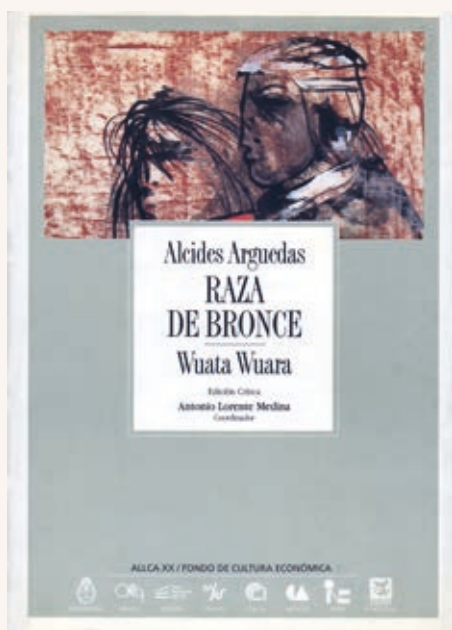


UN SIGLO DE *RAZA DE BRONCE*

JUAN CARLOS ORREGO ARISMENDI
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



Alcides Arguedas, 1996
Raza de bronce. Wuata Wuara
Editorial Fondo de Cultura Económica

Hace cien años —a mediados de 1919—, la editorial González y Medina de La Paz publicó *Raza de bronce*, la novela de Alcides Arguedas con que se consolidó el indigenismo literario andino. Antes, un par de novelas decimonónicas de autores peruanos, así como una obra de juventud del mismo Arguedas, habían insinuado importantes rasgos del subgénero sin alcanzar un dibujo pleno.

En 1848, Narciso Aréstegui había incluido algunas viñetas con indios pobres y explotados en *El padre Horán*, una de las primeras novelas publicadas en Perú, y cuyo argumento se concentra en la manipulación y abuso sexual de la joven Angélica por parte de su confesor espiritual. Cuatro décadas más tarde, Clorinda Matto de Turner puso su famosa novela *Aves sin nido* (1889) al servicio de una denuncia indigenista, toda vez que sus páginas retratan los atropellos de las autoridades civiles y eclesiásticas contra los indios de Kíllac, un ficticio —pero representativo— pueblo andino. Sin embargo, la escritora cusqueña enfatizó en el aspecto humanitario de la cuestión, sin poner en tela de juicio la usurpación de las tierras ancestrales por parte

de los gamonales, problema que primero Manuel González Prada y luego José Carlos Mariátegui señalaron como el único que debía resolverse para reivindicar efectivamente al indio.

Alcides Arguedas, nacido en La Paz el 15 de julio de 1879, se dedicó tempranamente al periodismo mientras estudiaba derecho y ciencias políticas, y al entrar el nuevo siglo acometió también la escritura de ficción, así como el ensayo sociológico e histórico. *Wuata Wuara* (1904), su segunda novela —un año atrás había publicado *Pisagua*—, se ocupa de la violación y asesinato de una pastora indígena del Titicaca cuyo nombre da título al libro. El crimen corre por cuenta de Alberto Carmona, dueño de la hacienda Pucuni, quien, en compañía de cuatro amigos de La Paz, lleva a Wata Wara hasta la cueva en que tiene lugar el desenlace fatal. Cuando Agiali —el novio de la pastora— y el viejo Choquehuanka —su protector— conocen los hechos, la comunidad en pleno es convocada para tomar parte en una retaliación que implicará la quema de la casa patronal y el cruento sacrificio de Carmona y sus amigos. La novela, es cierto, plantea sin ambages la cuestión de la tierra: previamente a la consumación de la venganza, Choquehuanka anima a los indios con el argumento de que, antes, “ellos eran los dueños y señores absolutos del terreno, en tanto que los otros no eran más que unos intrusos” (p. 414); pero de la misma manera vicia la reivindicación, y no solo por un retrato de la psicología indígena dominado por los rasgos del bestialismo, la indolencia y la suciedad, sino —y sobre todo— por la imagen final, antropofágica, en que las indias de Pucuni beben la sangre de Carmona, a quien Agiali arranca las entrañas de un tirón, como en un sacrificio tópico de las crónicas de Indias.

Las tesis sobre la degeneración de la condición indígena vertidas en *Wuata Wuara* fueron, inicialmente, el embrión de *Pueblo enfermo* (1909), el estudio sociológico que dio notoriedad a Arguedas en el orbe hispanoamericano; y una década más tarde su trama literaria fue la materia prima de *Raza de bronce*, cuarta y última novela del autor después de la publicación de *Vida criolla* (1905). La historia de las relaciones de la pastora y su novio —quienes se llamaron Maruja y Agustín en la edición de 1919—, así como el drama del asesinato, fueron ensambladas en una narración mucho más larga que incluye un largo viaje de Agiali a los valles

cálidos y no pocos cuadros costumbristas, así como una noticia más detallada de la vida de Pablo Pantoja —como ahora se llama el patrón— y sus amigos paceños. Arguedas, ausente de Bolivia a causa de una misión diplomática en Europa, no pudo corregir las pruebas de imprenta, de modo que las impurezas del libro fueron advertidas por un crítico que sintió “indignada pena” (p. 3). La segunda edición, lanzada en Valencia (España) en 1924, apenas salió de las bodegas de la editorial Prometeo. Solo la tercera versión —publicada por la editorial Losada de Buenos Aires en 1945— vino a tener amplia difusión, además de que pudo incorporar muchas modificaciones que Arguedas había hecho durante “los mejores momentos de una vida”, según escribió él mismo en 1944. Poco después —el 6 de mayo de 1946— murió en Chulumani, al este de La Paz.

Raza de bronce está compuesta por dos partes. La primera se concentra en el viaje que Agiali y tres vecinos de su comunidad —Manuno, Quilco y Cachapa— emprenden hacia los valles cálidos de los Yungas, a donde van en busca de semillas por orden del patrón de la hacienda Kohahuyo. En el periplo, Manuno sucumbe ahogado en la creciente de un río, y Quilco regresa a casa minado por una fiebre que acaba robándole la vida. Las acciones de la segunda parte transcurren en Kohahuyo, junto al Titicaca, y se resumen en la evolución de la relación sentimental de Agiali y Wata-Wara —así acaban llamándose los protagonistas en la edición definitiva— y los hechos ligados al asesinato de la mujer. Esta parte es la que corresponde a la reescritura propiamente dicha de *Wuata Wuara*, manifiesta en el cambio de nombre de la mayoría de los personajes, la adición de material etnográfico —en esencia, los ritos ancestrales que preside Choquehuanka y la inclusión de una leyenda incásica atribuida a Alejandro Suárez, un amigo de Pantoja con alma de antropólogo—, la atenuación de las tesis de pesimismo étnico y la supresión del episodio final del banquete caníbal, pues en la novela de 1919 la venganza indígena se reduce a la incineración de la casa patronal, en la que —se sugiere al lector— se encuentran los asesinos de la pastora, de quienes se aparta el filantrópico Suárez.

