



**ESTUDIOS
HISPÁNICOS
EN TAIWÁN**

Serie dirigida por
José Miguel Blanco Pena
Fernando Darío González Grueso



Universitas Taiwanese

SinoELE



**ESTUDIOS
HISPÁNICOS
EN TAIWÁN**

ESTUDIOS DE LITERATURA-CULTURA HISPÁNICA Y COMPARADA EN TAIWÁN

Coordinación y edición del volumen
Fernando Darío González Grueso
Rachid Lamarti



Universitas Taiwanese

SinoELE



Universitas Taiwanesa
2020

Estudios de literatura-cultura hispánica y comparada en Taiwán

Autores	Miguel Ángel González Chandía Fernando Darío González Grueso Rachid Lamarti Shiau-Bo Liang Chen-Yu Lin
Coordinación	Fernando Darío González Grueso Rachid Lamarti
Edición	Fernando Darío González Grueso Rachid Lamarti Miguel Rubio Lastra José Miguel Blanco Pena
Primera edición	mayo, 2020
© 2020	Los autores
© 2020	Ediciones Catay Co.
97-7 Dadun 18th Street www	Taichung, Taiwán edicionscatay.com
Impreso por Impreso en	Shang Hao Printing Co., LTD. Taichung, Taiwán
ISBN	978-986-97805-3-7
Colección	Universitas Taiwanesa
Serie	Estudios Hispánicos en Taiwán

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización escrita de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley taiwanesa.



**ESTUDIOS
HISPÁNICOS
EN TAIWÁN**

SinoELE

ÍNDICE

<i>Presentación</i>	9
Capítulo 1	13
Una visión apocalíptica de Roberto Bolaño y su <i>Nocturno de Chile</i> <i>Miguel Ángel González Chandía, Fu Jen Catholic University</i>	
Capítulo 2	80
La superstición y el caso de Taiwán <i>Fernando Darío González Grueso, Tamkang University</i>	
Capítulo 3	119
Horror y ficción en la literatura de viajes. Un caso ejemplar: <i>Viaje a China</i> , de Enrique Gaspar y Rimbau <i>Rachid Lamarti, Tamkang University</i>	
Capítulo 4	179
Música, canto y baile como punto de inflexión social en las novelas de José María Arguedas <i>Shiau-Bo Liang, Providence University</i>	
Capítulo 5	231
Cine, franquismo, mujeres y metáforas: <i>El espinazo del diablo</i> y <i>El laberinto del fauno</i> , de Guillermo del Toro <i>Chen-Yu Lin, Wenzao Ursuline University of Languages</i>	
<i>Resúmenes de los capítulos</i>	263
<i>Reseñas biográficas de los autores</i>	269

PRESENTACIÓN

*E*studios de literatura y cultura en Taiwán constituye el segundo volumen de la serie Estudios Hispánicos en Taiwán, publicada por Ediciones Catay bajo la colección Universitas Taiwanesa. Como su propio título indica, el presente monográfico está dedicado a estudios culturales y literarios de los mundos hispánico y taiwanés, en muchas ocasiones interrelacionados. Es decir, los trabajos que lo integran, aunque encuadrados dentro campos abiertos, están vinculados directa o indirectamente con el entorno sinohablante, bien porque los investigadores realizan su labor en Taiwán, o bien porque el tema se refiere directamente a este país y su cultura.

Los análisis de obras literarias y de otras expresiones culturales de ámbito hispánico tienen una larga tradición en Taiwán, no así los trabajos enfocados en buscar relaciones bilaterales o multilaterales que incluyan tanto el ámbito hispánico como el sínico. Por ello, este volumen no solo profundiza en el conocimiento de la literatura y el cine hispánicos entendidos desde Taiwán, sino que supone un gran paso adelante en el conocimiento de dos mundos tan distintos como son el de habla española y el de habla china. A lo que se añade el exhaustivo rigor académico y científico al que han sido sometidos los textos seleccionados que aquí se presentan. Los capítulos que contiene este libro son, de este modo, una encomiable contribución a la misión indagadora con la que nació esta serie de libros.

En el primer capítulo, el profesor Miguel Ángel González Chandía nos presenta un ensayo filosófico académico que aborda temas que invocan signos apocalípticos en la novela *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño. Signos que nos mostrarán un Chile desde una perspectiva externa como emigrante y que el profesor tan bien conoce. En Chile

la dictadura pinochetista dividió a la sociedad entre buenos y malos; González Chandía, desde un país de moral dicromática confuciana nos adentra en los intervalos grises de esa dicotomía en busca del justo medio aristotélico. Bolaño, en su magistral obra, nos regala, quizá, una posibilidad de “contrarrestar la presencia del mal del sufrimiento y de la muerte, a través de signos de vida” en apariencia definitorios de un Armagedón social. Queda abierta la pregunta de si, como sugiere el autor del texto, esta interpretación bondadosa y solidaria de Bolaño hará sucumbir tanto egoísmo humano.

En el segundo capítulo, el profesor Fernando Darío González Grueso, desde una óptica transversal y multidisciplinar en la que convergen la antropología cultural y la psicología conductual, delimita un asunto fascinante: las supersticiones, y lo hace poniendo el foco en un país donde abundan tales creencias irracionales, Taiwán. Con ejemplar acuidad, el autor sopesa las razones por las cuales Taiwán es terreno abonado para la superstición, examina con lupa el origen del término *superstición*, junto con las connotaciones negativas que arrastra su concepto y que lo ponen en relación con la creencia, para concluir con una revisión en la que rearguye ciertas ideas prejuiciosas o preconcebidas, por lo común, deformadas a causa de factores tales como el de *cultura meta*. Al final de este capítulo se antologan veinticinco de las supersticiones más extendidas en Taiwán.

En el tercer capítulo, el profesor Rachid Lamarti nos adentra en un viaje en el tiempo y el espacio desde la conocida España de Enrique Gaspar y Rimbau a la recóndita China, en el que las maravillas, a modo de Juan de Mandevilla, contrastan con el horror de las descripciones que el polifacético autor de *El anacronópete* hiciera sobre la China que conociese durante sus estancias como viajero y diplomático. Desde una sabiduría que parece infinita, nos acerca a un marco de libros de viaje que no solo abarca los consabidos de Marco Polo, Pero Tafur, Ruy de Clavijo, u otros, sino que nos presenta a Ibn Battuta y su *Regalo de curiosos sobre peregrinas cosas de ciudades y viajes maravillosos*. La olvidada obra de Gaspar y Rimbau, tal y como nos informa Lamarti, sirve de eje vertebrador de una expresión del horror y de la maravilla tan subjetiva como el propio ser humano, y para la cual nuestro autor

presenta la idea del *horror* como una efusión numinosa de signo negativo.

En el cuarto capítulo, la profesora Shiau-Bo Liang reflexiona en torno al papel de la música, el canto y la danza en cuatro novelas de uno de los máximos exponentes de lo que podría denominarse *neo-indigenismo* americano: el peruano José María Arguedas. Como no podía ser de otro modo, tal reflexión tiene en cuenta el inagotable confrontamiento entre la oralidad, la gestualidad y la escritura, ora sutil, ora explícito en las novelas de Arguedas, así como la sugetiva imbricación de la lengua quechua y de la cultura andina en obras maestras de la literatura indigenista como son *Los ríos profundos* o *Yawar fiesta*. Todo lo cual conduce a un punto transformador en la narración que busca conmover a los lectores a la vez que modificar la percepción de una realidad indígena a oyentes y observadores de las danzas y los bailes.

En el último capítulo, el profesor Chen-Yu Lin analiza criteriosamente *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* –además de hacer mención explícita a otras de sus obras–, dos de las principales películas de uno de los cineastas hispanos más laureados: Guillermo del Toro. Con la Guerra Civil Española de fondo, el director mexicano crea un espacio de coalescencia, como señala el profesor Lin, constelado de metáforas y símbolos, donde su propia mitología sirve de vehículo para poner en consideración uno de los episodios más amargos de la historia contemporánea de España. La fantasía, y en concreto lo maravilloso, le sirve al director para entrelazar un episodio ficticio en un contexto histórico con el elemento fantástico que nos ofrece el realismo mágico. Los niños, envueltos en un manto del ambiente claustrofóbico, resaltan el microcosmos del que parece que no pueden escapar.

Cinco capítulos que ponen sobre el tapete a Roberto Bolaño, José María Arguedas, las supersticiones en contexto, la literatura de viajes y el cine de Guillermo del Toro. Su lectura, además de aportar solaz y conocimiento, demuestra una vez más que Taiwán y el mundo hispanohablante se profesan una predilección mutua, y que, contrariamente a lo que podríamos estar tentados a creer, no se sitúan en las antípodas culturales el uno del otro. Esperamos que este nuevo

número de la serie Estudios Hispánicos en Taiwán sea del máximo agrado de todos aquellos amantes de la literatura y la cultura, en general, y también, más en concreto, de quienes estén interesados por los estudios sobre literatura y cultura llevados a cabo dentro de este no amplio, pero sí espléndido círculo de hispanistas taiwaneses tanto de nacimiento como de adopción. La literatura en español y la cultura hispánica están más que vivas en este país archipiélago del Extremo Oriente.

Fernando Darío González Grueso
Coordinador y coeditor
Codirector de la serie Universitas Taiwanesea
Tamkang University

Rachid Lamarti
Coordinador y coeditor
Tamkang University

UNA VISIÓN APOCALÍPTICA DE ROBERTO BOLAÑO Y SU «NOCTURNO DE CHILE»

Miguel Ángel González Chandía
Fu Jen Catholic University

Roberto Bolaño es un literato mordaz e irónico. Con su crítica literaria, que revela un humor especial muy suyo, todas estas impresiones sobre la literatura han quedado plasmadas en varios discursos. Por ejemplo, con anterioridad de su regreso a Chile, a finales de 1998, en la crónica “Literatura y exilio”, indicada en el libro *Entre paréntesis*, editado por Ignacio Echevarría (2004), quien señala: “Las primeras impresiones de este regreso quedan muy claramente descritas en la mencionada crónica, que Bolaño escribe en un tono aprensivo pero cordial, lleno de humor”. Poco más tarde, sin embargo, Bolaño publica en la revista *Ajoblanco*, de Barcelona, una crónica mucho más negra y amarga. Es la crónica de una cena a la que fue invitado en casa de la escritora chilena Diamela Eltit y su marido, el ministro socialista Jorge Arrate, portavoz del gobierno de Frei. La crónica reelaborada más adelante en *Nocturno de Chile*, no tardó en circular por el país e hirió, con razón, susceptibilidades de todo tipo. De ahí que el segundo viaje de Roberto Bolaño a la patria, en diciembre de 1999,

transcurriera en un clima tormentoso, lleno de agrias interpelaciones y boicoteos por parte del *establishment* cultural de aquel país. Así había de terminar por ocurrir tarde o temprano, dada la actitud visceral con que Bolaño abordaba en toda ocasión tanto la política y la sociedad como la cultura y, más concretamente las poesías chilenas (Echevarría 9-10).

Además, Bolaño le dedica la cita a Nicanor Parra, un magisterio constante y decisivo en la obra de Bolaño, como queda claro en más de un lugar. Echevarría señala a este respecto: "Resulta imposible explicarse la poesía de Bolaño (y conste que Bolaño fue, antes que nada y, sobre todo, poeta) sin tener presente este magisterio. Pero también en los discursos más o menos insufribles, en la actitud pública cada vez más incordiante, más irreverente, más destrozona de Bolaño se reconoce latente el magisterio profundo del gran poeta chileno" (Bolaño 2004 (I): 10).

De lo citado previamente, se infiere lo siguiente: Bolaño escribía sin tapujos su visión de la realidad. En su narrativa describe escenas de la vida cotidiana, donde los protagonistas y narradores dialogan en torno a situaciones concretas, que involucran una forma de narrar donde el lenguaje resulta atrevido y de ironías de corte visceral. Es el caso de su compromiso con los cambios que tienen que ver con el lenguaje llevado a su expresión de arrojo e hiriendo susceptibilidades. Indudablemente, estas formas, su creencia en cambios profundos de la poesía y la narración, atacan el *status quo* no sólo de su país, sino que también al resto de los países latinoamericanos. En dicho *status quo* hay que reconocer el punto de origen que tiene que ver con que, en todo esto, existe un trasfondo histórico y político de derrota, representado en la novela *Nocturno de Chile* por el golpe de Estado (septiembre de 1973) y la matanza de la plaza de Tlatelolco (La plaza de las Tres Culturas, DF. México, octubre de 1968), que ayuda a entender, en parte, la crisis que viven los personajes y el vacío de sus vidas (de Mora 2010: 204).

La novela *Nocturno de Chile* nos coloca frente a reflexiones que su autor contextualiza en la realidad de la melancolía, alegoría, duelo y apocalipsis. Tal como lo señala Carmen de Mora en su artículo "La tradición apocalíptica en Bolaño: Los detectives salvajes y *Nocturno de Chile*". Estos relatos, principalmente *Nocturno de Chile*, involucran una lectura y reflexión desde la muerte que va lentamente carcomiendo la vida de su protagonista. El dejo de nostalgia y de desarraigo se entremezcla en las respuestas del escritor. En sus palabras encontramos una versión del hombre que siente que la vida continúa más allá del proceso del exilio, o la lejanía de la patria.

Las cosas siguen su rumbo, y la experiencia del escritor sabe que ha iniciado un trayecto de vida que le ha llevado por otros caminos. Existe una cierta asimilación, si es que se puede llamar así, a lugares que ya no son el propio lugar de origen. No se pierde completamente la relación con lo originario, pero ya la unión presenta otras facetas. Bolaño es el hombre universal, el que ha escrito sobre la importancia de los problemas que aquejan a muchos en diferentes espacios territoriales. Sin embargo, la nostalgia queda en su vida como colofón de cosas hechas y otras no terminadas en el pasado. Bolaño, en la confidencia que ha quedado estampada en el libro *Entre paréntesis*, señala lo que sigue a propósito de la nostalgia:

¿Se puede tener nostalgia por la tierra en donde uno estuvo a punto de morir? ¿Se puede tener nostalgia de la pobreza, de la intolerancia, de la prepotencia, de la injusticia? La cantinela, entonada por latinoamericanos y también por escritores de otras zonas depauperadas o traumatizadas, insiste en la nostalgia, en el regreso al país natal, y a mí eso siempre me ha sonado a mentira. Para el escritor de verdad, su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria. El político puede y debe sentir nostalgia, es difícil para un político medrar en el extranjero. El trabajador no puede ni debe sentir nostalgia: sus manos son su patria (Echevarría 43).

1. EXILIO, PRESENCIA INSOLUBLE DE UN MAL CREADO

En un acuerdo tácito con Bolaño y la lectura de toda su obra, especialmente *Nocturno de Chile*, nos adentramos en un punto central de su reflexión narrativa. Y este punto de partida de la novela es el exilio. Por lo tanto, centramos nuestra mirada en esta realidad que subyace en el contexto de la novela. No solamente un exilio como opción voluntaria por parte del autor. Sino también como reflexión seria y profunda que ha llevado a Bolaño a colocar dicha realidad en esta narrativa. Es por lo mismo una experiencia de vida, que deambula por signos de muerte, tribulación, dolor, separación y desarraigo. Sin lugar a dudas, por parte del autor, estos elementos manifiestan una

visión apocalíptica. El solo hecho de señalar su país Chile no nos deja ausentes de la figura insoslayable del general Augusto Pinochet. Dicho punto de partida nos congrega en un tiempo físico y concreto, que conlleva una memoria cargada de fantasmas, torturadores y tiempos de desesperanza y juicios. A pesar de ello, debemos iniciar nuestra reflexión contextualizando el exilio en sus orígenes. Por supuesto, que el punto de referencia es la patria del autor. Es este país que, posiblemente, desde un momento histórico nos lleva al pasado de su patria. Nos coloca en un tiempo previo a la Independencia de Chile (18 de septiembre de 1810). Dicho espacio de tiempo es de gran significancia en la historia de la república, es decir, si consideramos como el primer exilio masivo que se produjo a partir de ese hito histórico en la historia y la memoria chilena, nos adentramos en el llamado "Desastre de Rancagua¹".

Hugo Cancino distingue que esta situación de represión de las familias criollas y el temor a las represalias del poder hispánico obligó a éstos a seguir la ruta del ejército derrotado, transmontar la cordillera de los Andes, para establecerse en la ciudad de Mendoza. Con posterioridad a la Independencia, es Chile, el país latinoamericano que concede generosamente el asilo a los intelectuales perseguidos por la dictadura de Rosas, entre los que destacó el pensador argentino Domingo Faustino Sarmiento. "El asilo contra la Opresión", expresión en el texto del himno nacional chileno que se transforma en una doctrina y en praxis del Estado chileno (Cancino 3).

La historia de Chile soberana y libre conoció desde sus orígenes hasta el año 1973, independientemente de la ideología de sus gobernantes, un espacio de protección y libertad para los perseguidos por las dictaduras de América Latina y para los republicanos españoles en 1939 (Cancino 3). Para la mayoría de los chilenos y, en especial, para la generación de los años sesenta a la que perteneczo era inimaginable

1 Se conoce como Batalla de Rancagua o Desastre de Rancagua al último de los enfrentamientos de la llamada Patria Vieja, ocurrido los días 1 y 2 de octubre de 1814 en la ciudad de Rancagua, situada a 90 kilómetros al sur de la capital de Chile, la ciudad de Santiago. El sitio de Rancagua marca el fin de los primeros proyectos por la Independencia de Chile. En este lugar el ejército patriota es derrotado por las fuerzas realistas, lo que conduce a la restauración del régimen colonial. Véase Encina y Castedo 603.

concebir la posibilidad de sufrir el destierro o exilio motivado por un cambio político en el país. El derecho de vivir y morir en la patria fue una creencia colectiva, tanto como aquella que postulaba que Chile tenía una cultura democrática robusta y unas Fuerzas Armadas² profesionales. No existen cifras oficiales sobre la cantidad de chilenos que fueron obligados a exiliarse o lo hicieron voluntariamente. Se han formulado cifras fluctuantes entre alrededor de 30 000 hasta un millón de chilenos que abandonaron el país por razones políticas entre el 11 de septiembre de 1973 y hasta alrededor de 1988³. Es esta una realidad dolorosa para muchos chilenos, que con gran sorpresa asisten a un momento histórico del acontecer de la patria. Muchos de ellos han sufrido en carne propia el destierro o el exilio producto de una política dictatorial. Podemos afirmar que, previo a la dictadura del general Pinochet, muchos chilenos creyeron vivir en un estado democrático que no llegaría a atravesar conflictos radicales, como los que desembocaron en una quiebra de las instituciones en la década de los años de 1970. Dicho estado de pérdida de las instituciones políticas, y la llegada de un gobierno dictatorial, produjo lo que en definitiva llevó a muchos chilenos a existir bajo la amenaza constante del exilio.

Es un hecho capital considerar la importancia que tiene en la vida del escritor el país que permanece en la lejanía del tiempo, y que vuelve una y otra vez a su memoria. La nación que se figura en su narración como la realidad última de su testimonio literario. Un país que el escritor acerca al lector por medio de la recreación histórica de una realidad política y social, que no es otra que la de sus propias raíces. Si bien, previamente, colocamos la realidad del exilio en una temática del dolor y la nostalgia, no es menos cierto que escritores que vagaron por el mundo, luego de abandonar su patria, dedicaron esfuerzos a una necesidad de establecer vínculos literarios y políticos. En este contexto de exilio masivo, Bolaño entreteje una historia que nos lleva por los vericuetos de la melancolía, el duelo y el apocalipsis.

2 Véase Garcés *et ál.*

3 Según el Comité del Retorno en Santiago, el número de exilados llegaba a 37 292 personas en 1982. Por ejemplo, Hugo Cancino cita esta cifra en "Chile-América", n° 82-83, 1982, p. 72. Otros autores señalan vagamente un número entre "20 000 y 30 000", es el caso de Sofía Correa *et ál* 287. Véase Cancino 3.

Es desde la melancolía, un punto de partida en nuestra reflexión, que el autor de *Nocturno de Chile* reflexiona acerca de la vida y la muerte. Principalmente desde la agonía del personaje principal, quien durante toda la novela narra parte de su vida y se encuentra a las puertas de la muerte. Al igual que en la obra *Los detectives salvajes* (primera edición publicada en 1998), se revela la decadencia y destrucción de los personajes que dan vida a dicha narrativa. Si bien los detectives salvajes de la obra homónima de Bolaño, Ulises Lima y Arturo Belano, viven una vida de contradicción que se debate entre la búsqueda de su líder espiritual y literario Cesárea Tinajero, no es menos cierto que dicha realidad involucra individuos que no encuentran sentido a sus vidas. Ellos deambulan por el D. F., el desierto de Sonora y lugares que Bolaño les permite, donde puedan conseguir respuestas en su búsqueda por el sentido de sus vidas.

