le debí en mi niñez lo que los pobres solo le pueden dar a sus hijos que son consejos para inclinarlos á la virtud”²⁷. Y es así como a los trece años el capitán Juan de Corcho lo incorpora a su tripulación como paje iniciando una vida activa que lo va llevar a desempeñar oficios varios para sobrevivir.

Instalado en México cree que sus posibilidades si le serán favorables y desde otra variante retórica emerge el sentido de hipérbole, “aplicándome á servir á un carpintero para granjear el sustento en el ínterin que se me ofrecía otro modo para ser rico”²⁸.

Aquellas instancias cotidianas hacen que el marinero de San Juan de Puerto Rico se desplace a distintos lugares y en lugar de hallar estabilidad y buen pasatiempo las circunstancias hostiles acompañan su trazado habitual y tras tomar conocimiento del cargo de co-

26 Op cit,30.

27 Op cit,29-30.

28 Op cit,32.

regidor obtenido por un pariente de su madre en la ciudad de Huasca se dirige hasta ahí con la idea de obtener “por lo menos alguna mano para subir un poco”, pero al acudir hasta la ciudad mexicana para contactar a Luis Ramírez su expectativa de asumir algún cargo es abortada ya que como expresa, “conseguí después de un viaje de ochenta leguas el que negándome con muy malas palabras el parentesco, tuviese necesidad de valerme de los extraños por no poder sufrir despegos sensibilísimos por no esperados”²⁹.

Alonso Ramírez en trance límite de su condición precaria errante y con la incertidumbre de no poder cubrir sus necesidades mínimas decide que su nuevo destino es Filipinas. Para ello maximaliza su idea al punto que considera posible toda opción para llegar hasta ahí: “Desesperé entonces de poder ser algo, y hallándome en el tribunal de mi propia conciencia, no solo acusado, sino convencido de inútil, quise darme por pena de este delito la que se da en México á los que son delincuentes, que es enviarlos desterrados á las Filipinas. Pasé, pues, á ellas en el galeón Santa Rosa”³⁰.

Alonso Ramírez vive muchas situaciones desfavorables hasta conseguir un avance significativo considerando su condición anterior. Investido capitán de

29 Op cit,33.

30 Op cit,37.

navío en la expedición que debe ir en la búsqueda de pertrechos y bastimentos para la tripulación y es así como a cargo de una veintena de hombres zarpa para obtener los elementos de carencia donde finalmente son tomados prisioneros por los corsarios ingleses que por entonces disputaban el predominio marítimo de la Corona española.

El siglo XVII es una época de apogeo mercantil. Las rutas oceánicas que han sido navegadas por distintos exploradores posibilitan que las mercancías sean desplazadas entre Europa y Asia y América. Es en este contexto incorporarse a algún navío era una de las posibilidades consideradas para viajar a América. Alfonso de Ramírez enfatiza en esta práctica de antaño “¿Cuántos desde la antigua navegan sedientos a la Nueva España³¹ para hallar riquezas, piedras, oro o distintas mercancías de valor.

La subjetividad de este documento, cuya matriz histórica se mezcla con el relato fundado en la memoria del infortunado hombre han llevado algunos críticos a postular como “novela” esta obra. “Infortunios” en ningún caso podría ser vinculada a ese género literario porque el manuscrito remite al espacio histórico y de manera formal adquiere esta categoría en dos instancias correlacionadas. La primera es la dedicatoria de los “Infortunios” a Gaspar de Sandoval Cerda Conde de Galve, Virrey,

³¹ Op cit,28.

Gobernador y Capitán y general de la Nueva España y la otra instancia es cuando este autoriza la publicación de este libro luego de la censura previa.

“La narración de todas estas experiencias revela un progreso en la caracterización psicológica de Ramírez, lo cual culmina al final de la obra cuando el habla con el virrey. Ya se ve hombre experimentado y sufrido, que siente la necesidad de comunicarle al público sus aventuras”³²

“La obra propone ser un reporte de testigo presencial y el tono conversacional, oral, en primera persona lo refuerza. Se revelan los hechos, los sufrimientos y la personalidad de Ramírez en un tono tan personal que hace que el lector se acerque más al texto”³³. Texto en el cual Alonso Ramírez adquiere cambios significativos como es el caso de acceder a la propiedad de un esclavo o rango de capitán de embarcación consiguiendo con ello algún avance a su desplazamiento desdichado donde finalmente obtiene la liberación y algunos logros buscados desde que salió en primer viaje desde Puerto Rico.

La dimensión épica del personaje y narrador Alonso Ramírez se funda inicialmente en el sentido de sus

32 Connie Janiga. “Los Infortunios de Alonso Ramírez. La primera Novela moderna en Hispanoamérica”. Relación entre Novela, Crónica y Picaresca en la Literatura de España. Indiana University of Pennsylvania: Hispanic Literatures, 1981.195.

33 Op cit,196.

hechos históricos que deslindan en las fronteras ficticias de su actuar porque no toda sus acciones son verídicas y las formas de verosimilitud contienen espacios de interpretación múltiple. Configurándose en ese trayecto las variantes narrativas donde el marinero puertorriqueño a través de su peregrinación católica establece un tipo de héroe que a pesar de todas las circunstancias hostiles emerge enarbolando una posición criolla que aún no se desvincula totalmente de la Corona, pertenece a ella criticando alguno de sus idearios pero comparte aquella relevante idea la cruz donde el sujeto peregrino de fe, ha vivido, sufrido y soportado todas las condiciones de sufrimiento posible en concordancia con la vida de Jesucristo.

El final de trayecto de Alonso Ramírez es hacia los dominios de la Corona española. En esas zonas el narrador de Puerto Rico contiene parte importante de su identidad donde la pertenencia como sujeto criollo no logra desvincularse del proyecto colonial hispano y únicamente hay instancias críticas pero que no constituyen antagonismos ni formas de desprendimiento del sistema impuesto. Lo que hay en el desarrollo de Ramírez es la condición híbrida de un acontecer que va de lo real a lo ficticio, constituyendo sus desplazamientos de viaje donde las virtudes del buen cristiano finalmente logran el efecto virtuoso de pasar todas las “pruebas” situadas en el camino dificultoso.

Conclusión

“Infortunios” es un texto “moderno” para el siglo XVII. La técnica de las formas desplegadas por Carlos de Sigüenza y Góngora es una estrategia de composición asumida debido a la condición del texto donde la variante oral del personaje narrador Alonso Ramírez permite al autor construir formas de narración y figuras retóricas en desplazamiento porque el texto de matriz histórica presenta complejidades y hierros hermenéuticos como es el caso de circunscribir el libro al ámbito de la novela.

La historia y la situación contextual de Alonso Ramírez posibilita espacios para la digresión y fundamentalmente para las inserciones o intersticios ficcionales debido a la vida asombrosa del hablante Ramírez durante tres años donde las situaciones limítrofes, maximalistas, curiosas, complejas y hostiles acompañaron el trazado del narrador oral. El imaginario de aventuras de la época entonces lleva a la confusión del texto creyendo que el texto en su continuum lingüístico ficcional a la vez que permiten situar estos modos de lenguaje que apelan al lector, al lector otro que debe escudriñar entre capas las distintas circunstancias narrativas propuestas ya por el autor editor Sigüenza y Góngora como formas de un discurso híbrido.

La textualidad de “Infortunios” contiene aquellas facetas enmascaradas primeramente porque el modo de representación abre el espacio para que aquello se produzca, porque por entonces la prohibición en América de la construcción de obras de ficción continuaba y porque el autor Sigüenza y Góngora considera que a través de la narración a momentos alternada para desarrollar sus distintas técnicas letradas y formas retóricas que amplían el registro protocolar de la formal *Relación*. El sentido lírico es uno de los rasgos que emerge del texto con bastante decisión y desde otra instancia el sentido épico da cuenta de un hombre puertorriqueño que en “peregrinatio” deambuló por distintas costas y tierras del mundo y la instancia de la fe acompañó su trayecto, fue en toda instancia un buen cristiano y devoto de la virgen y aún en los momentos más extremos reniega de Dios y únicamente se mantiene inalterable su creencia.

Es una obra singular de las letras coloniales por su composición y tratamiento temático donde la complejidad del libro maneja con buen registro los elementos históricos y los usos retóricos del texto. “Hay, pues, un sutil juego de relaciones mutuas entre un “yo” y un “el” narrativos, que alternativamente se desplazan y contraponen o, por mejor decir, que van sustituyendo el uno al otro” ³⁴.

34 José Arrom.” “Carlos de Sigüenza y Góngora. Relectura criolla

Bibliografía

Fuentes primarias:

De Sigüenza y Góngora, Carlos. “Infortunios de Alonso Ramírez”. Madrid: Imprenta de la Viuda de Gabriel Pedraza ,1902

De Sigüenza y Góngora, Carlos. “Infortunios de Alonso Ramírez” Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

De Sigüenza y Góngora, Carlos. “Seis Obras”. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

B) Fuentes secundarias:

Anadon, José. “En torno a los Infortunios de Sigüenza y Góngora”. Historiografía literaria de América Colonial. Santiago de Chile: Ediciones PUCCH, 1988.pp.175-196.

Arrom, José.” “Carlos de Sigüenza y Góngora. Relectura criolla de los “infortunios” de Alonso Ramírez”. Imaginación del Nuevo mundo. México D.F: Siglo XXI Editores, 1991.pp. 175-196.

———.”Prefacio”. Imaginación del Nuevo mundo. México D.F. Siglo XXI Editores. 1991. 11-18.

Elliot, John. “España y América en los siglos XVI y XVI”. América latina en la Época Colonial. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. 187-228.

Espandon, Patricia. “La cultura barroca en Indias: la visión de Mariano Picón Salas”. Revista de Estudios

de los “infortunios” de Alonso Ramírez”. Imaginación del Nuevo mundo. México D.F: Siglo XXI Editores, 1991:179.

Latinoamericanos (2006): pp. 35-49.

Goic, Cedomil. (1982): "La novela hispanoamericana colonial". Luis Iñigo Madrigal. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. (Tomo I. Época Colonial). Madrid: Cátedra. 369-406.

Ibáñez, María Isabel. "El Discurso historiográfico de dos textos representativos de los siglos XVI y XVII: "El Carnero" de Juan Rodríguez Freile e "Infortunios de Alonso Ramírez" de Carlos de Sigüenza y Góngora". Tesis de Magister. Universidad de Chile, 1988.

Invernizzi, Lucia. "Naufragios e Infortunios: Discurso que transforma fracasos en triunfos". *Revista Chilena de Literatura* (Abril. 1987): 7-22. Impreso.

Janiga, Connie. "Los Infortunios de Alonso Ramírez. La primera Novela moderna en Hispanoamérica". *Relación entre Novela, Crónica y Picaresca en la Literatura de España*. Indiana University of Pennsylvania: *Hispanic Literatures*, 1981.189-200.

López Lázaro, Fabio. "La mentira histórica de un pirata caribeño: El descubrimiento del trasfondo histórico de los Infortunios de Alonso Ramírez". *Anuario de Estudios Americanos*. (Julio-Diciembre. 2007): 87-104.

Leonard, Irving. "Prólogo". *Seis Obras*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984. IX-XXXIII. Impreso.

Leonard, Irving. *Don Carlos de Sigüenza y Góngora*. University of California, 1929.

Leonard, Irving. *Ensayo Bibliográfico de Sigüenza*

y Góngora. Monografías bibliográficas mexicanas: México D.F.1925.

Maravall, José Antonio. “La cultura del Barroco como un concepto de época”. Introducción a la cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica. Barcelona: Ariel, 1990: 21-51.

Massmann, Stefanie. “Casi semejantes: Tribulaciones de la identidad criolla en Infortunios de Alonso Ramírez y Cautiverio Feliz”. Revista Atenea. (2007): 112-125.

Moraña, Mabel. “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”. Viaje al silencio: exploraciones del discurso Barroco. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998: 25-65.

Picón, Salas, Mariano. “El Barroco de indias”. De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de Historia Hispanoamericana. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998. 25-65.

Rojas, Garcidueñas, José. Don Carlos de Sigüenza y Góngora: Erudito Barroco. México D.F: Ediciones Xochitl, 1945.

Taiano, Leonor. “Infortunios de Alonso Ramírez: Consideraciones sobre el texto y su contexto”. Revista Bibliográfica Americana. (Diciembre 2011):pp. 180-200.

Torres Duque, Oscar. “El Infortunio como valor épico. Una aproximación a la dimensión épica de la crónica novelesca”. *Revista de Literatura Hispánica Inti*. (2002): pp.110-128.

Zinni, Mariana. “Infortunios de Alonso Ramírez, de Carlos Sigüenza y Góngora: Aproximaciones a una geografía poscolonial”. *Revista Chilena de Literatura*. (Abril de 1987): pp.7-22.

Pensamiento crítico del personaje “Camila” en La Camila o la patriota de Sudamérica de Camilo Henríquez

Resumen

Este artículo examina la obra dramática *La Camila o la Patriota de Sudamérica* del fray Camilo Henríquez, específicamente, desde la perspectiva del pensamiento crítico del personaje Camila. A partir del análisis de la obra se develan las diferentes marcas textuales en las que Camila despliega sus variantes discursivas críticas como es el caso de la propagación de ideas republicanas al sistema colonial impuesto en Latinoamérica desde el siglo XVI, el personaje instala un modelo de pensamiento crítico que disiente contra la imposición de la Corona española en su vasta extensión que va desde la violencia en contra los americanos, la implantación de un sistema único de convivencia social donde el ciudadano español es el que prevalece en estructura vertical sobre los americanos, la opresión de libertades mínimas como es el caso de las lenguas indígenas y sus respectivos sistemas culturales, la persecución y distintas otras acciones totalitarias que los hispanos ejecutaban contra los

habitantes de América y que Henríquez instala como muestra desde Quito pero a la vez como un acontecer cotidiano de la época colonial en Latinoamérica.

Palabras claves: Camila o la patriota de Sudamérica, emancipación, pensamiento crítico, Independencia, Republica.

En octubre de 1817 la imprenta porteña del señor Diego Benavente publicó *La Camila o la Patriota de Sud-América* del hombre de letras, periodista y dramaturgo chileno Camilo Henríquez. La obra tenía como título secundario: *Drama sentimental en cuatro actos*, y el motivo fundamental del sacerdote jesuita de la orden de los Ministros de los Enfermos Agonizantes, era el despliegue del ideario emancipador como la forma política de Chile para constituirse en república independiente puesto que creía fervientemente en este sistema político para regir el destino del nuevo país independiente.

Henríquez luego de la derrota de Rancagua de octubre de 1814 llegó al igual que muchos de sus compatriotas al Río de la Plata tras haber sido editor y redactor de la “*Aurora de Chile*” por más de un año. Exiliado ya en Buenos Aires asume la dirección del Periódico independentista “*El Censor*” y es en la misma ciudad porteña de Argentina donde el fraile redacta su primer texto dramático para ser representado en la capital rioplatense con el auspicio de la Sociedad del Buen Gusto del Teatro; quienes finalmente deciden no llevar a tablas la obra por considerarla controversial.

“*La Aurora de Chile*” fue el primer periódico publicado en el Chile, y su circulación semanal iniciada en febrero de 1812 consideraba como línea editorial la exposición de un pensamiento independentista a

través de diversos artículos. Las temáticas del medio de comunicación eran acerca de la hacienda pública, la instrucción pública o el derecho constitucional, la «civilización de indígenas», la labor de la policía, así como temas referente al comercio e industria con el propósito de generar impulsos para el progreso de Chile en todos los ámbitos de interés nacional, en el entendido que los ideales republicanos eran imperiosos para construir los valores de la nueva nación chilena y la conformación de su identidad.

Desde este mismo medio Camilo Henríquez enfatizaba además en la importancia de la instauración del teatro como un espacio permanente en la ciudad de Santiago debido a que consideraba al teatro “como una escuela pública” para ser transmitido a la sociedad en el entendido de ser vehículo de propagación de ideas políticas.

Las diversas escrituras del fraile y sus respectivas modalidades como proclamas, ensayos, artículos periodísticos, textos dramáticos, poesía lírica y distintos otros escritos tuvieron la motivación esencial y estratégica. El despliegue comunicacional de su ideario político de liberación podría validar sin duda a Camilo Henríquez como un referente e ideólogo fundamental de la Independencia.

Desde la llegada de los jesuitas a América Latina centraron sus objetivos en la educación y por cierto en

la evangelización donde a través de la red de escuelas y misiones fueron influenciando a las diversas comunidades presentes en la geografía americana y de una manera acentuada durante el siglo XVIII el discurso intelectual y cultural de esta congregación de base cristiana fue notable. Desarrollando gran influjo a través de innovaciones educativas profundas como el realce del estudio de las culturas y lenguas grecolatinas, la defensa de los valores de la cultura indígena latinoamericana, la instalación conceptual respecto a que la autoridad real no tenía origen divino sino que era el resultado de la voluntad del pueblo, así como el valor de cultivar de manera activa un sentimiento nacionalista por cuanto muchos de ellos son criollos que pretenden y anhelan la construcción de un Estado Nacional del cual poder sentirse parte puesto que no son ni indígenas ni españoles y por eso desean tener una patria propia.

La Independencia de los pueblos americanos de la Corona española a inicios del siglo XIX, cambio la relación con las áreas de hegemonía en Europa, vinculándose desde entonces de manera directa a la Ilustración y luego a su vertiente positivista.

Los Estados Nacionales emergen entonces inspirados en proyectos ilustrados provenientes de la revolución francesa y estadounidense. La independencia de Estados Unidos (1777) traza un acontecer rele-

vante en América y al respecto la emancipación en el extremo norte del continente posibilita que el sistema imperialista sea constatado como destituable y no inexpugnable y por cierto como un acontecer que debe y puede ser replicado en otros espacios territoriales de América como lo demostró Estados Unidos antes de finalizar el siglo XVIII.

El colonialismo en América durante el siglo XVII con el reinado de Felipe V (1700-1746) impuso un modelo administrativo estricto en lo referente a las posibilidades comerciales y productivas de las colonias. Afectando considerablemente a las clases pudientes de Américas y donde “las elites de americanas, entonces, propiciaron la independencia para cautelar sus instituciones y privilegios ante las políticas modernizadoras españolas” ³⁵. En ese contexto entonces se va delineando el sentido independentista de las distintas colonias que resuelven su Independencia en las primeras décadas del siglo XIX.

Desde la llegada de los españoles a Latinoamérica el teatro ha sido un medio de sintetizar y difundir visiones de mundo. Muchas veces en afán didáctico y “esclarecedor de las fuerzas fundamentales que mueven al ser humano y a la sociedad” (Hurtado) por cuanto el teatro es una forma peculiar de elaboración de lengua-

35 María de la Luz Hurtado . Teatro chileno y modernidad: Identidad y crisis social. California: Ediciones de Gestos. 1997:38..

je y de construcción de sentido que contiene dimensiones sociales de influjo como es el caso de la época del periodo de Independencia latinoamericano.