Se trata de una novela sobre los poderes andinos. Estas potencias, diversas, expresan su intensidad en pasajes específicos, haciéndose evidente un contraste fundamental entre las fuerzas naturales,

imperantes en la primera parte, y las fuerzas humanas que dominan en la segunda. Para los vullunos, el río que arrastra a Manuno es algo más que una circunstancia del paisaje; en realidad, se trata de un enemigo inveterado y temible según lo presentan a los empavorecidos viajeros del altiplano: “¡Oh, ellos bien conocían el río! Toda su vida no era sino una perpetua lucha con él. Lucha tenaz, porfiada, perenne, eterna... ¡pero él siempre triunfante, siempre devastador, siempre terrible!” (p. 47). Posteriormente, al cruzar los Yungas y acercarse al gigantesco Illimani, Agiali y sus compañeros experimentan, ante la cima blanca y todavía lejana de la montaña, un sobrecogimiento análogo al que les suscitara el río: “Su presencia aterrorizaba y llenaba de angustia el ánimo de los pobres llaneros. Sentíanse vilmente empequeñecidos, impotentes, débiles. Sentían miedo de ser hombres” (p. 68). Un contrapunto a esa majestuosidad mineral lo surte el vuelo de los cóndores, a los que el narrador describe como predadores feroces, poseedores de garras que les permiten robar piezas de ganado, sin importar que, en realidad, esas aves tengan dedos flácidos como los de las gallináceas y, en consecuencia, se alimenten preferentemente de carroña. Arguedas extremó el romanticismo del cuadro introduciéndose él mismo en la figura de un joven bachiller, cazador de cóndores en las lejanas montañas a las que se arriman los indios protagonistas.

En la segunda parte, aunque se mencionan las heladas y otros golpes de la naturaleza contra la vida india, lo que está en el primer plano de la narración son las potencias humanas que entran en conflicto sobre el territorio; un conflicto que conforma la tensión esencial del indigenismo, interesado por establecer un equilibrio entre el poder tiránico de los hacendados usurpadores y el poder reivindicatorio de los indios sojuzgados. Al iniciarse la segunda parte se reconstruye el a priori histórico que ha hecho posible la situación particular de la novela, en la que la familia Pantoja detenta, de modo absoluto y violento, la propiedad de las tierras ancestrales de Kohahuyo. Durante el gobierno caudillista de Mariano Melgarejo (1864-1871), sus familiares y allegados políticos obtuvieron tierras de hacienda junto al Titicaca, “liberadas” esas tierras tras la masacre de sus dueños indios. El narrador es claro al delimitar los contornos de la tragedia étnica: “Así, a fuerza de sangre y lágrimas, fueron disueltas, en

tres años de lucha innoble, cosa de cien comunidades indígenas, que se repartieron entre un centenar de propietarios nuevos, habiendo no pocos que llegaron a acaparar más de veinte kilómetros seguidos de tierras de pan llevar. De este modo, más de trescientos mil indígenas resultaron desposeídos de sus tierras” (p. 116). Pablo Pantoja representa la nueva generación de los acaparadores, convencida de su derecho a ejercer dominio y control absoluto sobre la vida de los indios, quienes deben pagar con productos y servicios —incluso sexuales— su permanencia en la heredad que antes les perteneció. Con realismo psicológico, la novela muestra a un patrón persuadido de su superioridad moral bajo el argumento —emanado de su perspectiva de clase— de que el indio tiende a la ociosidad y la oculta con hipocresía; y también, con evidente pragmatismo, ese patrón rechaza cualquier esfuerzo por educar al indio, pues, por saberlo mayoría, ve su instrucción como un riesgo: “¡ay del día que esos dos millones sepan leer, hojear códigos y redactar periódicos! Ese día invocarán esos tus principios de justicia e igualdad, y en su nombre acabarán con la propiedad rústica y serán los amos” (p. 273). El capataz mestizo y el párroco codicioso son el apoyo de la tiranía de Pantoja; el ministro religioso, particularmente, convierte la desigualdad en dogma al predicar que es voluntad de Dios el que haya quiénes manden y quiénes obedezcan.

A esas fuerzas sociales dominantes se opone el indio, quien a primera vista parece estar asistido, en su pretensión de resistencia, nada más que por sus tradiciones. La segunda parte es, en cierto sentido, un zurcido de las prácticas ancestrales que han logrado mantenerse en el tiempo a pesar del exilio económico y la violencia material e ideológica de hacendados y curas: el modo de formalizar un noviazgo, el rito matrimonial con fingimiento del rapto de la mujer, los formalismos de la transmisión del mando, las costumbres funerarias y las fiestas religiosas, las prácticas adivinatorias sobre el estado del tiempo, los conjuros para la propiciación de la pesca y los usos alimenticios y medicinales, entre otros aspectos. La necesidad de actualizar esa agenda cultural es la que relievra la figura de Choquehuanka, cuya experiencia y sabiduría lo sitúan como oficiante central y guía de la comunidad entera; en palabras del narrador: “De todo hacía Choquehuanka en la región: era consejero, astrónomo,

mecánico y curandero. Parecía poseer los secretos del cielo y de la tierra” (p. 165). Pero de esa figura del viejo sabedor —típica, por lo demás, en la novela indigenista— proviene también la fuerza que sitúa a los indios en la conciencia histórica de su sujeción y los empuja a las vías de hecho. La venganza por la muerte de Wata Wara se cocina con estas palabras del anciano: “es bueno que a raíz de cualquiera de sus crímenes nos levantemos para castigarlos, y con las represalias [...] hacerles ver que no somos todavía bestias y después abrir entre ellos y nosotros profundos abismos de sangre y muerte, de manera que el odio viva latente en nuestra raza, hasta que sea fuerte y se imponga o sucumba a los males” (p. 344).