Sin lugar a dudas, el destierro es un elemento y una imagen poderosa en la literatura chilena. Como muy bien lo asevera Jorge Edwards en su novela *El sueño de la historia* propio de este acontecer literario que afirma la presencia del exilio. En el caso de Bolaño ¿un escritor no tiene "patria"?, en el sentido estricto del término. La obra de un escritor no puede ser etiquetada a partir del país de origen del autor. En su obra *Entre paréntesis*, Bolaño afirma que para él el exilio es una actitud ante la vida (Bolaño 2004 (I): 40) y este mensaje lo lleva a cabo el escritor en recuerdo de su amigo, el poeta mexicano Mario Santiago —cuyo *alter ego* en *Los detectives salvajes* es Ulises Lima—, quien fuera expulsado de Austria en 1978 y persona *non grata* hasta su regreso en 1984. Bolaño considera que Viena, ciudad donde se encuentra exiliado Santiago, es un lugar que tiene que ver con la literatura y con la vida de algunas personas cercanas y conocidas. Y en esto identifica y se refiere a su gran amigo el poeta mexicano Mario Santiago, al señalar que ser escritor es una actitud esencial frente a la vida. Bolaño comenta que en 1978 o tal vez en 1979:

Figuroa continúa su afirmación citando a Bolaño y su libro *Entre paréntesis*, en referencia al poeta Santiago, mencionando lo siguiente: Austria y México y Estados Unidos y felizmente la extinta Unión Soviética y Chile y China le traían sin cuidado, entre otras cosas

porque no creía en países y las únicas fronteras que respetaba eran las fronteras de los sueños, las fronteras temblorosas del amor y del desamor, las fronteras del valor y del miedo, las fronteras doradas de la ética (2004 (I): 42-43).

De lo revelado en el párrafo anterior nos queda la sensación de algo que podemos leer entre líneas y que tiene relación con la nostalgia. Por ejemplo, en un extracto de la entrevista a Roberto Bolaño recopilada por Uve Stolzmann, podríamos destacar lo siguiente:

—¿Cómo se siente cuando visita Chile y ve todas esas caras familiares?

—Los primeros días suelo sentirme muy bien, con muchas ganas de polémica, con ganas de hablar y de comer y de trasnochar, pero al cabo de una semana la melancolía se me contagia y lo único que deseo es salir huyendo.

—¿Bajo qué condiciones previas sopesaría usted un regreso definitivo (con su familia) a Chile?

—Bajo ninguna condición. Mis hijos son catalanes, mi mujer es catalana, si yo los arrastrara a Chile no me lo perdonaría nunca. Con un expatriado en la familia ya hay suficiente.

—¿Desde la distancia se ven las cosas mejor?

—No siempre. De lejos las cosas se achican. Como en las pinturas flamencas. Recuerdo a menudo aquel verso de Auden que empezaba diciendo que los maestros flamencos siempre tenían razón. Y luego describía una pintura en donde, en una esquina del cuadro, Ícaro caía con sus alas incendiadas en el mar mientras en otras zonas del cuadro los labriegos seguían trabajando y los pastores acaldando el rebaño, y los barcos navegando, y nadie se percataba de que Ícaro caía al mar y moría. Yo he tenido la suerte de estar muy cerca, de ser actor, en ocasiones, de derrumbes y caídas, y luego he tenido la suerte de haber sobrevivido y de poder alejarme y contemplar el teatro en toda su extensión (368-36).

Bolaño en su escritura busca romper moldes, se prefigura como la encarnación de la ruptura y la separación. Y una manera de entender esta situación tiene que ver con el concepto de exilio y

extraterritorialidad. Habrá que probar que Bolaño es realmente escritor extraterritorial, o perteneciente a los escritores extraterritoriales. Y una aproximación a pruebas que aseguren lo anterior pasa por el hecho de afirmar que estos escritores plantean una estrategia del exilio permanente. Y esto sucede desde el momento en que dichos escritores abandonan sus países y sus raíces para siempre. Ya había expresado Bolaño, en la entrevista compilada por Uve Stolzmann, el poco interés de volver a radicarse en Chile. De hecho, el autor morirá fuera de su país, en Cataluña. Además, el escritor en la entrevista señala que sus hijos son catalanes, lo mismo que su mujer. El deseo de estar en Chile, al parecer pasa sólo por temporadas muy cortas de visitas a familiares y amigos. Al fin y al cabo, él contesta que es un expatriado y que comer, traspasar y conversar con los amigos es un tiempo especial, pero que ya pronto le entraban las ganas de salir corriendo de allí. George Steiner menciona lo que sigue: "Piensa que tal realización de tal circunstancia tiene que ver con una pérdida del centro, de la pérdida de la identidad dentro de su propia nación ya que cada lengua cristaliza la historia íntima, la cosmovisión específica de un Volk o nación" (17). Edgard Hans Medrano Mora menciona en su monografía *Análisis y subversión del concepto de novela total en los detectives salvajes de Roberto Bolaño* lo siguiente: "La lengua desde siempre ha estado relacionada con la figura de la patria, de allí que cada nación europea ensalce el carácter y la obra de un artista y deje ver de qué manera esta representa el espíritu de ese pueblo" (27-28).

1.1. EXILIO Y MEMORIA EN LA MIRADA DE BOLAÑO

En *Nocturno de Chile* encontramos un punto de vista sobre el exilio que circunda los límites de la estética, ya que podemos afirmar que dicha novela refiere la dictadura militar chilena, como indica Sebastián Figueroa:

[...] narrada totalmente desde dentro, el narrador Urrutia/Ibacache, que decide vivir la dictadura a fondo y realizar su crítica literaria pese a la angustiante realidad social, termina siendo cómplice del poder del canon nerudiano y de los crímenes golpistas, esquema que permite al

lector interpretar ese compás como parte de un reclamo radical a la comunidad social del Chile posgolpe (200).

El Golpe Militar es fuente originaria del exilio del autor, argumento que no agota lo que Bolaño escribe en toda su obra narrativa acerca de este hecho vital. De igual manera, podemos mencionar que el exilio se contextualiza también a partir del retorno, es decir, "como una cadena metonímica que sirve para crear una poética y una ética paralelas" (Figuroa 202). Estos elementos configuran una lectura desde la memoria. Una memoria que Jorge Edwards advierte imprescindible en el análisis de la historia y de las cosas que sucedieron. Como es el caso que apunta su novela *El sueño de la historia*, donde el autor menciona la importancia de vivir con la memoria aunque ésta implique hechos de dolor, sufrimiento y muerte. Sin embargo, la memoria histórica también incluye los acontecimientos alegres que han sucedido. Por lo tanto, dice Edwards que hay que aprender a vivir con las memorias. Y en este contexto, también la memoria del exilio adquiere un punto de vista estilístico. Y es que compromete al autor en un diálogo y vivencia desde la diáspora como gesto narrativo. Figuroa aclara:

Esa poética se ordena a partir de la diáspora como gesto narrativo esencial, mientras que esa ética se dedica a cuestionar un retorno en impunidad. En esa dirección, el retorno nunca puede concretarse porque el exilio termina siendo interior, o un doble exilio, desde el país natal hacia la interioridad misma de aquél, desligándose de los vínculos nacionalistas y denunciando los pactos de amnesia con que se construyen las comunidades nacionales (202).

En otras palabras, Bolaño confirma la necesidad de una memoria crítica que se lleva a cabo desde el discurso. Un discurso que quebranta el orden político que no ha sido capaz de fustigar la injusticia y que se hace cómplice de ésta. Es posible indicar que *Nocturno de Chile* es también un relato que nos coloca frente a la catástrofe de la historia social. Por lo demás, nada nuevo que no se encuentre presente en las obras de Bolaño. En su novela póstuma *2666*, se puede leer: "El verbo distinguir. La palabra distinguido. Ah, ah, ah, ah, resuella Amalfitano

mientras se ahoga como si tuviera un repentino ataque de asma. Ah, Chile" (Bolaño 2004 (II): 286). En esta línea, Sebastián Figueroa recuerda: "Ese 'Chile' acompañado de un ataque de asma tiene que ver precisamente con la irrupción del kairós, el tiempo oportuno en que es necesario recordar aquello que es importante en el tiempo y que, en este caso, funciona en sentido negativo" (203). De este modo Sebastián Figueroa cita como sigue: "Amalfitano [...] creía (o le gustaba creer que creía) que cuando uno está en Barcelona aquellos que están y que son en Buenos Aires o el D. F. no existen. La diferencia horaria era sólo una máscara de la desaparición" (Bolaño 2004 (II): 243):

Estas ideas o estas sensaciones o estos desvaríos, por otra parte, tenían su lado satisfactorio. Convertía el dolor de los otros en la memoria de uno. Convertía el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle. Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura (Bolaño 2004 (II): 243).

Bolaño inclina la balanza hacia una interpretación del exilio en términos de denuncia social, desaparición y desplazamiento. Todo ello desde el trauma que significa para el escritor, su análisis y autoconciencia de lo que se puede decir y lo que se vive en internalización de una memoria y la nostalgia que vive en la separación. Figueroa lo argumenta de la siguiente manera:

La relación entre kronos, totalmente una máscara, una ilusión y kairós, que significa concentrarse en la catástrofe de la historia social, queda anulada aquí por la alternativa de la desaparición, el desplazamiento y la locura. La irrupción de la memoria, que ofrece la posibilidad de retornar, se transforma siempre en denuncia, en crítica, en una escritura de aquello que nos traumatiza y nos libera al mismo tiempo: el punto

de fuga por donde la diáspora sigue y el desierto se transforma en nuestro único país. Así, es efectiva, en su literatura, su visión del exilio como «el valor real de cada escritor» (Bolaño 2004 (I): 50) en tanto es el espacio donde la cordura se transforma en locura y no hay pacto alguno con la impunidad que reina en la comunidad perdida (213).

Por último, el destino o la suerte se conjugan en esta realidad que experimenta el escritor. Calificado el escritor como trabajador, su acceso a la nostalgia está mediado por el trabajo mismo con el duelo y esa mediación le da derecho a la libertad de avanzar sin otra patria que su tesón. Por eso, literatura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en las manos del azar. Bolaño también recurre a personajes de la historia de su país para comentar sobre literatura y exilio, y sobre literatura y destierro:

Al alejarse así del sentimiento nacionalista, las siguientes referencias en su charla en Viena decantan en una crítica al respecto. Cita a Nicanor Parra y habla de Alonso de Ercilla y Rubén Darío, dos poetas no chilenos que pasaron por Chile y que forman parte de una tradición que, sin embargo, no los puede incluir abiertamente en su economía simbólica. Así, el nacionalismo es nefasto y cae por su propio peso [...] como una estatua de mierda (Bolaño 2004 (I): 188).

1.2. BOLAÑO Y SU IMAGINARIO APOCALÍPTICO

En los escritos de Bolaño aparecen indicaciones reflexivas que confieren al programa apocalíptico un sentido primordial. Varios críticos señalan que dicho programa apocalíptico es el imaginario de cosas que auguran una época plena de símbolos en el contexto literario y de anuncios en líneas proféticas. Al igual que en la Biblia, nos acercamos a la lectura de su obra con detenimiento forzado, para conectar su reflexión y narrativa con detención y mirada minuciosa. En el orden de la estructura narrativa de Bolaño nos remitimos a elementos de intertextualidad discursiva. Por ejemplo, vamos a citar algunos textos de *Nocturno de Chile*, que en varios episodios configuran un programa

apocalíptico. Hemos indicado el deambular del protagonista que se identifica a través de la lectura como personaje narrador, y que aparece descrito en la cercanía de la muerte.

La primera frase del libro, cita lo siguiente: "Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir" (11). En varias historias del autor encontramos temas como la muerte, la decadencia, la nostalgia, el dolor y la pena. *Nocturno de Chile* tiene que ver con la muerte, el deterioro y la decadencia. Por supuesto que podemos enfatizar que la muerte se corresponde básicamente con un elemento de las postrimerías del ser humano y la vida en general. La muerte es un elemento que pertenece a la tradición apocalíptica. Por ejemplo, es el caso de la Biblia, especialmente en el Nuevo Testamento, y en los diccionarios y escritos teológicos, donde recibe gran esmero en su interpretación, por el sentido que tienen las postrimerías del ser humano y la vida en general. Con todo, hay que señalar que Bolaño no se encuentra lejos de estas definiciones cuando lleva a cabo el desarrollo de su obra *Nocturno de Chile*. Los personajes y las historias, especialmente de su personaje central Sebastián Urrutia Lacroix, entrega al lector la aseveración de la agonía por donde deambula una parte importante de su vida. Urrutia Lacroix describe en la novela lo siguiente:

Soy chileno. Mis ancestros, por parte de padre eran originarios de las Vascongadas o del País Vasco o de Euskadi, como se dice hoy. Por parte de madre provengo de las dulces tierras de Francia, de una aldea cuyo nombre en español significa Hombre en tierra u Hombre a pie, mi francés, en estas postreras horas, ya no es tan bueno como antes⁴ (Bolaño 2010: 12).

Más allá de este breve alcance de su nombre, nos surge la siguiente pregunta: ¿Por qué este personaje aparece enfrentado con el final de sus días? No parece fácil responder a esta desazón. Bolaño juega en su obra con símbolos y enigmas que representan inquietudes profundas. Que no encuentran una sola respuesta. En este caso, el autor y la imagen de la ventana. Una figura simbólica y enigmática en *Los*

4 Todas las citas que refieran a la novela, aparecerán en el texto entre paréntesis.

detectives salvajes, una ventana delineada con trazos. Y la pregunta esencial: ¿qué hay más allá de la ventana? Es la interrogante de Bolaño al lector inquieto por posibles respuestas a sus enigmas. A nuestro entender, el simbolismo de la ventana indica una imagen de la violencia y el silencio. De la misma manera, este símbolo representa algo especial desde la novela *Los detectives salvajes*, que reitera la pregunta, que pareciera no acabar en su enigma: ¿qué hay detrás de la ventana? Repite una invitación cursada por Bolaño, con un dejo de ironía y la ausencia del significado, porque lo que busca el autor es hacer pensar al lector. ¿Qué significados están presentes en la tercera parte de la novela *Los detectives salvajes* y en el tipo de conclusión que plantea el escritor?, y luego, ¿qué expectativas podemos hacernos, de la lectura de la novela? Este relato es una invitación a especular y conjeturar con el final de la trama, y pensamos que así lo ha planteado y querido su autor. Cada narrador no solamente desaparece sin dejar rastro, sino que es difícil imaginar qué resultado, en cada hecho de vida, responde al tema de la muerte y la ausencia. No podemos dejar de referir lo que advierte a este respecto Labbé:

En *Los detectives salvajes*, las formas contradictorias del lenguaje aparecen como las únicas capaces de enunciar aquello efectivamente salvaje, indómito, inaprensible que dispersa los acontecimientos de la trama, el orden del discurso que los cuenta y la jerarquía de las instancias que emiten ese discurso (92).

Sin lugar a dudas, lo salvaje e indómito se refiere a las dificultades de contestar con una sola replica que contenga claramente los significados del simbolismo de la ventana, lo que está detrás de ella y su relación con el sin sentido de la vida y la muerte. El simbolismo de la ventana y qué hay más allá, involucra una búsqueda de lo incontestable, que en términos de la realidad, o contexto político que le toca vivir y experimentar al autor, desemboca en una espiral de violencia, en momentos muy concretos de esa realidad circunstancial. Citamos a Luz Mary Giraldo, que comenta el hecho de la aproximación hacia el final del siglo xx: "las artes muestran el espíritu errante del vacío y las expresiones lo manifiestan como consigna y espíritu de nuestro

tiempo. Los escritores dan testimonio de la pérdida del centro y la prevalencia del vacío" (36). Giraldo continúa precisando:

a romper límites, testimoniar la despersonalización y el desarraigo en los espacios urbanos, recurrir a distintos tipos de discursos, recuperar las estéticas del pasado bajo la parodia, desterrar el idealismo ingenuo y el romanticismo engañoso de la vida cotidiana, manifestar el desencanto de las utopías y el mundo acelerado en que nos ha tocado vivir, así como la metaficción o autoconciencia, son rasgos de la estética de Bolaño que comparte con otros muchos escritores del final del milenio (36).

Siguiendo la línea de lo anterior, Carmen de Mora, en su reflexión de la lectura de *Los detectives salvajes* dice lo siguiente: "Ahora bien, existe un trasfondo histórico y político de derrota, representado en la novela por el golpe de estado en Chile y la matanza de la plaza de Tlatelolco que ayuda a entender en parte la crisis que viven los personajes y el vacío de sus vidas" (de Mora 2011: 178). Estos hechos no resultan aislados, si se trata de analizar el relato que identifica a los viajeros que se mueven de un lugar a otro. Esto implica la necesidad de confiar al lector una situación histórica, parte de la memoria que es necesaria tener en cuenta, con el momento de interpretar analíticamente las razones que han llevado a Bolaño a escribir esta novela, por supuesto, de una memoria histórica que le persigue, y que está presente y es motivo importante en su narrativa.

Estos sucesos no son aislados y se consideran como manifestaciones del horror vivido por varios países latinoamericanos en la segunda mitad del siglo xx. Así, aunque aquellos sucesos no constituyan el centro de la novela, la determinan (178). Indudablemente, es necesario encontrar aquellos elementos fundacionales del estilo narrativo del escritor. La experiencia vivida por Bolaño en Chile ha tenido gran repercusión para llegar a los resultados de una obra que transmite la violencia que no sólo le afecta a él, sino que también se ha dejado sentir en otros autores. Se puede citar que:

La escritura de Bolaño comparte con la de otros escritores latinoamericanos actuales su naturaleza pos-dictatorial, la aceptación de la derrota como determinación de la escritura literaria en Latinoamérica. En toda su narrativa parece recordar una y otra vez aquella conocida frase de Walter Benjamín: «Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie» (182), y la coloca en la perspectiva de la historia latinoamericana que se inicia hacia fines de los sesenta (con la represión de los estudiantes en el México de 1968) y desemboca en los genocidios de la década del setenta en Chile, Argentina y en otros países. El logro radica en haber sabido incorporar el contexto histórico latinoamericano a sus novelas mediante un proceso de representación simbólica y ficción sin caer en la facilidad de una literatura testimonial (178).

1.3. SUFRIMIENTO, AGONÍA Y MUERTE

Bolaño permite que llevemos a cabo una reflexión seria y crítica sobre el dolor y la muerte. Ya hemos señalado previamente que el narrador-protagonista se está muriendo en el transcurso de la novela. Y lo que nos transmite es una palabra sobre el sentido de esta muerte, o de la muerte. De este modo, nos adentramos en la realidad del sufrimiento del personaje, un hecho vital en la novela. Un elemento curioso que destacar, el personaje es un cura perteneciente a la Obra, es decir al Opus Dei. Lo que implica una reflexión por parte del protagonista que deambula por una realidad seria y tradicional del sentido que tiene para su vida, la muerte. Aparece aquí como un sacrificio que representa el momento final o total de su vida entera. En el que ha llevado a cabo su opción fundamental de pertenecer a la Obra y ser un sacerdote católico.

Bolaño nos ayuda a penetrar en la reflexión ulterior, más allá de lo que considera la muerte y el sufrimiento en términos teológicos. Pero no es equivocado llevar a cabo una interpretación de su pensamiento que se plasma en esta novela y la figura del cura Sebastián Urrutia Lacroix. La figura del cura sufriente llama nuestra atención, y la comparamos con el sufriente Job de la Biblia. Por supuesto, teniendo en

cuenta las diferencias que pueda arrojar este paralelismo. El personaje Urrutia Lacroix se centra en el grado de culpabilidad, y su intento de expiación aquí resulta ser un acto de revisión de la historia. Este personaje se siente inocente y culpable a la vez.

El justo Job (llamado así en la *Biblia*) es el hombre que sufre injustamente y que clama al cielo por justicia. Por el contrario, Urrutia Lacroix clama a Dios desde su calma espiritual, sin tener en cuenta la injusticia y dolor, y su falta de solidaridad con los que sufren a su alrededor, como lo manifiestan sus palabras: "Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz" (Bolaño 2010 (II): 11). Job, por su parte, indica lo que sigue a través de una plegaria al Dios del Antiguo Testamento: "Entonces Job se levantó, y rasgó su manto, y rasuró su cabeza, y se postró en tierra y alabó, y dijo: Desnudo salí del vientre de mi madre, y desnudo volveré allá. Dios me lo dio, y Dios me lo quitó; sea el nombre de Dios bendito" (1, 20-21). El libro de Job que data entre el siglo V y siglo III d. C. reflexiona el sentido que tiene el sufrimiento. Etimológicamente del hebreo, "Job" quiere decir, '¿Dónde está el padre?' Sin embargo, esta interpretación del nombre puede no ser exacta, aun así, mantiene su sentido: "¿Dónde estás, Padre, cuándo Yo sufro?" (Depoortere 28).