El siglo XIX marco una fuerte ruptura en las formas institucionales y expresivas del teatro en Chile y Latinoamérica , ligada a la revolución independentista y al establecimiento de Estados Nacionales el desafío de las clases dirigentes de construir un nuevo modelo político hayo convergencia con el pensamiento de Camilo Henríquez que desde sus medios periodísticos y desde su dramaturgia empujo el proyecto libertario resultando el teatro un instrumento adecuado (como otra de las aristas de lenguaje consideradas por el fraile) para instalar el concepto independentista cuya matriz pedagógica exalta los valores de liberación y de construcción de una forma de sociedad republicana.

El teatro entonces incorpora su función pedagógica para llegar con ello a los ciudadanos por cuanto concebido como “escuela pública” el teatro es un orientador moral y estimulador de la conciencia social critica.

Al respecto, la concepción teatral referente al sentido de “escuela pública” de Camilo Henríquez es concluyente para la denuncia de la tiranía:

Y bajo este respecto, es innegable que la musa dramática es un grande instrumento en las manos de la política. (...) .Entre las producciones dramáticas, la tragedia es la más

propia de un pueblo libre y la más útil en las circunstancias actuales. (...)Entonces no serán estériles las lagrimas; su fruto será el odio de la tiranía y la execración de los tiranos (C. Henríquez; la Aurora de Chile, 10 de sep. De 1812).

Ya en el exilio bonaerense el fraile Henríquez enfatiza su parecer respecto al sentido de rebelión del teatro y a la esfera educativa que resulta relevante en el contexto emancipatorio: “El pueblo se educa en el teatro...En nuestras circunstancias actuales, el teatro debe respirar odio a la tiranía, amor a la libertad y, en fin, máximas liberales” (1817). También su sentido crítico le hizo criticar la frivolidad del que hacer teatral “que gusta de tramoyas y enamoramientos”.

Llamo a su teatro sentimental, por cuanto creía que era un concepto, un necesario para llegar al pueblo que difícilmente podía empatizar o comprender postulados filosóficos o políticos abstractos.

Antes del siglo XVIII Chile era un territorio de guerra donde:

La resistencia indígena obstaculizo el proceso de conquista
y dificulto seriamenteel posterior
asentamiento.

Imprimió un carácter marcada-
mente militar a la sociedad,
e impidió un crecimiento econó-
mico fluido,consiguientemente

hizo de Chile una Colonia altamente costosa para la Corona ³⁶.

Aquello propicio que se afanzara en el Estado Colonial el carácter monárquico y administrativo imperial, generando en Chile un vacío de poder “aprovechado por grupos locales cada vez más pujantes y vigorosos” y es entonces que el surgimiento de “un orden rural-señorial permite a su vez que emerja una esfera de poder alternativo al del Estado” ³⁷ que se fue conformando durante el siglo XVII debido a cambios profundos de la sociedad y la economía.

En ese contexto se conforma esta elite constituida como estrato comercial- terrateniente que compitió y compartió con los funcionarios reales el gobierno de la colonia.

Este colectivo histórico ascendente resulto relevante ya que “la actuación de dicho grupo posibilito el paso trascendental de una monarquía a una republica en Chile en forma menos trastornadora” ³⁸, propiciando que gran parte del “pasado español persistiera, permitiendo a la vez, recepcionar y acomodar aquellos cambios necesarios que ayudaron a proyectar el país hacia un mundo nuevo y más moderno” ³⁹.

36Alfredo Jocelyn Holt. (1992) *La Independencia de Chile: Tradición, modernización y mito*. Santiago: Editorial Planeta:31.

37 Op cit,32.

38 Op cit,33.

39 Op cit,33.

La elite dirigente de Chile entonces tuvo una labor fundamental en el proceso emancipatorio y en el asentamiento republicano del país y una vez constituidos como Estado Nacional emergen expresiones culturales y una de ellas es la dramaturgia:

Durante el momento germinal de la republica, el arte dramático surge impulsado desde la esfera de lo político, que reconoce su utilidad como instrumento de educación y de propaganda en contra del absolutismo colonial. Desde la tribuna de la naciente prensa patriótica folletinesca, un pequeño grupo de intelectuales hispanoamericanos y criollos promueve la construcción de un “teatro nacional”, auspiciando la necesidad de su existencia llamada a modelar y unificar una comunidad de conciencias, conjugada en un “nosotros”, americano, republicano y liberal⁴⁰.

La proximidad con el periodo de Independencia latinoamericano propicio la gestación del teatro patriótico y debido a este contexto de producción es que “La Camila o la patriota de Sudamérica” es una pieza dramática que emerge vigorosa e ideológica a casi una década de la conformación republicana de Chile para inaugurar además la dramaturgia en la literatura chilena.

Tras la publicación de esta obra en Buenos Aires (1817), fue reeditada en 1912 por Nicolás Peña como

40 Luis Pradenas. (2006) Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX. Santiago: Lom: 131.

parte del proyecto Biblioteca de Escritores de Chile con motivo de conmemoración de la primera centuria del Chile independiente.

En lo que respecta a su puesta en escena, esta obra fue llevada a tablas por El dramaturgo y director Ramón Griffero en el marco de Chile Bi-200. Montaje de cuatro piezas nacionales representadas el año 2010 y que agrupo: *La Camila o la patriota de Sud América* (1817); *La Independencia de Chile* (1865), de José Antonio Torres; *La batalla de Tarapacá* (1883) de Carlos Segundo Lathrop y *La República de Jauja* (1889), de Juan Rafael Allende.

La Camila o la Patriota de Sudamérica es una obra de teatro que lleva por subtítulo *Drama sentimental en cuatro actos*. Este complemento de título de la obra de índole político se debe a que funciona como “un artificio para tensionar el conflicto histórico político y posibilitar extensos parlamentos en pro de la emancipación, la libertad y la soberanía, ideas que entonces se consideraban modernas”⁴¹.

El motivo de la *Camila* es la Primera Junta de Gobierno Autónoma y la matanza de Quito del 2 de agosto de 1810 donde fuerzas realistas venidas desde Lima asesinaron a varios patriotas que habían intentado el año anterior instalar una primera Junta de gobierno

41Bernardo Subercaseaux, yPaula Cuadra. (2016) *Camilo Henríquez: Teatro, republicanismo y modernidad*. Alpha (43);129.

en reemplazo de la Real Audiencia en el contexto de la invasión napoleónica a España y donde el poder quedo vacante tras la captura del monarca Fernando VII , ha sido traicionado, abandonado a su suerte y hecho prisionero por Napoleón Bonaparte. Bajo esas circunstancias los realistas y unos cuantos criollos entendieron que la conformación de la junta era una deslealtad con la monarquía y luego de reprimir a sus integrantes y también a sus parientes saquearon la ciudad y dejaron a centenares de muertos.

Esta obra contiene el sustrato histórico constatado por el fraile Henríquez durante su estadía en Quito (tras ser enviado por su orden religiosa debido a problemas con la Inquisición). Testigo entonces, de aquella matanza consigna la dimensión factual del acontecer e incluso en la Advertencia de la Camila registra algunos eminentes criollos asesinados el trágico 2 de Agosto de 1810.

Camila es hija de dos José y Margarita., ambos de una familia acomodada de Quito. Camila tiene un temperamento reflexivo y de índole crítico al contexto histórico impuesto por la Corona española en Latinoamérica y en un momento de soliloquio posiciona su parecer respecto a la condición subyugada de los habitantes de América:

Se aliviara la suerte de los oprimidos, si los tiranos pudiesen ejercer su imperio abominable sobre

los corazones y sobre los ánimos; si pudieran arrancar al corazón sus afectos, y al alma sus dulces y preciosas memorias.

Pero el desdichado ve el suelo de su patria empapado en sangre; ve la saña y el furor de sus verdugos; y se concentra en si mismo, y halla en su corazón la libertad que le arrebatan los perversos⁴².

El sentido crítico del personaje Camila se orienta hacia aquella dimensión totalizante constatada en los españoles. Ella entiende que si les fuera posible abarcar todas las dimensiones humanas de los sometidos (en este caso los americanos) lo harían; porque desde la condición tiránica que sustenta su proyecto expansionista, el despojo de la condición humana es lo que desea obtener el español y en este caso no es posible debido a que hay dimensiones del ser que son inexpugnables como es el caso del sentir. Del sentido que emerge del corazón, del alma y del ánimo que anhela la libertad.

El despojo de la patria y la violencia ejercida por los extranjeros contra los habitantes americanos es una protesta de Camila que apela a la irracionalidad extrema ejercida y donde la pérdida del sentido humano es constatada: “El desdichado ve el suelo de su patria empapado en sangre; ve la saña y el furor de sus verdugos”⁴³.

Camila critica el continuo actuar violento de los españoles,

42Camilo Henríquez. (1817) *La Camila o la patriota de Sudamérica*. Buenos Aires: Imprenta Benabente y Ca:12.

43 Op cit,12.

la imposición y el sometimiento de los habitantes, considerando que ese tipo de actuar irracional debiese parar, ya que la sangre derramada de los americanos prolifera bajo un sistema basado en la guerra continua.

El acontecer de violencia produce el ensimismamiento del ciudadano desdichado que “se concentra en sí mismo, y halla en su corazón la libertad que le arrebatan los perversos”⁴⁴. El estado interior, el espacio íntimo de cada uno de los desdichados es un espacio donde se puede hallar libertad porque las conciencias no son arrebatadas ni el sentimiento de querer terminar con el yugo tampoco.

Aquella dimensión interior del pensar y del sentir es una posibilidad que los desdichados americanos visualizan como posible de ser real en algún momento, y el querer ser libre es un sentir que no se puede arrebatarse por más que los verdugos hagan implacable la fuerza a través de la muerte y Camila al igual que muchos quiteños no cree en la muerte como posibilidad de relación social entre civilizados:

El terror de la muerte y de la ignominia nos condujo a estas selvas, tan antiguas como el mundo; preferiré la vista de los salvajes y de los tigres a la de los satélites y ministros del gobierno español; pero la amable imagen de mi esposo me acompaña por todas partes⁴⁵.

44 Op cit,12.

45 Op cit,12.

El miedo a la irracionalidad de los hispanos lleva a Camila junto a sus padres a huir a la selva ya que iban a ser asesinados al igual que otros quiteños ilustres. La selva es el lugar que en voz de Camila se presenta ambigua por cuanto aquella vasta geografía primitiva es por una parte el lugar donde pueden sentirse a resguardo ya que las selvas “tan antiguas como el mundo” contiene lo vivo, la vida, lo propicio para la sobrevivencia y a pesar de ser hábitat de bestias hay preferencia por habitar entre tigres y comunidades salvajes a padecer las afrentas y vejámenes de los españoles. El absoluto colonial de la muerte y la tiranía propicia la huida hacia el estadio de naturaleza que si bien no es el sitio paradisiaco es el lugar posible donde se puede habitar en ese contexto histórico.

El pensamiento de Camila entonces es un pensar patriota en el entendido de que su discurso apela hacia las conciencias libertarias para que asuman una posición activa respecto a la rebelión contra los españoles. La patria es la geografía americana que debe ser libre, liberada para constituirse como Estado Nacional y dejar de ser colonia salvajemente vejada.

Otro aspecto a relevar es la valoración de la vida, Camila entonces se instala en el opuesto del ideario colonial que propugna la muerte como ideología de estado, en tanto que ella cree en lo republicano como sistema social que debe ser establecido en América.

Hay una dimensión moral en el personaje Camila que emerge en distintos pasajes de la obra y de manera tenue se enuncia al evocar a su esposo mientras ella está en la selva junto a sus padres sin saber realmente acerca de su destino, que puede ser la muerte o el vagar sin rumbo tras huir de los cancerberos de la Corona.

Camila no sabe el suceder cierto de su marido Diego y por más que ella se encuentre en la selva lejos de los españoles puede sentir como “la amable imagen de mi esposo me acompaña por todas partes”.

La manera de ser de la mujer quiteña se verá acentuada cuando el cacique en ejercicio “metateatral” simula que para ser acogidos dentro de sus dominios Camila debe vincularse en unión marital con el ministro perteneciente a su etnia pero finalmente, tras tensionar a la joven con esa propuesta se conoce la realidad que no es otra que la fabulación del acontecer pero la joven Camila siempre se mantuvo en una posición invariable y desde su moralidad intachable desplego una mordaz crítica al cacique por no acogerlos y darles refugio entre la comunidad Omagua de la que era su líder:

¡Quién habría creído que abrigan
se estos sentimientos
la generosa tribu de los omaguas!
Fueron de esta tribu
las varoniles amazonas, que en

tiempo de la conquista pelearon
contra los españoles, y adquirie-
ron un nombre inmortal;
y ahora los Omaguas han de en-
tregar al gobierno español los
patriotas para que Sean víctimas
de su tiranía! para que sus
verdugos tengan el placer atroz
de derramar nuestra sangre!⁴⁶

Camila manifiesta al cacique de los Omaguas el acontecer histórico donde ellos (criollos) se unieron a su etnia para defender la tierra americana de la usurpación hispana, relevando la gallardía de aquellos combativos Omaguas que pelearon para defender sus tierras pero en esta ocasión ocurre algo distinto puesto que el líder de la comunidad indígena opta por situarse en la vereda antagonista y replicando desde la historia ejemplifica a Don José, padre de Camila y caballero de Quito su parecer respecto a que hayan ido a refugiarse a sus dominios siendo que los criollos dieron la espalda a un indígena ilustre como Túpac-Amaru:

Y que hospitalidad halle entre
ustedes aquel
pariente del Muy Alto y Muy Po-
deroso Príncipe José

46 Op cit,22.

Gabriel de Túpac-Amaru cuando huyendo de la horrenda carnicería, que hacían los realistas en su país, buscaba en el vuestro un asilo infeliz y obscuro? Vosotros lo asesinasteis en la cárcel en el silencio de la noche⁴⁷.

Al cacique además no le resulta adecuado entrar en disputas ajenas con las autoridades españolas y más aún, cuando están en búsqueda de ellos y ya le han hecho saber a través de una carta amenazante que no deben ocultar a estas familias, el cacique les hace entender su parecer: “Yo no quiero tener esos hombres por amigos ni por enemigos. Y No quiero provocar su venganza”, desde una perspectiva estratégica del líder que es, considera válido salvaguardar los intereses de su comunidad a tener un conflicto innecesario por otros y le advierte que si no se van de sus dominios, ”yo os voy a entregar a los españoles” puesto que no tendría sentido exponer a una contienda a su tribu debido a que “el gobernante español tiene fusiles y cañones: nuestras armas son pocas lanzas y débiles flechas”⁴⁸. Y únicamente entrarían en beligerancia con los españoles “si peligrase nuestra liber-

47 Op cit, 21.

48 Op cit, 20.

tad, nos burlaríamos de su furor sanguinario. Mas, no habiendo necesidad, yo no debo exponer mi pueblo una guerra inútil”.

Hay entonces dos dimensiones del pensamiento crítico de Camila donde expone sus ideas a favor de la libertad de los habitantes de América y del sentido patriótico panamericano que sustenta su discurso. Una de estas instancias refiere a su parecer antagónico a la bestialidad de los españoles que de manera violenta procuran anular todas las instancias humanas de los americanos; más aun, el asesinato sistémico y la irracionalidad tiránica de subyugación del otro que no es considerado válido en tanto “ser” humano desde la perspectiva totalitaria, este ideario es lo que el pensamiento de Camila instala como perspectiva crítica y su discurso de rebelión se sustenta en la racionalidad entendida como lo republicano, como la construcción de una sociedad donde debe primar el sentido de tolerancia y aceptación de la diversidad cultural donde nadie debe ser anulado o muerto por tener un pensamiento distinto de la patria donde se habita y la nueva que se quiere forjar.

Otro aspecto que despliega Camila es la unión americana de criollos e indígenas como es el caso de los Omaguas. Para ella hay espacio para todos los americanos en esta geografía y por ello su voz desafiante lleva a la expresión del Cacique: “Y que piquito tiene

la muchachita! y que espíritu!”. Esta expresión emerge tras encararlo férreamente por la posición del líder de los Omaguas de no querer acoger a estos criollos en sus dominios “¿os olvidáis que la sangre de los primitivos habitantes del país corre por nuestras venas?”⁴⁹.

El espíritu de Camila como personaje femenino es un espíritu adelantado considerando la época del siglo XIX donde la mujer no tenía espacio, voz ni voto para involucrarse u opinar en asuntos de política o ideario social. Camila representa un giro notable en este ámbito, puesto que es una fémina la que desafía, instala y conceptualiza un tipo de pensamiento crítico hacia la tiranía española pero también hacia los antagonismos y rencores del Cacique Omagua.

Ella critica esa posición pero a la vez propone un sentido americanista de fraternidad, inclusión y tolerancia del territorio común de América donde criollos e indígenas deben vivir en paz y aceptación del otro. Hay circunstancias religiosas en las cuales Camila interpela a Dios, es una plegaria donde su soliloquio instala el bien y el mal posicional donde los españoles representan la bestialidad humana, los extranjeros son los destructores y “los verdugos de la América” “los enemigos de la patria” que asolan la geografía americana para matar y saquear y por ello lo interpela porque a pesar que los españoles portan la figura de

49 Op cit,22.

Cristo como ideario social no adscriben de manera real a la doctrina:

¡Oh Dios! Vos sois tan benigno para los buenos, como terrible para los malvados. Vos premiáis en la mansión de lo justos las virtudes de Diego y prepararais confusión y exterminio para los enemigos de la patria, para los verdugos de la América, para los monstruos sedientos de sangre⁵⁰.

El Dios de Camila es el Dios del bien, donde esta ella y su amado Diego. Los buenos habitantes de América, los justos, entonces Dios debe estar del lado de los patriotas que pretenden la libertad americana, los justos que anhelan vivir en paz en la nueva patria deseada, Camila solicita “exterminio para los enemigos de la patria” para los españoles y Dios es quien colocara esa justicia, aniquilando a los conquistadores.

Camila recuerda a su marido, uno de los patriotas de los cuales no se tiene certeza de si realmente fue asesinado. No sabe si Diego corrió la misma suerte de los otros diecisiete ilustres criollos quiteños muertos por los españoles debido a la rebelión que propugnaban para la libertad del territorio americano sometido, y la mujer se aferra a la posibilidad de que su marido este vivo, por cuanto cree y entiende que no hay evidencia de que haya muerto: “¿Qué certidumbre hay todavía de la muerte de mi marido? ¿No corrió un rumor de

50 Op cit, 12-13.

que un patriota había escapado?”⁵¹.

La perspectiva sentimental que comunica desde un segundo estrato semántico se define desde esta instancia. Camila y Diego, matrimonio quiteño que se distancio luego del acontecer de la persecución de los patriotas tras la matanza de Quito del 2 de agosto de 1810.