Arguedas, quien como ya se dijo quiso plasmarse en el personaje del joven cazador de cóndores —y sin duda también en el de Alejandro Suárez, estudiante de derecho, zurcador de versos y crítico de las desigualdades sociales—, materializó en el discurso de Choquehuanka sus propias intenciones como escritor indigenista. Así lo sugiere una nota de autor que cierra la novela en su tercera edición, y en la que se hace explícita la necesidad —o mejor, la posibilidad— de cambiar el destino histórico del indio boliviano: “Este libro ha debido en más de veinte años obrar lentamente en la conciencia nacional, porque de entonces a esta parte y sobre todo en estos últimos tiempos, muchos han sido los afanes de los poderes públicos para dictar leyes protectoras del indio” (p. 348).

Entre junio de 1929 y junio de 1930, Alcides Arguedas fungió como Ministro Plenipotenciario de Bolivia ante el gobierno colombiano. En esa circunstancia, fue testigo de primera mano de la contienda electoral en que los conservadores cedieron, a favor del liberal Enrique Olaya Herrera, la Presidencia de la República que habían ocupado durante medio siglo. Asimismo, el escritor boliviano tomó nota de los acontecimientos de la vida literaria bogotana, entre ellos el estreno del poeta Barba Jacob en el Teatro Colón, la visita de la novelista venezolana Teresa de la Parra y el traslado de los restos de José Asunción Silva al Cementerio Central, hecho que avivó las interpretaciones de su suicidio, en las que incluso terció Arguedas con un opúsculo publicado en la década siguiente.

Arguedas se presentó ante Miguel Abadía Méndez el 9 de julio de 1929 y, para su sorpresa,

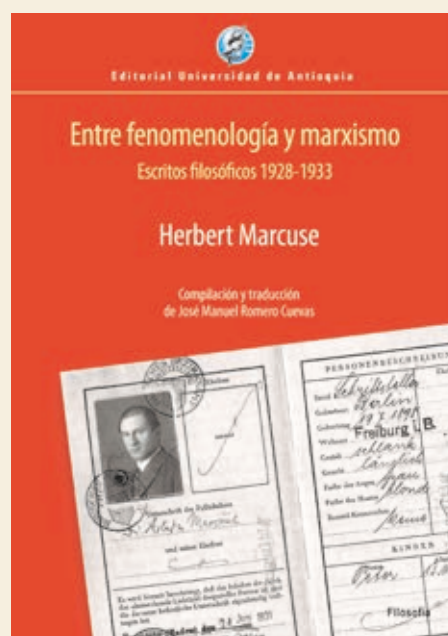
se encontró con que el mandatario colombiano había leído su novela a pesar de las precarias ediciones que, hasta entonces, se habían hecho de ella: “conozco el aspecto del altiplano porque he leído *Raza de bronce*... Me la dio Trigueros, nuestro Encargado de Negocios, cuando vino de La Paz”, reveló Abadía Méndez al escritor. Acabándose la tercera década del siglo, el diplomático Arguedas era conocido, sobre todo, por su trabajo de historiador; de hecho, poco antes de llegar a Bogotá había aparecido *Los caudillos bárbaros* (1929), su diatriba contra los gobiernos tiránicos de Mariano Melgarejo y Agustín Morales, a la postre su libro de no ficción más celebrado, junto con *Pueblo enfermo*. En cuanto a este ensayo sociológico, no puede descartarse que haya tenido buena recepción en Colombia, en vista de que sus ideas sobre la emotividad agreste y la postración histórica del indio parecen haber tenido eco en “La melancolía de la raza indígena” (1929), el famoso ensayo del periodista boyacense Armando Solano, quien, por lo demás, mostró mucho interés por el testimonio y obra de Arguedas. Cuando el escritor boliviano estuvo en Bogotá, Solano —a la sazón cronista de *El Espectador*— le pidió informes sobre la vida en Europa, donde pensaba radicarse, y una vez allí publicó el artículo de Arguedas sobre el suicidio de Silva, en la revista colombo-belga *Ulenpiegel* de enero de 1934.

Cuando, por sus diferencias con el gobierno de Hernando Siles, terminó Arguedas el encargo diplomático, varios diarios colombianos encomiaron su labor política y escritural, con la consecuente actualización de sus principales títulos, temas e ideas. Consecuencia de eso puede ser el significativo hecho de que *El indio en América. Síntesis de obras americanas sobre el problema indígena* (1948), una obra estatal de divulgación preparada por Elisa Mújica, apenas incluía comentarios de cuatro novelas latinoamericanas, una de ellas *Raza de bronce*. La escritora santandereana no tuvo duda de que se trataba de una obra inaugural al escribir que “apareció en 1919, como precursora de esas pujantes obras literarias que revelaron la realidad de la selvas mortíferas, las explotaciones del caucho, los manglares y los pantanos, las sierras de niebla y las barriadas proletarias”. Quién duda que en ese inventario cabe todo el indigenismo del siglo xx. ■

MARCUSE, PUNTO DE INFLEXIÓN

JUAN GUILLERMO GÓMEZ GARCÍA

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



Herbert Marcuse, 2019
Entre fenomenología y marxismo.
Escritos filosóficos 1928-1933
 Editorial Universidad de Antioquia

La publicación de estos escritos de juventud de Marcuse, gracias a la traducción y compilación del profesor José Manuel Romero Cuevas, constituye un aporte al debate intelectual en la lengua española hoy en varios sentidos. Es, en primer lugar, un libro que enriquece y relanza así la lectura del filósofo berlinés, reconocido mundialmente por sus libros *Eros y civilización* y *El hombre unidimensional*, que fueron un referente obligado en las protestas estudiantiles de los años sesenta y setenta. Es, en segundo lugar, una ocasión para volver al origen de una discusión filosófica primordial, que quedó parcialmente trunca, sobre la posibilidad y quizá la necesidad de un diálogo entre la fenomenología (de Husserl y Heidegger) y el marxismo, tal como se trató de entablar en los años del ocaso de la República de Weimar. Es, en tercer lugar, y quizá esto constituye su mejor actualidad, un libro que invita a sus lectores, primordialmente a los jóvenes, a reavivar la pregunta por el sentido de la reflexión filosófica en general, a replantear pues las posibilidades de un modelo o paradigma del conocimiento

fundamental, el pensar filosófico, como un conocimiento fundacional, siempre en permanente renovación y que distingue, desde la vieja Grecia a hoy, la existencia de una cultura humanística inclaudicable.