Job es el hombre justo, que lucha frente a la tentación de Satanás. El mismo que pregunta a Dios por otra oportunidad para que le tiente como hombre justo que es. "¿Puedo ir yo y tocar su hueso y su carne? Job está cubierto de llagas desde la cabeza al pie. Su esposa protesta, «¿Mantienes aún con firmeza tu integridad?» ¡Maldice a Dios, y muere! Pero Job le dice, ¿Recibiremos lo mejor de la mano de Dios, y no recibiremos lo malo? En todo esto Job no pecó con sus labios" (2, 9). Al final de la historia, Dios restaura la fortuna de Job. Él le regala a Job el doble de lo que tenía antes. Esta es la esencia de la leyenda clásica. Sin embargo, una historia poética ha sido insertada entre los capítulos 2 y 42. Este poema cuenta la lucha de Job y su aceptación del sufrimiento. Podemos citar este elemento del "pecar con sus labios" en el cap. 3, que representa una crisis real de fe en Job:

Muera el día en que nací, la noche que anuncié: ¡Ha sido concebido un varón. Que esa noche sea estéril, vacía de gritos de júbilo. Que se

ofusquen las estrellas de su aurora, que espere en vano la luz y no contemple el parpadeo del alba, ¿Por qué no morí antes de nacer o salí del vientre ya cadáver? ¿Por qué dio luz a un desdichado, vida a los que viven amargados⁵? (Job 3, 3, 7, 9, 11, 20).

A diferencia de Job, el narrador-protagonista de *Nocturno de Chile* menciona: "Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz" (2010 (II): 11). Si esta afirmación recoge la pesadumbre, dolor y agonía de Urrutia Lacroix, su reflexión refiere la realidad última, es decir, la posibilidad de ser los seres humanos autores o víctimas del sufrimiento. Lo que implica, sin lugar a dudas, la existencia del sufrimiento causado por los seres humanos, individualmente y en grupos. Ellos son, a fin de cuentas, según nuestra consideración, los autores directos. A pesar de hacer esta afirmación, no podemos excluir el hecho de que los seres humanos son simplemente víctimas.

Y que este sufrimiento incluye el sufrimiento causado por las catástrofes de la naturaleza. El sufrimiento de gente inocente y el hecho concreto de que todos los seres humanos tienen que morir. Paul Ricoeur propone lo siguiente: "This is not guilt. It is due to our finiteness" (28-29). Podemos indicar que este tipo de sufrimiento, no tiene un autor-culpable. En otras palabras, parece ser que se encuentra ligado con la *finitud* del ser humano y su ser inevitable. Una reflexión viene a la luz entre muchas otras que podrían mencionarse: puede ser claramente verdad, existe mucho más sufrimiento en la tierra que lo que pueden causar los seres humanos. En muchas situaciones, pese a lo cual, tenemos una mezcla. Seres humanos —vale decir, la humanidad entera—, es al mismo tiempo ambos, el autor y las víctimas del sufrimiento. Mucho sufrimiento emerge desde el espacio entre libertad y naturaleza, entre culpa y finitud, sufrimiento como resultado de una libertad *finita* y una *finitud* abusada.

Bolaño establece que su personaje, en la cercanía de la muerte, revela la crisis fundamental que da pie a su novela, dicho de otra manera, como crisis existencial, de la cual nos hacemos partícipes de

5 Las citas señaladas se refieren a la versión de la Biblia de Jerusalén de 2009.

una forma u otra. A este respecto Leonardo Boff señala: "Al morir, el hombre entra en la crisis más decisiva de toda su vida. Ha de decidirse" (52). Es el momento en que caen las máscaras, como bien lo señala Bolaño y Urrutia Lacroix se ve enfrentado a su momento de decisión. Milagros Ezquerro afirma lo siguiente: "Es la revelación final, lo que se le aparece a Urrutia en el umbral de la muerte, es lo más terrible para él: '¿Soy yo el joven desconocido?' Esta identificación con la figura de su acusador, de su blasfemador, supone que el joven desconocido es también su mala conciencia" (230). Leonardo Boff continúa subrayando:

Hasta el momento podía dar largas, mantenerse en el claroscuro de las medias tintas. Ahora ha llegado el término del proceso biológico. El hombre exterior se desmorona para dejar emerger, transparente u opaco, al hombre interior que fue naciendo. [...] En un instante se contempla a sí mismo, lo que fue y lo que no fue. Y al verse, el hombre se juzga y asume la situación que le corresponde (52).

Milagros Ezquerro agrega lo siguiente: "Por fin, el enunciado final: 'Y después, se desata la tormenta de mierda' parafraseando a Bolaño y, remite a las siete plagas del *Apocalipsis*, en un compendio que se expresa en un presente absoluto" (230). Indudablemente, la apocalíptica habla a partir del futuro en función del presente, como bien apunta Boff. ¿Es posible que Bolaño nos quiera hacer partícipes —desde su narrador protagonista—, de una situación de consuelo, que permita una reflexión seria desde una definición del género literario: la apocalíptica?

Bolaño puede ser que nos coloque en un marco futurista, en un contexto fantástico, quizás, en la interpelación de realidades que están circunscritas en una situación de reflexión para un futuro mucho más purificador. En este sentido, podemos llevar a cabo nuestra propia interpretación desde la mirada de Boff, y que nos parece acertada: "La apocalíptica nos presenta el futuro fantásticamente: describe con pinceladas fuertes para consolar a los fieles en el presente o para comunicarles una verdad escatológica tal como el cielo o el infierno, el juicio o el purgatorio, dentro de un ropaje impresionante que lleve a

la conversión o a la seriedad de la vida" (130). A pesar de ello, hay que indicar que Bolaño también se refiere al carácter apocalíptico desde la óptica de una catástrofe cósmica o un cambio de época. Como refiere Lois Parkinson Zamora:

Apocalipsis no es solo un sinónimo de desastre, cataclismo o caos. En realidad, es sinónimo de 'revelación', y si la revelación judeocristiana del fin de la historia incluye —de hecho— cataloga desastres, también describe un orden milenarista que representa la antítesis potencial de los innegables abusos de la historia humana. Aunque es verdad que un agudo sentido de perturbación y desequilibrio temporal es la fuente del pensamiento y el relato apocalíptico, y es siempre integral a éste, también lo es la convicción de que la crisis histórica tendrá el efecto de una renovación radical. [...] El Apocalipsis contrasta la tribulación con el triunfo, y define el sufrimiento en términos de trascendencia (21-22).

No podemos afirmar con seguridad si el autor de *Nocturno de Chile* narra los acontecimientos de la vida de Urrutia Lacroix desde una mirada milenarista, dicho de otra forma, afirmar el fin de una época y el comienzo de otra nueva, como subraya Carmen de Mora (2011: 219). Pese a lo cual, nos queda en la retina, como aclara Ezquerro, una revelación final que termina con la revelación fatídica: "Sebastián Urrutia Lacroix y el joven envejecido son las dos caras de la misma medalla. Entonces se desata la plaga apocalíptica que destruye lo que queda del personaje narrador, y con él, la novela" (230).

Desde esta afirmación, podemos inferir que el autor lleva a cabo una escisión del relato del personaje. Está abierta la posibilidad de un cambio de época. Pero no nos queda claro que signifique un cambio dentro de un contexto milenarista. Es mucho más claro el relato de Mario Vargas Llosa que con su novela *La guerra del fin del mundo* abre una ventana sobre la visión del protagonista Antonio Conselheiro, el santón que intenta llevar a cabo un cambio de época en *Canudos*, lugar en el que inaugura una comunidad de vida con todos aquellos desarraigados de la sociedad brasileña de finales del siglo XIX (1893-1897), en los *sertones* del Brasil. Son allí, los terratenientes y señores

feudales, que con el apoyo del gobierno someten a los campesinos pobres e indígenas.

En un tiempo de sufrimiento y muerte causado por la opresión y desigualdad de asociaciones. En esta obra literaria, asoma con cierta claridad el fin de una época y comienzo de una nueva. Este es el mensaje de Conselheiro, en la realidad del Evangelio y el género apocalíptico. En *Canudos*, sus seguidores encontrarán consuelo a sus desgracias, un cielo prometido como una verdad escatológica. Y el juicio final como profecía desde los albores de esta comunidad nueva, en un tiempo de mil años para los enemigos y opresores. Por el contrario, lo importante que rescatamos de Bolaño y las páginas finales de su novela representan una visión mítica, al igual que la tradición judeocristiana. Es una representación del futuro del mundo "dentro de las imágenes apocalípticas comunes a un tiempo específico del autor" (Boff 132).

Resulta, a nuestro entender, interesante, una aproximación a realidades apocalípticas, es decir, aproximaciones que tienen relación con cambios profundos, que vayan más allá de intereses individualistas y del mal que existe en una sociedad determinada por influencias del ser humano, que vive en situaciones de manipulación y de paraísos ficticios, que prevalecen la mayoría de ellos a través del dominio ejercido por el deseo de poder. A este respecto, y siguiendo la línea de lo que planea Bolaño en la novela, citamos en palabras de Boff:

La célebre novela futurista de A. Huxley, *Un mundo feliz* que constituye una ironía sarcástica de la escatología técnica. El hombre ha realizado sus deseos biológicos: posee el placer permanente, la seguridad económica, sus pasiones están controladas genéticamente en una medida óptima, narcóticos altamente perfeccionados proporcionan la superación del dolor y de la depresión, la manipulación genética surte de hombres nuevos a la medida de los intereses del estado [...] "Las diversiones no dejan ningún tiempo libre ni momento alguno para que el hombre se siente y reflexione" ... 'No se pueden conjugar Dios y las máquinas, la medicina científica y el placer en general. Tenemos que escoger. Nuestra civilización ha escogido las máquinas, la medicina y el placer'. Ese paraíso es absolutamente estéril. No permite al hombre

ser hombre. Lo manipula tanto como puede y lo ahoga con sedantes que aumentan la alienación y la nostalgia de su propia verdad (139).

En definitiva, traigo a colación lo que señala Jon Sobrino, cuando se refiere a Latinoamérica, y el ejercicio de los seres humanos en relación con hechos que afectan a la sociedad:

Principalmente no, en las catástrofes naturales los creyentes inmediatos no solamente desaffian al Dios, sino que también, el desafío procede de desastres históricos llamados por los seres humanos en el ejercicio de su voluntad libre. Ahora, el ejercicio de su libre albedrío no puede ser visto como la inclinación individual hacia la benevolencia o la crueldad. Por eso se politiza la voluntad, incrustada en un proceso estructural de explotación. Por lo tanto, el escándalo real no es el hecho de que el mal exista a pesar del hecho de que Dios existe, sino, simplemente que pobreza y explotación exista como un producto humano de abominación (41).

1.4. *NOCTURNO DE CHILE*, HISTORIA DE UNA TRANSGRESIÓN

La novela *Nocturno de Chile* está ambientada en Chile y su *diégesis* transcurre mayormente durante la noche, por tal razón se justifica lo literal de su título. La simbología, por otro lado, igual que un *nocturno*, aunque pudiera ser una sonata, es una composición musical que denota una melancolía, un *sehnsucht* (un ansia de infinito, imposible de llenar, según Friedrich W. Schelling), un malestar con la realidad del ser humano, dicho de otra forma, la impotencia de los seres humanos ante tanta maldad en el mundo. El malestar de Bolaño y de sus personajes nos hace recordar de alguna forma el mismo sentimiento expresado por los escritores hispanoamericanos románticos (Villaverde, Isaacs). Aunque es necesario aclarar que el estado anímico de Bolaño resultó del compendio de muchos factores, personales e impersonales —una enfermedad hepática— que lo hacía sentir que la muerte le andaba pisando los talones, la falta de claridad en el proyecto democrático en Latinoamérica, la caída de las utopías y demás.

Cabe señalar que Chile es el punto geográfico donde se ambienta la novela, pero dicho punto crece dentro de la narración, hasta tal grado que cobra una dimensión continental, donde Guatemala, Argentina y México se señalan en la narración como lugares y temas que enriquecen su creación literaria. Debido al abordaje de la literatura clásica y universal, se vuelve imprescindible subrayar que la potencialidad de la narrativa de Bolaño es portadora de un inmenso valor literario que apenas estamos comenzando a descubrir. En *Nocturno de Chile* se distinguen elementos que nutren la narración y que van desde la temática abordada, la historiografía de tintes contestatarios —nunca revisionista—, la intertextualidad y la *metaficción*, todos ellos elementos claves que permiten facturar una novela que se desborda hacia la universalidad.

Roberto González Echevarría, el crítico y teórico de Yale, asegura que: "Nocturno de Chile permanecerá en el canon de la literatura latinoamericana, y en el de la occidental. Es una pequeña obra maestra al nivel, y a veces por encima del nivel, de lo mejor que escribieron los novelistas consagrados del canon —los del Boom—" (128). Esta novela fue publicada por primera vez en el año 2000 por la Editorial Anagrama en Barcelona, tres años antes de la muerte del autor. Es interesante recalcar que su autor nos ofrece, junto con esta novela, una aproximación al legado de opresión que es América Latina. Y entre otras novelas que configuran esta realidad, encontramos este acento en *Estrella distante*, *La literatura nazi en América* y *2666*.

Desde estas lecturas penetramos en la barbarie y otras manifestaciones de la maldad. Bolaño contextualiza a través de su literatura, narrativas que rompen con lo tradicional o aquellas ideas tradicionales que han fomentado una forma de observar la realidad. Sin embargo, el autor quiere involucrar al lector de sus novelas en una observación crítica del cambio de modelos impuestos por las "manifestaciones de la maldad". Y el cura Urrutia Lacroix permanece impávido frente a una realidad que le supera en su conciencia. El personaje-narrador no es capaz de *autoprocesar* esta información que le llega de un contexto social, cultural y político que le sobrepasa. En este marco contextual, el personaje-narrador encuentra la mayor de sus desgracias. Especialmente, desde la mirada de las atrocidades que marca la pauta,

una violencia exacerbada de conflictos no superados, donde asistimos en nuestro tiempo a guerras no declaradas que incluso no tienen fin. El autor fija su mirada en la situación chilena. Una historia contemporánea que revela una vertiente apocalíptica, en la cual, hechos históricos o políticos se mezclan con la vida individual. El personaje central de la novela, el sacerdote Urrutia, es de manera satírica como lo representa el autor, el símbolo de la debilidad moral. Este personaje recuerda a diferentes personajes de las obras de Bolaño. Entre otros, Arturo Belano y García Madero, los detectives salvajes de la obra homónima de Bolaño, que viven en la censura permanente. A través de estos personajes, y al igual que Urrutia: [...] "Bolaño estaría representando a través del personaje, en la relación de su narración con el inconsciente colectivo, su deseo de contribuir con ella a restituir la memoria del pasado y denunciar los horrores" (de Mora 2010: 216).

En *Los detectives salvajes*, encontramos esta denuncia que se hace patente en el imaginario de los personajes que huyen del salvajismo: "los personajes-detectives Belano y Lima son descritos en la primera parte por el joven poeta García Madero; y en la segunda parte, por una multiplicidad de voces que los buscan y los reconstruyen. Convirtiéndoles así en un mito, un par de fantasmas que han cruzado el mundo entero" (Quero Flores y Venegas de Luca 75); "Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero estos eran huérfanos de vocación" (Bolaño 2010 (I): 177). Esta sensación de abandono, que empuja a los detectives salvajes a viajar por distintos lugares, es la afirmación de un estado en el cual ellos buscan formas de encontrarse a sí mismos.

Y en esta aventura, los escogidos son dos personajes a los cuales podemos llamar representaciones de un sujeto postmoderno. Igualmente, de ser ellos sujetos que caen en la denominación del encuentro entre literatura y exilio. Representaciones que son una parte importante en la ubicación de éstos en el tema del exilio y la huida. Estos elementos son lo que podemos llamar: parte integrante y fuente de memoria de la violencia del siglo xx (Figuroa 191). Los personajes de Bolaño y su considerada obra angular, *Los detectives salvajes*, han resultado, a nuestro modo de ver, cruciales para comprender el exilio,

si es que se puede comprender totalmente en su significado violento y total, frente al sentido que posee el actuar libertario del hombre.

Pero en su obra, esta novela se presenta como un testimonio libre, lleno de conjeturas, sobre las aventuras literarias de personajes desterrados que viven cerca de la pobreza, la locura y la violencia (191). Bolaño ante esta situación vivida y experimentada, por lo menos deja entrever el recuento de algunos críticos: Algunos afirmando desde las palabras del mismo autor y otros acogiendo el relato como si fuera una memoria histórica, pero con mucho de imaginación y ficción. De todas maneras, lo que nos queda es esta reflexión intelectual del significado en tiempos modernos acerca del exilio, especialmente en Latinoamérica. Nos enfrentamos a una conceptualización y una manera por parte del sujeto, a una toma de conciencia de su identidad que transcurre entre territorio y obra, de una "manera contingente creativa, que precisa un cuestionamiento de los valores típicamente libertarios de la modernidad" (191).

En este relato la memoria es fundamental para desenmascarar al exilio. Encarnar la memoria misma que se ocupa de denunciar, desmitificar, y sobre todo, generar una interpretación catastrófica de la historia, donde el pasado y el futuro quedan encadenados por un estado de duelo y contrición (195). Un relato descarnado y violento en México en un momento particular de su historia, en el que la violencia se hace cargo de la realidad como memoria histórica, pero con la que tenemos que convivir. Concretamente, en la novela *Amuleto* encontramos el siguiente relato:

Yo estaba en la Facultad aquel 18 de septiembre cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No. En la Universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco ¡Ese nombre que queda en nuestra memoria para siempre! (Bolaño 2009: 28).

Edwards recalca que la memoria es la característica más creativa que posee el escritor. Y los países tienen que vivir con sus memorias auestas, incluso soportar sus memorias y recuerdos (Petrovich 1). Se puede también aludir al caso de autores como Mario Vargas Llosa,

Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, quienes comenzaban a reflejar en sus escritos una realidad que debía tener en alta estima la importancia de la historia, vale decir de una necesidad de no volver la espalda a los grandes conflictos de sus sociedades de origen⁶. Y de vivir en íntima relación con el hecho claro de que existe una asimilación entre la memoria y los historiadores, que se contextualizan todos, en el ámbito de la literatura. Frente a la pregunta que se le hace a Jorge Edwards sobre la función que tienen la literatura y los literatos en este rescate de la memoria; la respuesta emerge espontánea, firme y clara, la función que cumplen es absoluta. Desde esta perspectiva, la realidad del mal continúa presente en la memoria y en la historia, y es parte central de las novelas de Bolaño escudriñar esta presencia. En *Nocturno de Chile* investigamos diferentes rincones oscuros de la conciencia de Urrutia Lacroix. Su actitud frente al régimen chileno de la dictadura es no solamente guardar silencio o actuar pasivamente, como es el caso de muchos intelectuales chilenos de aquel tiempo, él mantiene una actitud de indiferencia y de no querer enterarse de lo que estaba pasando:

Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende, y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios. Yo, soy el responsable de todo (Bolaño 2010 (II): 11).

El silencio de Urrutia, es la manifestación de una mirada complaciente de la realidad que lo rodea. Y de la cual no se permite un paso más allá que tuviese una visión mucho más crítica y responsable en términos prácticos de su vivencia y concreción de fe. El autor sugiere entrelazar la mirada de su personaje-narrador, en atestiguar signos apocalípticos. Como señala Carmen de Mora, nos encontramos con un:

6 "En las novelas de América Latina había un intento de síntesis entre la experimentación formal y la actitud del novelista del siglo XIX frente a la sociedad y a la historia. Por eso, declara Carlos Fuentes que el escritor de América Latina estaba obligado a escribir simultáneamente como Balzac y Michel Butor, como historiador privado de las naciones y a la vez como artista del lenguaje". Véase Edwards 2 (cit. en González Chandía 2011: 254).

Urrutia Lacroix, durante la velada en el fundo de Farewell, agobiado por los tocamientos del maestro y por su propia ignorancia sobre los poetas italianos que le mencionaba, piensa en imágenes apocalípticas: unas sugieren los cuatro jinetes ("El segundo ¡Ay! Ha pasado. Mira que viene enseguida el tercero" (27), otras corresponden a la Bestia, asociada con el dominio del poder, y los siete ángeles con las siete copas de oro llenas de la cólera de Dios (2010: 218).

El personaje busca una inspiración que le permita salir de su estado de pasividad y de sufrimiento en contra de los ataques del mal. Especialmente, cuando indica, según Carmen de Mora, la presencia del Maligno (*Bestia*). Nuestra mirada práctica de la realidad es fragmentaria. Y no tenemos las posibilidades de establecer un paraíso en la tierra. El mejor ejemplo de esto reitera lo que hemos indicado previamente: a todas luces la obra del autor refleja el mal psicológico y físico que proviene del destierro. Es una imagen poderosa en la literatura, especialmente, la chilena.