Camila en la selva Centroamericana recuerda constantemente a su marido y proyecta distintos escenarios respecto al acontecer de Diego que antagonizan dependiendo de su estado anímico que va desde el optimismo “¿Y no podía ser este Diego? Tal vez anda errante por los montes, y le oculta alguna cueva...”, hacia la constatación inhumana de los españoles donde ella sabe que los conquistadores realizan distintos actos de violencia contra ellos: “Mas ¡ay! tal vez gime de nuevo en una cárcel, y aguarda la muerte en un inmundo calabozo. Tal vez se le prepara algún veneno”⁵².

La patriota de Sudamérica denuncia los actos barbaros de los soldados hispanos y cree posible que todo tipo de cometido demencial puede ser ejecutado contra ellos ya que “de la crueldad de los tiranos todo debe sospecharse”.

La incorporación de la esfera sentimental a la obra es con el propósito del despliegue de un conflicto a la narración fundamental que son las ideas patrióticas y

51 Op cit, 13.

52 Op cit,13.

republicanas de construcción social. Y bien concluyen al respecto Bernardo Subercaseaux y Paula Cuadra cuando exponen que:

A Camilo Henríquez y a los ilustrados republicanos les importaba sobre todo la palabra escrita y la cultura letrada no en función de las —bellas letras, sino en su potencial para la educación cívica y patriótica. Por esta razón, a lo largo de todo el siglo XIX los intelectuales chilenos se esforzaron por desarrollar un conjunto de símbolos que permitieran instaurar y difundir la idea de Nación⁵³.

La protagonista de la obra dramática se vale de un conflicto emotivo que es la desaparición forzada de su marido y desde aquel acontecer delinea a través de sus discursos su perspectiva crítica y racionalista de disonancia al acontecer colonial. Camila entonces divaga entre su moralidad de ser fiel a todo evento a Diego por filiación marital y la alianza política sugerida por el cacique en su ejercicio de metateatro debido a que finalmente se devela la realidad que es que el cacique oculta y da refugio a Diego, el ministro de su comunidad.

Camila Shkinere es la mujer patriota que procura habitar en una sociedad donde la libertad sea el principio fundante de las relaciones humanas, y ese es su discurso colectivo que procura movilizar y congregar

53 Bernardo Subercaseaux, y Paula Cuadra. (2016) *Camilo Henríquez: Teatro, republicanismo y modernidad*. Alpha (43):128.

patriotas en esa dirección a través de sus parlamentos. Otra dimensión es su problemática particular donde ella desconoce el paradero real de su marido, Camila es la protagonista cierta de ambos contenidos en esta obra dramática y Julio Lavín Cerda desde el sentido figurado que linda con el concepto de lealtad propone que “el patriotismo de Camila, desde el punto de vista dramático, es más bien su disposición al sacrificio para conservarse fiel al recuerdo de su esposo”⁵⁴. Luis Pradenas sintetiza respecto a la forzada separación de Camila y releva además el influjo del concepto republicano en la construcción de las sociedades americanas:

Diego y Camila, una joven pareja de patriotas separados a causa de la guerra, se reencuentran en el seno de una comunidad indígena, donde reinan la paz y la armonía social republicana inspirada por los valores de libertad, igualdad y fraternidad. Sus “caciques” principales, que han recibido la influencia de las “luces” republicanas directamente en la lejana Europa y en los Estados Unidos, conjugan en la vida cotidiana de su aldea las virtudes de la organización social indígena “tradicional” y la influencia libertaria de la razón republicana, en la prodigiosa armonía de una edad de oro, reencontrada en medio de la selva⁵⁵.

54Julio Lavín Cerda. (1960). *El teatro en las tareas revolucionarias de la Independencia de Chile*. Anales de la Universidad de Chile, 119:232.

55 Luis Pradenas. (2006) Teatro en Chile. Huellas y trayec-

A pesar de la incorporación del plano sentimental, el conflicto establecido desde esta posibilidad amorosa funciona de manera aparente puesto que como propone Subercaseaux y Cuadra “se trata, sin embargo, de un tema que se hace patente solo en la segunda mitad de la obra, un dilema que es más bien un artificio para darle tensión dramática al conflicto”⁵⁶.

Las posibilidades literarias de la Camila o la patriota de Sudamérica definen fundamentalmente el motivo independentista y como obra dramática precursora del teatro en Chile ha sido escasamente ponderado en su merito, tanto por parte de la crítica, del medio actoral y de dramaturgos.

De acuerdo a Benoît Santini el texto:

Mezcla sutilmente creación literaria y mensaje político, con una economía de medios y una gran eficacia significativa. Cobra asimismo un valor documental ya que el mismo Camilo Henríquez estuvo en Quito, presenció los abusos de los realistas y, como testigo de vista, su base es extremadamente concreta.

La obra en efecto constituye una importante narración del periodo de las independencias en Latinoamérica donde el sentido americano define la actitud de militares como José de San Martín o Simón Bolívar y de intelectuales como el propio Henríquez, Manuel de Salas o Juan Egaña.

torias. Siglos XVI-XX. Santiago: Lom:136-137.

56 Bernardo Subercaseaux, y Paula Cuadra. (2016) *Camilo Henríquez: Teatro, republicanism y modernidad*. Alpha (43):132.

Las constantes luchas políticas de entonces y el espíritu libertario se expresan en esta obra dramática donde la mujer toma conciencia de la guerra y enarbola un pensar crítico respecto a ello porque entiende que los valores republicanos fundados en la posibilidad de América de ser capaz de rehacer su condición colonial y construir socialmente su futuro propio a través del modelo de los estados nacionales es una opción real para ser concretada.

El contexto de la obra es la matanza de Quito pero a través de ese espacio histórico se procura representar el suceder de América que por entonces bregaba por liberarse de la Corona española, experiencia común en la formación cultural latinoamericana del siglo XIX donde el proceso de ruptura con la tiranía política y el oscurantismo de la sociedad colonial hispanoamericana era un asunto convocante de primera necesidad entre estas naciones americanas.

La Camila o la patriota de Sudamérica propone un discurso crítico en su nivel semántico fundamental a la configuración colonial y a la vez es propositiva respecto a cuál debe ser el acontecer de los ciudadanos americanos y para ello el texto desarrolla los conceptos de libertad, tolerancia, el desplazamiento del espíritu libertario para la creación de conciencia y la aceptación de las etnias prehispánicas (eso sí que civilizándolos en el ideario racionalista del conocimiento

y el sistema político republicano).

Las obras literarias generalmente contienen ideas de diversa índole ya que:

El supuesto del análisis es que tras los personajes y la acción de toda obra ficticia están las ideas, particularmente en una obra en que el pensar literario está fagocitado por el pensar conceptual y por una función de educación cívica y patriótica⁵⁷.

Y en el caso de esta obra dramática de Camilo Henríquez publicada en 1817 el sentido emancipatorio es el principal mensaje de contenido al igual que la crítica hacia la irracionalidad cometida por los españoles durante el periodo colonial contra los americanos. El teatro como escuela pública es el universo conceptual de la dramaturgia del fraile y Julio Lavín Cerda en su texto “El teatro en las tareas revolucionarias de la Independencia de Chile” enfatiza en la importancia que por entonces tenía esta noción: “Decididamente el teatro es una escuela de civismo, una alta escuela de civismo”.

Regresando al personaje Camila, es una mujer bastante lucida en su manera de examinar la conformación de la sociedad colonial, moderna en sus ideas, de carácter fuerte y desafiante en sus juicios de la sociedad en que habita porque para ella vivir bajo un sistema

57 Bernardo Subercaseaux, y Paula Cuadra. (2016) *Camilo Henríquez: Teatro, republicanismo y modernidad*. Alpha (43):129.

autoritario y genocida no es válido para las relaciones que deben tener seres racionales.

Camila además es bastante determinada en el contenido de su expresión:

Los tiranos están armados, no solo de la fuerza, sino también del arma terrible de la superstición. La ciencia de aquel anciano ilustre; su bien merecida fama; sus diligencias para que se hiciesen de balde los matrimonios, con la laudable mira de poner un dique a la corrupción de costumbres, heredada de los españoles; sus solicitudes para generalizar el estudio de las lenguas extranjeras y de las matemáticas; y también su celo para que se estableciesen casas de labor para las mujeres pobres, y de corrección para las malas casadas⁵⁸.

La constatación del ámbito mágico o sobrenatural donde la mala o buena suerte participa del escenario contextual es una opción que los “tiranos” españoles incorporan a su hegemonía total contra los americanos y en las comunidades indígenas era una creencia real puesto que inicialmente consideraban a los conquistadores españoles como entidades divinas.

Respecto a los personajes españoles, en la obra no adquieren rango de personajes en el entendido de un determinado despliegue discursivo o nombre debido a que están ausentes del desplazamiento dramático y

58 Camilo Henríquez, Camilo, (1817) *La Camila o la patriota de Sudamérica*. Buenos Aires: Imprenta Benabente y Ca: 13.

más bien son una referencia contextual que amenaza la vida de los habitantes americanos.

Camila cree en hacer el bien al otro ya que lo considera un prójimo desde su concepción cristiana y le cuesta entender el odio que los españoles sienten hacia ellos y hacia todos los americanos:

Todo le había adquirido enemigos ocultos y formidables. ¡Que no sea posible hacer bien sin cargarse del odio y de la execración de los hombres! Y no obstante, del placer de hacer bien es tan delicado y tan dulce!⁵⁹.

Los españoles, por más que sean portadores de la religión católica traída desde Europa a la geografía de América, dictan mucho de los postulados cristianos que Camila ciertamente cree y comparte como modo de convivencia humana. Ella si cree en el postulado de hacer el bien al otro y considerarlo un otro válido para vivir eso si de acuerdo a los principios republicanos y civilizatorios propuesto por esta corriente de pensamiento político pero por el hecho de pertenencia al suelo americano debe existir unión desde aquella posibilidad de razonamiento y no considerando por cierto las posibilidades culturales indígenas como síntesis de sociedad, es interesante eso si constatar como los indígenas son visibilizados tempranamente en la literatura latinoamericana a pesar del cedazo de

59 Op cit,13.

ilustración en que se han configurado los personajes Omaguas.

Conclusión

La Camila o la patriota de Sudamérica es una obra de teatro fundamental en la literatura chilena, por cuanto esta obra resulta ser inaugural en la dramaturgia del país. Esta obra publicada en Buenos Aires en 1817 tras el exilio de Camilo Henríquez, desarrolla a través de un personaje femenino un pensamiento crítico respecto al totalitarismo colonial impuesto por la Corona española. El espíritu de Camila como personaje femenino es un espíritu adelantado considerando la época del siglo XIX donde la mujer no tenía espacio, voz ni voto para involucrarse u opinar en asuntos de política o ideario social. Camila representa un giro notable en este ámbito, puesto que es una fémina desafiante que instala y conceptualiza un tipo de pensamiento crítico hacia la tiranía española pero también hacia los antagonismos y rencores del Cacique Omagua.

Ella critica esa posición, pero a la vez propone un sentido americanista de fraternidad, inclusión y tolerancia del territorio común de América donde criollos e indígenas puedan vivir en paz y en comunión de aceptación del otro independiente de sus concepciones de origen y culturales.

Camila critica la violencia sistémica de los hispanos así como las matanzas persecuciones y todo tipo de vejámenes y abusos contra los habitantes americanos. El pensamiento crítico de Camila donde expone sus ideas a favor de la libertad de los habitantes de América y del sentido patriótico panamericano que sustenta su discurso refiriendo su parecer antagónico a la bestialidad que cometen contra ellos los hispanos, el asesinato sistémico y la irracionalidad tiránica de subyugación del otro que no es considerado un ser humano.

Ese ideario es lo que el pensamiento de Camila instala como perspectiva crítica y su discurso de rebelión se sustenta en la racionalidad republicana como la construcción de una sociedad donde prime el sentido de tolerancia y paz.

Camila además despliega su pensamiento crítico hacia la etnia de los omaguas, haciendo entender al cacique, líder de esta comunidad, que la construcción de la sociedad republicana debe vincularlos, tanto a indígenas como a criollos en un sentido común convocante. Entonces el discurso de esta ciudadana quiteña aboga por la aceptación y cooperación entre todos los habitantes del territorio común donde La unión americana de criollos e indígenas es relevante para la construcción de la nueva sociedad post colonial.

En síntesis, Camila propone desde su sentido patriótico la conformación del Estado nacional como sistema

político para América y con ello antepone a la irracionalidad española del genocidio la racionalidad del imperativo de la ley en la conformación de sociedad.

Bibliografía

Canepa, Mario.(1966) *El teatro en Chile: desde los indios hasta los teatros universitarios*. Santiago: Editorial Arancibia Hermanos.

Faúndez, Tania.(2014). *La Guerra en la dramaturgia chilena*. Tesis Doctoral. Recuperada de: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/283534/tfc1de1.pdf?sequence=1>

Henríquez, Camilo, (1817) *La Camila o la patriota de Sudamérica*. Buenos Aires: Imprenta Benabente y Ca.

Jocelyn Holt, A, (1992) *La Independencia de Chile: Tradición, modernización y mito*. Santiago: Editorial Planeta.

Lavín Cerda, J. (1960). *El teatro en las tareas revolucionarias de la Independencia de Chile*. Anales de la Universidad de Chile, 119, 227-235.

Pradenas, Luis, (2006) *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias*. Siglos XVI-XX. Santiago: Lom.

Rojo, Sara, (1994). *La mujer en el teatro chileno*. En Pereira Poza, S. (ed), *Del rito a la postmodernidad: Quinientos años de teatro latinoamericano*. Instituto internacional de teoría y crítica de teatro latinoamericano (pp. 51-58) Santiago: Instituto Internacional de

teoría y crítica de teatro Latinoamericano.

Scavino, D. (2013) *La Camila de Camilo Henríquez o el dilema corneliano de la minoría criolla*. Cuadernos Lirico, 9, Recuperado de: <https://journals.openedition.org/lirico/1171>. Consultado el 23 de junio 2018.

Silva Castro, Raúl. (1961) *El drama*. En Panorama literario de Chile (p,p. 394-405). Santiago: Editorial Universitaria.

Subercaseaux, B y Cuadra, P. (2016) *Camilo Henríquez: Teatro, republicanismo y modernidad*. Alpha (43), 127- 141.

Universo simbólico en el cuento *El Rey Burgués de Darío*

El modernismo en el ámbito literario, es un movimiento hispanoamericano y español que se desarrolló a finales del siglo XIX y principios del XX. Caracterizado por su renovación del lenguaje, su refinamiento y sensibilidad, hacia culturas y temas exóticos y un abierto afán esteticista en las formas de desplazamiento de sus composiciones.

Rubén Darío (1817-1916) poeta y escritor nicaragüense, es el máximo representante de este movimiento en lengua española. Es el poeta que ha tenido la mayor y más duradera influencia en la poesía del siglo XX en el ámbito hispánico. Publico *Azul* en 1888, marcando una línea definitiva en el modernismo de Hispanoamérica. Esta es su obra más importante, en ella recopila una serie de poemas y textos en prosa aparecidos en la prensa chilena entre diciembre de 1886 y junio de 1888.

Darío en este texto, da auge y forma a un tipo de lírica que desarrolla un lenguaje decisivo en América, a través de la imagen y la metáfora; causando una verdadera renovación en la poesía de la época. El llamado príncipe de las letras castellanas provoca un

giro notable en la literatura que bien es sintetizada de esta forma:

La verdadera independencia y emancipación del continente americano es liderada por Rubén Darío. Con “Azul” se rompieron los lazos con la madre patria en el campo de la cultura y se volvían los ojos hacia la poesía francesa: simbolismo y parnasianismo⁶⁰.

La originalidad e impronta de *Azul* se arraiga, entre otras cosas, en la concurrencia de elementos estéticos y de estilo desde otras literaturas y culturas, especialmente de Francia. Con ello los textos que conforman la obra se enriquecen con un vocabulario diverso, y variadas imágenes de referencia que determinan un particular estilo de composición:

El Azul.... es un libro parnasiano, y, por lo tanto, francés En él aparecen por primera vez en nuestra lengua el “cuento” parisiense, la adjetivación francesa, el giro galo injertado en el párrafo clásico castellano, la chuchería de Goncourt, la *câlinerie* erótica de Méndez , el escogimiento verbal de Heredia, y hasta su poquito de Coppée⁶¹.

Igualmente en *Azul*, se desarrolla un planteamiento del escritor frente a las estructuras sociales, emergiendo en los textos componentes transformadores de la sociedad de la época, como es el caso del cosmopolitismo

60 Prólogo a *Azul*. Santiago: Pequeño Dios Editores, 2013:11.

61 Silva Castro. Génesis del Azul de Rubén Darío. Managua: Ediciones lengua, 1958: 17.

estético y decorativo de las mansiones aristocráticas de ese período o la secularización que implicaba el acercamiento a nuevas creencias y mitologías.

El Rey Burgués es uno de los cuentos más emblemáticos del modernismo, y célebre de su autor, de base parisiense, el relato refiere sobre un soberano bastante poderoso que rige los designios de una ciudad. En el párrafo inicial se deslinda el lugar de ocurrencia de los acontecimientos:

Había en una ciudad inmensa y brillante un rey muy poderoso, que tenía trajes caprichosos y ricos, esclavas desnudas, blancas y negras, caballos de largas crines, armas flamantísimas, galgos rápidos y monteros con cuernos de bronce, que llenaban el viento con sus fanfarrias. ¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués⁶².

Los personajes principales de la narración son El rey y el poeta, y el escenario es el Castillo del rey, hasta donde llega el vate hambriento, procurando ser acogido con su arte.

El soberano, rodeado de cortesanos, de retóricos y maestros, al ver al infortunado hombre: ¿Qué es eso? Es un poeta que padece hambre le contestan, entonces el rey decide que si habla podrá comer, a lo que el hombre de letras responde con su discurso:

Señor, ha tiempo que yo canto el verbo del porvenir. He tenido mis alas al huracán; he nacido en el

62 Darío, Rubén. Azul. Valparaíso: Imprenta Excelsior, 1888:1.

tiempo de la aurora...He abandonado la inspiración de la ciudad mal sana, la alcoba llena de perfumes, la alcoba llena el alma de pequeñez y el rostro de polvos de arroz. He roto el arpa adulona de las cuerdas de miles, contra la copa de Bohemias y las jarras donde espuma el vino que embriaga sin dar fortaleza; he arrojado el manto que me hacía parecer histrión, o mujer, y he vestido de modo salvaje y espléndido: mi harapo es de púrpura. He ido a la selva, donde he quedado vigoroso y ahíto de leche fecunda y licor de nueva vida; y en la ribera del mar áspero, sacudiendo la cabeza bajo la fuerte y negra tempestad, como un ángel soberbio, o como un semidiós olímpico, he ensayado el yambo dando al olvido el madrigal⁶³.