Ante un panorama nacional como el colombiano, sofocado por discusiones públicas generalmente estériles y más bien teóricamente inconducentes, este libro seminal de Marcuse podría constituir un remanso de reflexión filosófica por la misma circunstancia en que fueron concebidos sus escritos y sobre todo como apuesta a abrir horizontes diferenciados ante la amenaza del irracionalismo invasivo que desembocó en el ascenso del Hitler al poder, justo en el año en que cierran las reflexiones juveniles de Marcuse, razón por la cual debe huir de una Alemania llena de odio antisemita (Marcuse es de origen judío), de polarizaciones invencibles y de exaltación multitudinaria a un caudillo feroz e inhumano. Por eso, el libro se nos aparece como un libro actual, no solo porque en él podemos leer en entrelíneas, el eclipse de la razón pública pre-hitleriana, sino por la modalidad exigente de pensamiento que subyace para contrarrestar los efectos devastadores del irracionalismo. Los años en que Marcuse escribe los textos *Entre fenomenología y marxismo*, son los años de la República de Weimar, que justo este año cumple el centenario de su Constitución. Estos son años de inseguridad cultural, luchas políticas y crisis económica pavorosas, que sobrecogieron el antiguo imperio guillermino (derrotado en la Primera Guerra mundial) y que marcan la trayectoria filosófica del joven Marcuse: los años que van del hito filosófico *Ser y tiempo* de Heidegger en 1927 al descubrimiento y recepción en 1932, como acontecimiento no menos decisivo, de los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844 de Marx. Esta juvenil aventura marcusiana, que podemos seguir en este libro comentado, es estimulante porque parece única y sobre todo es hoy, para un filósofo en formación (todo universitario genuino es un filósofo en su actitud intelectual), ejemplar por su brillantez y honradez expositiva.

En una valiosa carta del 9 de mayo de 1929 a su amigo M. Beck aquí publicada, Marcuse se refiere a su maestro Heidegger como un brillante y seguro orador, que se expresa con una desenvoltura pasmosa en medio de un auditorio atestado de 600 oyentes “(la mayoría femeninos)”: “él es todo

un tipo, una personalidad vital, un auténtico maestro, un verdadero filósofo (si todo esto pertenece también a la filosofía), y esto es hoy más que suficiente” (p.257). Pasemos a comentar los textos más relevantes. En “Contribuciones a una fenomenología del materialismo histórico” de 1928 asegura Marcuse que *Ser y tiempo* “significa un punto de inflexión en la historia de la filosofía: el punto en que la filosofía burguesa se disuelve desde adentro y deja el camino libre a una nueva ciencia concreta” (p.11). Marcuse insiste, en su escrito seminal, en la historicidad concreta y móvil del *Dasein* heideggeriano, en su estar-en-el-mundo, material e idealmente. Así tanto Marx como Heidegger participan, para el joven Marcuse, de un análisis afín de la “existencia propiamente histórica” de la condición humana e incluso relaciona la cosificación marxista por el capitalismo con la revocación heideggeriana por inautenticidad como estadios históricos humanos a superar, como cambio radical revolucionario.

Demos un paso más: es el texto “Sobre filosofía concreta” de 1929. Aquí la huella de Heidegger todavía se muestra viva, pero Marcuse se arriesga a independizarse algo más de ese ámbito terminológico tan abrasivo. Empieza a hablar él con desembarazo. El análisis existencial se vuelve más dialéctico materialista, o viceversa, es decir, se fusiona en un lenguaje crítico cada vez más identificable con Marcuse como pensador: dialoga también con Kierkegaard. El texto siguiente, la recepción subsiguiente de la obra clásica del sociólogo Karl Mannheim, *Ideología y utopía*, es muy actual. Esta temprana recepción es de suma importancia para los actuales estudios de historia intelectual y Marcuse se conserva en una línea argumentativa que lo sigue distinguiendo. Marcuse critica el método de la sociología del conocimiento de Mannheim que relativiza al marxismo como una forma consciente de ideas (un conjunto de ideas más) que corresponde o concuerda con el proletariado, condicionado socialmente, como si la verdad se pudiera condicionar funcionalmente de este modo abstracto. Es decir, como si se tratara de una discusión relativista solo de ideas (ideologías o utopías) y no de la incondicionalidad histórica del valor evidente superior de la vida socialista frente a la capitalista.

Hay otras contribuciones muy valiosas, pero por la brevedad de esta reseña, solo me refiero inevitablemente a “Nuevas fuentes para la fundamentación

del materialismo histórico” de 1932, a propósito de la publicación por vez primera de los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844 de Marx. La tesis primera de Marcuse es que los *Manuscritos* parten de categorías filosóficas que fundamentan la economía política de Marx, que tienen a su vez su fundamento en la discusión dialéctica con Hegel. En otras palabras, la interpretación filosófica de la esencia del hombre y su realización histórica, desfiguradas por el capitalismo, se convirtió en la base de la teoría de la revolución marxista. “La teoría es en sí misma una teoría práctica; la praxis no se encuentra solo y primeramente al final, sino ya al comienzo de la teoría, sin que por ello se entre en un terreno extraño a ella y externo a la teoría” (p-166). Los *Manuscritos* del 44, para Marcuse, ponen de relieve, ante todo, los efectos deshumanizadores de la economía política capitalista (la inautenticidad en sentido heideggeriano), es decir, ellos anteponen el problema filosófico de la deshumanización del hombre por el trabajo en el capitalismo, no solo como un problema económico, sino como problema radical del género humano, y de allí la necesidad de superar radicalmente este estado ignominioso que niega la esencia y la historia humana así inhumanizada (Erich Fromm retoma esta consideración al presentar en los setenta este texto de Marx). El hombre, en esencia apasionado y sufriente, subraya Marcuse, se objetiva en el trabajo, en él logra su universalidad plena y a la vez su deshumanización plena. La superación de esta se llama revolución proletaria.

Concluye el volumen con un rico Apéndice de donde destacamos la famosa entrevista concedida por Marcuse a Frederik Olafson en 1977, en la que califica a *Ser y tiempo* como “una farsa, como una falsa concreción, y que de hecho su filosofía era tan abstracta y tan ajena a la realidad, e incluso evitaba la realidad, como las filosofías que dominaban en aquel tiempo las universidades alemanas, a saber, un tipo bastante seco de neokantismo, neohegelianismo, pero también de positivismo” (p.272). Declaración lapidaria en que se remueve la herida profunda del compromiso de Heidegger con Hitler, que impulsó a Marcuse a pasar de juzgar, en sus años de juventud, la maravillosa movilidad dialéctica de las categorías de *Ser y tiempo* como un acontecimiento extraordinario a verlas luego como una mortaja filosófica que anticipó los campos de concentración.