En síntesis, el dolor y la agonía que representa el golpe militar en Chile conllevan el espíritu sombrío y helado que han llevado un grupo extenso de chilenos en su piel, conciencia y memoria, como si fuera lepra, por todo el mundo durante 17 años. Esta marcha tiene como significado el destierro, esto es, el nunca volver a la patria, lo que plantea interrogantes que penetran en el cuerpo y alma desde la nefasta realidad creada e inducida por un régimen dictatorial. Como elemento de este mal creado, para muchos, desde la figura demoníaca de la dictadura de turno y toda su cohorte ideológica, no respeta fronteras el desarraigo y la penosa agonía que provoca esta realidad en miles. Lo que concierne de todo esto a las víctimas no es solamente su propia dependencia, sino también la *infinitud* de una tarea no sólo individual y particular a un contexto determinado. Por el contrario, es el llamado de atención universal de búsqueda de la salvación. A saber, la lucha que se plantea al poder del mal. Aunque debemos tener en cuenta que esta realidad encuentra su lugar en las sombras de la muerte. ¿Cómo podemos hacer frente a una situación angustiante como esta? ¿Qué es lo que el autor propone que hagamos? ¿Dónde podemos encontrar la esperanza para continuar a pesar de todo? En

este caso, mencionamos a Edward Schillebeeckx en lo que se refiere a la resistencia al mal y el sufrimiento:

Every human praxis of resistance to evil is always, at least in its pretension of totality, itself subject to critique [...] On the level of our plans for an earthly human future, we are, at the same time, confronted with the final fiasco of our praxis of resistance to evil. Death, in particular, points out that it is illusory to expect, here on earth, real perfect and universal salvation for one and all. Clearly, salvation for humankind is only if it is universal and complete. As long, alongside our personally experienced happiness, there is still suffering, oppression, and unhappiness in our immediate or more distant neighborhood, and as long as our happiness is paid for by the pay of others (and this is clearly the reality which is presented to us, for example, in the Third World), then there is no question of true salvation. Even the salvation, which we wish for ourselves and others, and which we even attain in splendid fragments, is suspect because of our own final untrustworthiness. For what are our credentials for unconditional trustworthy fellowship? Is this pretention of fellowship a basis for a solid expectation? I am afraid that history will give here a skeptical answer! (9).

Este autor abre una puerta que conduce hacia la radical objetivación del mal, el sufrimiento y la posibilidad de redención. Indudablemente que contextualiza una visión desde la realidad cristiana en camino a la salvación. No obstante, la influencia de Bolaño, quien manifiesta en Urrutia Lacroix la significación del mal, atraviesa los umbrales de cierto pesimismo e indiferencia con este personaje. Pero, no podemos justificar una búsqueda sincera de respuestas que nos lleven más allá del plano meramente humano, pese a que esta dimensión encuentre respuestas a preguntas vitales que se plantean como imperativos cambios radicales en la visión de las personas y las estructuras.

En cierta medida, el teólogo Edward Schillebeeckx transita por caminos que se cruzan: uno desde la reflexión de la conciencia religiosa espiritual, y el otro desde una reflexión literaria, pero ambos, apuntan a la búsqueda profunda de cambios que disminuyan la influencia y

presencia del mal. Y estos indican caminos que sirvan para una mirada y reflexión seria y honesta, que posibilite una salvación de las personas y purificación de las estructuras. Bolaño siente que se conoce a sí mismo a través de la experiencia del exilio:

Es con el exilio cuando el hombre se conoce a sí mismo, es con el exilio cuando el hombre entiende lo que verdaderamente vale. Por eso para Bolaño el hecho de no reconocerse en ninguna parte, para así más fácilmente encontrarse en todos los lugares, fue su modo de vida, condición que se haya muy arraigada en su propia obra (Medrano Mora 29).

Dunia Gras Miravet añade las siguientes palabras:

Yo he vivido muchos años en España. Yo aquí no me siento extranjero, eso sin ninguna duda. De hecho, cuando estoy en Latinoamérica todo el mundo me dice: «Pero si tú eres español», porque para ellos hablo como un español. Para un español, no. Un español ve claramente que yo soy un sudamericano. Y ese estar en medio, no ser latinoamericano ni español, a mí me pone en un territorio bastante cómodo, en donde puedo fácilmente sentirme tanto de un lado como de otro (64).

La búsqueda por el sentido del sufrimiento y del mal no se agota aquí. Nuestro esfuerzo debe continuar, en cuanto podamos encontrar el sentido de todo esto en el hecho de que estamos a la búsqueda por un inspirador discernimiento que entregue la energía que se necesita para cambiar las cosas, dicho de otra forma, que sea fuente inspiradora para cambiar el *statu quo*. Ofrecer algún sentido al padecimiento de la gente podría ser el elemento en una lucha necesaria en contra del sufrimiento. Bolaño vuelve una y otra vez sobre el tema del caudillismo y el fascismo al contextualizar uno de los temas principales que circundan *Nocturno de Chile*.

Podemos afirmar también un elemento o simbolismo *posapocalíptico* que forma parte de su momento generacional, y que mantiene y continúa tejiendo sus redes en nuestro tiempo posmoderno. El escritor se mueve en estos márgenes, sin dejar de mencionar lo importante que son la modernidad y el vanguardismo, que de una manera

u otra se hacen presentes en su obra. Y es que Bolaño camina en los avatares de una sociedad en constante cambio. Cambios que se dejan traslucir, desde la política, lo social, la economía y la cultura. Estos factores producen un momento de reflexión y estallido más allá del llamado *Boom* en la literatura.

La modernidad ha permitido que el sujeto se transforme en persona, y que la razón le permita llevar a cabo modificaciones utilitarias de la realidad circundante. Si bien hay que señalar que como elemento negativo de esta aproximación se encuentran: "Aquellos sujetos que se consideraron libres en un principio [y que] terminan transformándose en esclavos de la racionalidad" (Quero Flores y Venegas de Luca 24). Si durante la modernidad se establece en la sociedad el principio de la razón sobre el principio de la religión o Dios como garante del juicio moral, la mirada entonces se dirige hacia la autoconciencia y su fuente generadora que es la racionalidad (37). Dicha racionalidad se enfrenta a la crisis moderna y posibles respuestas a dicha crisis. Nicolás Casullo cita lo siguiente a este respecto:

Hoy estaríamos en las antípodas de esa certeza: donde ha hecho profunda crisis la idea de sujeto dador de sentidos reales en relación al mundo, la historia, las cosas. Crisis del sujeto dador de sentidos: un sujeto absolutamente desenmascarado frente a su objeto. Hemos desenmascarado la escena que nos constituye como modernos. Así como los modernos desenmascararon otras viejas escenas. Así como los modernos no tuvieron mayores respuestas para suplantar a Dios, nosotros parecería que no tenemos respuestas para suplantar al hombre dador de sentido o lugar de la verdad (235).

El autor nos invita a una profunda reflexión acerca de la noción que tiene el compromiso con la historia social, que en la práctica congrega esta realidad de tribus urbanas, que han nacido al amparo de movimientos vanguardistas y reacciones viscerales frente al modernismo. Bolaño es un escritor comprometido con la acción social, política y cultural del país que le ha tocado vivir. Desde el exilio, el escritor muestra de manera irresoluta los cambios en su país natal que se han ido lentamente generando en su propia raíz de latinoamericano.

Movimientos y migraciones que forman parte del desarraigo del cual no sólo es posible referir a Bolaño, y que son también el resultado de los cambios económicos que afectan a las distintas realidades sociales, y del encuentro entre naciones.

El acercamiento de poblaciones que se integran y forman sus *guetos* en la realidad postmoderna. Pese a lo cual, hay que indicar que el escritor nos recuerda su decisión de luchar por una praxis que sea la resultante de cambios profundos de integración que se puedan dar en una nueva sociedad. Junto a este romanticismo en los ideales del novelista, hay una verdad, y es la barrera creada como el muro de Berlín en el pasado, la muralla que protege los intereses americanos frente a la invasión de emigrantes no queridos y deseados a la vez en los Estados Unidos. No queridos, por el significado del movimiento de ilegales en busca de nuevos horizontes, y de deseados, por la necesidad de mano de obra barata en la economía que significa recibir migraciones en este enorme país.

No obstante, la tremenda disyuntiva individuo-colectividad sea el objetivo que asola los pueblos de Latinoamérica, donde se mezclan las luchas políticas e ideológicas sobre comunismos, centrismos y movimientos de derechas en cada país, con el resultado de oligarquías que mantienen sus granjerías a todo nivel, que incluye el poder económico, como siempre, en manos de una minoría. Y el resultado de enormes desigualdades que aumentan desde la visión del individuo que lucha por su propia existencia, con un interés bajísimo por los demás. Es una visión del escritor a través de su novela, que roza la paranoia del momento social e histórico. Una realidad que clama con una voz desgarradora, que analiza la situación de la no existencia, de signos de muerte y de catástrofe. Es posible observar que la situación que Bolaño describe en su momento es la reminiscencia del pasado, durante la modernidad y más atrás en el tiempo, de lucha de la humanidad, de todos contra todos, sin respeto por el valor de la vida humana en todos los frentes. Hoy en día, asistimos a esta misma realidad: Los tanques, como imagen del golpe de estado en Chile, la policía y los militares durante la matanza de la plaza de Tlatelolco, y recientemente, la violencia que continúa azotando la sociedad mexicana, en una espiral de violencia incontrolable.

La misma violencia que vemos en las noticias en otras latitudes: en otras palabras, en Siria, Ucrania, Yemen, Venezuela, etc. En todas partes, esta fuerza de la violencia que quiere dominar con su verdad a la humanidad entera. Esta visión apocalíptica del escritor en su *Nocturno de Chile* es motivo de reflexión, que compromete al lector en su conciencia crítica del dolor y muerte que continúa su marcha en nuestra sociedad. Es una marcha inexorable frente a la cual nos cuesta encontrar una respuesta y solución concreta que podría resolver conflictos que asolan nuestro mundo.

Y el personaje Urrutia Lacroix continúa advirtiendo desde la voz del autor un conflicto central, el sentido de culpabilidad. Dicho sentido lo expresa desde las primeras páginas de la novela. El personaje se mueve en un mundo de la dualidad: "Este joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz...". Se siente culpable e inocente a la vez, lo que resulta una forma curiosa de analizar comportamientos que aislen la culpabilidad en otras realidades, no en la propia. Es una manera de apartarse de los hechos que no me comprometen. Y también una muestra de indiferencia y egoísmo exacerbado.

A pesar de ello, hay que reiterar que todos los personajes de la obra de Bolaño deambulan por la marginalidad. El autor se coloca en los bordes de la sociedad, en los márgenes y, desde allí se plantea como poeta. Más bien intenta o aspira ser escritor-poeta. Cuando observa la realidad que lo rodea, es decir, en su soliloquio, establece una cierta conexión con su propia realidad. Se puede citar, el personaje-narrador, en sus paseos por el campo de Chile, no logra captar lo esencial que experimenta en su tiempo la realidad del país. Por el contrario, vive solamente inmerso en sus sentimientos. Él no se mezcla en realidad con la gente del pueblo y los campesinos. Además, el sufre pánico de encontrarse en medio de ellos. No quiere ser parte de ellos. El personaje-narrador se siente miembro de una clase diferente, y manifiesta su deseo de formar parte de la clase adinerada, como el personaje Farewell. Urrutia Lacroix hace alarde de su descendencia europea cuando se refiere a sus apellidos, como indica desde las primeras páginas de la novela, previo a su encuentro con el terrateniente, escritor y poeta Farewell:

Y poco a poco después, es decir días antes de ser ordenado sacerdote conocí a Farewell, al famoso Farewell, no recuerdo con exactitud dónde, probablemente en su casa, acudí a su casa, aunque también puede que peregrinara a su oficina en el diario o puede que lo viera por primera vez en el club del que era miembro, una tarde melancólica como muchas tardes de abril en Santiago (Bolaño 2010 (II): 13).

Urrutia, de acuerdo con la novela, se convertirá en un lacayo del famoso crítico de las letras en Chile. Farewell no hará gran empeño en comprender el sentido político de la muerte del vate Pablo Neruda. Este punto de la novela adquiere gran relevancia, no solamente en la narración del autor, sino que también tiene un gesto simbólico en el Chile de la dictadura en germen, y lo que trajeron consigo los años posteriores. Y que se refiere a lo que ocurre desde finales del gobierno de Salvador Allende, en los preámbulos del golpe de Estado: "y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo" (2010 (II): 98-99). Es el mensaje descarnado de lo que sucedió en la vida democrática del país. El desencuentro, la presencia del mal ejecutada por personas adherentes al régimen militar ha provocado silencio, tortura, desaparición y muerte.

Una pregunta surge, ante todo: ¿cuál es la reacción de Farewell ante estos hechos? Urrutia le llama por teléfono. Para preguntarle ¿cómo se siente? La respuesta no se hace esperar: "Estoy bailando en una patita, me contestó" (99). Es una respuesta extraña frente a la realidad de la muerte de Pablo Neruda. Y que, a nuestro entender, manifiesta un tiempo sombrío en el país. Algo así como el despertar de un sueño y de no reflexionar los sucesos que demostraban una realidad fehaciente y terrible para muchos en el país. Farewell, el crítico de literatura y arte, solo piensa en su futuro, en las cosas que son de su propio interés.

Lo que tiene en mente son sus propiedades y no piensa críticamente lo que está ocurriendo a su alrededor y las consecuencias que dicho evento histórico traerá al país. Él quiere mostrar su garbo y pompa a todas luces: "Farewell iba muy elegante. Parecía un buque

fantasma, pero iba muy elegante. Me van a devolver mi fundo, me dijo al oído" (100). No se interesan por lo demás ni los otros. "Luego alguien se puso a gritar. Un histérico. Otros histéricos le corearon el estribillo. ¿Qué es esta ordinariez?, preguntó Farewell. Unos roteques, le respondí, no se preocupe, ya estamos llegando al cementerio" (100). Debemos tener en cuenta que tanto el cura Ibacache como Farewell son representantes y seguidores fehacientes de la ideología pinochetista, que se caracterizan en sus diálogos por describir la muerte de Neruda y su funeral de una forma cínica y canalla. El cura Ibacache es también un atormentado por las dudas, el miedo y el horror. El recordará siempre las preguntas que se hace Farewell: "¿de qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son sólo sombras?" (64). Preguntas que no tendrán respuestas a lo largo de su vida. Por ejemplo, cuando asevera lo que sigue:

¿Tiene esto solución? [...] El joven envejecido, lo que queda de él, mueve los labios formulando un *no* inaudible. Mi fuerza mental lo ha detenido. O tal vez ha sido la historia. Poco puede uno solo contra la historia. El joven envejecido siempre ha estado solo y yo siempre he estado con la historia (148).

Luego, continúa: "Ahora podría levantarme otra vez y reiniciar mi vida, mis clases, mis reseñas críticas. Me gustaría comentar un libro de la nueva literatura francesa. Pero carezco de fuerza" (62). El pensamiento del personaje-narrador continúa su divagar por el tiempo y la nostalgia en diálogo con María Canales, uno de los personajes ocasionales en la novela:

Han pasado muchos años, dijo ella como si me leyera el pensamiento, pero parece como si hubiera sido ayer. Entramos en la casa. Ya no había tantos muebles como antes y la decrepitud del jardín tenía su correlato en las habitaciones, que yo recordaba luminosas, y que ahora aparecían como bañadas por un polvillo rojizo, suspendidas en un tiempo diacrónico en donde se sucedían escenas incomprensibles, tristes, lejanas (144-145).

2. SENTIDO DE CULPABILIDAD

El personaje-narrador se distancia e intenta alejar de su pensamiento lo que observa a su alrededor. Trata de convencerse de que el sufrimiento, en un primer momento, no tiene sentido. Olvida, o no se hace objeto de lucha en contra del sufrimiento de sus compatriotas, especialmente de los inocentes del régimen. Y de todos aquellos, en definitiva, que son separados o puestos en clases inferiores. Usar el término "sin sentido", en su caso concreto, es indicar que el sufrimiento no existe. Esta afirmación es de capital importancia porque una excesiva atribución —del sentido del sufrimiento— conduce a un alto el fuego en la batalla contra el dolor, y un tipo de aceptación o justificación del sufrimiento. La atribución inmediata al sentido y la insensibilidad —del sufrimiento constituye un círculo vicioso—. En este caso, en relación con el sufrimiento y la muerte, Elizabeth Kübler-Ross dice lo siguiente:

Why are you afraid? I am the one who is dying! I know you feel insecure don't know what to say, don't know what to do. But please believe me, if you care, you can't go wrong. Just admit that you care. That is really for what we search. We may ask for why's and wherefore's, but we don't really expect answers. Don't run away —wait— all I want to know is that there will be someone to hold my hand when I need it. I am afraid. Death may get to be routine to you, but it is new to me (25-26).

De lo anterior Dorothee Sölle refiere la idea de solidaridad en el sufrimiento y precisa lo siguiente:

affirms that the victory over suffering and its causes can only be achieved through solidarity. Suffering isolates. Moreover, it originates in, and is aggravated by, isolation. Coping with pain only starts where people share the experience of their suffering fellow humans. No one can attribute meaning to his or her own suffering except through fellow humans. Without solidarity, suffering has no meaning or at least no meaning which can be called human (73).

Bolaño y sus personajes solamente nos abren la puerta para buscar razones serias en torno al sufrimiento. Dicho de otra manera, iniciamos esta búsqueda indicando que el sufrimiento debe ser combatido. Pero esto no es todo. No hemos insistido simplemente en que el sufrimiento es un sin sentido, como se señala en la novela. Esto podría ser peligroso, especialmente desde una perspectiva humana. Una muestra de ello es, por ejemplo, la posibilidad de usar la comparación con el proceso del morir: dicho de otra forma, protesta y aceptación se mantienen ambos en un cierto equilibrio. Respecto al sufrir en general, abandonarse mantiene la protesta sana y humana. Sin miedo a expresar un *sin embargo* a pesar de todo, proteger a la persona que sufre de la falta de esperanza. Este *sin embargo* significa una esperanza invencible en algo o en alguien, quien trasciende (divinidad) la realidad del sufrimiento. Dicho de otro modo: ¿cómo podemos rebelarnos en contra de lo superfluo y sufrir innecesario que puede ser eliminado, y al mismo tiempo, aceptar y soportar juntos un sufrir inevitable, mientras buscamos su eliminación? En este caso, rabia y aceptación son similares; protesta y aceptación se apoyan el uno al otro. Si podemos ofrecer a la gente que sufre algo como un "sentido relativo", esto podría ser un tipo de ayuda para ellos. Podría permitirnos, en el mejor sentido del Simón de Cirene —aquel que presta su ayuda a Jesucristo para aliviar su dolor y esfuerzo en cargar con la cruz hacia el Gólgota, en el Calvario de la cruz—, encontrar sentido al sufrimiento de otros y querer hacerse cargo del dolor ajeno.

Indudablemente que Urrutia Lacroix no es este tipo de personaje, ni se encuentra cavilando una decisión radical. En otros términos, podría plantearse una pregunta esencial que, en el plano filosófico, aun no es su plano, implique la búsqueda por el sentido real de las cosas. En la novela, el personaje no tiene una pizca de interés o acercamiento a alguna clase de legitimación. Según Bolaño, por el contrario, existe en la iniquidad o ubicuidad. El protagonista de *Nocturno de Chile*, Urrutia Lacroix, aparece retratado como un personaje ambiguo y con una responsabilidad que merodea en la maldad. Es un personaje irrestricto, contextualizado en la marginalidad del mal. Pero en una ficción que le retrata en el mal, que existe entre los poderosos, él se identifica y se mueve en esta realidad, incapaz de legitimarse como

persona capaz de un cambio en su perspectiva de vida. Además, este personaje existe en una posición servil frente a los poderosos.

Acaso le identifica el hecho de ser una persona que no es capaz de reconocer su propio lugar en el sufrimiento. Por lo tanto, no puede ayudar a otros a admitir su culpa, no es él un ejemplo moral que permita o libere a otros. Vive en la realidad del mal y la muerte, porque sistemáticamente evita el sufrir conectado con esta manera de admitir la culpa, y no será posible que pueda servir de apoyo a sus compañeros de ruta. En consecuencia, ¿qué es lo que mantiene el personaje consigo? Tal vez, el impulso de conservar la memoria de hechos esenciales que guarda en un archivo. Urrutia Lacroix aparece como el encargado de interpretar y ordenar el archivo. Pero, la acción de coleccionar hechos pasados y presentes le delata. Porque no puede constituirse fuera del archivo de la memoria histórica. Siquiera intenta borrarse de su participación en dicha historia, su propia contribución literaria lo marca, lo evidencia como parte de la historia que se archiva (Romo Carmona 2-3). Esta historia no es otra que la memoria de la nación sobre la dictadura en Chile. Y la novela manifiesta este hecho histórico, donde asoma el lado oscuro del archivo y del archivero (2-3).