Tras oír la exposición del poeta, el rey lo interrumpe; y siguiendo el consejo de un filósofo de su corte, le ofrece tocar una “pieza de música por pedazo de pan” a la vez que enfatiza en que no haya “nada de jerigonzas ni ideales” en sus alocuciones.

Desde ese día el poeta comenzó a ser parte del paisaje del palacio en el jardín. Tocar la caja musical, en medio de animales exóticos era su cometido para sobrevivir, de modo que cada vez que alguien transitara por ese lugar debía activar los sonidos de la caja.

El poeta sometido a la decisión del rey, pasa los días

63 Op cit, 5-6. De la Barra, Eduardo. Prólogo a Azul. Valparaíso: Imprenta Excelsior.

en el jardín humillado, gira y gira la caja de sonidos sin cesar. Su lírica ha perdido el sentido por cuanto sus versos no existen ni tienen valor como expresión distintiva de arte.

Llega el invierno y el poeta siente el rigor de la estación. El rey y sus cortesanos se olvidan de su “existencia”, mientras al interior del palacio realizan grandes festines; y aunque nadie oye su música, la poeta continúa girando el manubrio de la caja de sonidos hasta morir finalmente congelada.

El cuento de Darío se organiza alrededor de símbolos como el asentamiento de la burguesía y su ideario económico y donde:

El tránsito de paradigma desde la cultural feudal hacia el establecimiento de la burguesía y su ideario económico-político. El estilo de sus grandes casas, el lujo de sus vestidos y joyas y sus nuevas formas de diversión hicieron de la burguesía un modelo que el resto de la sociedad comenzó a imitar el siglo XIX se convirtió en el siglo de la burguesía.

Desde este modelo de sociedad se percibe al poeta como un ser objetual que no tiene cabida contextual en tanto connatural que desarrolla un tipo de arte, y más bien debe ser instalada a la intemperie girando una manilla musical para obtener comida. En esta expresión burguesa del acontecer histórico, el artista se encuentra en una situación compleja, por cuanto

el poeta, al ser visualizado por el rey como un objeto más dentro de los dominios de su reino, no tiene ninguna importancia. El rey desconoce lo que es el arte y únicamente colecciona “objetos” y seres humanos de diversa índole como barberos, maestros de esgrima, boticarios, y en este caso un poeta; pero como cualquier elemento de su palacio, sin real importancia o sentido.

Estos “elementos” no tienen nada en común, ni ninguna función o utilidad, puesto que solamente lo que importa de acuerdo a este ideario es la acumulación y demostrar el poder material y simbólico del rey.

Otro ámbito simbólico del relato es la incorporación del sentido de arte como forma cultural. Hay un ideal del poeta en tanto lenguaje renovador de la palabra y que debiese ser considerado de acuerdo a lo que expresa al rey:

—Señor, ha tiempo que yo canto el verbo del porvenir. He tendido mis alas al huracán, he nacido en el tiempo de la aurora: busco la raza escogida que debe inspirar con el himno en la boca y la lira en la mano, la salida del gran sol. He abandonado la inspiración de la ciudad malsana, la alcoba llena de perfume, la musa de carne que llena el alma de pequeñez y el rostro de polvos de arroz⁶⁴

Bajo sociedades mercantilizadas, carentes de proyecto

64 Darío, Rubén. Azul. Valparaíso: Imprenta Excelsior, 1888:5.

y sentido cultural, el poeta disiente de aquel acontecer histórico para registrar una forma “periférica” de arte que no es comprendida. El monarca no posee las competencias intelectuales de comprensión de estas formas de lenguaje que el poeta instala en la corte:

He acariciado a la gran naturaleza, y he buscado, al calor del ideal, el verso que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla en lo profundo del océano. ¡He querido ser pujante!⁶⁵.

En referencia al devenir, existe un tiempo de cambio que será propicio para la libertad creativa del lenguaje de la poesía:

Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías que es todo luz, todo agitación y potencia, y es preciso recibir su espíritu con el poema que sea arco triunfal, de estrofas de acero, de estrofas de oro, de estrofas de amor⁶⁶

En el cuento además existe una voz crítica respecto a la dimensión objetual del arte considerada por el monarca:

¡Señor, el arte no está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos, ni en el excelente señor Ohnet! ¡Señor!, el arte no viste pantalones, ni habla en burgués, ni pone puntos en todas las íes 8.

La poesía, “el verbo del porvenir” es una forma im-

65 Op cit, 6.

66 Op cit, 7.

portante que debe tener su espacio como actividad creadora y dotada de sentido semántico. El arte es una dimensión más amplia de lo considerado por el rey y su séquito de súbditos en palacio, pero el desconocimiento de este acto de palabra impide hallar el código de entendimiento de un original modo de comunicación humana.

Conclusión

La creciente modernización devenida tras la Revolución Industrial y la expansión del capitalismo propicia el surgimiento de una nueva élite. El Rey burgués da cuenta de aquel acontecer, al narrar como se configuran estas dinámicas sociales y donde el rol del poeta en la sociedad burguesa esta menguada por la carencia de comprensión de lo que significa la poesía y sus dimensiones lingüísticas.

El cuento es una reflexión irónica sobre el desconocimiento cultural, y la reproducción en sus espacios, de símbolos de la alta cultura para enmascarar formas de desconocimiento acerca del arte y la acumulación sin sentido de posesiones diversas de interminables enumeraciones que dan cuenta de una forma cultural más bien superflua y de ostentación.

Existe en estas dinámicas sociales la tensión entre la vida y el arte. El poeta acude hasta el palacio porque

padece de hambre: “Señor, no he comido” le expresa al rey. Y no es que el vate quiera que le regalasen alimentos, sino que busca un espacio en la residencia real para desarrollar su arte. Vivir de la creación literaria en una sociedad dominada por nuevos ideales resulta bastante difícil; y por ello el relato releva el problema padecido en el siglo XIX.

La poesía es un símbolo renovador del arte, el modernismo es una forma que se instala para delimitar nuevas y originales maneras de establecer enunciados en la renovación del lenguaje.

Bibliografía

Darío, Rubén. Azul. 1888. Valparaíso: Imprenta Excelsior.

Silva Castro, Raúl. 1958. Managua: Ediciones lengua. De la Barra, Eduardo. 1888. Prólogo a Azul. Valparaíso: Imprenta Excelsior.

Prólogo a Azul (sin autor). 2013. Santiago: Pequeño Dios Editores.

Voces críticas y disonantes de Carlos Pezoa Véliz

Carlos Pezoa Véliz (1879-1908) escribe hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX. Determinante es la incorporación de sus matrices líricas a la poesía popular urbana, donde narra y comenta los sucesos noticiosos del día.

De la impronta y relevancia de este autor chileno, Oscar Hahn en *El Pintor pereza* sintetiza acertadamente que es *el primer poeta que consigue establecer una voz propia de fisonomía inconfundible*⁶⁷.

Contextualización Histórico Cultural hacia 1900

Hacia inicios del siglo XX en el país existe una grave crisis social y económica que atravesaba todo el ancho y largo territorio. Sin embargo las autoridades consideraron de interés relevante llevar a cabo la celebración de la primera centuria nacional; que finalmente quedo en la historia patria como uno de los eventos más importantes del siglo.

Por entonces, emerge la denominada Generación crítica del periodo del centenario (1910), son voces que representan una abierta disonancia al pensamiento oficial de las autoridades políticas, que conmemora-

67 Óscar Hahn: Prólogo al Pintor pereza. Santiago: Lom ediciones, 1998:5.

ron los acontecimientos realizados por Chile como Estado independiente.

El festejo de los cien años de vida independiente consideró magnas obras de inauguración, e importantes edificios emblemáticos como el Museo de Bellas Artes, la Estación de trenes Mapocho y la Biblioteca Nacional, fueron símbolos de aquella celebración; donde además se programaron diversas fiestas que pretendían reflejar el “relativo” progreso del país.

En contraste a esta bonanza económica de la alta burguesía, que acumulaba grandes réditos en los negocios del salitre, y las relaciones internacionales favorables al Estado chileno, otro es el contexto que viven las capas populares.

Tal es el caso del hacinamiento, la insalubridad, la sordidez de los conventillos y la crisis moral por la que atravesaba toda la sociedad de la época.

Una de las voces que alerta la gran distancia de estas dos acentuadas realidades de los ciudadanos chilenos fue esbozada por Enrique Mac Iver (1845-1922) en su *Discurso Sobre la Crisis Moral de la República*. En esta alocución se enfrenta a la aristocracia y afirma que Chile vivía, no solo una crisis económica sino una crisis integral.

Mac-Iver considera que se han dejado de lados preceptos relevantes como la instrucción de sus ciudadanos: *Pienso que no hay negocio público en Chile más trascen-*

*dental que la educación de las masas populares. Es redimirlas de los vicios que la degradan y debilitan y de la pobreza que las esclaviza*⁶⁸. Otro carácter que plantea es que se debe integrar a todos sus ciudadanos en el proyecto de sociedad de país, por cuanto en el desarrollo humano el adelanto de cada pueblo se mide por el de los demás; quien pierde su lugar en el camino del progreso retrocede y decae⁶⁹.

El malestar aludido, no era propio de una región o ciudad acotada del país o de un determinado grupo social; sino en todo el territorio nacional. El fundamental motivo que se constata en el discurso de la crisis moral de la República, es la falta de moralidad pública, sí, la falta de moralidad pública que otros podían llamar la inmoralidad pública⁷⁰.

Otra de las voces críticas que por entonces releva la importancia de la educación instruida a sus ciudadanos es Enrique Molina Garmendia (1871-1964), pedagogo y filósofo. La labor y reflexión de Molina se centraron en promover la educación integral de los estudiantes, por cuanto cada alumno debía poseer un sólido cuerpo de valores humanistas, y no solo destrezas de formación científica. Criticó las deficiencias de formación educacional la que de acuerdo a su jui-

68 Enrique Mac-Iver. Discurso sobre la crisis moral de la República. Santiago: Imprenta moderna, 1900:9

69 Op cit, 12.

70 Op cit, 15.

cio, debía formar personas capaces de integrarse y vincularse con la realidad del país, y poner sus aptitudes y facultades al servicio del bien común.

Voces críticas de Pezoa Véliz

La publicación de los primeros versos de Pezoa Véliz, es en 1898. A finales del siglo 19 e inicios del 20 este autor desarrolla su obra lírica y prosaica, momentos fundamentales en el desarrollo de la poesía moderna. Chile y su ruptura por la Guerra civil de 1891 produjo cortes y fisuras en la dimensión político-social; pero también en el sistema cultural, que vio interrumpidas sus producciones y actividades.

Hacia fines del siglo 19 emergen importantes revistas que acogen la producción de poetas y escritores nacionales. Muchos de esto medios ligados al naciente modernismo. Tal es el caso de la revista *Liras y campanudas* (1897), *La lira chilena* (1898), *La revista de Chile* (1898), *Revista de Santiago* (1899), *Pluma y lápiz* (1900), *Luz y sombra* (1900), entre otras.

¿Qué es, pues, lo que caracteriza la originalidad de este poeta? Se pregunta Ernesto Montenegro, el primer compilador de alguno de los textos pezoavelezianos. Se responde que es la franqueza a veces cruel, a veces brutal, de los sentimientos que expresa⁷¹

71 Ernesto Montenegro: Prólogo a *Alma Chilena*. Valparaíso:

En efecto la veta lírica de Pezoa Véliz, funda sus observaciones críticas en los ciudadanos chilenos, habitantes de una época donde la moral de las autoridades está en entredicho y la realidad de las capas populares dista mucho de la que ostenta la alta burguesía, y los políticos mediante.

En *Epístola de actualidad al intendente de la provincia*, el poeta diferencia la condición social del “roto” chileno, que sobrevive apenas y el dinero percibido no le alcanza para poder alimentarse con comidas variadas:

Que en Santiago estén los rotos
más que ahítos de porotos,
que se trencen en rencillas o se
rompan las costillas
por comerse un costillar, no me
choca,
¡qué diantres me ha de chocar!

La alimentación de las capas populares, debido al exiguo salario les impide adquirir carne para su manutención y las legumbres son el principal plato que deben comer a diario:

Los chilenos, hecha pura agua la
boca, suspiran quien más, quien
menos
(ya con el seso perdido), por
unos sesos rellenos. Dado el pre-

cio extraordinario
de ese artículo primero, hoy no
basta al proletario su salario para
llenar el puchero;
y como la autoridad no hace
nada, surge la necesidad de que
sepa la verdad
descarnada

Los versos corrosivos del poeta dirigidos a la autoridad política que obvia el acontecer de las capas bajas del país. La lírica de Pezoa viene a narrar esta condición existencial, para que se *sepa la verdad descarnada*.

Señor Fernández ¿no ve que
esto ya no puede seguir (ni usted)
por el camino que va? ¿No le da
en el mismo corazón
el pensamiento siquiera, la fantástica
visión de que, por mengua de
Chile, aquí mañana pudiera prescindir
usted un desfile
de...esqueletos por la acera? ¿No
teme la perspectiva
de que, tras gastar saliva, nos
mate el hambre inclemente,
y sólo usted sobreviva probablemente?

En Chile existen realidades maximalistas en su configuración social. Hay clases privilegiadas que no pasan por circunstancias extremas como las de los “rotos” que carente de la posibilidad cotidiana de alimentación, deben pasar por situaciones difíciles para conservar la vida.

La interpelación al poder político por la precariedad con que viven estos ciudadanos, y que el intendente obvia; no importándole el peligro de inanición y la potencial muerte que acecha a sus habitantes. Por ello la demanda realizada a esta ceguera de la autoridad, que sin importar este suceder, se mantienen impávidos en sus privilegios.

Los versos sarcásticos del poeta insertan a la crítica una tonalidad de humor. La alegoría de la carne es incorporada para establecer primeramente las condiciones de clase, donde el hecho de ser un robusto hombre contradice con las penurias ya descritas. Además esta simbolización de la carne, la utiliza como la otra dualidad cultural establecida por el ideario cristiano de cuerpo y alma.

Si no tiene telarañas en los ojos,
dénos muestras
de que también tiene entrañas,
cuidándose de las nuestras.
¿Qué es un enemigo del alma la
carne?...Así hay que creerlo;

pero piénselo con calma: ¿Por
qué del cuerpo ha de serlo?
¿No teme que, en un exceso de
apetito, el más santo pierda el seso
ante un ciudadano grueso, y se
lo coma enterito sin dejar un
solo hueso
de tal cuerpo...del delito?

La carne no debiese ser un artículo de privilegio, sino
más bien un elemento de nutrición básico para la sub-
sistencia, y que por lo costoso de su valor, y el bajo
salario de pobreza no les alcanza para su adquisición.

Como funcionario fiel haga su
deber estricto,
pues en conflicto tan cruel o su-
cumbe a usted el conflicto
o lo sucumbimos a él! Usted
¡claro! No se cuida
del que ayuna en la indigencia,
porque ve gorda y lucida
la vaca de la Intendencia; más
para el pueblo ¡oh intendente!
la cuestión es diferente: faltos de
carne de vaca, gorda o flaca,
como es justo que vivamos, ¿qué
vamos a hacer nosotros
puestos del hambre a merced?...

¡Comernos unos a otros,
empezando por usted!

El sarcasmo empleado en el texto contra el funcionario público inscribe la potencial muerte del intendente Fernández; sino contribuye a un cambio real de las circunstancias del individuo popular.

Otro de los poemas donde el autor desarrolla un pensar crítico desde el sarcasmo, es en *Menú* parlamentario. La alegoría del ratón es incorporada para definir a los políticos, a quienes define como seres desprovistos de moralidad y que únicamente piensan en su bienestar, y no en el bienestar social al que se deben por ostentar un alto cargo público.

Nadie con gustos se iguala a los
ratones que viven en la sala
de comisiones: Vegetan allí honestos,
en sociedad,
sin asuntos molestos de vecindad.
Hace poco vi a cuatro de esos
bribones
conversando en el teatro de operaciones:

La clase política utiliza el congreso para beneficiarse de leyes y de un óptimo salario que les posibilite tener y cubrir todas las necesidades para vivir, en tanto que los estratos pobres sobreviven como pueden con menos de lo mínimo.

Hablaba uno de breve bigote hirsuto,
que sin duda ser debe el más astuto.
Y sonriendo decía sabio y prolijo,
las cosas que tenía en su escondrijo:
-Poseo cosas varias en prosa y verso,
todas las necesarias para un almuerzo;
tengo piezas repletas de golosinas,
fiambres, dulces, galletas y pastas finas.

La opulencia contrasta con las precariedades vividas en los conventillos de Santiago. Muy distante son las realidades de estos “dos países”. Y en congreso fabulan con leyes para acortar estas brechas sociales, que para la observación del sujeto lírico son solo fabulación carente de sentido real:

La ley de tribunales para elecciones, que curará estos males con inyecciones.

Ahora bien, cuando las autoridades se acuerdan que existen chilenos que padecen necesidades de alimentos. *Y para hacer intensas curas del hambre, La ley de recompensas Mechada y fiambre.*

Por un instante la autoridad política les concede a los desdichados un alimento diverso al que acostumbra a comer, como es el caso de los porotos.

Con ironía el hablante lírico se desplaza hacia la posición de ratón, queriendo ser uno de estos afortunados individuos provistos de todo tipo de comodidades y bienestar:

Ahora cuando pienso
En la cuestión,
Siento un deseo inmenso
De ser ratón;
¡al fin son los directos usufructuarios
De todos los proyectos Parlamentarios

En la obra de Pezoa Véliz destaca una de sus composiciones relevantes como es *El organillo*. Poema que narra el desplazamiento de un peón, que emigra de su región campestre a la ciudad:

¡Pobre peón! En otros días la tierra era de los viejos; de ellos el parrón, sus guías, las bestias, sus aparejos. Cuando la tierra era buena: cuando no había patrones que hicieran siembras de penay vendimias de pulmones. Cuando el amo aún no había echado su cuerpo sobre la carne de la alquería o sobre la hija del pobre.

Son circunstancias de desarraigo en las que se ha visto inserto el trabajador de la tierra, ahora, desplazado a la modernidad de la urbe. El enunciador es pesimista por cuanto las circunstancias, lo han empujado a tomar un camino no querido y un desgarró de añoranza le emerge de ese tiempo mejor, que ya es un pasado sin vertebras.

Luego el hablante, desde otra tonalidad anímica, algo más desafiante y violenta, narra las andanzas acaecidas en su nuevo contexto social:

¡Pobre peón! Más tarde vino
a la aldea. (¡Adiós, montaña!)
y fue ladrón y asesino
con gente de estirpe extraña.

El peón transmutado en delincuente relata sus nuevos cambios de comportamiento, al tener que desprenderse de su antigua faena, y ahora es un sujeto distinto capaz de realizar cualquier tipo de acto criminal con tal de sobrevivir a estos nuevos ritmos que la vida le ha impuesto.