Marcuse se nos presenta en estos escritos como

un genuino heredero de la tradición filosófica occidental, discípulo de Marx y Heidegger, revestido por el dominio filosófico de las obras y pensadores fundamentales (sin cuya exigente formación no se logra pensar filosóficamente) y por su característico temple personal moral-político. Doble exigencia que es una sola pieza, en Marcuse, pues el ejercicio mismo filosófico predispone para esa personalidad y sin cuya personalidad la misma reflexión filosófica se falsea inevitablemente. La seriedad del pensar es la seriedad del ser humano concreto-público, que se *apropia* de la verdad por sí mismo y la revierte dinámicamente al entorno, como presupuesto del ser filosófico.

Este libro lo queremos entender también como un homenaje póstumo al querido amigo, desaparecido hace dos años, Jairo Iván Escobar Moncada, quien contribuyó enormemente entre nosotros, al lado del maestro (ya muy enfermo por lo demás) Rubén Jaramillo Vélez, a la difusión, lectura y discusión rigurosa de la llamada Teoría crítica o Escuela de Fráncfort. Este libro debe ser punto de encuentro de los “frankfortianos” de nuestra lengua y un motivo para reevaluar los contenidos de una de las corrientes intelectuales más fecundas del marxismo; una ocasión a reabrir, en forma no ocasionalista, los diálogos entre marxistas, sobre todo con el marxismo-leninismo, en una Colombia que aspira a superar las acciones políticas militares armadas como medio primordial de lucha y sobre todo en una Colombia académico-intelectual que clama por la redefinición de su *praxis* política. Esto es fundamental como antídoto para quienes recitan (no lo leen a la luz actual) a Lenin, como un boticario: que da las mismas recetas de hace un siglo, muchas impracticables y contraproducentes hoy, pues olvidan lo que el mismo líder bolchevique dijo (lo cita Marcuse): la dialéctica no es una verdad abstracta, sino históricamente “una verdad siempre concreta” (p.19).

Debemos reiterar el agradecimiento al profesor Romero Cuevas, de la Universidad de Alcalá, por este trabajo de traducción, compilación e interpretación del primer Marcuse, como estímulo y vivo intercambio para todo el mundo universitario de la lengua española. Solo las tradiciones filosóficas así actualizadas, son una fuente fecunda de apropiaciones críticas, públicamente valiosas. ■

AISTHESIS, CAPITALISMO Y SECULARIZACIÓN

ROLANDO BONATO

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE



Enrique Foffani, 2018
*Vallejo y el dinero. Formas de la
subjetividad en la poesía*
Editorial Cátedra Vallejo

L iteratura y crítica han mantenido a lo largo de la modernidad un vínculo inevitable a la hora de pensar la relación de la estética, en su relación subjetividad/lenguaje, con el horizonte de inteligibilidad del acontecer humano. Así, toda lectura crítica lleva implícita una operación de lectura que, en el caso de *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía* de Enrique Foffani presenta coordenadas claramente delimitadas. En efecto, el libro trabaja con la obra y la figura autoral de César Vallejo desde el encuadre referencial de Georg Simmel y Walter Benjamin. Extrapolados estos dos autores a la poética vallejana se da cuenta del protagonismo que el dinero, la experiencia y la memoria tienen en la obra del peruano en lo que respecta a su encrucijada con la modernidad y el capitalismo. Es decir, los dos teóricos explicitan las determinaciones más comprometidas en la subjetividad a partir de las cuales se cuele el deseo y la vida en el sujeto.

El pensamiento de José Mariátegui funge no sólo como contrapeso latinoamericano en el anclaje teórico sino también, en tanto analista marxista

que reflexionó Perú en su fase capitalista de manera contemporánea a la producción poética de César Vallejo. La reunión Mariátegui/Vallejo evidencia los polos de tensión que se da entre las vanguardias estética y política en un elemento crucial para ambos intelectuales: el guano. La Economía Política descrita por Mariátegui tiene, así, su pliegue estético en *Trilce* y viceversa. Mientras que Mariátegui ve el cambio de la economía peruana articulado al proceso de modernización de la economía de su país en el orden internacional se corresponde en Vallejo con el cambio en los modelos literarios. La interacción de estas dos obras y sus lugares de enunciación separan e integran en un mismo movimiento, las condiciones materiales y el impacto subjetivo, físico y emocional de un sujeto inscripto en el cambio de fase capitalista del Perú de las primeras décadas del siglo xx. Intensidades de la vida ya que mientras la poesía vallejana resiste la investida capitalista recuperando al guano en su memoria ancestral y resignificando el dinero en el programa poiético, el autor soporta con el hambre y la violencia los embates deshumanizantes del sistema económico. Hacia finales de la misma centuria e instalado ya el programa neoliberal en el Perú y la región, el dinero se camufla con el rostro del poeta y, en ese mismo gesto sínico, Enrique Foffani ve la inserción de la moneda en la poesía latinoamericana, no como valor de cambio sino de afecto, es decir *aisthesis*, afectar y ser afectado en el orden de lo sensible. Esta *numismática de la ironía* actualiza entonces los diferentes pliegues de un tenso vínculo entre poesía y dinero que bien puede proyectarse a la humanidad toda.

Poesía y capitalismo explicitan la línea desde donde se intercepta la obra poética más destacada de la vanguardia latinoamericana. De hecho, una de las hipótesis que se define en el libro da cuenta de que la experiencia fragmentaria del sujeto moderno es, precisamente, porque este recuerda. De ahí la centralidad del dinero como índice del capitalismo, que aísla la experiencia y la vuelve incommunicable como consecuencia de la alienación y cosificación humanas.

Vallejo y el dinero se destaca especialmente por las estrategias de lectura y el modo en que el *ensayo de interpretación* —así consigna Enrique Foffani el horizonte genérico del libro— ordena formalmente el enunciado crítico. En cuanto a la

lectura forjada en el libro, por ejemplo el empleo de epígrafes-cita no surge para constatar datación biográfica sino en tanto resignificación “de la experiencia vivida en contigüidad con la experiencia que el sujeto lírico tiene del lenguaje. Es este doble espesor, experiencia de la vida/experiencia del lenguaje, el modo peculiar con que opera el discurso lírico” (p.177). La atención que le confiere el crítico al observar la poesía desde su doble e integrada constitución, forma y contenido, determinantes de un programa estético, es una apuesta especialmente tramada. En particular a lo que atañe al apóstrofe, la ironía, la hipálage, la sinestesia y la anáfora entre otras. Estas figuras son la entrada virtual a la complejidad de una obra. De hecho, en cada uso de los procedimientos formales aparecen lecturas en diferentes planos, como por ejemplo, la correlación anafórica, en la que Enrique Foffani logra escuchar *la queja* del sujeto hablante, los efectos retóricos de la hipálage o la conjunción de Dios y Rubén Darío a través de la apóstrofe en que el primero se lee como quien soporta el arte mientras que el segundo es el sacerdote de la poesía. En el tratamiento de los procedimientos se captan los gestos, los tonos, la ironía y la constructiva relación que la poesía de Vallejo tiene con el dinero y lo religioso.