El personaje principal ya no puede detener el paso inexorable de la historia que le compromete de manera amarga. No puede detener lo inevitable, que es la proximidad de la muerte. Una muerte que viene desde el lado de las tinieblas, que destruirá toda su obra. Y con el tiempo desaparecerá del archivo, al igual que el dictador de la memoria histórica chilena. La burla que intenta del títere de esta historia, en que se ha convertido Urrutia Lacroix, queda de manifiesto en la narrativa de Bolaño (2-3). En la sociedad contemporánea, con sus irreales fantasías acerca del poder, bienestar y alegría. Y de aquellos que no alcanzan su ilusorio ideal. ¿Qué es lo que nos queda por hacer o contribuir? Al fin y al cabo, simplemente, aquellas personas que han asimilado o están de acuerdo con sus propios límites y lo han experimentado moral y físicamente o han sentido sus demonios internos serán capaces de ayudar a otras personas cuando se enfrenten y asuman sus límites y debilidades.

A este respecto colocamos el siguiente ejemplo: ¿qué sucede con el sufrimiento causado por un desastre natural? Sirva como modelo, un terremoto como el que destruyó gran parte de la capital de Nicaragua, Managua. Este tipo de sufrimiento, también a nivel social, puede ser disminuido o evitable. Ernesto Cardenal en un poema titulado "Oráculo sobre Managua" y en su *Evangelio en Solentiname* (Cardenal 99), destaca lo siguiente: cuando un desastre natural causa mucho sufrimiento, debido a la muerte de aquellos que amamos, e implica un gran desastre material, también revela dolorosos componentes que a nivel social pueden ser reducidos o evitables. En el año 1974, el centro de Managua fue destruido por un violento terremoto. En ese lugar, la gran mayoría de los edificios de cemento y ladrillo pertenecientes a la clase media y alta resistieron. Al contrario de donde solían vivir la mayoría de los ciudadanos pobres, en sus chabolas. Después del terremoto, se organizaron ayudas en dinero por todo el mundo, y regalos de todo tipo que fueron llevados hacia Nicaragua; pero el dictador Somoza confiscó las sumas de dinero y las mantuvo en sus arcas personales. Nada de lo recibido por parte de la ayuda internacional fue usado para la reconstrucción de la ciudad. Ninguno de los regalos ofrecidos para aliviar las necesidades de la población. Incluso, durante muchos años, el centro de Managua estuvo en completa ruina.

Si meditamos con Ernesto Cardenal esta situación creada, desde el dolor y el sufrimiento de una catástrofe natural, y citando a Dorothee Sölle, cuando designa la diferencia entre inevitable y evitable sufrimiento. Nos situamos en un cambio hacia el terreno social y su "mal estructural". Esta autora menciona que el sufrimiento puede ser evitado, o la aflicción que primeramente refiere al componente social (el sufrir, la maldad), que responde por extensión o aflicción a través del dolor en cuerpo y alma y sus límites. En la observación de Dorothee Sölle, liberarse del sufrimiento social debe estar dentro de nuestro alcance. Una esencial condición surge y es que, como portadores de la humanidad, colocamos nuestra energía en liberarnos colectivamente de estructuras de poder contemporáneas y de identidades centradas en sí mismas.

Y en nuestra conciencia colectivista encontramos la idea de dominación y opresión de los más débiles. Adicionalmente, nos revelamos

como "criaturas apáticas", incapaces de ninguna solidaridad profunda con los socialmente afligidos. Desde esta reflexión, consideramos re-descubrir el sentido de la solidaridad humana y su imperativo. Este compromiso es de mayor importancia, porque crea un clima de resolución de la aflicción global en un mero componente o factor limitado de dolor. En verdad, la diferencia existe el día de hoy en aquellos que sufren y reciben la oportunidad de encontrar seres compasivos y compañeros empáticos que serán solidarios en su camino. Ellos van a ser capaces de disolver la situación magra de la aflicción en algunos hechos de vida y la esperanza de un dolor superable. En definitiva, sobre la base de la solidaridad humana, donde gran cantidad del sufrimiento y el dolor humano es redimible, si no evitable (Sölle 15).

El dictador nicaragüense Somoza representa a alguno de los más nefastos líderes latinoamericanos y, especialmente, el general Pinochet, quien produjo una situación de dolor que aún hoy subsiste en muchas personas, que se ven obligadas a recordar a sus familiares desaparecidos en silencio, y a cuya mayoría no se le ha hecho justicia. Volvemos nuestra mirada al caso de Somoza. En el momento en que la población se enteró de la confiscación de todas las ayudas (especialmente en dinero), por parte de Somoza, el desastre natural no fue percibido como una atrocidad por la cual Dios era nombrado como el culpable. Se observa, por parte del pueblo nicaragüense, la figura de Somoza y el reforzamiento de su voraz codicia y crueldad. Y la conciencia de este hecho estimula el pensar que existe algo más allá del sufrimiento social. Y que no es otra cosa que la conversión del dolor, de privación en la esperanza que fluye desde la destrucción, en una experiencia global de sufrimiento. La preocupación del desastre natural fue una muestra de ello, especialmente en la forma de indignación moral por parte de muchos. Ciertamente, la gente que vive en un territorio volcánico y con terremotos, y estos son parte de su aprehensión natural.

Sin embargo, para ellos es una completa anomalía darse cuenta de que Somoza se apropia de todo, incluso en catástrofes naturales de las cuales ellos son las víctimas. Es en esta claridad que irrumpe en la que sus preguntas alcanzan una cierta objetividad: ¿Cuál es el sentido que tiene la vida humana para Somoza? Él, efectivamente, debería estar

disfrutando de la angustia de la población, pero se encuentra aterro-
rizado por los nuevos eventos, aunque continúan las incursiones de
fuerza de su policía de estado. A los ojos de Cardenal, la indignación
va a ser un llamado a la unidad de acción entre todos aquellos que han
tenido que sufrir por la voracidad de Somoza.

El sufrimiento social entre todas las clases de la población va a
unirlos en su lucha por la liberación. Además, de oponerse a la dic-
tadura de Somoza. En definitiva, juzgado en una amplia perspectiva,
el terremoto de Managua produjo la derrota de Somoza el 19 de julio
de 1979. Sin lugar a dudas, más allá de nuestra mirada a los hechos
narrados, y lo que nos indica Ernesto Cardenal y Dorothee Sölle, está
en juego no solamente el esfuerzo de una reflexión crítica, sino tam-
bién formas de acercamiento al sufrimiento social. Algo que Bolaño
dibuja de su personaje-narrador en la novela *Nocturno de Chile* en
abierta contradicción. Este personaje representa una clase que obje-
tivamente vive en una indiferencia social y moral, frente al dolor de
muchos de sus compatriotas de la realidad histórica social chilena. La
puesta en escena de Somoza y su dictadura es sólo un caso histórico.
Simplemente nos interesa recalcar la contradicción de su indiferencia
frente al dolor y sufrimiento humano. Es un ejemplo, entre muchos
otros, que se relaciona con la dictadura de Chile en múltiples aspectos,
fundamentalmente esta realidad tiene relación con el sufrimiento y la
indiferencia hacia aquellos que no pensaban de la misma manera. En
conclusión, la contradicción del personaje-narrador de Bolaño es la
misma que la de los seguidores de dictaduras y poderes absolutos en
Latinoamérica y otros lugares en el mundo hasta nuestros días.

3. DUALIDADES ALEGÓRICAS

El autor juega con varias formas y dualidades que son interpretación
de hechos interesantes de analizar. Debido a lo cual, iniciaremos esta
presentación con la figura del joven envejecido. En el contexto de una
novela que ha sido escrita desde la perspectiva de la melancolía, el
protagonista se mueve en la dicotomía del personaje ambiguo. Es en
la culpabilidad donde Urrutia Lacroix reflexiona y narra su experien-
cia o intento de expiación. Y en esta primera dualidad, el protagonista

separa en su inconsciente: el hombre viejo y el joven envejecido. Sus primeros soliloquios así lo atestiguan. Carmen de Mora recalca lo siguiente:

Esta lectura se podría matizar añadiendo que se trata del tópico clásico del niño y el anciano (*puer senex*). Los testimonios sobre este tópico tienen tan diversos orígenes que Curtius lo considera un arquetipo, una imagen del inconsciente colectivo, dato nada trivial para la función que parece atribuirle Bolaño (2010: 216).

No obstante, hay que indicar que el autor, de acuerdo con la interpretación de Carmen de Mora, lleva a cabo una inversión de roles. Esto es, el sacerdote en este caso, no representa el dolor y la agonía de conciencia, como una forma de ensalzar su figura. Mientras que, el personaje-narrador es la identificación de la mala conciencia, su enfermiza e inmadura conciencia. En la novela, su conciencia y espíritu sufren en su propia *autodelimitación*, la falta de coraje y valentía, para asumir los cambios que se producen en la sociedad de su tiempo.

De igual modo sufrir la mofa y burla a la que está sometido por su debilidad moral (de Mora 2010: 216). Quizás, la terrible verdad que descubre al final el personaje-narrador, —luego del monólogo que da comienzo a la novela y también término a su reflexión final—, no es otra cosa que el descubrir al joven envejecido en su propia trampa. La novela en su satírica imagen devela su propia vacía existencia. Bolaño afirma a través del monólogo de su narrador principal, los horrores del pasado. Una realidad de la cual el personaje no se hace cargo en su indiferencia y en su inmadura *autoconciencia*.⁷

La imagen del fantasma es otra dualidad que encontramos en la novela. Al parecer, el autor lleva a cabo esta personificación adrede.

7 El uso del concepto *autoconciencia* en este trabajo refiere a: la Inteligencia Emocional que comienza con la autoconciencia. El término conciencia se usa para distinguir, entre las funciones mentales, las características que se refieren tanto al llamado 'estado de conciencia', o para designar los procesos internos del hombre de los que es posible adquirir conciencia, y es este último sentido el que utilizamos el término autoconciencia. En nuestro estudio distinguimos: la conciencia es vigilancia o estado de alerta y coincide con la participación del individuo en los acontecimientos del ambiente que le rodea.

Carmen de Mora precisa: "El fantasma es, sin embargo, una figura más compleja. Existen indicios en el texto de que se trata también de una proyección ficticia del autor dentro de la obra" (2010: 216). Y no puede ser menos, dicha proyección involucra la posición del autor en una crítica mordaz frente a los hechos que han precipitado su salida del país de origen. Carmen de Mora sugiere con claridad supina la presencia del autor en el interior de los hechos narrados. Su equivalencia con el personaje-narrador, por ejemplo, cito:

Ello justificaría que Urrutia, al evocar su estancia en el fundo de Farewell, cuando él era joven, recuerde que el joven envejecido apenas tenía entonces cinco o seis años, la edad de Bolaño en esa época. Ese dato, unido a la oposición de Bolaño a la Dictadura, a la naturalidad con que se introduce en sus obras encarnando en diferentes personajes (Arturo Belano y García Madero, por ejemplo, en *Los detectives salvajes*) y a la censura permanente que el personaje virtual ejerce sobre el protagonista permiten asociarlo con el autor de la novela (216).

Existe la posibilidad de que el autor, en su crítica a la presencia fantasmal del joven envejecido en la figura del sacerdote, incline la balanza hacia una visión de restitución o venganza de los muertos o crucificados, en forma metafórica. Los muertos y desaparecidos de la Dictadura están en la conciencia colectiva de muchos. Pese a lo cual, en la conciencia del sacerdote aparecen como hostigamiento a su conciencia. Es un ataque a su complicidad o su silencio.

Carmen de Mora nos recuerda el caso de Hamlet de esta forma: "Recordemos que el espectro del padre de Hamlet regresa de la vida de ultratumba para reclamarle venganza al hijo y para restituir la verdad de su muerte, que, en realidad, había sido un crimen cometido por su propio hermano" (2010: 217). La culpa atribuida del autor a su personaje-narrador, desde la conciencia crítica del joven envejecido, indica a la persona que no es capaz de reconocer su parte en el sufrimiento de aquellos muertos y desaparecidos, y que, por lo tanto, no puede ayudar a otros a admitir su culpa.

Existe la posibilidad de que el protagonista, sistemáticamente, evite el sufrimiento conectado con su tipo de admisión de la culpa.

Lo que no le permitirá apoyar a aquellos que están sufriendo. De la misma forma, su voluntad de estar preocupado acerca del sufrimiento de los otros —en este caso concreto, de los torturados y desaparecidos—, inevitablemente le deja paralizado. Es la sociedad que le toca vivir al protagonista de *Nocturno de Chile*, que sólo percibe sus fantasías irrealizables sobre el bienestar, la felicidad y sus relaciones e interacciones. Un mundo y una sociedad que manejan unos pocos que se hacen dueños del país. Una sociedad política y social corrupta, que no anima a compartir el sufrimiento. Además, es un sufrimiento causado no solamente por la pasividad e indiferencia de un personaje como Urrutia y otros, sino también por un gobierno dictatorial. Si bien, una posibilidad entre muchas otras permitirá que el lector crítico de la novela de Bolaño —que ha llegado a un acuerdo con sus propias limitaciones, y ha experimentado, moral, física y un dolor metafísico causado por conciencias imbuidas por el mal— pueda despertar de su indiferencia y pasividad.

En el contexto de acusaciones que lleva a cabo el autor, a través de la personificación de sus protagonistas, nos situamos en una realidad antagonica. Y es que, a través de Urrutia, de Farewell, de María Canales, por nombrar a algunos, como señala Carmen de Mora: [...] "Bolaño denuncia a aquellos intelectuales chilenos que colaboraron directamente con el régimen o a otros más pasivos que, como Urrutia, no querían enterarse de lo que estaba pasando" (2010: 217). Si esta forma de encarar a literatos chilenos o latinoamericanos resulta un factor preponderante en su visión de la literatura y la política, no es menos válida la crítica que recibe de muchos en Chile. Bolaño insiste en lo siguiente:

La literatura no es solamente fechas y nombres de autores y estudios. Esto es necesario, pero lo más importante es el ensayo literario, la vida misma a través del análisis del texto en todos sus contextos y la riqueza de lo que tiene como sentido único la literatura. La literatura es crítica, sobre sí misma, análisis, juicio y vida del sujeto y de los pueblos (Poblete Alday 145).

Durante la entrevista a Bolaño compilada por Uve Stolzmann acerca de la "literatura y la escritura", que tiene relación, sin duda con los poetas y su visión de la realidad social, responde el escritor lo que sigue a continuación:

—¿Quiénes eran, al comienzo, sus modelos literarios? ¿Borges? ¿Cortázar? ¿Nicanor Parra? ¿Neruda? ¿Kafka? En *Tres* dice: "soñé que la Tierra se acababa. Y que el único ser humano que contemplaba el final era Frank Kafka".

—Neruda nunca me gustó. O no me gustaba tanto como para ponerlo de modelo literario. Alguien capaz de escribirle odas a Stalin y de mantener los ojos cerrados ante el horror estalinista no me merecía el más mínimo respeto. Borges, Cortázar, Sábato, Bioy Casares, Nicanor Parra sí me gustaban. Y por descontado leí todos sus libros. [...]

—En su opinión hay pocos escritores que merezcan piedad. La crítica habla del parricidio cometido con los grandes de la literatura. Insultar o rebajar a colegas famosos o no famosos, ¿es una satisfacción o una obligación? ¿A qué clase de autores está condenando?

—Yo no condeno a nadie. Ellos, en todo caso, se condenan solos. Además, siempre es preferible, en literatura, el parricidio que la imitación desvergonzada o ya directamente el plagio. O como decía Cortázar: es preferible un suicida que un zombi.

—Criticar a alguien del modo en que usted lo hace, ¿no presupone también un cierto grado de arrogancia o atrevimiento? ¿La arrogancia es un derecho de todo el mundo?

—Todo lector puede permitirse el lujo, gratuito o no, de criticar como mejor sepa y pueda los libros que ha leído. El gremialismo, el corporativismo de los literatos, me parece deleznable. Le pongo un ejemplo: si a mí me piden que apoye a una escritora de Bangladesh amenazada de muerte, no le quepa duda de que la apoyaré. Sin embargo, si el libro de esta escritora me parece malo, digamos una copia de una copia, tampoco le quepa duda que lo diré. A mí esto me recuerda la atmósfera literaria que se vivía en Latinoamérica en los sesenta y setenta, en donde para que un libro fuera unánimemente aceptado sólo tenía que aglutinar una serie de consignas, de lugares comunes, de 'mensajes' más o menos izquierdistas. Y nadie podía disentir. O me recuerda el

corporativismo de los médicos. Ningún médico crítica a otro médico. Bueno, yo creo que la literatura no puede ser así (370-372).

Bolaño afirma en un pasaje de su novela *Los detectives salvajes* su punto de vista pleno de ironía al referirse a la corriente mayor de poetas. Con los siguientes epítetos violentos, y aún otros que también reciben esta singular categorización del autor:

Y en Latinoamérica, ¿cuántos maricones verdaderos podemos encontrar? Vallejo y Martín Adán. Punto y aparte. ¿Macedonio Fernández, tal vez? El resto, maricas tipo Huidobro, mariposas tipo Alfonso Cortés (aunque éste tiene versos de maricona auténtica), bujarrones tipo León de Greiff, ninfos abujarronados tipo Pablo de Rokha (con ramalazos de loca que hubieran vuelto loco a Lacan), mariquitas tipo Lezama Lima, falso lector de Góngora y junto con Lezama todos los poetas de la Revolución Cubana (Diego, Vitier, el horrible Retamar, el penoso Guillén, la inconsolable Fina García) excepto Rogelio Nogueras, que es un encanto y una ninfa con espíritu de maricón juguetero. Pero sigamos. En Nicaragua dominan mariposas tipo Coronel Urtecho o maricas con voluntad de filenos, tipo Ernesto Cardenal. Maricas también son los contemporáneos de México... (2010 (I): 84-85).

El afán crítico de Bolaño es mordaz y sin pelos en la lengua. Según lo indican las afirmaciones y respuestas que esgrime durante la entrevista designada más arriba. Sin lugar a dudas que estas respuestas del autor le colocaron en los bordes de la sociedad literaria en Chile. De la misma manera de crear animosidades en ensayos y críticas literarias a su obra. A pesar de ello, al igual que su personaje-narrador, en la figura alegórica del joven envejecido, su autor no cesa de perturbar a los literatos que considera abúlicos e impertérritos frente a la realidad histórica de su país, que en nuestra interpretación del sentido metafórico que sugiere Benedetti con su cuento "Los bomberos" donde narra de qué modo "se estaba quemando su patria", en el caos y destrucción del sistema social y político imperante. Mario Benedetti de forma simbólica y apocalíptica, narra que la casa de Olegario se está quemando, porque: "él no sólo fue un prodigio adivinando el futuro,

sino que además siempre estuvo muy orgulloso de serlo" (Benedetti 35). El prodigio de adivinar todo y recibir la admiración de muchos es lo que le lleva finalmente al orgullo y la pasividad de no ver lo que realmente estaba pasando a su alrededor.

Mario Benedetti realza un poder, que a la larga no sirve de nada. Adivinar que su casa se iba a quemar y sentir el orgullo de su poder, le conduce al término de su gloria. Porque lo que se estaba quemando no es solamente su casa, sino que, en sentido metafórico, es su propio país. Irremediamente, el autor percibe la destrucción de la realidad social y política de su país, Uruguay. Y frente a esto no le queda otra solución que abandonar sus raíces. Y el cuento nos deja una crítica insoslayable que perdura en el tiempo, frente al silencio de muchos y el despertar de algunos.

4. MÁS ALLÁ DEL APOCALIPSIS

¿Es posible afirmar una lectura *posapocalíptica* de *Nocturno de Chile*? Hemos indicado varias imágenes y alegorías previamente. Todas estas concurren en una interpretación de la narrativa de Bolaño, cuya perspectiva en esta novela nos sitúa en un ambiente de reflexiones apocalípticas. Pese a que, la pregunta asoma enfrente de nosotros: ¿es ésta una lectura que devela elementos post-apocalípticos? Ya lo veremos. En la novela encontramos una clara alusión al Apocalipsis, y Carmen de Mora aclara lo siguiente:

Urrutia Lacroix, durante la velada en el fundo de Farewell, agobiado por los tocamientos del maestro y por su propia ignorancia sobre los poetas italianos que le mencionaba, piensa en imágenes apocalípticas: unas sugieren los cuatro jinetes ('El Segundo ¡Ay! Ha pasado. Mira que viene el tercero' (27), otras corresponden a la Bestia, asociada con el dominio del poder, y a los siete ángeles con las siete copas de oro llenas de la cólera de Dios (2010: 218).