En otros versos nos plantea el itinerante e incierto rumbo del hombre pobre, de ambulante de la ciudad, y que carga con sus pesares:

Para el dolor de los vagos que
hacen a gatas la vida,
bebiendo su vino en tragos de
un sabor casi homicida,
También hay consuelo. El pobre
suele encontrar quien le entienda
cuando echa su cuerpo sobre el
jergón de la vivienda.
En los rezongos lejanos de algún
organillo viejo
que masca versos indianos y
polkas de estilo añejo.

Luis Hachim en referencia a ello constata el desajuste irremediable del hombre que abandono su pueblo

para irse en pos de sueños mejores. En el sujeto de la enunciación es una reflexión consecuente con el proceso de inmigración campo/ciudad, fenómeno de la modernidad⁷².

Y hoy es un andrajo errante que en los quiebros de la vía.
Se echa sobre el caminante y lo mata a sangre fría.
¡Pobre peón! De día cruza la calleja solitaria,
donde el hambre viste blusa y la blasfemia es plegaria.
El organillo delinea la perdida de la identidad. Es
un discurso que nos lleva al pasado, a ese tiempo de
las tradiciones de la cultura popular y que ya no es
posible de vivir por parte del peón. En estos versos
hay una crítica a la precariedad de la pobreza y a al
sinsentido de la humanidad, que impide vivir en su
territorio, y en lo propio por los avatares de la cons-
trucción social de la modernidad.

El perro vagabundo, es otra composición relevante del autor. Publicada en noviembre de 1901 en *Instantáneas de luz y sombra*. El sujeto enunciativo asume el texto como historia, y esa variante narrativa es la que se lee en el primer cuarteto endecasílabo:

Flaco, lanudo y sucio. Con febriles
ansias roe y escarba la basura;
a pesar de sus años juveniles,
despide cierto olor a sepultura.

72 Luis Hachim. Carlos Pezoa Véliz. Alma chilena de la poesía. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso, 2005: 177.

El perro pulula por las calles, al encuentro de algún rastro o sobra de alimento con que saciar su hambre. Las condicionantes de su vivir, con diversas carencias, hacen que el hablante proyecte en este animal, una proximidad a la muerte; o al menos el olor le acecha, le ronda.

La acentuación de miserias por las que ha de pasar *El Perro Vagabundo* quedan expresadas en los versos que siguen:

Es una larga historia de perezas,
días sin pan y noches sin guarida.
Hay aglomeraciones de tristezas
en sus ojos vidriosos y sin vida.
Y otra visión al pobre no se ofrece
que la que suelen ver sus ojos zarcos;
la estrella compasiva que aparece
en la luz miserable de los charcos.

En ese incesante transito del infortunado animal, donde hay días en que no tiene cobijo para arrimar sus huesos, ni pan para llevar algo de energía a ese cuerpo desfalleciente que camina y camina en su incesante búsqueda de hallar una óptima vida.

Es un perro pobre que procura tener la ventura de días de bonanza, que no llegan, por cuanto los días se suceden en sus infortunados pasos de manera constante:

Cuando a roer mendrugos corrompidos
asoma su miseria, por las casas,

escapa con sus lúgubres aullidos
entre una doble fila de amenazas.
Allá va. Lleva encima algo de abyecto.
Le persigue de insectos un enjambre,
y va su pobre y repugnante aspecto
cantando triste la canción del hambre.

Al pasar por diversas calles, las hostilidades del vivir
se suceden, y el perro vagabundo al fin consigue una
tregua al destino, y aquello ocurre al pasar por una vía
de fiestas:

Cerca de los lugares donde hay fiestas
suele robar un hueso a otros lebreles,
y gruñir sordamente una protesta
cuando pasa un bull-dog con cascabeles.
En las calles que cruza a paso lento,
buscan sus ojos sin fulgor ni brillo
el rastro de un mendigo macilento
a quien piensa servir de lazarrillo.

Tras roer con ahincó el hueso procura seguir con
fortuna y encontrar algún vagabundo humano al que
pueda tener de compañía, incluso le “sirve” un men-
digo desvaído igual que él.

Voces críticas y disonantes de Pezoa Véliz, muestran
algunos rasgos de la lírica de este autor relevante de la
literatura chilena. Su postura crítica ante las desigual-
dades sociales, los privilegios de la burguesía y sus
políticos “ratas”, que solo buscan beneficios en sus

cargos públicos, son matrices de una lirica destacada en las letras nacionales. Se agrega a ello, los exiguos salarios del proletario y las miserias humanas que deben padecer mientras la opulencia de otros ciudadanos chilenos es abismante en comparación a la vida de los “rotos” o pobres.

El poeta construye procesos de enunciación donde delinea el andamiaje de un discurso provocador. Con carácter predominantemente de resistencia como proyecto popular y que funda en la situación de degradación social, económica y política de la modernidad; dando de ese modo un sello de subversión, al sólido discurso de los excluidos y marginales sin voz.

De acuerdo al parecer de muchos críticos, Carlos Pezoa Véliz es un poeta imprescindible, que se planteo desde los inicios de nuestro proceso moderno como un crítico de la caricia melódica y musical del modernismo dariano, con su canto estridente, burlón, irónico y popular⁷³.

Nicomedes Guzmán releva la impronta de la gran poesía pezoaveliziana que se afina en un sentimiento de protesta y de redención, señalando en su instinto de esteta que va más allá de lo simplista, exactamente porque, como poeta, de lo elemental y simplista, él sabe arrancar el rasgo de lo trascendental⁷⁴.

73 Naín Nómez. Presentación de Alma chilena. Santiago: Lom Ediciones 2008: 9.

74 Nicomedes Guzmán. Carlos Pezoa Véliz, escritor permanente

Bibliografía

- Guzmán, Nicomedes. 1957. Carlos Pezoa Véliz, escritor permanente y esencial de Chile. Prólogo a antología de Carlos Pezoa Véliz. Santiago: Editorial Zigzag.
- Hachim, Luis. 2005. Carlos Pezoa Véliz. Alma chilena de la poesía. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso.
- Hahn, Óscar .1998. El Pintor pereza. Santiago: Lom ediciones.
- Mac-Iver, Enrique. 1900. Discurso sobre la crisis moral de la República. Santiago: Imprenta moderna
- Montenegro, Ernesto. 1912: Prólogo a Alma Chilena. Valparaíso: Biblioteca chilena moderna.
- Nómez, Naín.2008. Presentación a Alma chilena. Carlos Pezoa Véliz, obras completas.
- Silva Castro, Raúl. 2015. Carlos Pezoa Véliz. 1879-1908, Santiago, Ediciones Tácitas.

Humanismo y desgarró en *Los nueve monstruos* de César Vallejo

La historia humana es historia de los acontecimientos y no de las intenciones.

De igual modo, la historia de las artes es la de las obras y no la de los hombres.

(Pierre Francastel)

Publicado póstumamente en el poemario *Poemas humanos* (1939). *Los nueve monstruos* es un poema que indaga en el hombre, y todo lo que lo circunda e incide; en tanto ser viviente. El objeto de reflexión del poeta es la constatación de la existencia humana apesadumbrada por el sinsentido de la configuración social en la que se desenvuelve y donde el dolor y sufrimiento definen las matrices del desplazamiento humano.

César Vallejo Mendoza (1892-1938) se encuentra viviendo en Francia cuando estalla la Guerra civil española (1936). El poeta, preocupado por estos acontecimientos decide colaborar en la fundación del Comité Iberoamericano para la Defensa de la República Española. Al año siguiente asiste al Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, como muestra de su compromiso al ideario republicano al cual adscribe.

De manera profunda el acontecer bélico impacta en Vallejo, y en sus últimas composiciones literarias quedan manifiesta estas huellas. *España aparta de mí este cáliz*, y los últimos textos poéticos de los *Poemas humanos* (del que *los nueve monstruos* (1937) es un eximio reflejo) denotan el influjo de estas circunstancias violentas.

En el ámbito factual las posiciones políticas antagónicas entre republicanos, que defendían el sistema político de la II República (1931) y la gestión del Gobierno del Frente Popular (1936). Y las posturas del extremo de los nacionales, que cuestionaban la legitimidad del gobierno; sublevándose finalmente contra el Ejecutivo del Frente Popular en toda España.

Este contexto influye marcadamente en el temple anímico del hablante lírico de *los nueve monstruos*, en cuyos versos iniciales expresa:

Y, desgraciadamente, el dolor
crece en el mundo a cada rato,
crece a treinta minutos por
segundo, paso a paso,
y la naturaleza del dolor, es el
dolor dos veces
y la condición del martirio,
carnívora, voraz,
es el dolor dos veces (...)

La angustia existencial roe el trazado lírico del poeta, porque hay una constatación colosal de una energía

que lo va posesionando todo. Una especie de vértigo es lo que circunda por toda la dimensión humana, que está adherida a una condición de incertezas; sin poder realizar algún tipo de acción para salir de las fauces de estos monstruos desbordados que atormentan.

La dualidad del sentir referencia a la dimensión física, el cuerpo. La base corpórea de la existencia donde padecemos la congoja de este dolor insustituible. El dolor igualmente es doble por cuanto deviene de las zonas inmateriales del existir humano.

Otro carácter presente en el poema es la dimensión comunitaria. La aflicción es colectiva porque esta potencia abarcadora nos involucra a todos. Está en el tiempo cronológico y en la temporalidad metafísica, expandiendo sus dominios:

Jamás, hombres humanos, hubo tanto dolor
en el pecho,
en la solapa, en la cartera,
en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!
Jamás tanto cariño doloroso,
jamás tanta cerca arremetió lo lejos,
jamás el fuego nunca
jugó mejor su rol de frío muerto!

El dolor se reitera por los espacios cotidianos, es una experiencia que habita por todos los segundos del vivir; intensificando sus designios por territorios posibles e imposibles del acontecer humano. El habla

es un mensaje humanista que apela a la genuinidad humana, a esa conciencia universal desde donde se puedan desprender horizontes de cambio a las sociedades desiguales carentes de cordura en su accionar. La degradación humana es cabal, y el acentuado tormento no solo aflora y recorre los espacios totales, sino que trae muerte:

Jamás, señor ministro de salud, fue la salud
más mortal y la migraña extrajo tanta frente de la frente!
y el mueble tuvo en su cajón, dolor,
el corazón, en su cajón, dolor, (...)

La interpelación al poder político emerge de manera corrosiva por cuanto la decadencia de los sistemas morales y éticos, fundados en valores abstractos que validan la guerra como forma de pervivencia en el poder, carece de sentido.

El poeta congrega la dimensión humanista de generosidad y preocupación por el aniquilamiento constante de vidas humanas y que para la oficialidad no es más que un designio estadístico.

El dolor nos agarra, hermanos hombres,
por detrás, de perfil,
y nos aloca en los cinemas,
nos clava en los gramófonos,
nos desclava en los lechos, cae
perpendicularmente

a nuestros boletos, a nuestras cartas;
y es muy grave sufrir, puede uno orar

Las interrogantes existenciales son las preocupaciones del hablante. Circunstancias hostiles le hacen sentir y comprender que el suceder humano habita por sentidos irracionales y la humanidad debe imperiosamente modificar su dirección errada

Por cuanto: El hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente⁷⁵.

El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace⁷⁶.

La angustia del poeta, ante este vendaval de pesadumbres, considera la variante de la comunión humana para la construcción de un mundo nuevo. De ese modo emergerá en estos confines terrestres una forma armoniosa forma de convivencia.

En estos tránsitos del apesadumbrado vivir, donde el sufrimiento prolifera sin tregua, la ausencia de Dios marca y define los pasos de los desdichados habitantes. Y el hablante lírico se pregunta a modo irónico si acaso: ¿puede uno orar?

La humanidad en desamparo marca el momento en

75 Sartre, Jean Paul. El existencialismo es un humanismo. 1973:3.

76 Op cit, 3.

que se hace necesario que el hombre se encuentre a sí mismo y se convenza de que nada pueda salvarlo de sí mismo⁷⁷. Son instancias límites del ser donde la aflicción acentúa sus trazos de modo inconmensurable:

Estoy triste hasta la cabeza,
y más triste hasta el tobillo,
de ver al pan, crucificado, al nabo,
ensangrentado, llorando, a la cebolla,

al cereal, en general, harina,
a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo,
al vino, un ecce-homo,
tan pálida a la nieve, al sol tan ardido!¹

En el trayecto rugoso de la crudeza doliente, el enunciado propone la personificación a través del pan. Señalizando que los alimentos de sobrevivencia están fuera del alcance de todos. La inundación y sus consecuencias trágicas arrastran a la humanidad aun apocalipsis en el que la peste genera el llanto; la guerra provoca el hambre; el rayo origina la muerte y la falta de trigo justifica el hambre⁷⁸.

En los últimos versos del poema la expresión hermanos humanos define una instancia convocante, sintetizando de ese modo la fraternidad y humanidad concebida:

⁷⁷ Op cit, 14.

⁷⁸ González-Cobos, Carmen. Un universo dolorido: Los nueve monstruos de César Vallejo. Madrid: Anales de literatura hispano-americana, núm. 16, 1987: 105.

Cómo, hermanos humanos,
no deciros que ya no puedo y
ya no puedo con tanto cajón,
tanto minuto, tanta lagartija y tanta
inversión, tanto lejos y tanta sed de sed!
Señor Ministro de Salud: ¿qué hacer?
Ah! Desgraciadamente, hombres humanos,
hay, hermanos, muchísimo que hacer.

La crítica se reitera nuevamente contra el ministro de salud (representante del poder estatal), se le increpa y cuestiona debido a que es un responsable impávido del acontecer social.

El dolor es la matriz de *Los nueve monstruos*. Poema que releva la crisis del sujeto moderno, las verdades universales, el saber humanista y los idealismos. El quehacer poético de César Vallejo, lo llevo a indagar en los soterrados motivos del dolor humano; pensando incluso, que el hombre ha de sufrir para pagar una deuda que debe al mundo, por el hecho de estar en él⁷⁹.

Vallejo cree que el hombre es capaz de redimirse mediante la solidaridad humana. Para ello la unión y el sentido de colectividad debe ser el eje de articulación de sus vidas. El hombre se hace, no está todo hecho desde el principio, se hace al elegir su moral, y la pre-

79 Quintana, María Jesús. Los nueve monstruos de César Vallejo. San Cristóbal de La laguna: Revista de Filología de la Universidad de La Laguna, núm 3. 1984:83.

sión de las circunstancias es tal, que no puede dejar de elegir una. No definimos al hombre sino en relación con un compromiso⁸⁰.

El autor de estos versos toma al hombre como fin y como valor superior. La dimensión humanista que propugna es, para propiciar un estado de conciencia y compromiso con formas integradoras de valores que posibiliten la construcción del reino humano como un conjunto de valores distintos del reino material⁸¹, que exacerba las pulsiones humanas de la violencia.

Bibliografía

González-Cobos.1987. Carmen. *Un universo dolorido: Los nueve monstruos de César Vallejo*. Madrid: Anales de literatura hispanoamericana.

Pascual, José. 1992. César Vallejo. Crítica y contracrítica. México D.F: Universidad Nacional autónoma de México.

Quintana, María Jesús. 1984. *Los nueve monstruos de César Vallejo*. San Cristóbal de La laguna: Revista de Filología de la Universidad de La Laguna.

Sartre, Jean Paul. 1972. *El existencialismo es un humanismo*: [www.ucm.es › data › cont › docs › 241-2015-06-16-Sa](http://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sa)

Vallejo, César. 1959. *Poemas Humanos*. Lima: Editora nuevo Perú

80 Sartre, Jean Paul. El existencialismo es un humanismo. 1973: 11-12.

81 Op cit, 10.

Para una lectura nietzscheana del poema “El cuerpo deshabitado” de Rafael Alberti

*¿No han oído hablar de aquel loco que, con una linterna encendida en pleno día, corría por la plaza y exclamaba continuamente: “¡Busco a Dios! ¡Busco a Dios!”?*⁸²
(Friedrich Nietzsche, “El hombre frenético”)

El cuerpo deshabitado

Yo te arrojé de mi cuerpo,
yo, con un carbón ardiendo.
—Vete.
Madrugada.
La luz, muerta en las esquinas
y en las casas.
Los hombres y las mujeres
ya no estaban.
—Vete.
Quedó mi cuerpo vacío,
negro saco, a la ventana.
Se fue.
Se fue, doblando las calles.
Mi cuerpo anduvo, sin nadie.

⁸² Friedrich Nietzsche (2013). “El hombre frenético”, La gaya ciencia, p. 180

Rafael Alberti (1902-1999), insigne poeta de la Generación del 27, nos enuncia, en este intenso texto introspectivo, una voz atribulada pero desafiante. En este desplazamiento textual refiere al concepto del dogma teológico clásico como es Dios. Noción que dialoga desde circunstancias antagónicas que van desde el agnosticismo dudoso hacia posturas ateas. El hablante, situado desde los tránsitos del acontecer humano vinculados a los espacios existenciales supraterrrenales, constata la muerte del ser supremo.

El hablante es un protagonista periférico del dogma, alegoriza a través del cuerpo con los estratos de la fe, donde no se considera parte sino un observante, que más bien pasa de la intuición sospechosa hacia el antagonismo posicional de la descreencia total en los espacios y dominios absolutos.

Hay una sustancia que ingresó al cuerpo del hablante, pero no logró habitar en sus espacios recónditos. Únicamente fue un acontecer aparente, que no pudo adherirse a sus dominios íntimos.

La activa vivacidad del emisor es una posición antagonista y enérgica respecto a esta entidad superior que pugna por demostrar sus potenciales, pero en este caso, el autor del enunciado contiene una actitud decidida donde su existencia y permanencia habitual no comulga con acontecimientos dogmáticos respecto a su vida.

Yo te arrojé de mi cuerpo,
Yo, con un carbón ardiendo.
—Vete.

La actitud del yo demarca que la entidad metafísica no ejerce influencia ni imperativos sobre él, porque no pertenece a la esfera de importancia del poeta.

El poeta ha despojado de sí a Dios, en quien no cree, y de quien sólo alcanzó a tener vagas referencias que no consiguieron persuadirlo.

Dios, expulsado con el elemento capaz de extinguirlo todo, ha sido cesado de la vida. “¿Dónde está Dios? —exclamó—, ¡se los voy a decir! ¡Nosotros lo hemos matado, ustedes y yo! ¡Todos somos unos asesinos!”⁸³

Se ha dado muerte a la divinidad creadora a través del fuego, y de modo desafiante se le proscribe de la vida, porque sólo fue una imaginería social, bastante y rotundamente arraigada, de la cual Rafael Alberti se ha restado, y más aún, de un modo abiertamente confrontacional.

El poeta alegoriza en el fuego la noción primera y última de la vida, del fuego venimos y en el fuego cesamos. No hay entonces otra sustancia más poderosa que el fuego, que lo aniquila todo. El fuego representa el poder total que el poeta enarbola para dar muerte al creador.