Hay a lo largo del ensayo un par de duplas fundamentales para indagar la principal espesura de la escritura poética vallejana y las vicisitudes de la subjetividad expresada en el sujeto de la enunciación: adentro/afuera y presencia/ausencia. En lo que respecta a la primera díada, Enrique Foffani indica la insistencia de la articulación autor y obra en la que, mientras el primero decide estar fuera del territorio peruano, su poética, en cambio, transita un adentro, el retorno a la lengua de la infancia. Este proceso como lo llama el crítico, de *apropiación cultural*, organiza un movimiento, una forma concreta y significativa: “El cuerpo-Vallejo está *fuera* de la zona natal andina y el territorio de la nación, los textos poéticos plantean por el contrario un *adentro*, un *adentro* [...] decide dar la vuelta a la lengua materna” (p. 249).

En lo que respecta a la dupla presencia/ausencia, Vallejo pone al dinero en el centro de estos términos. La destreza que se evidencia en *Vallejo y el dinero...* es la de indicar la mayor representación del dinero en una estrategia que implica, paradójicamente, una ausencia artera de su materialidad.

El empleo de procedimientos como la elipsis o, compositivamente a través de cortes y amputaciones a nivel formal permite representar la moneda de un modo latente mientras, al mismo tiempo, se la solapa. Foffani anota el procedimiento de la propopeya en el dinero en la que se puede advertir este movimiento de la presencia/ausencia a través del enmascaramiento: “Vallejo dotó al dinero de una máscara humana” (p.236). Esta figura de pensamiento montada a través de duplas o díadas construye una dialéctica que se podría denominar, en términos de Giorgio Agamben, de *inclusión excluyente* ya que vuelve al ensayo de interpretación una indagación más allá de la inscripción crítico-literaria del plan de escritura. Los propios límites del horizonte genérico propuestos son llevados a un tipo de reflexión recostado en el debate de ideas en su intersección con la estética.

La preocupación por la disposición en el horizonte de lectura con el que el texto se abre al lector se observa en diferentes planos. En este sentido, lo más destacado de la escritura es la construcción retórica que se logra con las sucesivas repeticiones del verso vallejiano, más comprometido con el mapa configurado en el libro: *la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre*. Este verso en cuestión reúne la secuencia sémica: poesía/dinero/capitalismo. La reiteración dispuesta logra no sólo cohesionar las diferentes variaciones que las hipótesis generales exhiben, sino también establece condiciones de lectura más activas. El lector capta con la insistencia de la reiteración, la potencia que las ideas y las interrelaciones de estas tienen en su vínculo certero con la obra vallejana. El procedimiento confiere al enunciado un efecto retórico y de modulación rítmica.

Vallejo y el dinero contribuye con aportes al debate de ideas en la fase capitalista en la que estamos insertos, a la tradición crítica latinoamericana y a un rasgo de reflexión que integra el orden de lo sensible e inteligible, violentamente escindido por el pensamiento moderno. En cuanto al tema general del libro, el aporte al análisis de la figura autoral y la obra de César Vallejo es fructífero y original si estimamos la amalgama que se define con el objeto de estudio: el modo de hacer permear una formación estética determinada por el orden superestructural del sistema capitalista, sus dispositivos de fetichización y fragmentación del sujeto moderno, conjuntamente

con los procedimientos en que la poesía define un artejo decisivo para pensar una vida. En esta misma línea, a la relación poesía/dinero/capitalismo se le debe añadir el factor religioso enmarcado en el proceso de secularización de la cultura, en la especial tradición que ostenta la cultura latinoamericana. De hecho, el factor religioso conectaría estratégicamente al guano –en su dimensión simbólica– y la política económica con la tradición judeocristiana de corte escatológico.

La poesía enmarca un territorio *topoelocutivo* en el que configura una trinchera hacia el dinero, apartada de la particular mercantilización del género novela con el fin de someterlo a la ironía, explicitar sus contradicciones y paradojas, y volver la carencia de dinero una muestra de amor y ternura en la apertura del sujeto hacia el otro. La vida como indescifrable y abierta, porosa a la diferencia y esquivada a las formas de dominación se encuentra con la poesía en tanto: “ese resto que no es cooptado ni por el afuera ni siquiera por el adentro. El no lugar que el poema ha lugar” (p.73).

La poesía es la gran protagonista de este libro. De allí Enrique Foffani factura una potente hipótesis, la vinculada a la naturaleza originaria de la ficción, la oralidad. En ese sentido se produce una reflexión del lugar preponderante que la dicción tiene para una teoría de la poesía vallejianista como componente esencial de su programa estético. Es más, en el libro se puntúa el pasaje que va del modelo rítmico eufónico del Modernismo hacia una gráfica del espacio de la escritura. De igual modo, se recupera desde el Inca Garcilaso de la Vega la *memoria rumiante* como un sustrato que Vallejo deja entrever en su producción. En el texto se lee la siguiente síntesis: “tal vez la ecuación siguiente puede condensar lo que planteamos: del oído a la vista” (p.160). Vallejo escribe en una lengua que recuerda para luego llevarla al papel con el fin de aguardar la palabra que se vuelva materialidad poética. Este pasaje formal y tonal se pliega a otro en el que la carencia y el hambre producen un principio de gradación ya que de *Trilce* a *Los heraldos negros* hay un salto que va del dinero absurdo al dinero en desgracia como consecuencia del capitalismo deshumanizante. A estos sistemas de pasajes se le suma, tomados en perspectiva, lo que Enrique Foffani llama atributo *palimpsesto* en el sentido de caracterizar una escritura dispuesta sobre otras escrituras. Allí aparecen

tradiciones orales del Perú y del barroco tanto latinoamericano como español junto a otras voces de la tradición literaria moderna.