El protagonista, en parte responde, con temor y temblor. Seguramente debido a su formación tradicional y al papel que tiene en su vida la fe cristiana. Es decir, una formación recibida —la cual

señala— desde la realidad del sufrimiento, lo que ha implicado su relación particular con Dios. El protagonista lleva a cabo un llamado a la divinidad por asistencia y ayuda. Y exigido por el temor que siente frente al poder omnipotente y de juez, se pregunta: "¿por qué Dios?" Y en forma desafiante o desafiando a Dios, exclama: "¿Dónde estás oh Dios?", reprochándole, ¡Si tú estuvieras aquí!, ¡Señor!, ¡aceptando, hágase tu voluntad!, ¡Señor, clamando!, ¡sálvame, Dios! A pesar de lo cual, esta actitud no es la única respuesta que el autor invoca desde la perspectiva de su personaje. Los vocativos que utiliza el protagonista no son blasfemias, sino que representan la actitud de aquel que se coloca desde el hablar acerca de Dios y sobre Dios. De igual modo del sufrimiento cuando los embates del mal asolan y es necesario el poder divino de Dios. Quizás, es una manera de distanciar a Dios de su aflicción. Una posibilidad de evitar la confrontación con el Dios vivo. Donde los seres humanos retienen su dignidad, su respeto por Dios y sus legítimas interrogantes. El narrador al hablar cree en una presencia, pese a que dicha presencia es el temor por la cólera divina. Él confía en una asistencia y tiene fe en una posible respuesta. Mantener silencio es la posibilidad cierta de cerrarse en uno mismo. Es la sugerencia que, en definitiva, cuando el narrador habla, significa que quiere encontrar a alguien más. Y este alguien más es el "otro", uno que es tan diferente que puede llegar a ser un contrario. Al fin y al cabo, la afirmación o desafío expresado en la exclamación: "¿dónde estás oh Dios?"

El autor ha indicado su interpretación literaria del significado de la Bestia en términos apocalípticos. A saber, dicha figura y dicho símbolo serían la reencarnación de Augusto Pinochet y la Dictadura en Chile. Bolaño es consciente del trauma que ha significado en su país esta figura. Carmen de Mora distingue lo siguiente:

Evidentemente, la evocación de la Bestia y de los pecados está provocada por la situación que padece el sacerdote en esos momentos. Pero la ambigüedad característica de la escritura de Bolaño permite que se vincule con el trauma histórico vivido por Chile bajo la Dictadura. En cuyo caso, la Bestia sería Pinochet. A ello contribuye también la presencia de Neruda en el lugar, en un doble sentido, tanto porque

las referencias citadas casan bien con el tono profético de Neruda en su faceta apocalíptica y residenciara, como por la muerte del escritor ocurrida poco después del Golpe Militar (2010: 218).

Pablo Neruda fue una figura central para muchos intelectuales en Chile. Ellos consideran que el vate fue un llamado de atención literaria con su prosa de los acontecimientos que sucedían en la sociedad chilena en todos sus ámbitos, más allá de su visión de un comunismo "romántico", en la que todos en Chile podían vivir en una sociedad justa, libre y participativa, incluyendo diferentes credos y visiones autónomas de la realidad. Su muerte es el golpe que llevó a muchos a percibir el momento histórico de la Dictadura Militar como el anuncio de los cuatro jinetes del Apocalipsis. Especialmente de una dictadura asociada con el dominio del poder sobre los ciudadanos.

La figura perversa del sacerdote en búsqueda de la reconciliación y su resurrección habita en los umbrales de una existencia vacía, pues en la proximidad de su muerte, se agolpan visiones y alegorías. Como bien revela Carmen de Mora:

la última de ellas corresponde a una alegoría que representa "la verdad": [...] y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. Veo su sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra que sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado (2010: 218).

En su posible conversión, el personaje-narrador se enfrenta con "la verdad". ¿Qué verdad? ¿Será el encuentro con su autoconciencia? De una verdad silenciosa, de la cual ha recibido en su monólogo a través de la novela diferentes embates. El protagonista, al final de un largo viaje, nos puede sorprender al descubrir que su Dios también le interroga acerca del sufrimiento. Sin embargo, él se justifica seguramente a través de la Biblia, con la revelación de un Dios que se escandaliza de dicho tormento. Aquí la visión última del narrador, invoca a un Ser Supremo en relación con el mal, del cual no actúa de manera pasiva. Ya que Él es incapaz de lidiar con eso, pero si nos muestra a

una divinidad activa. El Creador es el adversario no solamente del mal personificado, sino también del *calvario*.

Esta afirmación no cierra nuestra interpretación del significado que puede tener desde la perspectiva de Bolaño. Aún más, es posible determinar que en esta atmósfera se inserta la frase final: "Y después se desata la tormenta de mierda". Colocada en un lugar preferente, en el cierre mismo de la novela donde adopta el doble sentido de lo escatológico: uno que señala hacia la vida de ultratumba (del griego *σχατοζ*) y otro relativo a los excrementos (griego *σκατοζ*)" (de Mora 2010: 218). Esta forma de descripción que lleva a cabo Carmen de Mora, no hace otra cosa que reafirmar lo que está latente en el discurso del autor. Especialmente el segundo término que evidencia "la bajeza moral del personaje cuya alianza con la dictadura repercute lógicamente en el tipo de crítica literaria que practica" (218). El personaje, a todas luces, se refugia en la Biblia. Él siente esta necesidad frente al texto del *Apocalipsis* de Juan: "Yo estaba en pie sobre la arena del mar (12, 18). Y vi surgir del mar una Bestia que tenía diez cuernos y siete cabezas, y en sus cuernos diez diademas, y en sus cabezas títulos blasfemos (13, 1). Entonces vino uno de los siete Ángeles que llevaban las siete copas y me habló⁸" (17, 1).

El sacerdote reacciona en torno a la ira y justicia de Dios que señala el texto de Juan. Él quiere encontrar un refugio. Asimismo, considera que estas palabras son el mejor símbolo del castigo divino que sufrirán los que se desvían de la palabra y acción divina. Seguramente, en la conciencia del sacerdote, una persona que se enfrenta al mal y lo demoníaco no se encuentra sola, aunque, precisamente, es el mal, capaz de oscurecer la presencia de ambos, en especial, los otros seres humanos, en particular como menciona la novela, el huésped (Bolaño 2010 (II): 27), quien le hace sentirse sucio y pecador. "Además de Dios mismo", quien después de todo, constituye su gran poder y apoyo. Es posible afirmar que el sacerdote se convierte como menciona Ricoeur en: "the human person is at once judge, accuser, and accused" (144).

El sacerdote considera a Dios como un juez justo, especialmente cuando se trata de un primer intento de absolver por parte de Dios su

8 Véase Biblia Católica online.

culpa, debido a que el sufrimiento humano involucra la representación de Dios como juez justo. La visión del mundo detrás de este retrato es, a menudo, muy real, profunda y casi material. Es posible afirmar que el autor considera la visión apocalíptica en los monólogos del sacerdote, no solamente una interpretación de caos, catástrofe, desastre y oscuridad. Por el contrario, es también una imagen de la revelación en la Biblia y una visión milenarista de una época. Puede ser un orden milenarista que indica una antítesis potencial de los innegables abusos de la historia humana (de Mora 2010: 219).

5.1. REPRESIÓN Y SALVAJISMO

Indudablemente, podemos interpretar *Nocturno de Chile* en el contexto de una narrativa que introduce al lector en un clima de violencia y salvajismo. Es el punto de partida que ofrece Bolaño, si escudriñamos qué es lo que motiva al autor a penetrar con su novela en los vericuetos de estados de violencia inusitada. Podemos afirmar que es la tentación por la que atraviesa el cura Urrutia en la novela. Y de la cual, no encuentra una salida a esta violencia que le rodea. Leyendo a Milagros Ezquerro, coincidimos en que adentrarnos en la lectura crítica de Bolaño significa tener en cuenta la represión que ejerce la Dictadura militar en Chile, los años posteriores al Golpe. En este contexto, indicamos personajes que circundan la existencia del protagonista, como es el caso de Odeim y Oido, personajes alegóricos, "que representan los dos pilares en los que se fundan los gobiernos autoritarios, el miedo de los ciudadanos y el odio de todo lo que no es ideario impuesto por el régimen" (228). Ellos son representantes y símbolos, en el contexto de la tortura y el salvajismo. Y la función que cumplen en la novela los delata. Ellos son el arquetipo de los agentes o los esbirros en que se apoyan todas las dictaduras. Dicho de otro modo, no solo son hombres discretos, empeñados, eficaces, sino también individuos inquietantes, amenazadores y altamente peligrosos. Son los arquetipos que conducen al mal.

Ellos se encuentran inmersos, profundamente, en el contexto del mal ético. A saber; del padecimiento que seres humanos provocan y ejercen sobre otros seres humanos. Estos personajes se aprovechan

de la feble naturaleza humana, y de su rol metafísico de ser presencia del mal inserto en la sociedad. Bolaño narra las peripecias de este doble "el señor Odeim" y "el señor Oido", que siempre aparecen juntos en la novela. Y que se vuelven por fin indisolubles como lo muestra la intrincación progresiva de sus dos apellidos a lo largo de las páginas en las que tienen protagonismo. Citamos de la novela lo que sigue, que *autoafirma* este doble o ¿socios?:

Fue por aquellos días cuando conocí al señor Odeim y más tarde al señor Oido. Ambos gestionaban [...] una empresa de exportaciones e importaciones. Creo que enlataban machas que luego enviaban a Francia y Alemania. Encontré al señor Odeim (o el señor Odeim me encontró a mí) en una calle amarilla (Bolaño 2010 (II): 74).

Son ellos, doble construcción especular y de irreversibilidad, de la que da cuenta el autor de la novela. En los personajes Odeim y Oido, encontramos una suerte de monstruosidad a todas luces. No en balde, el autor introduce estos personajes que se identifican en su actuar, desde los rincones oscuros de la conciencia imposible de toda redención. Estos personajes alegóricos —lejos de una identificación de sus nombres y el doble que representan o personifican—, concentran nuestra atención en la brevedad de sus apellidos. Parecen ser almas gemelas, por una parte, de cuatro letras para uno, cinco letras para el otro, además, de compartir la letra inicial *o*.

Semánticamente, sus apellidos, su significado es una aproximación de una identidad secreta o segunda, ya que leído al revés Odeim se transforma en Miedo, mientras que Oido se convierte en Odio. Es así que en la novela nos acercamos a un doble motivo estructural y hermenéutico, el Señor Odeim y el Señor Oido. Ellos son la expresión paradigmática del doble en la novela, por ser a la vez dotados de un doble externo y de un doble interno o de una segunda identidad (Benmiloud 231). No obstante, se puede afirmar sin tapujos que estos personajes son los esbirros que existen en cualquier dictadura. Ellos son los intérpretes, muchas veces pasivos, que viven de la indiferencia que revelan sus funciones. Inscritos ambos en sistemas corruptos y de un poder omnímodo que lo abarca todo. Su rol en la novela de Bolaño

nos recuerda al personaje Miguel Cara de Ángel. Uno de los protagonistas de la novela de Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*. En la novela, Cara de Ángel, el preferido del Señor Presidente, es el servidor fiel del dictador. Al igual que otros personajes de dicha narración, y que danzan alrededor del poder y la codicia.

Con todo, Cara de Ángel encuentra el amor y la conversión. Su relación con Camila, hija de Eusebio Canales, le abre los ojos y cae en la cuenta del poder corrupto y la insensibilidad de su amo. Finalmente, el proceso de su conversión, a diferencia del señor Odeim y del señor Oido, lo coloca en los márgenes de la sociedad. Lo transforma en un destituido, y dicho proceso lo llevará a la cárcel, al olvido y a la muerte. Su nombre desaparecerá para siempre en el tiempo. Es, en definitiva, el pecado de aquel que manifiesta su servil impotencia al dictador, y donde su pecado (servidor del mal) testifica en su contra. Mientras que, los señores Odeim y Oido viven en una serie de relaciones que implica gustos literarios, amistades y trabajo. De estas conexiones, inician una red de informaciones y ellos no dudan en presionar o intimidar al personaje-narrador. Sirva como ejemplo, citado de la novela lo que sigue:

El café insistió que lo tomáramos en el Haití (café), que es un sitio infecto en donde se juntan todos los canallas que trabajan en el centro de Santiago, vicegerentes, vicedelegados, viceadministradores, vicedirectores [...] Y hacia ese antro me vi arrastrado, yo, un hombre que ya tenía de alguna manera un nombre, que de hecho tenía dos nombres, y renombre, y algunos enemigos y muchos amigos, y aunque quise protestar, negarme, el señor Odeim sabía ser persuasivo cuando quería (Bolaño 2010 (II): 77).

Singularmente expresivos eran ambos en sus maneras de persuasión, que no pasaban por el discurso, sino por sus ademanes. Eran estos un signo anunciante de amenaza física que representaban en esencia los dos sicarios. Estos personajes representan —en su papel de secuaces del general Pinochet—, dimensiones alegóricas y simbólicas del sufrimiento. Ellos son figuras mitológicas que encarnan la

presencia del *Mal* en la sociedad chilena. Son también quienes señalan lo maligno que el autor ha personificado y extendido en toda su obra.

Simultáneamente, es evidente que el señor Odeim y el señor Oido son el arquetipo de los agentes o de los esbirros en que se apoyan todas las dictaduras: es decir que no solo son hombres discretos, empeñados, eficaces, sino también individuos inquietantes amenazadores y altamente peligrosos (Benmiloud 233).

El autor deja entrever que ambos personajes pueden ser altamente peligrosos. También de ser imágenes de posibles secuestradores. Algo que llama la atención del narrador-protagonista es: "la manera en que abordan al narrador hace pensar en un verdadero secuestro:

«Al principio me mostré perplejo y renuente, pues los intereses del señor Odeim no podían diferir más de los míos, pero acepté subirme a su auto y dejarme conducir hasta un restaurante» [...] Luego es agarrado del brazo por el señor Odeim, que tuvo un intercambio de palabras con el dueño de Mi Oficina en un clima de violencia y forcejeo: [...] al poco rato salimos apresuradamente del local sin que quedara claro del todo el motivo de nuestra retirada, y paseamos tomados del brazo por las calles alledañas hasta llegar a otro restaurante" [...] Y es una vez más cogiéndolo del brazo, como Odeim lleva después al narrador a conocer al señor Oido: "Después el señor Odeim me cogió del brazo y sin saber cómo, me vi otra vez en la calle, caminando a su lado. Voy a presentarle a mi socio, el señor Oido, dijo" (Bolaño citado en Benmiloud 234).

4.2. LA NO COMUNICACIÓN, ¡EL INFIERNO!

En el contexto del Apocalipsis en Bolaño y el sin sentido del mal y el sufrimiento, nuestra reflexión invoca un quiebre al silencio. Aquellas voces marginadas, que sobreviven en los bordes de la sociedad, indican la supervivencia en el destierro de muchos, aún en nuestros días. Por ejemplo, citamos de la obra de José Donoso *El lugar sin límites*,

con personajes que el autor describe en una realidad particular. Ellos forman parte de los que permanecen en el ámbito de los sin voz. Su posición en la vida no les permite alzarse y cambiar su lugar en la sociedad.

Donoso ejemplifica con sus personajes el dolor, la tortura y la muerte en un lugar sin límites. Todo está permitido, surge allí, en el lugar sin bordes, la presencia del infierno, que delata aún más la figura apocalíptica de este antro de tortura. Tales como: el infierno no tiene fronteras, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos, y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer.

Si lo colocamos en una alegoría: el infierno está debajo del cielo, en la tierra, es el lugar donde vivimos como diría Christopher Marlowe y su *Doctor Fausto*. De esta manera, el mísero prostíbulo de un pueblo perdido (del valle central chileno) constituye el séptimo círculo del infierno, espacio demoníaco donde reina don Alejo Cruz, cacique local. En el caso de *Nocturno de Chile*, también existe una visión final y el encuentro de las postrimerías. Es así que los recuerdos del narrador se agolpan en su mente, en las cercanías de la muerte. Urrutia Lacroix, en medio de los paroxismos de su enfermedad y de la muerte, evoca melancólicamente. Sus reminiscencias no son felices. Se acuerda de temblores que son preanuncios alegóricos de las cercanías del infierno y de la no comunicación y de sombras:

A veces la tierra tiembla. El epicentro del terremoto está en el norte o está en el sur, pero yo escucho cómo la tierra tiembla. A veces me mareo. A veces el temblor dura más de lo normal y la gente se coloca debajo de las puertas o debajo de las escaleras o sale corriendo a la calle (Bolaño 2010 (I): 149).

El narrador incluso recuerda momentos de olvidos y de malos entendidos. Como si se hubiera borrado todo de un plumazo: "El joven dijo que él nunca le había conocido. Pero si tú alguna vez fuiste a su casa, le dije. Él negó con la cabeza repetidas veces y acto seguido cambio de tema" (149). Parecen ser asomos de negación, y de no interés en recordar el pasado:

¿Tiene esto solución? A veces me cruzo con campesinos que hablan en otra lengua. Los detengo. Les pregunto cosas del campo. Ellos me dicen que no trabajan en el campo" [...] ¿Tiene esto solución? Yo veo a la gente correr por las calles. Veo a la gente entrar en el metro y en los cines. Veo a la gente comprar el periódico. Y a veces tiembla y todo queda detenido por un instante. Y entonces me pregunto ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?, y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver (149).

Los temores de Urrutia Lacroix acentúan la presencia de algo difícil de describir. Es más, una alegoría de final de los tiempos, que, en lenguaje de símbolos apocalípticos, como son los temblores y ruidos desde las profundidades de la tierra, asemejan la presencia del infierno. ¿Qué es este infierno del narrador? En nuestra interpretación es la posibilidad de una conciencia endurecida por la presencia del mal. Urrutia Lacroix está puesto como imagen y ejemplo en el relato agónico de su muerte del infierno en que ha transcurrido su vida. Citamos de Leonardo Boff una definición y visión del infierno y la no comunicación, que nos permite contextualizar la imagen que nos entrega el autor de su protagonista:

Por consiguiente es un estado del hombre y no un lugar al que es echado el pecador, donde hay fuego y diablos con enormes garfios que se dedican a asar a los condenados sobre parrillas. Esas imágenes son de mal gusto y reflejan una religiosidad morbosa. El infierno es un estado del hombre que se identificó con su situación egoísta, que quedó petrificado en su decisión de sólo pensar en sí y en sus cosas y no en los demás y en Dios; es alguien que ha pronunciado un no tan decisivo que ya no quiere ni puede pronunciar un sí (96).

¿Es esto la visión de un mundo en crisis? Existe la posibilidad de que ese infierno, del que nos habla José Donoso, y que puede ofrecer innumerables variantes: útero y celda, refugio y prisión, que se cristaliza a menudo en la figura de la casa que encierra todo el imaginario donosiano y que se repite, como en un juego de espejos, para dar escenario a cada una de sus novelas. En nuestra interpretación del

sentido que tiene para Donoso la casa o el concepto de familia y otras aseveraciones en su pensamiento literario, resumimos de la *Historia personal del "boom"* lo siguiente: una de las obsesiones es, en su obra, la concepción de la familia y el concepto de casa [...] La casa representa siempre un mundo que he conocido en mi historia personal de pertenecer a la alta burguesía. Está ya en la mansión señorial de *Coronación* o el burdel de *El lugar sin límites*, en donde halla su consagración y radiografía definitiva en los espacios claustrofóbicos de *El obscuro pájaro de la noche* (Saramago 113), y retorna inexorable para dar título a *Casa de campo*, o se proyecta en los jardines de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* y *El jardín de al lado*; es la pensión humilde donde se desenvuelven los sueños de mala muerte, o adquiere forma histórica en la nerudiana Chascona, la casa que muere en La desesperanza, hasta hallar en *El Mochó* una síntesis que incluye el palacio arropado de parques y gárgolas, la casa humilde que le hace de contrapunto, y el burdel y el circo que hablan de sus entresijos; pero también esa casa es el recinto de la patria, y de la imaginación y el idioma, que adquieren la misma forma: hogar y laberinto, manicomio o cárcel, paraíso e infierno⁹.

El narrador protagonista reflexiona en su mutismo final:

Y entonces me pregunto: ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?, y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. Veo su sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra que sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado (Bolaño 2010 (II): 149).