Lo que en el mundo había hasta ahora de más sagra-

83 *Ibíd.*, p. 180

do y más poderoso ha perdido su sangre bajo nuestros cuchillos, y ¿quién nos quitará esta sangre de las manos? ¿Qué agua podrá purificarnos? ¿Qué solemnes expiaciones, qué juegos sagrados habremos de inventar? ¿No es demasiado grande para nosotros la magnitud de este hecho?⁸⁴

Luego de cometido el hecho, el vate desafiante constata la inexistencia de aquella noción tan arraigada en las diversas civilizaciones. La luz ha cesado de existir en los espacios cotidianos como son las calles y moradas de los habitantes:

Madrugada.

La luz, muerta en las esquinas
y en las casas.

Los hombres y las mujeres
ya no estaban.

Alberti transmutado en panteonero certifica que ya no hay un ser omnipotente que pueda habitar ni participar de las circunstancias humanas. De ahora en más, Dios carece de sentido porque su ausencia no importa, no resulta circunstancia decidora.

Hay una transición, una prehistoria del hablante respecto a su posición de origen. La posición primaria del vate es una posición agnóstica, pero es una posición de tránsito porque esta fase posicional no alcanzó a arraigarse del todo y propició una fase nueva. En

84 *Ibíd.*, p. 180

ese primario hábitat del autor, las constantes ausencias de la divinidad del acontecer mundano, posibilitaron su desplazamiento dudoso hacia una posición activa de eliminar a través del ateísmo y el “carbón ardiendo”, a esta entidad celestial.

La rotunda certeza del asesinato del ser supremo produce el vacío corpóreo, por cuanto antes al menos existía la duda existencial, la incertidumbre acerca de la existencia de Dios, en tanto que el reemplazo de la duda agnóstica no provocaba el despojo total. Porque quizás como posibilidad Dios podía contener algún tipo de existencia, pero tras el crimen mayor, tras el magnicidio, ocurre el vacío del cuerpo que queda deshabitado.

¿No erramos como a través de una nada infinita?
¿No sentimos el aliento del vacío? ¿No hace ya frío?
¿No anochece continuamente y se hace cada vez más oscuro? ¿No hay que encender las linternas desde la mañana? ¿No seguimos oyendo el ruido de los sepulcros que han enterrado a Dios?⁸⁵

La muerte de Dios es una circunstancia que lega un vacío, una vacante, la nada existencial:

Quedó mi cuerpo vacío,
negro saco, a la ventana.
Se fue.

Pero este despojo es únicamente corporal, mas no una

85 *Ibíd.*, p. 180

condición cabal de los sentidos. Y no necesariamente estos versos expresan la solemnidad colosal de la pérdida, porque también abren desde la otra faz, desde la faz antagonista, una hermenéutica de la ironía.

El cuerpo desplazado ha salido por la ventana con todos sus vestigios pasados, se procuró dar espacio a la duda de la existencia de Dios, pero no fue posible hallar su huella entre los vivos. Su energía no pudo ser aprehendida ni mucho menos pudo traspasar hacia las zonas del alma.

Se fue, doblando las calles.

Mi cuerpo anduvo, sin nadie.

Las resonancias religiosas de este poema de Rafael Alberti inscriben una estética del abandono y una condición existencial de las grandes interrogantes humanas, como es la pregunta por la existencia de Dios. El narrador expone su temporalidad, es un ser transeúnte que finalmente enuncia que “¡Dios ha muerto! ¡Dios está muerto!”.⁸⁶

Es en estas instancias donde el cuerpo que anduvo sin nadie percibe cierta oscuridad; la alegoría de la ventana es el despojo total, las circunstancias que cesan y donde el poeta muestra la potencia de su posición final, y el reiterado vocablo “vete” resuena infinitamente sólido en los silencios de la muerte.

86 *Ibíd.*, p. 180

Bibliografía

Alberti, Rafael (2003): *Antología poética*. Córdoba: Ediciones del Sur.

Nietzsche, Friedrich (2013): *La gaya ciencia*. Valparaíso: Editorial Pensamiento Universidad de Valparaíso.

Metapoesía y memoria en *La llave que nadie ha perdido*. Bosquejo de una escritura

En la poesía el hombre se une a los fundamentos de su existencia.

Ser humano es ser una conversación

Martin Heidegger

Uno de los pilares de la poesía mapuche del siglo XX es el que ha establecido Elicura Chihuailaf (1952), poeta que incorpora un proyecto escritural significativo en las letras hispanas, a través de un discurso poético en variante bilingüe: mapudungun y castellano.

La llave que nadie ha perdido pertenece a su tercer poemario: *De sueños azules y contrasueños*; publicado en 1995. En este poema el autor expone una reflexión metapoética; y también dialoga con la memoria cultural de su etnia mapuche.

El proceso de configuración de la identidad mapuche se funda sobre la constatación crítica que el poeta determina acerca de la identidad de su pueblo, constantemente tensionado y oprimido por invasores españoles, o chilenos, según sea el periodo histórico en cuestión.

La apropiación territorial de la sociedad dominante ha fracturado la esencia cultural del ciudadano

mapuche, impidiéndoles establecer su propia forma identitaria y social. Es por ello que para él poeta le resulte imperioso reconstruir en sus versos parte de su historia fragmentada:

La poesía no sirve para nada me dicen
Y en el bosque los árboles se acarician
con sus raíces azules y agitan sus ramas
el aire saludando con pájaros la cruz del sur

Es en la poesía donde el hablante lírico halla conexión inmediata con su origen. La palabra es la raíz de encuentro con su entorno primario, con su semántica existencial, desde donde fluyen las aguas que conforman el canto de la “llave” viva.

La poesía habita el lugar de los elementos naturales, es la conexión del hablante con su memoria, y sus experiencias vinculadas a la naturaleza, junto a los árboles y animales silvestres, junto a los espacios rurales de su infancia, donde ha podido entender que la expresión de la naturaleza está adherida a sus intrínsecas composiciones versales.

La actitud lírica origina una indagación en el tiempo pasado, en los recuerdos, para apropiarse de él. El poeta no deja atrás el tiempo pasado, sino que lo sintetiza, explora y profundiza en su significado para el mismo y su entorno. Esta actitud repercute en la estructuración y la formulación lingüística del texto lírico. No es dinámico ni prolijo sino estático

y breve. El lenguaje lírico destaca por su capacidad connotativa, que se debe en primer lugar a la subjetividad y complejidad de las vivencias que expresa y las siguientes dificultades de plasmarlas en palabras⁸⁷. La memoria es una impronta presente en el enunciado, es la pertenencia del “ser” mapuche, pero no en oposición a la cultura chilena sino como un espacio de comunicación intercultural. Es el espacio genuino de los habitantes de esta etnia y que consideran relevante la conservación de sus tradiciones y formas cotidianas de vida, como es el caso de la Cruz del sur, que representa en la tradición mapuche, el rastro o la huella del choike o ñandú, uno de sus animales sagrados.

En la cosmogonía mapuche el color azul tiene una connotación religiosa, mágica, representa lo superior y la divinidad. En el azul hay bienestar, abundancia, hay una situación de equilibrio.

En los versos que prosiguen el emisor incorpora otra voz. Su lexía abre un desplazamiento crítico hacia la historia de su pueblo mutilado por el colonizador; que ha querido borrar en lo más profundo las matrices de su etnia. El texto denuncia el genocidio que han padecido por siglos los habitantes mapuches y la imposición forzada de reemplazar su ideario cultural, lingüístico y cosmológico, por el del invasor foráneo:

87 Kurt Spang, *El Arte de la literatura: otra teoría de la literatura*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.2009:149-150.

La poesía es el hondo susurro
de los asesinados
el rumor de hojas en el otoño
la tristeza por el muchacho
que conserva la lengua
pero ha perdido el alma

La poesía es voz de aquellos silenciados, voz de la etnia mapuche y sus condicionantes adversas. El silencio histórico es lo que el poeta testimonia, años y siglos sintetizan los versos de la voz acallada y mutilada de tanto tiempo, y que haya espacio contemporáneo esta lírica portadora de un mensaje humano, humanista.

La tristeza del muchacho que conserva su lengua originaria es la resistencia al pensamiento unidimensional. Su lengua ha sido confinada a los espacios privados, a los espacios de intimidad en las moradas de las familias mapuches.

Este dialecto debe emplearse de forma clandestina, es una voz para ser comunicada en voz baja y oculta, porque no es una lengua permitida en la esfera social del invasor. Es una lengua del silencio, y es cierto que el muchacho ha conservado su lengua madre, pero le han arrebatado su ser, su sentido y forma de habitar la tierra, le han arrebatado su forma de vida, su genuina voz de pertenencia a la geografía propia, el mundo interior subyugado por la cultura hegemónica que ha rasgado su verdadero “ropaje”. Su identidad

espiritual, su distinción entre otros que le han situado en una posición vertical de relación humana.

La sociedad hegemónica ha impuesto su ideario por todos los medios posibles, queriendo incluso, borrar los dispositivos lingüísticos de estos habitantes, que no lo permitieron, por cuanto en los espacios de intimidad continuaron articulando su lengua madre.

La actitud del hablante lírico asume la indagación temporal de su historia fragmentada por la invasión de su pueblo. El poeta visibiliza en su voz híbrida el contenido del ideario mapuche, ejerce la crítica, pero también evoca los dolores y las variadas formas opresivas que accionaron contra ellos los invasores de la cultura dominante.

Relevar la memoria colectiva e interpelar al pueblo chileno -por la imposición de su cultura- es un fundamento que establece, al igual que inscribir en el imaginario poético sus propias formas coloquiales a través de los bosques evocados, las raíces azules, el rumor de las hojas en otoño o el rastro de la Cruz del sur.

Otra faz considerada en la composición de Chihuailaf es la perspectiva de la palabra. La poesía en tanto forma de lenguaje que pertenece a niveles distintivos de significación, encuentra convergencia cabal en los estratos de la naturaleza. La poesía al igual que la naturaleza, es un principio creador, un principio en el cual el poeta halla perfecta comunión creativa desde

donde deviene el origen de una nueva voz que emerge mediante esta “llave” abierta:

De esta manera, el proyecto de Chihuailaf integra una perspectiva sobre la poesía, la palabra y la literatura como un ámbito compartido, donde un acceso a toda la comunidad cultural, lugar donde también reside el poeta; así, el lenguaje como actividad poética y cultural es ancestral y se encuentra fundado en esta memoria cultural, permitiendo, por una parte, el reencuentro con la cultura ancestral, y, por otra, colaborando al proceso de resistencia cultural⁸⁸.

Otro estrato semántico registrado por el autor es su reflexión metapoética. En ella asume una posición rotunda respecto a la poesía, la cual entiende como una forma primigenia presente en todo lo existente. En todos los estratos humanos habita la poesía; conteniendo la unidad de existencia y esencia, de ser y de devenir que permite comprender la totalidad de lo existente.

La poesía nos dice Chihuailaf, habita en cada trazo dado por su etnia mapuche⁸⁹, en el paisaje y en la temporalidad diversa. Además es presencia ilimitada

88 García Barrera, Mabel. Entre-Textos: La dimensión dialógica e intercultural del discurso poético mapuche. Santiago: Revista Chilena de Literatura, 2008: 60.

89 Godoy Carmen. En el bosque de la memoria: Identidad mapuche y escritura en dos obras de Elicura Chihuailaf. San Pedro de Atacama: Estudios Atacameños, 2003: 301.

e insustituible que convoca, es un dialogo constante con lo vivo, es una matriz de sentido, de desplazamiento y creación.

Iniciando con los versos de su “arte poética” nos enuncia con extrañeza, distancia e ironía de otras voces que han dicho que: “La poesía no sirve para nada”.

Para él, la poesía es pertenencia, es origen existencia, y es la forma primaria que tuvo el hombre para comunicarse con los estratos indecibles que conforman lo viviente. La poesía es igualmente, consecuencia propia, es un lenguaje que trasciende al verso funcional utilitarista.

El poeta interpela a Vicente Huidobro, porque si para Huidobro la poesía es una llave totalizante, para Chihuailaf la “llave” es una presencia habitual en su contexto y mundo, presencia que habita en las variadas circunstancias coloquiales, naturales:

La poesía, la poesía, es un gesto
un sueño, el paisaje
tus ojos y mis ojos muchacha
oídos corazón, la misma música

El poeta afirma su posición, resemantiza el sentido de la poesía, su propia conceptualización lírica despliega en la metáfora de la llave, invirtiendo el sentido de creación total de Huidobro, para situar la llave comunitaria. Surgida de una voz cultural donde existe el respaldo de una tradición ancestral que se contra-

pone a la aspiración fundacional de la poética centrada en el sujeto individual. Esta llave simboliza la cotidianidad de los acontecimientos, reemplazando la función egotista de la palabra poética occidental, por la función solitaria y comunitaria de esta⁹⁰.

Los últimos versos registran la voz del hablante que acentúa la ceguera de algo que siempre permaneció ahí vivamente al alcance de todos:

Y no digo más, porque nadie encontrará
la llave que nadie ha perdido
Y poesía es el canto de mis Antepasados
el día de invierno que arde
y apaga esta melancolía tan personal

La llave no se halla extraviada sino que ha sido desatendida, no ha sido visualizada porque el sentido está situado en otro tipo de trayectos. La voz del poeta mapuche reitera la valorización de la poesía oral, transmitida de los antepasados, presente desde tiempos inmemoriales como una huella imperecedera que le instan al canto.

La llave que nadie ha perdido considera la variante de lenguaje como la dualidad de referir a la cultura propia, a los ámbitos de la memoria cultural, que denotan en la versificación un espacio de vivencia del ser mismo. Habla desde y con los antepasados, reflexiona en los modos de transmisión cultural que

90 García Barrera: 58

le han sido legados porque también ha sido partícipe de esta cosmovisión, de sus símbolos, ritos y ceremonias coloquiales.

Otra forma presente en el texto es la reflexión y registro que el poeta desarrolla acerca del lenguaje peculiar que constituye la poesía. Escudriñar en la “fragua” que es la poesía, su naturaleza, su origen y sus circunstancias tan diversas que le posibilitan estar en la existencia humana desde tiempos inmemoriales.

Bibliografía

Chihuailaf, Elicura. 1990. El invierno, su imagen y otros poemas azules. Santiago: Ediciones literatura alternativa.

García Barrera, Mabel. 2008. Entre-Textos: La dimensión dialógica e intercultural del discurso poético mapuche”. Santiago: Revista Chilena de Literatura.

Godoy, Carmen .2003. En el bosque de la memoria: Identidad mapuche y escritura en dos obras de Elicura Chihuailaf. San Pedro de Atacama: Estudios Atacameños.

Spang, Kurt. 2009.El Arte de la literatura: otra teoría de la literatura. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.

Notas

Thiago de Mello y el *Ser* de su poesía

Thiago de Mello es un transformador del alma. De cerca o de lejos, de frente o de perfil, por contacto o transparencia, Thiago ha cambiado nuestras vidas, nos ha dado la seguridad de la alegría. El tiempo y Thiago de Mello trabajan en sentido contrario. El tiempo erosiona y continúa. Thiago de Mello nos aumenta, nos agrega, nos hace florear y luego se va, tiene otros quehaceres. El tiempo se adhiere a nuestra piel para gastarnos. Thiago pasa por nuestras almas para invitarnos a vivir⁹¹ (Pablo Neruda).

Thiago de Mello nació en Barreirinha, Brasil, en el corazón de la Selva Amazónica, en 1926. Inicia su veta lírica con la publicación del poemario *Silencio y palabra* en 1951. De esta obra emerge de manera notable *Ser*, poema donde se expone la condición existencial del hablante; en cuanto a forma que lo constituye.

En el verso inicial las matrices conceptuales resultan decidoras: Yo soy solo cuando en verso. El modo de esencia y pertenencia del enunciador lírico es la poesía, y donde las diversas circunstancias humanas lo remiten al espacio de la palabra, de las palabras que

91 Pablo Neruda. Desde que Thiago llegó a Chile. En antología de Thiago de Mello *Aún es tiempo*. . Fondo de cultura económica: Santiago de Chile: 17.

reiteran sus intrínsecas formas primigenias.

Luego el texto refrenda el acontecer y posición de origen del emisor que se distancia de aquellas circunstancias que pretenden situarlo en un lugar de no pertenencia:

Mis semblantes más diversos
Son laberintos antiguos
Que me confunden y pierden.
Mi pensamiento atraviesa
Muros de nada buscando
lo que no soy ni seré.

El poeta habita en la diversidad temporal y a pesar que algo pretende extraviar su esencia de poeta, no es posible, por cuanto su matriz está definida y por más que la búsqueda lo lleve a indagaciones superfluas no conseguirá ser aquello que no es.

El vate posteriormente reitera su condición esencial, verdadera:

En cambio mi ser resume
Todo lo que he sido y anuncia
Todo lo que voy hacer
Mi camino, y el caminar
No me confirman: conformo
Apenas la indagación
que ardiente muerde mi ser

El ser delimita su posición activa con la palabra, sus desplazamientos líricos constituyen todo cuanto es.

Hay en los espacios interiores del poeta una matriz fervorosa que está presente en lo habitual inmediato de su vivir, así como en los estratos metafísicos desde donde devienen sus actos de composición.

En la dualidad vivida por el poeta, convergen incertezas divagatorias como es el ámbito del pensamiento del autor: “Mi pensamiento atraviesa muros de nada buscando lo que no soy ni seré”, En tanto que sus certezas se hallan del lado del ser poético: Mi ser resume todo lo que he sido y anuncia todo lo que voy hacer.

La poesía es un acontecer vivo que funda la totalidad del acontecer poético del hablante, aquello que trasciende y rebasa todas las instancias posibles, el ser intrínseco que lo forma y conforma, en las palabras esta su raíz, su morada y existencia.

Para llegar hasta donde
no me alcanzo (ni cuando amo)
pero sé que entero soy
sigo en forma de palabras.
De palabras encantadas,
Llenas de ojos y bocas
Que cantan cuando calladas.

Uno de los más grandes poetas del Brasil del siglo XX, es igualmente esencial en el idioma español, donde fue traducido por Mario Benedetti y Pablo Neruda. El poema *Ser* es una de las eximias síntesis de su arte creador.

Notas acerca del cuento El verdugo de Silvina Ocampo

Silvina Ocampo (1903-1993) escritora, cuentista y poeta argentina. Su obra ha sido reconocida y es considerada una autora fundamental de la literatura argentina del siglo XX.

En el cuento *El verdugo* se expone el acontecer de El Emperador, personaje peculiar que considera como parte de celebración de fiestas patrias, exhibir ante la multitud convocada en la plaza de las Cáscaras, el macabro espectáculo del suceder a los opositores y críticos de su sistema totalitario.

La convocatoria de “festividad” en primavera es visualizada por la autoridad suprema como un espectáculo que el pueblo aguarda con avidez y como enuncia la narración:

Para celebrar mejor la fiesta, para alegrar al pueblo que había vivido tantos años oprimido, el Emperador había ordenado que soltaran aquel día los gritos de todos los traidores que habían sido torturados.