Este entrecruzamiento vocal se da por la imprevista de carácter humanista que *Vallejo y el dinero* deja en evidencia. Se impone la inscripción latinoamericanista de Enrique Foffani a través del dominio de la tradición literaria, el manejo de la crítica y meta-crítica de las vanguardias regionales y de Vallejo en especial, sobre todo si atendemos a la polémica que abre en referentes latinoamericanos y europeos del peso de Juan Fló, José Cerna-Bazán, Käte Hamburger, Thomas Merton entre otros. También se advierte este carácter humanista y latinoamericanista en la recuperación de voces subalternizadas que vienen de la historia cultural del Perú y la región, y también en el trabajo intelectual al poner en circularidad, sin distinción jerárquica, prácticas culturales, discursos sociales, económicos y debates intelectuales entre Latinoamérica y Europa. Es en este dialogismo que explicita los debates estéticos y de ideas entre José Mariátegui, Karl Marx, Sigmund Freud, Walter Benjamin y César Vallejo para captar el clima sensible de época. Así, la figura del *clown* por ejemplo, tan característico de la modernidad, es pensada también en el paisaje peruano con las máscaras indígenas del pasado en un intento de tomar esa figura transculturalizada.

Literatura y crítica son convocados en un enunciado decisivo para reflexionar sobre el orden de lo sensible y lo inteligible de la experiencia moderna del sujeto contemporáneo. César Vallejo fue un contemporáneo de su tiempo en el sentido de haber experimentado las transformaciones urbanas llevadas a cabo en París; sobre todo, con la inauguración del bulevar Haussmann. La experiencia del *flâneur* en los diferentes espacios urbanos donde transitó y, sobre todo, la experiencia de la falta de dinero permitieron captar una comprensión del tiempo cultural en que su vida transcurrió. La poesía en Vallejo es esa forma-de-vida interceptada por la fase material y capitalista del primer tercio del siglo xx. Su poesía es comprensión de ese tiempo del hombre en la ciudad, tal como Enrique Foffani logra dimensionarlo junto a figuras y productos culturales como Charles Chaplin o “El hombre de la multitud” de Edgar Poe. Vallejo, según se demuestra en el libro que nos ocupa, se anticipó a muchos debates teóricos del siglo xx, al tiempo de

configurar alrededor de la lengua poética una hipótesis sobre la lengua por fuera de las prerrogativas positivistas o neopositivistas de la lingüística.

Enrique Foffani logró poner en el horizonte de lo inteligible la vida y obra de César Vallejo, no sólo por la distancia histórica que le da perspectiva sino también por la tensión subjetiva que, un siglo después, nos ubica el capitalismo en una fase que identificamos como neoliberal. La hipótesis lectora que el crítico sopesó para la obra de Vallejo crea una imagen especular hacia sí “debía hablar en el discurso crítico, ante esta fase neoliberal que todos vivimos en carne propia en América Latina, la lengua del presente [...]. No planteo un menardismo [...] sino elijo la figura del palimpsesto a la manera de Vallejo” (p. 397). Y es que la urdimbre creada entre ambas figuras, la de César Vallejo y Enrique Foffani, nos permite advertir que los viajes tanto de Vallejo como la de su obra, han encontrado finalmente su crítico lector. **U**

KRIOL DAH FI MI LANGWIJ

SEDNEY S. SUÁREZ GORDON

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



Adel Christopher Livingston,
Dih kriol Man
Casa Editorial Welcome

Dih Kriol Man de Adel Christopher Livingston contiene aspiraciones titánicas. Quiere contestar al desafío propuesto hace treinta años por el *Elogio de la creolidad* de Jean Bernabé, Raphaël Confiant y Patrick Chamoiseau. Quiere dialogar con Ngũgĩ wa Thiong’o. Hasta hace algún tiempo se afirmaba que la literatura caribeña afrodescendiente aún no existía, la que existía era una preliteratura escrita en los códigos de la colonia, que desconocía la interacción entre autores y lectores de lenguas diversas; era una literatura plagada de un autocomplaciente sentimiento de revancha y autoexotismo. Esto recuerda el debate de Ngũgĩ wa Thiong’o, cuando, al ocuparse de la llamada literatura africana de mediados del siglo veinte, dijo que esa no era una literatura africana. Era una literatura europea en África. La intención de Christopher al escribir en una lengua no hegemónica reafirma lo que hace tiempo sospechábamos: la escogencia de la lengua para articular la auto determinación y la relación con el universo es crucial para situar la experiencia creativa.

Cuando Christopher escribe —sobre todo cuando escribe— se alza en contra del doble código colonial. Responde en un kriol sanandresano con la fuerza y potencia que quiere irrumpir y agrietar hacia una nueva literatura kriol. Sin rencores, sin revanchas pendientes, la escritura kriol de Christopher está dispuesta a la recuperación de una memoria. Se libera del filtro exterior que aprisiona la mirada propia y niega la legitimidad del raizal. A su vez lucha por la facultad de explorar autónomamente en su propio lenguaje el mundo que habita, para finalmente derribar la infinita trampa de la exotización suscrita por el folclorismo.

Con una técnica que consiste en rodar y acercar los sonidos de la oralidad, logra hacer emerger del silencio —existente entre la escritura y el habla— el ritmo otro de un pueblo. Ese ritmo llega despacio como el mar, arruma las palabras y forja una espuma por la cual se vislumbran los matices de la arquitectura espiritual de la lengua del pueblo raizal. El kriol sanandresano es una lengua que surge del relámpago babélico propio de la historia colonial americana. Tras la continua superposición y desplazamiento de diferentes culturas, avasalladas y avasallantes, el Caribe se configura como un territorio de tránsito y disputa.

Así mismo las lenguas que surgen de tal intercambio de superposición y fuga se vuelven una respuesta a la experiencia desbordada. El kriol sanandresano es la lengua de muchas lenguas. Tanto de aquellos que llegan huyendo, buscándose a sí mismos en un nuevo proyecto económico, como de aquellos que fueron arrancados de su tierra, encadenados y obligados a cruzar el horizonte despojados de sí mismos. En la lengua kriol hay aventura y búsqueda de viajeros y también condena, silencio y oprobio. En esta lengua se habita una instancia del tiempo a veces alucinante y maravillosa; otras veces, terrible y mortal.

Cuando el mar arrojó sobre San Andrés, Providencia y Santa Catalina barcos provenientes de los lugares más remotos, las mujeres y los hombres que traían el germen no sospecharon que sus lenguas extraviadas y acorraladas tendrían que desdoblarse, hacerse un vertiginoso intercambio para lograr poblar de imágenes la experiencia americana. Esa sorpresa entre lenguaje en formación y territorio por nombrar está presente en el poemario de Christopher. Cada poema desea y se precipita sobre esta

ardiente memoria de culturas y pueblos que se encuentran en el vórtice de la historia oral.