El sentido de la vida que ha guiado a Urrutia Lacroix queda de manifiesto en lo que señala el texto indicado previamente. Él reconoce haber vivido una vida vacía, que no responde a sus íntimas reflexiones por el sentido de su existencia. No ha sido un infierno en todo lo que conscientemente ha experimentado, pero, en el momento final, tiene la delicadeza de preguntarse seriamente: ¿es posible que se produzca

9 Véase Donoso.

un cambio, una conversión o purificación? ¿Es que el infierno se hace patente en su existencia como un lugar sin salida? Bolaño coloca a su narrador-protagonista en un callejón sin salida. Posiblemente, ofrece un atisbo de redención y de encuentro con los demás, a pesar de que su existencia ha deambulado por la no relación y por las sombras del sin sentido. Como el flamenco, Franas Cromphout describe en su obra *Kyirie*, la posibilidad de conversión, y de reconocer la culpa y una esperanza en la vida:

My sin testifies against me / that I am not human. / This is why I prefer to forget my guilt, / which makes me empty and sad, / small before You / and before myself. / I prefer to stand upright, / testifying against my guilt, / that it is a shadow, / we have invented out of fear. / But I lose myself, / if I deny my guilt, / past and future disappear. / I am lost without my guilt. / It made me: / burnt place in the forest / razed houses, / ruins, holes, void, / where You can stream in. / My sin, God, testifies / I am human (Boone 29).

¿Es posible que el narrador-protagonista encuentre una respuesta, si bien el final de la novela testifique lo contrario? ¿Es su infierno la continuación de lo que ha vivido?

Y entonces en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Es esta la autoconciencia que tiene el protagonista de lo que es el infierno? una representación de la absoluta frustración humana. Además de ser: [...] una existencia absurda que se ha petrificado en el absurdo. Todo hombre es un nudo de potencialidades, de capacidades, de planes y deseos. Sueña con realizaciones y con la actualización de sus tendencias. Comienza un trabajo lleno de ilusión. Se esfuerza uno y otro día. Terrible tiene que ser el día que perciba que todo ha sido en vano y que nunca conseguirá alcanzar su objetivo. Le hará sufrir, será como si le hubiera sido amputado algo de su vida y de su mismo cuerpo (Boff 99).

Es imposible que Bolaño conduzca al protagonista por derroteros que tengan como meta una salida y conversión, pero, la narración en su acápite final corrobora lo contrario:

¿Y que el pobre joven envejecido sea yo? Y entonces pasan a una velocidad de vértigo los rostros que admiré, los rostros que amé, odié, envidié, desprecié. Los rostros que protegí, los que atacé, los rostros de los que me defendí, los que busqué vanamente. Y después se desata la tormenta de mierda" (Bolaño 2010 (II): 150). Boff señala lo siguiente: "Nadie puede vivir sin sentido. El hombre podrá volver a empezar o cambiar de objetivos, por otros más al alcance de su mano" (99-100). Sin embargo, el señalar la tormenta de mierda, infiere, como bien menciona Boff: infierno significa ya no tener futuro, no ver ya ninguna salida, no poder realizar nada de lo que se quiere o se desea (100).

4.3. ¡EL BIEN Y EL MAL!

Hemos indicado previamente que el personajenarrador se identifica con una serie de dualidades, de las cuales se presenta como inocente y culpable. Igualmente, de sentirse un hombre viejo y joven envejecido a la vez. Se ve a sí mismo como paloma y como ave de presa. El personajenarrador está dentro y fuera de la historia, es el ciudadano y el estado, el autor y el lector. Estas dualidades o aplicaciones nos interpelan desde el contexto de una lucha que se genera en medio de contradicciones, de las cuales nos surge la siguiente pregunta: ¿cuál es el fin que persigue Bolaño al escribir su *Nocturno de Chile*? Puede ser el de ofrecer una respuesta válida, en frente de tantas contradicciones en el país, en que un irreverente e irresponsable autoexiliado escritor latinoamericano deambula con su personaje Urrutia Lacroix por la intersección del desvarío intelectual. El personajenarrador se confunde al planear una obra poética para el futuro (Bolaño 2010 (II): 36). Se confunde en su fe, que no es la del religioso H. Ibacache, sino por el contrario, intenta solidificarse en la literatura "en un esfuerzo de tono comedido y conciliador, como un humilde faro en la costa de la muerte" (37).

Nocturno de Chile, en 150 páginas, emerge como obra maestra que narra las peripecias de la vocación artística, la maldición de la crítica literaria, comportamientos extraños de la institución eclesial y la real o supuesta banalidad del mal. En este contexto, estamos de acuerdo con muchos críticos que mencionan lo confuso del mundo que presenta el autor. La confusión que provoca el mal, de una sociedad que camina hacia un fin catártico y mortal. Una sociedad, la chilena, que introduce los equívocos del amor a la patria. En definitiva, una obra en el contexto de un país infernal en los momentos que atravesó por una dictadura cruel y enfermiza. Bolaño tiene una oportunidad especial de vivir en la diáspora del trabajo literario. Y dicha inmersión total señala: "en la diáspora termina siendo un trabajo directo con el exilio como fundamento de la creatividad poética y la crítica literaria" (Figuroa 204). Un exilio que es una muestra y revelación del mal existente en la sociedad. Un mal creado por el sujeto histórico y que tiene sus bases en el poder y dominio que ejerce sobre una gran mayoría. Es un poder que "nos introduce en un mundo caricaturesco de una ciudad oprimida", señala Jean Franco refiriéndose a Asturias y su novela *El señor Presidente* (308).

En una sociedad donde todas "las relaciones naturales están distorsionadas, las familias divididas, las asociaciones, excepto las que unen a los ciudadanos con el dictador, destruidas" (Figuroa 204). Es en este contexto donde prevalecen la dualidad del bien y el mal, donde el narrador-personaje asevera la existencia del bien y el mal, dos polos que no se oponen sistemáticamente. En la novela, estas dos realidades coexisten en la construcción de la misma y nos dan la impresión certera de la lucha que lleva a cabo el narrador. Si en el caso del *Señor Presidente*, se nos muestra un mundo de tinieblas, y efectivamente empieza de noche el relato, es el mal representado en un *demiurgo* que ha creado un mundo malo en el que vive la sociedad (204).

Bolaño comienza su novela con el relato agónico del protagonista. Y poco a poco va dibujando una sociedad que revela incomunicación, silencios culpables, indiferencia frente al dolor y separación forzada. El personaje-narrador es el que más duda, más allá de aquellos que le han corrompido. Y se pregunta con candidez: ¿Sabe un hombre, siempre, lo que está bien y lo que está mal? "En un momento de mis

cavilaciones me eché a llorar desconsoladamente, estirado en la cama, echándoles la culpa de mis desgracias (intelectuales) a los señores Odeim y Oido, que fueron los que me introdujeron en esta empresa" (Bolaño 2010 (II): 113). Sus recuerdos y pesadillas nos conducen por una realidad teorizada del horror y su enunciación. En palabras de Theodore Adorno, este horror es un sufrimiento sin sentido, que involucra un mal físico, es causado interiormente por una actitud moral equivocada. Adorno establece que, por ejemplo, es el caso de la teología después de Auschwitz la que evidencia esta nueva relación. Si en el clima de la vida contemporánea un agente se propone atormentar a otro a nivel físico o moral, difícilmente se detendrá antes de torturarlo. El narrador-personaje se encuentra en esta disyuntiva. Él es cómplice del mal con su silencio. Y es que él también aparta su vista del mal provocado en las víctimas y continúa su vida justificando con su narrativa lo que no tiene verificación alguna. Theodore Adorno nos coloca en este contexto de horror a todas luces, aludiendo lo siguiente:

El programa de deportación de los judíos en la Alemania nazi proporciona la aplicación directa de esta idea. El odio de la raza judía tenía que encontrar su expresión no solo en campañas de difamación y ataques a sus derechos civiles (que los hacen sufrir moralmente), sino que tenía que manifestarse en forma de humillaciones corporales: la matanza en los campos de concentración, o el agotamiento a través del trabajo forzado. En condiciones subhumanas de inanición, inmundicia y de no cuidado. Sólo la persona físicamente agotada y emancipada está siendo efectivamente torturada en su psique, de acuerdo con el sufrimiento extremo, al que el torturador moderno quiere exponerlo. El sufrimiento moral solo alcanza su punto culminante, cuando está sádicamente acompañado por prácticas corporales de tortura (201).

Con toda seguridad, Adorno nos invita a una reflexión del mal moral y físico que introduce el horror y terror con ejemplos de la historia, especialmente, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Existe un sujeto moral que es culpable de infligir el dolor y sufrimiento directamente. Pero también está el cómplice que cierra los ojos ante tamaña barbarie y decide dar vuelta a la página. Vale decir, que

justifica su acción en un daño moral y existencia del mal imposible de evitar. Urrutia Lacroix se encierra en su búsqueda de la perfección espiritual. Él es un hombre razonable, que comunica a Farewell su deseo de completar su camino hacia la perfección espiritual ejerciendo como crítico. Qué más da una realidad que golpea a su alrededor a las víctimas del terror y el horror: Su consabida frase justifica moralmente su feble actuar: "En este país de bárbaros, dijo, ese camino no es de rosas. En este país de dueños de fundo, dijo, la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer" (Bolaño 2010 (II): 14). Esta afirmación es el corolario de muchos que se escudaron en justificaciones ideológicas y no alzaron la voz para denunciar en nombre de los sin voz (como repitió hasta el cansancio Monseñor Arnulfo Romero durante los tiempos de opresión y violencia en El Salvador). Han callado frente a una violencia que se tradujo en la equivocación maniquea del bien y del mal. La novela *Nocturno de Chile* destaca lo que sigue:

Farewell, por su parte, representa el arte elitista ya corrompido y sin problemas de conciencia. A pesar de su exquisita sensibilidad, ríe de forma estruendosa "se reía con sonoridad excesiva". Cada vez que prorrumplía en una de esas risotadas yo lo miraba de reojo. Parecía el dios Pan, o Baco en su madriguera, o algún demente conquistador español enquistado en su fortín del sur (19).

Esta reacción nos hace pensar en deberes y límites, que por lo pronto nos refriega en la cara el horror de la dictadura chilena una y otra vez. Es la experiencia del desengaño que progresa poco a poco y finalmente acaba en la muerte. Y es, en definitiva, el sino del personaje central. Que divaga en su mente y conciencia, pero que no puede distinguir entre el bien y el mal. Ante esta realidad que le sobrepasa, el personaje central de Bolaño reduce su autoconciencia de lo que está ocurriendo a su alrededor. Él se justifica a sí mismo: "Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué nadie, en su momento dijo nada? La respuesta era sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo. Yo no tuve miedo. Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde" (142). Una reflexión que retrata la pasividad y justificación del personaje. Y luego, para mal de

males remata su justificación afirmando: "¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta? Esta es una aseveración esgrimida por muchos simpatizantes del sistema y *statu quo*. Hay que dejar las cosas como están y no buscar la justicia y la verdad con los miles de desaparecidos" (142).

El protagonista se escuda en su interés por la literatura y se olvida de la realidad de su país. Se convierte en una persona capaz de deshumanizar a otra. Sentándose en sus muchas tertulias literarias con los diversos personajes de la novela, para hablar de arte y literatura, mientras personas agonizan en la intimidad del mismo espacio. Urrutia Lacroix guarda silencio ante la brutalidad de un régimen totalitario. José María Bruña Bragado sugiere:

Así además de la violencia y del miedo, cuenta con el silencio de la gente. Se nos narra así la muerte real, pero también moral de una nación. El lector se ve arrastrado por cada personaje, por una conciencia colectiva desasosegada. El texto cobra una transcendencia alegórica que refleja el malestar universal frente a la desnaturalización del hombre. [...] Dijo que así se hacía la literatura en Chile. Yo incliné la cabeza y me marché. Mientras conducía de vuelta a Santiago, pensé en sus palabras. Así se hace la literatura en Chile, pero no sólo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, en España y en Francia y en Alemania, y en la verde Inglaterra y en la alegre Italia. Así se hace la literatura (52-53).

En definitiva, para Bruña Bragado, desde la lectura de esta obra de Bolaño el arte alcanza un lugar especial, a la hora de revelar el mal y su influencia, particularmente en la figura del personaje-narrador:

El arte no tiene por sentido exclusivamente la representación del horror, pero a veces se encuentra en lo peor, en lo abyecto y, recíprocamente, la pintura del horror revela la apertura a todo lo posible. Desde ese momento todos los acontecimientos tan graves en la novela son vistos desde el velo del sueño o la pesadilla, como en una nebulosa, también cómplice porque al fin y al cabo "en los sueños todo puede ocurrir y uno acepta que todo ocurra" (53).

Al terminar este trabajo no resulta fácil responder a la siguiente pregunta, como señala Bruña Bragado: ¿Tiene esto solución? Especialmente si tomamos en cuenta que Bolaño deja el final de la novela en suspense. Acaso, en su forma mordaz e irónica, de hacer las cosas, es posible que sea un nuevo comienzo, como en una espiral. Bruña Bragado, citando *Nocturno de Chile*, agrega: "Sólo desde la explosión se puede empezar de nuevo" (53). Desde la figura que utiliza el autor, "la tormenta de mierda", en nuestra opinión, si esta se considera un comienzo, nos ayuda a comprender y a encontrar lentamente nuestra propia respuesta moral en una sociedad donde está tan arraigada la relación entre el bien y el mal, dependiendo del contexto histórico en que nos movemos y existimos. Bolaño en su novela nos interroga sobre el tipo de moral que recibe la iluminación de la esperanza, como cita Bruña Bragado resumiendo lo anterior "toda vida humana utiliza toda la luz a su alcance para encontrar el origen de la oposición Bien/Mal" (53).

CONCLUSIONES

Leer a Bolaño y su *Nocturno de Chile* no significa concluir algo. En especial, si hablamos de un final apocalíptico. Más bien, podría ser el resultado de un final u otra pregunta abierta. A modo de ejemplo, ¿qué se puede entender de las afirmaciones finales que coloca el autor en boca del protagonista? O bien, ¿es la posibilidad de indicar con preguntas abiertas, caminos que conducen a una reflexión ulterior? Probablemente, el autor prefiera entregar una tenue luz a enigmas del pasado y el presente de sus personajes, y que, en esta disyuntiva, podamos encontrar una conclusión que tenga, después de todo, sentido. La indiferencia frente al mal causado por otros no ha terminado, el proceso de reconciliar a los miles de desaparecidos en la sociedad chilena no ha concluido, el proceso de hacer justicia con sus familiares no ha llegado aún a su término.

El protagonista de la novela continúa su agonía. Se debate en la realización de una autoconciencia culpable. Bolaño describe esta realidad con palabras que suenan irreverentes. Con un juicio crítico y mordaz. Algo propio de su forma de pensar y expresar su punto de

vista literario. La última frase lo acusa en su manera de ver la realidad, en la indiferencia de muchos, la autocomplacencia y la presencia del mal en la sociedad actual. Nada distinto del pasado.

No obstante, con esta frase concluyente: "Y después se desata la tormenta de mierda". Bolaño con su pluma de escritor en alto, tal como si fuera su dedo acusador, llama la atención del lector. Puede ser, en nuestra interpretación, una invitación a creer y manifestar una esperanza en medio de signos apocalípticos. Signos que nos invaden con terribles muestras de dolor y muerte el día de hoy. Tal vez, por encima de todo, existe la posibilidad de contrarrestar esta presencia del mal, del sufrimiento y de la muerte a través de signos de vida.

¿Será posible contar con el autor y una esperanza delatada? ¿Existe una autoconciencia inspirada por una conversión profunda seria, y responsable? Desde la lectura de *Nocturno de Chile*, no parece que sea posible, especialmente, al citar esta frase final. ¿Por qué creer que Bolaño de manera fácil y utilitaria indicaría una conclusión esperanzadora? Simplemente, porque consideramos que no es su intención final. Aun así, nuestra interpretación confía en la bondad y los deseos de solidaridad de un ser humano cansado de tanta violencia extrema y egoísmos, centrados solamente en un afán de poder ilimitado.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodore. *Negative Dialektik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. 1966. Impreso.
- Benedetti, Mario. *La muerte y otras sorpresas*. Madrid: Santillana. 1993. Impreso.
- Benmiloud, Karim. "Odeim y Oido en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño". *AISTHESIS*: 48. 2012. 229-243. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama. 2009. Impreso.
- . *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama. 2004 (I). Impreso.
- . *Los detectives salvajes*. Nueva York: Vintage Español. 2010 (I). Impreso.
- . *Nocturno de Chile*. Nueva York: Vintage Español. 2010 (II). Impreso.
- . *2666*. Barcelona: Anagrama. 2004 (II). Impreso.
- Boff, Leonardo. *Hablemos de la otra vida*. Santander: Editorial Sal Terrae. 1978. Impreso.
- Boone, Albert. *Frans Cromphout. Kyrie*. Tielt: Lanno. 1971. Impreso.
- Bruña Bragado, María José. "El poeta-detective-asesino, personaje recurrente y alter ego en la narrativa de Roberto Bolaño". *Estrella cercana: ensayos sobre su obra*. Eds. Augusta López Bernasocchi y José Manuel Abiada. Madrid: Editorial Verbum. 2012. Impreso.
- Cancino, Hugo. "Exilio chileno e historiografía". *El exilio chileno como problemática historiográfica: Contribución a una discusión histórico-metodológica*. Web. 11 nov. 2013.
- Cardenal, Ernesto. *El evangelio en Solentiname*. Salamanca: Sígueme. 1975. Impreso.
- Casullo, Nicolás. *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: EUDEBA. 1999. Impreso.
- Correa, Sofía Correa et ál. *Historia del Siglo xx chileno*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana. 2017. Impreso.
- De Mora, Carmen. "En torno a los detectives salvajes de Roberto Bolaño". *América sin nombre*. 16. 2011. 171-180. Impreso.
- . "La tradición apocalíptica en Bolaño: *Los detectives salvajes y Nocturno de Chile*". *Los imaginarios apocalípticos en la literatura*

- hispanoamericana contemporánea*. Eds. Geneviève Fabry, Pablo Decock e Ilse Logie. Oxford: Peter Lang AG. 2010. Impreso.
- Depoortere, Kristian. *A Different God: A Christian View of Suffering*. (Louvain Theological and Pastoral Monographs). 17. Louvain: Peeters Press. 1994. Impreso.
- Donoso, José. *Historia personal del "boom"*. Santiago de Chile: Alfaguara. 1987 [1972]. Impreso.
- Echevarría, Ignacio. *Roberto Bolaño. Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama. 2004. Impreso.
- Edwards, Jorge. "La recuperación de la historia". *Letras S5*. Web. 12 junio 2008.
- Encina, Francisco y Leopoldo Castedo. *Resumen de la Historia de Chile*. I. Santiago de Chile: Zig-Zag. 1966. Impreso.
- Ezquerro, Milagros. "El Apocalipsis según Bolaño". *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Eds. Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock. Bern: Peter Lang. 2010. Impreso.
- Flores Quero, Clara e Igor Venegas De Luca. "El desarraigo en Arturo Belano: la construcción de un personaje postmoderno en la narrativa de Roberto Bolaño". Tesis. Universidad de Santiago de Chile. 2006. Impreso.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana: a partir de la independencia* (del original: *A Literary History of Spain: Spanish American Literature since Independence*). Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Editorial Ariel, S. A. 2002. Impreso
- Figueroa, Sebastián. "Exilio y retorno en la obra de Roberto Bolaño". *Boletín Hispánico Helvético*. 21. 2013. 187-206. Impreso.
- Garcés, Mario et ál.: *Memoria para un nuevo siglo. Chile mira hacia la segunda mitad del siglo xx*. Santiago de Chile: LOM. 2000. Impreso.
- Giraldo, Luz Mary. "Fin del siglo xx: por un nuevo lenguaje (1960-1996)". *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo xx. Diseminación, cambios, desplazamientos*. Eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo, vol. 2. Colombia: Ministerio de cultura. 2000. Impreso.
- González Echeverría, Roberto. "Nocturno de Chile y el canon". *Acta Literaria*. 41: 2. 2010. 117-128. Impreso.

- González Chandía, Miguel Ángel. *Jorge Edwards: el novelista que deambula por la historia*. Taipéi: Fu Jen Catholic University Press. 2011. Impreso.
- . *Roberto Bolaño en perspectiva: enigma de una búsqueda*. Taipéi: Fu Jen Catholic University Bookstore. 2015. Impreso.
- Gras Miravet, Dunia. "Entrevista con Roberto Bolaño". *Cuadernos Hispanoamericanos* 604. 2000. 53-65. Impreso.
- Kübler-Ross, Elizabeth. *Death: The Final Stage of Growth*. New Jersey: Prentice Hall-Englewood Cliffs. 1975. Impreso.
- Labbé, Carlos. "Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño". *Taller de Letras (Revista de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile)*. 32. 2003. 91-98. Impreso.
- Medrano Mora, Edgar Hans. *Análisis y subversión del concepto de novela total en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*. Tesina. Universidad Nacional de Colombia. 2012. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *The Symbolism of Evil*. Boston: Beacon Press, 1969. Impreso. Trad. De *Philosophie de la Volonté: Finitude et Culpabilité*. Tomo II: *La Symbolique du mal*. Paris: Aubier-Montaigne. 1960. Impreso.
- Romo Carmona, Mariana. "El arconte del archivo: el personaje de Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño". *LL Journal*. 1. 2005. Web 12 enero 2019.
- Parkinson Zamora, Lois. *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica. 1994. Impreso.
- Petrovich, Francisca. "La memoria es lo más creativo que tiene el escritor". *Revista Cosas*. Web. 20 abril 2000.
- Poblete Alday, Patricia. "El balido de la oveja negra: la obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena". Memoria para optar al grado de Doctor. Universidad Complutense de Madrid: Madrid. 2006. Impreso.
- Saramago, José. "Donoso y el inventario del mundo". *Revista Chilena de Literatura*. 46. 1995. 111-115. Impreso.