Desde una posibilidad de espectáculo se exhibe a la masa congregada, estos acontecimientos macabros, donde otro personaje relevante es el “celebre” técnico, encargado de llevar en un cofre de madera hasta la plaza “los presos políticos; más bien dicho los traidores”.

Una especie de acto ritual del crimen donde la representación de los antagonismos se posesiona. Están los cautivos del gobierno, que por temor o partidismo al ideario total, no les ocurren torturas ni muertes, en tanto que desde la otra vereda los opositores al régimen deben padecer tormentos, persecución y todo tipo de vejámenes y atentados contra sus vidas.

Los asedios y castigos constantes acometidos con los ciudadanos contrarios al Emperador para provocar vastos dolores físicos y psicológicos que mermaran la condición existencial de estos individuos, considerando todo tipo de métodos y utensilios diversos. Respecto a ello el soberano del imperio, jactándose de la condición padecida por sus súbditos expresa que las lenguas de los opositores que no fueron cercenadas era únicamente “para que el pueblo oyera los gritos de los torturados”.

La dimensión simbólica de la autoridad máxima ocurre para reforzar los miedos en la sociedad sometida y mutilada. Mantener un estado de tensión, violencia y poder absoluto sobre los dominios del Emperador es el principal motivo narrativo de este relato. Por ello se construye la teatralidad de los hechos ante la presencia de la comunidad, registrar los tormentos ante la mayor gente posible es lo requerido por la autoridad política y donde el Técnico era el encargado de la puesta en escena con el mencionado cofre y que

una vez abierto dejó oír “los gritos de los traidores que habían muerto mientras los torturaban”.

En la dinámica de la siniestra faena:

El Técnico levantó la tapa de la caja y movió los diales, buscando mejor sonoridad: se oyó, como por encanto, el primer grito. La voz modulaba sus quejas más graves alternativamente; luego aparecieron otras voces más turbias pero infinitamente más poderosas, algunas de mujeres, otras de niños. Los aplausos, los insultos y los silbidos ahogaban por momentos los gritos. Pero a través de ese mar de voces inarticuladas, apareció una voz distinta y sin embargo conocida. El Emperador, que había sonreído hasta ese momento, se estremeció.

El inesperado acontecer narrativo ocurre en el momento en que se desprende desde el conjunto de voces de los torturados, una voz peculiar, la del Emperador, desgarró gutural que inmediatamente fue reconocido al unisonó por la gente congregada:

El Emperador, asombrado, escuchó su propio grito: no era el grito furioso o emocionado, enternecido o travieso, que solía dar en sus arrebatos; era un grito agudo y áspero, que parecía provenir de una usina, de una locomotora, o de un cerdo que estrangulan. De pronto algo, un instrumento invisible, lo castigó.

Los golpes emergieron entonces contra la autoridad máxima del imperio, en tanto que el malogrado y si-

niestro hombre recibía las investiduras y gritaba. El técnico por su parte, continuaba con la “transmisión”, sin suspender el acontecer donde finalmente:

El Emperador cayó muerto, con los brazos y las piernas colgando del pedestal, sin el decoro que hubiera querido tener frente a sus hombres. Nadie le perdonó que se dejase torturar por verdugos invisibles. La gente religiosa dijo que esos verdugos invisibles eran uno solo, el remordimiento.

El Verdugo enuncia en su primera capa narrativa, el terror de un Estado totalitario el padecer de sus súbditos, que no son considerados en su dimensión humana, sino como especie de entes, propiedad del Emperador.

Luego existe en la otra capa de narración el hecho de visibilizar el acontecimiento político que viven los ciudadanos argentinos bajo el régimen político autoritario del peronismo y donde se posiciona la plaza como lugar convocante. La plaza de las Cáscaras bien puede simbolizar la célebre Plaza de Mayo de Buenos Aires, Argentina.

El enunciado de El Verdugo propone relevar hechos históricos de sufrimiento y conductas humanas perversas, se muestran los recovecos psíquicos de formas absolutas de relación social donde la intolerancia y el sentido de la vida no es un valor en sí, por cuanto, con tal de imponer una posición política el crimen

de distinta índole es circunstancia válida a la hora de preservar el mecanismo de manipulación y control sobre las masas.

Silvina Ocampo expone la perspectiva de la muerte como un acontecer inevitable bajo un sistema totalitario, pudiéndole ocurrir a cualquier ciudadano, pero también al encargado y justiciero mayor de la muerte como es El Emperador; que misteriosamente fallece en el momento que se escuchan los gritos de los condenados.

La autora presenta una sociedad fisurada, en constante descomposición y fragmentación que probablemente tras la muerte del líder criminal pueda modificar su destino.

El muerto en el mar de Urca, cuento de Clarice Lispector

“No escribo para agradar a nadie”

Clarice Lispector

Clarice Lispector (1920-1977) fue una escritora ucraniana-brasileña de origen judío. Es considerada una de las escritoras brasileñas más importantes del siglo XX entre otros meritos literarios por su lenguaje poético e innovador. Destacan entre sus novelas: *Cerca del corazón salvaje* (1944), *El candelabro* (1946) o *La hora de la estrella* (1977); y respecto a sus cuentos cabe mencionar *Lazos de familia* (1960) o *Felicidad clandestina* (1971).

En *El muerto en el mar de Urca* la narradora es una mujer que alista su vestido nuevo en el despacho de Doña Lourdes, la costurera. En la dinámica de ajustar a medida de la figura de la mujer el vestuario nuevo, la modista le dice que murió un hombre en el mar. Tras oír aquello la dueña del traje nuevo comienza a elucubrar acerca de la noticia que le ha dado la señora Lourdes. Inicialmente imagina y proyecta en su mente el contexto de la ciudad marítima: “Mire a los bomberos. Miré y solo vi el mar que debía estar muy salado, mar azul, casas blancas. ¿Y el muerto?”.

En esa instancia el pensamiento se sitúa aún, desde la una mirada panorámica que no visualiza al hombre muerto y únicamente describe lo que ante sus ojos ha visto en su tránsito por el lugar donde.

Posterior a ello el estado anímico de la protagonista, que en una especie de soliloquio, modifica su inicial aproximación descriptiva para proyectar el suceso y desplazar una ironía mientras se ajusta la prenda de ropa:

El muerto en salmuera. ¡No quiero morir!, grité, muda dentro de mi vestido. El vestido es amarillo y azul. ¿Y yo? Muerta de calor, no muerta en el mar azul.

El cuento relata el acontecer psíquico de la mujer tras conocer la muerte de individuo en el mar, y donde el hecho del hombre ahogado repercute en su día importante: “Voy a decir un secreto: mi vestido es lindo y no quiero morir. El viernes el vestido estará en casa, el sábado me lo pondré. Sin muerte, solo mar azul”.

La protagonista tras al acaecimiento al hombre en el mar, compara las acciones de su jornada, donde el vestido es un símbolo que reafirma la femineidad, el deseo de vivir, la vida. En tanto que desde la otra faz, la muerte es la finalidad de un accionar negligente por no tomar los resguardos de seguridad necesarios. Otro carácter de la narración es la temporalidad de la mujer, para ella únicamente existe el presente:

¿Existen las nubes amarillas? Existen doradas. Yo no tengo historia. ¿El muerto la tiene? Tiene: fue a to-

mar un baño de mar a Urca, el bobo, y murió; ¿quién lo mandó? Yo tomo baños de mar con cuidado, no soy tonta, y solo voy a Urca para probarme el vestido. Y tres blusas. Ella es minuciosa en la prueba. ¿Y el muerto? ¿Minuciosamente muerto?

La muerte se presenta como un evento que es extraño y carente de sentido para el hablante: “No entiendo la muerte. ¿Un joven muerto?”, Además de no entender que hay en el acto de morir, considera que “solo se debe morir de muerte natural, nunca por accidente, nunca por ahogo en el mar”. El destino de todos es morir, pero debiese evitarse que ocurra por un descuido según la mirada de la mujer del vestido, que considera que el ahogado del mar de Urca ha “muerto por bobo que era”.

A pesar de ello la mujer despliega una solemne actitud por la certeza que hay en el cese de la vida. Es un padecer, quizás la única condición clara que tenemos tras nacer, es que sabemos que hay un tiempo donde cederemos a la omnipotencia de esta energía. Y la protagonista es escueta a respecto ello: “pero yo me inclino frente a la muerte. Que vendrá, vendrá, vendrá. ¿Cuándo? Ahí está, puede venir en cualquier momento”.

Finalizando La muerte en el mar de Urca el hablante se interroga acerca del fallecido en las aguas oceánicas, acerca de su vida, su existencia:

Pero, ¿y el joven? ¿Y su historia? Es posible que fue-

ra estudiante. Nunca lo sabré. Me quedé solamente mirando el mar y el caserío. Doña Lourdes, imperturbable, preguntándome si ajustaba más la cintura. Yo le dije que sí, que la cintura tiene que verse apretada. Pero estaba atónita. Atónita en mi vestido nuevo.

Un día aparentemente cotidiano para la mujer protagonista la lleva a indagaciones profundas acerca de la existencia humana y la evidencia de la muerte como último destino humano. Clarice Lispector instala un enunciado quizás irónico acerca de la mujer y sus diversos desplazamientos, donde más allá de una “superflua” adquisición de un vestido, se despliegan reflexiones acerca de la muerte, habiendo de igual modo hay momentos de inserción de crítica y de delimitación tensional entre la vida y la muerte.

Vivienda de Sophia de Mello: Notas interpretativas

Sophia de Mello Breyner Andresen (1919 - 2004) fue una de las poetas portuguesas más importantes del siglo XX. En 1999 es merecedora del galardón más relevante de la literatura en lengua lusa, como es el Premio Camões.

El año 2003 obtiene el importante Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.

Del poemario Islas, de 1989, Vivienda es una de las líricas que expone el acontecer de la poeta, en las recónditas comarcas de su existir más genuino y primordial.

Desde la atemporalidad, la hablante lírica posiciona dos formas diferenciadas en la cronología de sus pasos. Hay zonas, espacios en la modernidad que delimitan un carácter distintivo de acuerdo a formas y momentos variados de confort, pero que no contienen los sentidos de añoranza propiciados por la certeza existencial de la morada primaria:

Mucho antes del chalé

Antes del edificio

Antes incluso de la antigua

Casa bella y grave

Antes de casas solariegas palacios y castillos

A la sencillez apela el texto poético, porque por más que el devenir trajo construcciones fastuosas, el lugar cotidiano y propio no puede ser reemplazado. Hay huellas inconmensurables que vibran en la memoria, en el recuerdo e historia vivida en la primera infancia, como marcas que permanecen, y han trazado los ámbitos profundos del sentir humano.

La vivienda, la pertenencia a esos estratos íntimos está en la casa sagrada; y aunque roída por el paso del tiempo, la casa bella define una matriz profunda donde emerge la existencia.

El hecho conceptual de la casa sagrada define una morada especial, un sitio convocante y abierto donde habitaron todos en algún momento .Y no únicamente moraron seres de este plano factual, sino que difuntos y dioses hallaron una zona confortable para vivir, existir y anidar raíces , es una residencia comunitaria para todos:

Al principio

La casa fue sagrada:

Es decir habitada

No solo por hombres y por vivos

Sino también por los muertos y por dioses

Luego, en otro decurso temporal la hablante nos narra un acontecer antagonista respecto al suceder de la casa:

Eso después fue saqueado
Todo fue reordenado y dividido
Caminamos por la senda
De elaboradas pérdidas

Ese lugar propio fue borrado por un acontecer histórico que legó un extravío y una pérdida, que a través de la palabra puede ser recuperada para constatar un hecho que puede reiterar las certezas de otro tiempo:

No obstante la poesía permanece
Como si no hubiese hecho división alguna
Permanece incluso mucho después de barrido
El susurro de tilos junto a la casa de infancia.

La poesía es el verdadero lugar que trasciende, traspasa y sintetiza el tiempo, Es la palabra quien adquiere la permanencia necesaria para designar aquellas hondas zonas de la existencia humana.

La falsa locura de Alonso Quijano

José Saramago (1922-2010) fue uno de los escritores portugueses de mayor relevancia. Autor de obras dramáticas, de libros de crónicas, de cuentos y novelas donde va configurando una impronta narrativa de gran rigor estilístico

que queda manifiesta en *Manual de pintura y caligrafía* (1976). Novela que expone desde una perspectiva filosófica los avatares de un pintor de escasa calidad compositiva y técnica. En *Levantando el suelo* (1980), indaga acerca de las condicionantes de vida de los campesinos, en tanto que *Memorial del convento* (1982) expone desde una variante histórica el acontecer de un periodo de Portugal durante la época de la inquisición.

En 1998 se le otorgó el Premio Nobel de Literatura. El micro cuento *La falsa locura de Alonso Quijano*, sitúa a Don Quijote desde la perspectiva de un hombre que “simplemente finge una locura” y donde la realización de diversas acciones disparatadas, eran cometidas con la finalidad de refrendar dicho propósito.

De acuerdo a Saramago existe un propósito subyacente de gran importancia en la fabulación del autor español, por cuanto al exponer un personaje desvariado, se pretende relevar y ampliar la capacidad e inventiva

humana como concepto de autonomía del ser:

En virtud de esa genial simulación de Cervantes, el bueno de Alonso Quijano, convertido en don Quijote, consiguió abrir la puerta que todavía le estaba faltando: la de la libertad.

La locura expuesta como sinónimo de libertad es un variante anímica e intelectual que designa otras formas del desplazamiento humano, y donde los estratos rutinarios temporales son escogidos por la libre elección; tanto de la palabra como de la acción. Y en el ámbito de la palabra donde el interés discursivo de situar un modo retórico, periférico, y provocador con el sentido dogmático de la creación y de las formas literarias a través del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (1605).

Sentido moral y corrupción en el cuento *Un día de estos*

Gabriel García Márquez nació en Aracataca, un caserío insignificante de la Región de Santa Marta, Colombia, en 1928. Está considerado como uno de los mayores exponentes de la narrativa latinoamericana contemporánea. “Un día de éstos” pertenece al libro de cuentos “Los funerales de la mamá grande”, publicado en 1962.

En un espacio reducido, la consulta dental de Aurelio Escobar, ocurre el acontecer narrativo. Hasta el lugar acude el Alcalde de un municipio de provincia- sin definir- para que él dentista de oficio le extraiga una muela.

La situación aparentemente inusual, instala a estos dos personajes en una atmosfera de tensión desde el comienzo y donde el hijo del odontólogo que es mediador del dialogo:

-Papá.

-Qué.

-Dice el alcalde que si le sacas una muela.

-Dile que no estoy aquí.

-Dice que sí estás porque te está oyendo.

-Mejor.

Luego el hijo transmite lo que el Alcalde de modo desafiante le expresa:

-Papá.

-Qué.

-Dice que si no le sacas la muela te pega un tiro.

-Bueno. Dile que venga a pegármelo.

La llegada del alcalde viene a romper la cotidianidad del trabajador de salud dental, produciéndose el acontecimiento central de la narración que nos revela que bajo la aparente calma, existe odio y la violencia. El cuento enuncia en un primer nivel, que no existe una relación óptima entre la autoridad política y el odontólogo; más bien hay distancia considerable entre ellos. La notoria discordancia entre el hombre de la política, con mucho poder, y que siente que puede avasallar a quién sea, incluso con la utilización de la fuerza extrema, para conseguir su cometido si no se someten a sus designios. Por otra parte, Aurelio Escobar, hombre trabajador, “dentista sin título”, disciplinado, a esa hora de la mañana instalado desde las seis de la madrugada en la rutina habitual de su gabinete.

Hay dos formas de personalidad antagonistas en el relato, presentándose el alcalde como un individuo que gobierna bajo principios totalitarios y que entiende que puede abusar de su poder en cualquier circunstancia. Y el odontólogo que ejerce en sus activi-

dades diarias de entonces como es En ese entonces trabajaba con su instrumental médico, puliendo una dentadura postiza, desarrollando la faena con obstinación, y que se ve interrumpido de manera abrupta por su hijo de once años que ejerce de enlace en la alocución de los dos personajes y a pesar de las amenazas proferidas contra el dentista, no se amilana, y hace pasar a su sala de trabajo al alcalde.

El alcalde, atormentado por un dolor de muelas ha acudido hasta la consulta de Don Aurelio, y sin importar que no le importa que su interlocutor sea un menor de edad envía con él las amenazas contra su padre, ante lo cual este, responde con plena serenidad.

El escueto saludo dio inicio a al encuentro de urgencia dental, descrito de este modo por él autor:

Mientras hervían los instrumentos, el alcalde apoyó el cráneo en el cabecal de la silla y se sintió mejor. Respiraba un olor glacial. Era un gabinete pobre: una vieja silla de madera, la fresa de pedal, y una vidriera con pomos de loza. Frente a la silla, una ventana con un cancel de tela hasta la altura de un hombre. Cuando sintió que el dentista se acercaba, el alcalde afirmó los talones y abrió la boca.

Cuando el dentista finaliza el proceder quirúrgico de extracción de la muela, le pregunta al alcalde a quien le pasa la cuenta, a lo que le responde “es la misma vaina”.

La afirmación denota muy explícitamente la corrupción política deliberada por parte de la autoridad, que ostenta un poder absoluto, a través del ejercicio de un cargo político fundamental en el pueblo, y desde la doctrina militar(-teniente) de la violencia mediante el poder de las armas.

García Márquez expone la corrupción, el abuso de poder político, y el sentido moral del dentista, que, a pesar de vivir bajo un contexto de dominio de fuerza militar, su voz despliega un parecer discordante respecto a las condicionantes históricas padecidas: “aquí nos paga veinte muertos, teniente”.

La voz de Don Aurelio reprocha el accionar militar de abusos indiscriminados del autoritarismo y la desigualdad ciudadana. Un día de estos, es un texto de crítica a la situación histórica donde la corrupción, abuso de poder, e irracionalidad, cometida contra los habitantes del pueblo como acontecer cotidiano que debiese cesar por ser un modo totalitario nocivo para la sociedad y sus habitantes.

El relato también demuestra el ejercicio de la moral, donde los valores y costumbres del alcalde representan una especie de amoralidad, en tanto que el odontólogo exhibe un comportamiento ejemplar de moralidad intachable, y del deber ser, en el marco de una sociedad viciada que debiese considerar este tipo valores, necesarios para la construcción de un colectivo más humano.

Notas acerca del relato La conciencia de Ana María Matute

Ana María Matute Ausejo (1925- 2014) fue una novelista española integrante de la Real Academia Española. Es una de las mejores novelistas de la posguerra española, en 2010 obtuvo el relevante Premio Cervantes.

La conciencia narra el acontecer de Mariana, joven guapa, casada con Antonio y que ve interrumpida su cotidianidad tras la irrupción de un viejo vagabundo en su hogar en una noche de tormenta. El hombre busca alojamiento por el decurso de una noche.