Dividido en cuatro capítulos, quiere, cantando, abarcar la experiencia vital de un pueblo que recuerda entonando y danzando. Enseguida subrayamos las historias que develan y desenredan los confusos hilos que entrelazan el poder y el olvido. Se alude a narraciones situadas en el revés de la Historia. La historia oral es transgresora. Resiste y se manifiesta en forma de ritmo ascendente que vindica y restablece al raizal como sujeto capaz de imaginar y de concebir el mundo a partir de la multiplicidad de voces y culturas que le habitan.

El primer capítulo, *Dis Dah Wii*, busca y enfrenta al autor e inmediatamente al lector con la pregunta que siempre subyace a la experiencia estética caribeña: ¿Tienen los caribeños una identidad cultural propia? Esto es claro cuando el poeta canta en el poema inaugural: “Dah so tof yo hed so tof / Dah so ruol-op / Dah di mem blak pepa grien / Yo no kuom ih wat a shiem” (p. 5). Tan rucho tu cabello es / Enrollado así está / de pimienta el grano es / Sin peinar vergüenza das. La identidad del avergonzado, medido por los parámetros arbitrarios y brutales del cabello del amo, siempre será previa a la verdadera imagen. En cambio el retrato del amo, convertido en lugar de destino e ideal, siempre aspira a ser, siempre está en movimiento, en continua contingencia. La lengua, el archipiélago y el mar en la poesía de Christopher son espacios donde la pregunta identitaria se postula y se funda. Los paisajes se construyen por fuera de las fábulas del paraíso, en las cuales descansa y se renueva la lectura del turista, producto de un sistema al servicio del dinero.

En otro movimiento del mismo capítulo, se despliega la cadencia de las melodías de un ser que conjuga las experiencias cotidianas de una isla y la experiencia personal del hombre que se sabe muchos. Amparado en esta fuerza que decoloniza la expresión, el huracán llamado kriol asedia con ironía y gozo el arreglo colonial que fija al pueblo y al sujeto a una forma de cultura periférica, híbrida y degradada. Por tanto incompleta e incapaz para la poesía. El pueblo raizal canta en el libro de Christopher. Somos seres auténticos que huimos de la contemplación de la uniformidad. Al integrarnos al canto nos aceptamos en pregunta siempre irresuelta, en fragmentación de voces.

En *Dis dah fih wih*, el segundo capítulo, el autor arremolina las palabras para interpelarnos: “Unu pipl we deh riid / fi wi langwij plaant laik siid / unu lisn pahn somting / mek wi bil’op fi wi ting” (p. 17). Mi gente que está leyendo / Nuestra lengua, semilla que va creciendo / Lo que tienen que escuchar / Lo nuestro hay que apoyar. Aparece ante nosotros el deseo de universalidad que posee toda lengua. El kriol se siembra como una semilla; es el despliegue de una actividad vital. No quiere sustituir sino trazar una formación continua entre la imagen del acto de hablar y el proceso orgánico de sembrar una semilla. Sugiere que ante la continua devastación de la naturaleza que mantiene la vida de todos, los poetas están en el deber de sembrar la lengua para que crezca como árboles. Nos canta que la construcción en conjunto —única forma de parar la destrucción— solo sucede cuando lo que está fuera de mí (*unu*) lee, se abre, se deja penetrar por la voz que es semilla y también árbol cortado. La poesía se canta para volverse autoconsciente, para no solo oír, sino escuchar y transforma su accionar. El poema activa la semilla (*wi langwij*) que es la palabra viva dentro de nosotros (*wi*) que cuando germina, restaura y apacigua afuera y adentro del “yo” poético.

Ya en el tercer capítulo, *Wi no fi stie so*, la voz busca los lugares de desencuentro y sobreposición en los cuales el raizal se convierte en subalterno de la historia. A modo de amonestaciones, la voz poética reclama los derechos de su pueblo. Se cuestiona el papel de la educación, la encrucijada de un sistema trilingüe que causa un enfrentamiento de valores. La herencia de los sistemas coloniales —británico, primero, y colombiano, ahora— arrinconan al sujeto en un terreno baldío, donde abunda la desazón y el desdén hacia los nuevos valores impuestos. El hombre kriol descubre que este choque entre valores y contradicciones identitarias, sumado al abandono estatal, crea espacios de vileza. Ahora habitan los niños de otros niños que, sin sorpresas, resultan consumidos por un sistema pervertido. Arde el supuesto paraíso y el poeta canta al sonido de las llamas: “Plenty tings deh out’ah han / Mek Ah tel yo bredda man; / Tumoch piipl pahn di lan / wi no gat non privenshan” (p. 30). Se salieron de las manos/ Muchas cosas mis hermanos/ Mucha gente, atención / No tenemos prevención. Restaurar así la vieja tradición kriol en la cual poesía no tiene un lugar

ornamental, sino que todo canto es un lugar donde se piensa, se construye pensamiento y crítica social.

El libro finaliza con el capítulo *Tings we wii gat*. Desanda los pasos y en espiral va fijando su mirada sobre los diferentes motivos de la tradición kriol: los artistas y su constante lucha por mantener las preguntas: “Fi wih Artis dem” (p. 36) Nuestros artistas, “Mis Galgal” (p. 37). La señora Galgal. El territorio como lugar de enunciación y sustento de la vida. El arte culinario que conjuga todos los elementos previos de la ciencia y la sabiduría. En el *rondong*, uno de los platos típicos del pueblo raizal, se anuncia el siguiente verso: “Tel mi huu gwain kuk di pat / Huu gwain grieta di koknat” (p.41). Quién va a cocinar la olla / Quién el coco va a rayar. El poeta abandona al lector con la pregunta por quién dispondrá la leche de coco en la que se cuece la cultura kriol, quiénes asumirán la defensa y la restauración de la dignidad de un pueblo si ahora a esta misma hora los niños son despojados de su propia lengua.

Hemos asistido entonces a un manifiesto amoroso, en el cual el amor, como dice Montaigne, es un deseo furioso de algo que huye de nosotros. Se escucha la voz buscándose, sembrándose en su propia sangre, en su propia piel, siguiendo el eco de las palabras que ahora son ondas sobre el mar:

Mii dah di Kriol man
 Mi kyahn taak ahn andastan
 Unu lisn evry wan. [...]
 Kriol dah fi mi langwij,
 Da fi mi, mii baan wid ih,
 Ih de iina mi blod, deh iina mi skin (p.13).

Yo soy el hombre kriol
 Lo puedo hablar y entender;
 Todos deben escuchar. [...]
 Mi idioma es el kriol
 Es mío nació en mí;
 Está en mi sangre y en mi piel 