La actitud y mirada que el extraño tiene con la mujer la inquieta, incluso llegando a perturbarla. Su esposo Antonio por entonces no se encuentra en el hogar, y a pesar que Mariana no quiere que el vagabundo se quede a alojar en su casa, termina por aceptar lo contrario.

Al día siguiente de la estadía del vagabundo comienzan a suceder situaciones sorprendidas por cuanto el hombre no se va de la casa y decide quedarse por más tiempo que el autorizado e incluso cuando Antonio llega a su hogar permanece inmutable en la residencia.

El desconcierto para Mariana se acentúa aún más cuando el vagabundo lleva bastantes días viviendo con ellos, y lo que no comprende es porque su ma-

rido tolera al individuo, aquello le resultaba insólito:

Ya no podía más. Estaba convencida de que no podría resistir más tiempo la presencia de aquel odioso vagabundo. Estaba decidida a terminar. Acabar de una vez, por malo que fuera, antes que soportar su tiranía.

El estado confuso en que se encuentra Mariana la lleva a proyectar que él extraño individuo sabe información de su vida, creyendo que el secreto de su

Infidelidad se puede develar. En esas instancias, el peso de la conciencia de la mujer adquiere notorias complicaciones porque sabe que no ama al hombre con quien se caso, y únicamente la conveniencia económica es la que lo mantiene en unión marital.

Mariana cree que él vagabundo sabe su secreto y teme que lo pueda decir, ante ello le ordena que abandone su casa, y antes de irse el vagabundo le expresa que no sabe nada sobre ella ni su posible secreto, únicamente expresa que todas las personas contienen secretos y desliza que quizás Antonio tiene algo que esconder:

Un consejo, posadera: vigila a tu Antonio. Sí: el señor posadero también tiene motivos para permitir la holganza en su casa a los viejos pordioseros. ¡Motivos muy buenos, juraría yo, por el modo como me miró!

La narrativa de Ana María Matute expone aspectos de la psicología humana como es el caso antagonista

de un pordiosero viejo, bastante astuto, intuitivo y seguro de su accionar. Y Mariana, joven infiel, insegura, frágil emocionalmente y débil, que, ante una situación imprevista, queda vulnerable en su dimensión íntima, puesto que los sentimientos de culpa y arrepentimiento la acechan constantemente.

La ironía es otro carácter presente en *La conciencia*. Una calma extraña sentida por la mujer, muda hacia circunstancias de desconcierto debido a la ruptura de la tranquila cotidianeidad con la llegada del viejo vagabundo que modifica todos los aspectos de una aparente vida de quietud y falsa fachada.

Memorias de una horca: Cuento de José María Eça de Queirós

José María Eça de Queirós (1845-1900) fue un escritor portugués, considerado el máximo representante de la novela realista del siglo XIX en lengua portuguesa. Entre sus obras destacan *El crimen del padre Amaro* (1875), *El primo Basilio* (1878) y *Los Maia* (1888).

Memorias de una horca narra desde la perspectiva de personificación de este instrumento de ejecución, el suceder mortuorio de sus avatares durante el tiempo. Iniciando el relato propone desde el recuerdo los trágicos acontecimientos como testimonios “sobre la vida”:

“Pertenezco a una antigua estirpe de robles, raza austera y fuerte, que ya en la antigüedad dejaba caer de sus ramas pensamientos para Platón. Desde ser un árbol transmutación en horca”.

Las vicisitudes del accionar de la horca, narran los estados padecidos por el instrumento mortuorio, describiendo a modo cabal los acontecimientos específicos de ahorcamiento de sus víctimas:

“Ahorqué a un hombre, un pensador, un político, criatura del bien y de la verdad, alma bella, pletórica de las formas del ideal, defensor de la luz. Fue vencido y ahorca-

do”,”Ahorqué a un hombre que había amado a una mujer, que había huido con ella. Su crimen era el amor” “Ahorqué también a un ladrón. Este hombre era también obrero”

La narrativa delinea uno de los temas fundamentales de la literatura universal de todas las épocas como es la muerte. Eça de Queirós desarrolla a través de la perspectiva de un objeto que ha “visto” y ejecutado a diversos hombres por distintas circunstancias y culpas.

Hay una síntesis histórica que da cuenta de la temporalidad diversa en que la horca como símbolo de la muerte ha cometido crímenes. Sin embargo la posición genuina de la horca es una crítica a la irracionalidad humana que considera el asesinato como condición válida e inherente del vivir en sociedad.

La horca entonces “entiende” que su condición primaria está en la naturaleza:”Pedí a Dios que me pudriese de repente. ¡Había sido un árbol de las selvas al que los vientos hablaban!”. Y finalmente llega el momento donde considera que debe parar su accionar errado, y no seguir de verdugo del hombre: No quiero ser un monumento de tortura; he sido fuente de alimento y no quiero matar; ¡fui amiga del labrador y no quiero alianzas con el sepulturero!

Memorias de una horca relata la existencia equivocada de los hombres. La condición humana no logra distinguir el real sentido existencial de la vida

que lo constituye. Y por ello el autor lucidamente reitera la crítica de su malogrado accionar:

“El mundo vegetal posee una ignorancia sacra: la del sol, del rocío y de las estrellas. Angélicos, buenos y malos son por igual cuerpos intocables para la gran Madre Naturaleza, noble y caritativa. ¡Oh, Dios, libérame de este mal del hombre, tan feroz y tan hondo que se trasciende a sí mismo, que horada a la propia Naturaleza y hasta llega a herirte a Ti, en tu mundo celestial!”.

La convicción por la vida es lo que propone este elemento personificado. Y es así como la horca define que elementos debiesen ser contruidos con la madera que se tala de los árboles. Propone entonces que el sentido de ser “vigas de la casa del hombre” o “mástil de un navío”, cualquier propósito que sea de bien o de construir es el interés fundamental de la horca.

En la instancia donde hubo de cometer asesinatos pudo constatar que Dios y la naturaleza perdonaban sus actos y confiaban en su cambio posible:

“Ahorqué a veinte. Los buitres me conocían. La Naturaleza veía el dolor dentro de mí; no me despreció; el sol me otorgaba su luz espléndida, las nubes venían a arrastrar sobre mí su blanda desnudez, el viento me refería cosas de la vida de la selva que yo ha-

bía abandonado, la vegetación inclinaba con ternura sus frondas para saludarme: Dios me enviaba el rocío, ese frescor que era promesa de un perdón del mundo natural”.

La transmutación de la horca fue un proceso temporal donde paso por instancias de tensión y complejidad. Los buitres, símbolo primordial de aparición, frente a cadáveres o cuerpos desfallecientes exhiben su hambruna feroz, aproximándose continua y constantemente a los dominios de los sitios fúnebres donde la horca desarrollaba sus actos. En relación al acecho de estas aves Eça de Queirós explicita:

“El cadáver se balanceaba al viento. Empecé a oír aletazos. Volaban sombras sobre mí. Eran los buitres. Se posaron. Sentía el roce de sus plumas inmundas; aflaban los picos en mi cuerpo; se colgaban, ruidosos, clavándome las garras”.

El siniestro espectáculo de las rapaces aves perturbaba notoriamente a este objeto mortuario y le hacían arrepentirse de posibilitar la acción necrófaga de los carroñeros:

“¡Uno se posó en el cadáver y empezó a picotearle la cara! Dentro de mí estallaron los sollozos. ¡Servía ahora para afilar los picos de los buitres y para que los hombres colgasen de mí cadáveres, como viejos ro-

pajes de carne, en harapos! ¡Oh, Dios mío!
-Sollocé también-”

Dios y la naturaleza a pesar de sus múltiples crímenes brindaban a la horca la opción de resarcir sus cometidos. “Envejecí. Aparecieron las arrugas oscuras”, nos enuncia la horca, la última etapa de su existencia le hace entender que su proximidad a la muerte le abre un ámbito donde todo adquiere otro sentido: “El gran mundo vegetal, al percibir cómo me enfriaba, me envió a mí sus vestidos de hiedra”.

Emerge además la gratitud de la vida que se le presenta a la horca su cobijo armonioso:

“¡Oh, Dios, el cielo azul me brindó cada mañana la frescura del rocío, la tibieza fecundante, la belleza inmaterial y fluyente de lo blanco, la transformación a través de la luz, todo lo bueno, todo lo grácil, todo lo sano”

El destino de este objeto de cesación de la vida se encuentra de frente con su propio espejo. De ser un elemento propagador de la muerte ahora siente que sus últimos latidos son roídos por el único devenir que trae la certeza absoluta:

“Sentía la llegada de la podredumbre. Un día de nieblas y vientos me dejé caer tristemente al suelo, entre la hierba y la humedad, y empecé a morir en silencio”.

Violencia y pesadumbre en el cuento Réquiem con tostadas de Mario Benedetti

A La muerte y otras sorpresas (1968) pertenece el cuento Réquiem con tostadas del escritor uruguayo Mario Benedetti (1920-2009). Referente importante dentro de la literatura latinoamericana del siglo XX.

“Sí, me llamo Eduardo. Usted me lo pregunta para entrar de algún modo en conversación, y eso puedo entenderlo. Pero usted hace mucho que me conoce, aunque de lejos. Como yo lo conozco a usted. Desde la época en que empezó a encontrarse con mi madre en el café de Larrañaga y Rivera, o en éste mismo”.

La prosa de Réquiem con tostadas se articula en torno a la voz única de Eduardo, un niño de trece años que vive junto a sus padres y hermana de diez años, en un viejo conventillo de villa dolores, son pobres. En el inicio la narración describe un encuentro accidental de Eduardo con el amante de su madre. Quién lo invita a un café con tostadas en uno de los locales donde habitualmente se reunía con la madre del muchacho. El cuento presenta la problemática social de la violencia doméstica, que en este caso el padre acomete

contra el niño, su hermana y su madre cuando esta alcoholizado. Las experiencias familiares son expuestas por Eduardo en el café y a modo de monólogo expone la infausta vida familiar padecida y que conlleva a su madre a tener una relación amorosa fuera del hogar.

De acuerdo a las condicionantes padecidas por el niño, su temperamento denota prudencia en la manera en que aborda la vida. Con mucha entereza y madurez afronta los sinsabores biográficos de su existencia.

El texto se construye en dos capas antagónicas, una de ellas es el mencionado encuentro del muchacho en el café, donde le cuenta el suceder de su hogar al hombre que durante un año y medio hizo feliz a su madre:

“¿Y sabe por qué tenía ganas de hablar con usted? Porque tengo la impresión de que usted es un buen tipo. Y mamá también era buena gente”.

Eduardo conocía los encuentros secretos de la pareja de amantes. En varias oportunidades siguió a su progenitora para saber donde acudía cuando se ausentaba de casa, y fue así como descubrió algunas cafeterías donde se daban citas en sigilo.

El amante no estaba enterado de la situación vivida por la mujer que tanto quería, y es así como el infante con pesadumbre, pero sereno, le refiere las instancias de violencia acaecidas al interior de su hogar:

“Usted apareció hace un año y medio, pero el Viejo se emborrachaba desde hace mucho más, y no bien agarró ese vicio nos empezó a pegar a los tres. A Mirta y a mí nos daba con el cinto, duele bastante, pero a mamá le pegaba con el puño cerrado. Porque sí nomás, sin mayor motivo: porque la sopa estaba demasiado caliente, o porque estaba demasiado fría, o porque no lo había esperado despierta hasta las tres de la madrugada, o porque tenía los ojos hinchado de tanto llorar”

El tono solemne y melancólico exhibido por el menor, invade los espacios interiores del hombre adulto que tras oír aquella desgraciada historia comienza a llorar, recordando a la mujer con la que compartió momentos importantes y a la cual quería.

Eduardo sentía una imperiosa necesidad de contar a este desconocido hombre las circunstancias padecidas, y además para que se enterase de algunos aspectos ingratos de la mujer con la que tenía encuentros afectuosos:

“A lo mejor usted no lo sabía, o sólo sabía una parte, porque mamá era muy callada y sobre todo no le gustaba hablar de sí misma. Ahora estoy seguro de que hice bien. Porque usted está llorando, y, ya que mamá está muerta, eso es algo así como un premio para ella, que no lloraba nunca”.

Otro carácter de la narración es la violencia que finalmente concluye de manera trágica. “El viejo” -como le llama Eduardo a su padre- asesina a su mujer tras enterarse de la infidelidad cometida, va a la cárcel y Eduardo y su hermana Mirta se separan porque la niña se va a vivir con su abuela paterna, en tanto que el muchacho vive con su abuela materna.

La destrucción de la familia es un acontecer al cual Eduardo debe hacer frente, el asesinato de su madre, la separación de su hermana y el confinamiento de su padre en la cárcel le van delineando como un ser sereno, comprensivo y maduro para sus exiguos trece años. Incluso su dimensión moral le permite perdonar a su padre a pesar de la gravedad de su accionar. Eduardo no siente rencor por su progenitor y más bien lo visita en la cárcel, eso sí, le resulta sorprendente visualizarlo sin el estado de embriaguez característico:

Me resulta extraño verlo al natural, quiero decir sin encontrarlo borracho. Me mira, y la mayoría de las veces no dice nada. Yo creo que cuando salga, ya no me va a pegar. Además, yo seré un hombre, a lo mejor me habré casado y hasta tendré hijos. Pero yo a mis hijos no les pegaré, ¿no le parece?

En “Réquiem con tostadas” Benedetti ejemplifica la violencia doméstica ocurrida en una familia pobre.

La dimesnsion moral de un niño de trece años que entiende que el accionar errado de su padre no es un comportamiento aceptable para vivir en sociedad. Sin embargo tiene la capacidad de perdonar a un individuo alcoholico que acomete un deleznable crimen contra su propia madre, la posición que sustenta es desde una ética intachable, que proyecta incluso, su accionar posterior en el entendido que no seguira el patrón de violencia vivido en sus estados cotidianos. El llamado es a una reflexión racional del accionar humano, es un llamado a sensibilizar conciencias respecto a los tristes sucesos por los que deben pasar mujeres y niños bajo una sociedad patriarcal. Instalar el sentido de realidad es lo que el enunciado propone, llegando incluso a esos estratos emotivos más recónditos.

Notas acerca del cuento El sur de Borges

Considerado por el propio autor como su cuento mejor logrado, El Sur Jorge Luis Borges (1899-1986) fue publicado en 1953 en el periódico La Nación, posteriormente aparece en el libro Artificios (1956), la segunda parte de Ficciones.

El relato narra el acontecer de Juan Dahlmann, argentino de origen germánico-criollo, que, entre los dos ríos que confluyen al caudal de su sangre, se inclina por su descendencia de línea materna. Su abuelo, Francisco Flores, militar del 2 de infantería de línea, murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios.

Dahlmann, secretario de una biblioteca municipal, lleva más o menos una cotidianeidad monótona, matizada por la promesa hecha a sí mismo de un viaje al Sur, que considera un mundo más antiguo y más firme. Tras padecer un accidente aparentemente de poca importancia, desemboca en una amenaza de gravedad y el protagonista es llevado al sanatorio, donde el dolor y la fiebre le harán conocer un anticipo del infierno.

Un día cualquiera, y he ahí donde emergen las dudas hermenéuticas respecto a los estratos semánticos de la narración, el hombre probablemente deja el sanatorio

para acudir hasta una estancia familiar en el Sur.

El cuento en apariencia realista de circunstancias acaecidas en el hospital, donde el hombre bajo procedimiento médico es sometido a diversos análisis, pruebas y tratamientos para sanar al hombre, que se encuentra sin comprender el suceder que padece ni porque exactamente se encuentra en esa posición doliente.

Desde aquel circuito narrativo se abre el espacio hacia una dimensión fantástica. Se sugiere que Dahlmann abandona el sanatorio para iniciar un viaje en tren, al campo del sur. Sin embargo, se puede entender que el enfermo e un trance de delirio divaga y viaja en un ejercicio mental hacia el lugar de sus antepasados donde siempre quiso ir.

Juan Dahlmann recorridas unas pocas cuadras desde la estación en que desciende, llega a un almacén, y ahí es provocado a pelear por un individuo, entonces ambos emergen a la calle:

“Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavarón la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado”.

El cuento de Borges presenta el tema del escape de la realidad, pudiendo en esta exegesis considerar que la muerte no acontece en el campo argentino debido a que el hombre nunca estuvo en esas zonas. Y lo que pudiese ocurrir es que, tras ser internado en el sanatorio, Dahlmann muere en la camilla, pero aquella no es una posibilidad mortuoria que habría escogido el espíritu del argentino de origen germánico-criollo, por cuanto no representa su ideal de una muerte únicamente cotidiana en un recinto hospitalario, por ello el sueño de una muerte más parecida a la de su abuelo materno, el militar Francisco Flores, quién muere lanceado por indios en la frontera de Buenos Aires.

El autor transgrede el tiempo y el espacio, la realidad y el sueño se bifurcan para extraviar el sentido cierto donde no se logra constatar si la narración, es la de una temporalidad mágica o si refiere a un contexto real. En síntesis, no clarifica si si estamos frente al sanatorio o al Sur.

Contenido

El muerto en el mar de Urca, cuento de Clarice Lispector	143
Humanismo y desgarró en <i>Los nueve monstruos</i> de César Vallejo	105
“Infortunios de Alonso Ramírez”: De la lírica a la épica. Convergencias narrativas de un discurso híbrido.	11
La falsa locura de Alonso Quijano	151
Memorias de una horca: Cuento de José María Eça de Queirós	161
Metapoesía y memoria en <i>La llave que nadie ha perdido</i> . Bosquejo de una escritura	121
Nota prologal	5
Notas acerca del cuento El sur de Borges	173
Notas acerca del cuento El verdugo de Silvina Ocampo	137
Notas acerca del relato La conciencia de Ana María Matute	157
Para una lectura nietzscheana del poema “El cuerpo deshabitado” de Rafael Alberti	113
Pensamiento crítico del personaje “Camila” en La Camila o la patriota de Sudamérica de Camilo Henríquez	43
Sentido moral y corrupción en el cuento <i>Un día de estos</i>	153
Thiago de Mello y el <i>Ser</i> de su poesía	133
Universo simbólico en el cuento <i>El Rey Burgués</i> de Darío	77
Violencia y pesadumbre en el cuento Réquiem con tostadas de Mario Benedetti	167
Vivienda de Sophia de Mello: Notas interpretativas	147
Voces críticas y disonantes de Carlos Pezoa Véliz	87

Este libro se diseñó y exportó para su publicación en Amazon el día 3 de julio de 2021, en el Taller Editorial del poeta Luis Perozo Cervantes, ubicado en la ciudad de Maracaibo, en el estado federal del Zulia, al norte de Suramérica, en el continente descubierto por Cristobal Colón, dentro del Planeta Tierra; en el mismo día pero de 1810 en que naciera el poligrafo Rafael María Baralt

www.sultanadellago.com