- Schillebeeckx, Edward. "The mystery of Injustice and the Mystery of Mercy: Questions Concerning Human Suffering". *Staurus Bulletin*. 3. 1975. 3-31. Impreso.
- Sobrino, Jon. *Resurrección de la verdadera iglesia. Los pobres lugar histórico de la eclesiología*. Santander: Sal Terrae. 1980. Impreso.
- Sölle, Dorothee. *Suffering*. London: Darton, Longman, Todd. 1984 [1975]. Impreso.
- Steiner, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Madrid: Siruela. 2002. Impreso.
- Stolzmann, Uve. "Entrevista a Roberto Bolaño". *Estrella cercana: ensayos sobre su obra*. Eds. Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada. Madrid: Verbum. 2012. 364-376. Impreso.
- VV.AA. *Biblia de Jerusalén*. Jerusalén: Editorial Desclée de Brouwer. 2009. Impreso.
- VV.AA. *Biblia Católica online*. Web. 15 enero 2019.
- Walter, Benjamín. "*Tesis de filosofía de la historia*", en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara. 1989. Impreso.

LA SUPERSTICIÓN Y EL CASO DE TAIWÁN

Fernando Darío González Grueso
Tamkang University

Hoy podemos considerar como folklore aquellas expresiones contemporáneas de la cultura que servirán para comprender lo que en una sociedad pasa, no sólo cuáles son sus tensiones, sino —incluso— hasta dónde llega el delirio producido por las dolencias que padecemos.

La aldea fantasma: Problemas en el estudio del folklore y la cultura
Díaz G. Viana

En el presente estudio, vamos a llevar a cabo una labor de integración de disciplinas con el fin de ayudarnos a clarificar algunos puntos sobre un tema concreto: las supersticiones en Taiwán, sus posibles orígenes, raíces, y su impacto en la sociedad actual. Para ello, haremos empleo de la Antropología Cultural y de la Psicología, con especial énfasis en la Psicología Conductual. A lo largo del texto, ofreceremos opiniones e hipótesis apoyadas en estudios concretos, en datos, y en argumentaciones sustentadas por teorías. A partir de un estudio paralelo sobre leyendas urbanas en Taiwán, que llevamos a cabo durante tres años, obtuvimos, entre otros resultados esperados, no así válidos, una gran variedad de supersticiones que nos han servido como base para la confección del análisis de las causas, los efectos y las consecuencias de la asimilación de las supersticiones en la vida cotidiana de este país. A tenor de los resultados obtenidos, creemos que la especial configuración de la cultura taiwanesa, alejada de cierta manera en determinados aspectos —aquí fundamentales— de

la cultura china, tanto desde el punto de vista sociológico, como antropológico y de la psicología social, han provocado que la superstición influya de forma amplia en comportamientos sociales, e incluso en la psique de muchas personas, lo cual ha podido generar un estado de histeria colectiva latente que no llega a explotar más que en contadas ocasiones. Nos atrevemos a afirmar aquí que todos los países poseen una gran cantidad de habitantes que creen en las supersticiones, pero que estas varían en el grado de aceptación y creencia debido a diversos factores que más adelante explicaremos.

Consideramos que quizá uno de los mejores comienzos de un estudio de este calibre deba hacer referencia a Sir James Frazer y su *La rama dorada*. El académico escocés afirmaba que los principios de la magia se explican de dos posibles maneras: o bien algo produce algo, o un efecto resemble su causa; o bien las cosas que una vez estuvieron en contacto continuarán actuando unas sobre las otras en la distancia, aunque no haya más contacto físico (Frazer 1993: 11). Al primer principio lo llamaba Ley de Semejanza, y al segundo Ley de Contacto o Contagio; de ahí que, según dicha Ley de la Semejanza, el mago, hechicero, adivino, o chamán infiera que puede producir cualquier efecto con tan solo imitarlo, y con respecto a la segunda ley, el principio infiere que dicho mago puede hacer algo sobre un objeto material que afecte igualmente a la persona que lo posee o poseía (Frazer 1993: 11). El autor lo sintetiza del siguiente modo:

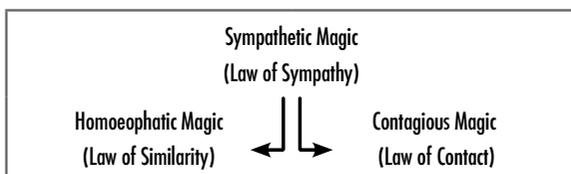


Gráfico 1.- Ramas de la magia de acuerdo a las leyes del pensamiento (Frazer 1993: 12).

Debemos hacer notar, no obstante, que en la edición de 1959, denominada *The New Golden Bough*, esta magia y ley empáticas

desaparecen, y se difuminan en las otras dos¹ (Frazer 1961: 5). Aun así, estos tres principios, o leyes, podrían aplicarse también a las supersticiones, objeto de estudio en este trabajo. Como más tarde se demostrará, pese a que la empatía no era una de las disciplinas estudiadas por Confucio, sí aparece en algunos textos sutra, y con especial incidencia en las historias de los cuentos Jataka². Así, y porque el ser humano es un ser empático —en diverso grado, todo hay que decirlo—, consideramos que tiene su reflejo en el modo de creencia y extensión de las supersticiones.

En otro orden de cosas, aunque relacionado con lo anterior, encontramos el caso de la República de China, y la influencia que el confucianismo y el taoísmo han ejercido sobre este aislado lugar que antes formaba parte del mundo chino. Harto conocido es el hecho de que en Taiwán se continúa usando los sinogramas tradicionales, característica sintomática de muchas otras influencias culturales que perduran y que no ofrecen un reflejo tan nítido en China, por ejemplo. Mientras que en el continente, el Maoísmo intentó reemplazar al confucianismo, taoísmo religioso y budismo, aunque sin todo el éxito que hubieran deseado, en Taiwán, Chiang Kai-shek, cristiano, como muchos de sus seguidores, según sus propias palabras intentó suprimir las *supersticiosas* religiones de las gentes de China (Kurtz 215). No obstante, permitió la libre adoración de los cultos confucianista y budista. Al igual que en China, donde algunas personas continuaban con sus ritos tradicionales de forma clandestina y de puertas para adentro, en Taiwán, el poder de la religión taoísta nunca se vio afectado en términos generales, y de hecho, eran comunes, y lo son todavía, todo tipo de prácticas supersticiosas como los exorcismos, ofrendas

1 El editor, Theodor H. Gaster, también elimina toda la diatriba de Frazer contra la magia por ser falsa ciencia y falaz en sus argumentos. Además, excluye numerosos párrafos sin ofrecer una explicación del hecho, como sí lleva a cabo en ocasiones en las que anota revisiones hechas a las hipótesis de Frazer. Cabría preguntarse si la motivación fue puramente económica o ideológica, puesto que las creencias religiosas no salen muy bien paradas en este libro. Esta y otras críticas recibidas por diversos autores nos hacen dudar de esas mismas críticas, es por esto por lo que vamos a emplear la edición de 1922, no la reeditada en 1959.

2 Para más información, véase, por ejemplo, la colección de Nur Inayat Khan de 1986.

a antepasados, quema de dinero votivo, etc. Quizá una de las razones de mayor peso para que este comportamiento social haya continuado se deba a que el mismo confucianismo tenía como uno de sus pilares el *I Ching*, o *Libro de los cambios*³, un compendio de prácticas adivinatorias que Confucio estudió y de cuyos comentarios se sirvió para enseñar su doctrina. En resumen, estos tres bastiones de la sociedad china —a la los que habría que añadir la influencia que quizá sea más preponderante, el comunismo de Mao Zedong—, y de la taiwanesa, el confucianismo, el taoísmo y el budismo, rigen en gran parte la psique y el pensamiento de la sociedad. El primero ofrece una moral⁴ cívica o una religión cívica, el segundo se especializa en las vicisitudes del día a día, y el último se asocia a los ritos de paso (Kurtz 79). Probablemente por eso, en Taiwán conviven estas religiones y creencias religiosas con el cristianismo, puesto que este ofrece las tres alternativas a la vez, moral cívica, apoyo a los asuntos cotidianos y rituales de todo tipo, por lo que se percibe como una religión complementaria. Muchos habitantes pueden profesar el cristianismo, pero convivir con la moral confuciana, acudir a deidades taoístas especializadas en problemas específicos —a modo de muchos santos católicos—, y visitar los templos budistas en festividades señaladas. En el caso que nos atañe, el aura de misticismo y confusión sobre la que se asienta el pensamiento taoísta ofrece un perfecto campo de cultivo para difuminar de ideas que en su origen no fueron tales, pero que el folklore *popular*, y valga la tautología, ha distorsionado haciendo que pervivan en el *saber popular* y en el inconsciente colectivo. Muestra de ello es la reiterada frase: "El Tao que se puede conocer, no es Tao". Sin embargo, hay que

3 Se considera que el *I Ching* fue escrito por el emperador Fúxī (伏羲) (2953-2838 a.C.), pese a que se cree que sus orígenes sean anteriores (Kurtz 72-73). En realidad, parece ser que el emperador Fúxī inventó —o descubrió sobre el lomo de un animal mágico, según otra versión del mito— los *Bagua* (八卦), u Ocho Trigramas con los que funciona el *I Ching*. El mismo Fúxī presenta un patrón legendario interesante al ser sus extremidades inferiores una cola de serpiente. Mito este muy relacionado con los seres mitológicos reptilianos anteriores a la civilización humana y que se recogen a lo largo de todo el planeta.

4 Hemos sustituido la palabra *ética* por *moral*, al ser su uso más adecuado al mensaje que pretendía dar el autor.

resaltar que nada tienen que ver las enseñanzas de Lao-Tse y Chuang-tse con los magos que expulsan demonios mediante danzas y encantamientos (Maspero 71).

1. LA SUPERSTICIÓN Y LA CREENCIA. UNA DUALIDAD APARENTE

1.1. TERMINOLOGÍA

Como ya sostuviera Kirk en su gran obra, *El mito*, parece erróneo asociar mito, creencias religiosas y rituales (Kirk 28-30). El británico demostró que esta asociación no es real, si bien pueden aparecer juntos estos tres componentes (Kirk 24-51). Un personaje mítico, en su sentido estricto, es tanto Zeus, como Jesucristo, Buda o Confucio. Tal y como hemos mencionado antes, las creencias distorsionan en muchos casos las propias creencias originales y sus mismos textos. Eso hace que se cree una confusión entre las enseñanzas de Confucio, la inspiración de estas y las prácticas de hoy en día. Todo ello favorecido por el desconocimiento real de las creencias religiosas, o por su desvirtuación intencionada con motivos económicos, políticos, etc. De ahí que se propaguen supersticiones que no tienen su verdadero origen, ni en muchas ocasiones, su base, en religiones y creencias religiosas; aunque, como afirma Kirk, y repetimos, pueden aparecer juntas.

Claude Lévi-Strauss escribió una afirmación que, si bien hace referencia a los mitos, puede aplicarse perfectamente a nuestro caso y la diferencia entre creencias religiosas y supersticiones. El antropólogo francés dijo que "la signification d'un mythe ne se laisse jamais réduire à la celle qu'on pourrait tirer d'un code particulier" (Lévi-Strauss 245). A lo que añade que un código no puede variar de un mito a otro, pese a que su esencia sí pueda (Lévi-Strauss 245). Todo lo cual nos viene a desvelar que el significado de un mito no procede de un código particular, que un código no varía entre mitos y que es la esencia del mito la que sí cambia. Es por esto por lo que en este terreno tan borroso se puede llegar a asimilar el concepto de la creencia y el de la superstición, dado que, por un lado, las creencias poseen sus

propios códigos y estos se repiten, en esencia, en todas las religiones, y por otro, se tiende al reduccionismo del significado de los códigos, su simplificación y a la asimilación por parte del creyente. Sean o no correctos, entendidos aquí en su forma ortodoxa. Esto mismo se puede aplicar a las supersticiones, un tipo de creencia, salvo que en este caso, dependerá del receptor y del emisor su consideración como fidedigna y fiel a la religión.

Según el *Diccionario de la lengua española*, la *creencia* posee cinco acepciones, de las cuales vamos a señalar las dos que conciernen al significado concreto del término en este estudio, la segunda y la tercera:

creencia

De creer.

1. f. Firme asentimiento y conformidad con algo.
2. f. Completo crédito que se presta a un hecho o noticia como seguros o ciertos.
3. f. Religión, doctrina.
4. f. desus. Mensaje o embajada.
5. f. desus. salva (|| prueba que se hacía de la comida y bebida).

Con respecto a la *superstición*, el mismo diccionario dice así:

superstición

Del lat. *superstitio*, -ōnis.

1. f. Creencia extraña a la fe religiosa y contraria a la razón.
2. f. Fe desmedida o valoración excesiva respecto de algo. Superstición de la ciencia.

Parece clara la paradoja a la que nos enfrentamos en un diccionario generalista como es este, y que no hace sino reflejar la paradoja a la que se enfrenta la sociedad con estos conceptos. Por un lado, la creencia es una religión o doctrina —acepción tres— a la que se presta un crédito total, es creída sin duda alguna —acepción dos—. Depende su validez, por tanto, de la percepción de los participantes. Mientras que por otro lado, la superstición es extraña a la fe religiosa y contraria

a la razón. En este momento, cabe preguntarse dos cuestiones: ¿A qué fe religiosa es extraña la superstición?, y ¿la multiplicación de los peces y los panes es menos contraria a la razón que la quema de papel votivo para los espíritus de los ancestros? Somos de la opinión de que lo que para un taoísta es creencia, será superstición para un musulmán, judío, o cristiano, y viceversa, a pesar de que la esencia, como decía Lévi-Strauss, pueda ser la misma. De hecho, los capítulos de acusaciones mutuas entre religiones por seguir a profetas falsos y creer en supersticiones heréticas se han venido sucediendo a lo largo de la historia. En relación a esto, Julio Caro Baroja afirma que "resulta esencial para estudiar muchos tipos de sociedades, los puntos de vista que tienen sobre sí mismas y los argumentos que usan contra otras, enemigos o rivales" (162).

1.2. ACERCAMIENTOS A LOS ESTUDIOS SOBRE LA SUPERSTICIÓN

Si dejamos de lado los conceptos y nos centramos en la superstición como tal en los estudios de folklore, esta ha sido definida de muchas maneras, sin embargo, creemos que la que ofreciera Brunvand es quizá la más acertada: "pensamientos inocentes populares, que normalmente están relacionados con el azar, la magia o lo sobrenatural, y son lógica y científicamente insostenibles" (371). Coincide, por lo tanto, con su carácter irracional e insostenible desde la experiencia empírica, pero evita la mención a las religiones.

Por su parte, la Psicología ha estudiado estos fenómenos desde prácticamente su nacimiento, y tras los acercamientos de Freud y Jung, existe una rama que se centra en estos fenómenos psico-sociales desde un punto de vista conductual. Para esta rama, las supersticiones son un conjunto de creencias y prácticas conductuales que han existido desde los orígenes del ser humano, que suelen estar erróneamente asociadas a sociedades primitivas. Lo único que cambia entre culturas y épocas, tal y como afirmáramos antes inspirados en Lévi-Strauss y los mitos, es su forma de representación. No obstante, la Psicología conductual sostiene que también se modifica su naturaleza o contenido (Tobacyk *et ál.* 241-246). El comportamiento o conducta supersticiosa —entendida esta como cualquier actividad que

realice el organismo, ya sean tanto las cogniciones o creencias, como las conductas inobservables⁵— se originan cuando se produce un refuerzo accidental de dichas conductas en un momento dado, siendo este suficiente para que la persona cree una relación estable entre su conducta y la consecuencia, aunque haya sucedido de forma puntual, y probablemente no se repita en el futuro (Skinner 169-172). Así, no solo se crean rituales llevados a cabo por un sujeto concreto, sino que se pueden llegar a asociar hechos externos al fenómeno tan solo por haber ocurrido al mismo tiempo; un razonamiento que la Psicología social denomina *sesgo de la correlación ilusoria* (Ovejero Bernal; cit. en García Mieres *et ál.* 7). García Mieres, García González y Fernández González llevaron a cabo un interesantísimo estudio conductual, publicado en 2012, en el cual definen la conducta supersticiosa de la siguiente manera:

Creencia en una relación causal entre fenómenos como una acción, objeto, o ritual y un resultado no relacionado, no estando demostrada empíricamente. Dichas creencias se conciben como contrarias al razonamiento lógico y pensamiento científico en general y pueden deberse a la ignorancia, al miedo a lo desconocido o a la confianza en la existencia de fuerzas supranormales. Engloba todo el conjunto de fenómenos paranormales como el espiritismo y el ocultismo, todas las denominadas pseudociencias como la astrología, la adivinación o el tarot. También se incluye la creencia en la predestinación, ritos mágicos, así como todo tipo de rituales de creación propia (lo conocido como superstición privada) (García Mieres *et ál.* 9).

Aquí podemos observar muchos puntos en común con lo que hemos comentado anteriormente en este capítulo, y es que la superstición es un tipo de creencia contraria al pensamiento lógico y científicamente indemostrable, a lo que se añade la operatividad causal. Engloba aspectos ajenos a la mayoría de las religiones, pero puntualiza en sus primeras líneas que uno de los motivos de la asociación errática es la confianza en la existencia de fuerzas supranormales,

5 Como la dimensión motora, o la conducta pública.

lo cual vuelve a involucrar a las religiones. Es decir, pareciera que la conducta supersticiosa se desvinculase de motivaciones religiosas, pero al final, son parte indisociable del fenómeno. Por esto, tal vez la exaltada diatriba de Sir James Frazer no estuviera fuera de lugar en el contexto en el que escribió su monumental obra.

Tras unas breves referencias al conocimiento general del mundo que ofrecen diccionarios como el *DLE*, al punto de vista de las religiones, y a varios estudios de Antropología cultural y de la Psicología conductual, creemos estar en disposición de ofrecer la definición de superstición sobre la que vamos a basar el resto del estudio que aquí presentamos. Una definición que se nos antoja heterogénea, pero conciliadora de estas diferentes perspectivas que puede ofrecer un mismo fenómeno. Así, una superstición es 'una creencia o un pensamiento ingenuo, religioso o no, que relaciona erróneamente uno o más fenómenos supranormales con otros factibles, y que no es sostenible desde el pensamiento lógico, ni demostrable empíricamente'. Dicho lo cual, la creencia en la multiplicación de los panes y los peces, y la quema de dinero votivo son conductas movidas por la superstición, pero la creencia en un señor llamado Jesucristo, no, pues existen datos en anales romanos que confirman su nacimiento, pago de impuestos y defunción.

Entendemos que este punto de vista puede llegar a ser muy polémico, pero en un trabajo científico no se debe, bajo nuestro criterio, disfrazar ideologías ni pensamientos particulares con el uso de tabúes, como ya hemos constatado anteriormente con la adaptación de *La Rama Dorada* que hiciera Theodor H. Gaster, u otras tantas supuestas obras científicas. Reiteramos que para nosotros la palabra en sí no es peyorativa, en cambio, el uso que se quiera hacer sí puede llegar a serlo.

2. LAS SUPERSTICIONES

2.1. ORÍGENES

El origen etimológico de la palabra superstición puede rastrearse hasta Cicerón y la palabra latina SUPERSTITIO. El sabio arpiniano

hace derivar el término de SUPERSTES, que significa 'superviviente', o 'verdadero testigo de lo pasado':

72. Las personas que pasan los días enteros en la plegaria y los sacrificios para asegurar que sus hijos las sobrevivan han sido llamadas "supersticiones" —de "superstes", superviviente—, y la palabra fue adquiriendo con el tiempo un significado más amplio. Por otra parte, los que revisaron cuidadosamente y por así decir "releyeron" todo el saber ritual fueron llamados "religiosos", de "relegere", releer, de la misma manera que se dice "elegante" de "eligere", elegir, "diligente" de "diligere", amar o cuidarse de, e "inteligente" de "intellegere", entender; todas estas palabras contienen, en efecto, el mismo sentido de "elegir" o escoger que se halla presente en "religioso". De aquí los términos "supersticioso" y "religioso" pasaron a ser términos de censura y aprobación, respectivamente (Cicerón 93).

Hay autores que creen identificar el origen en el vocablo SUPERSTARE, o 'lo que está por encima', y para esto se inspiran en la siguiente oración de Lucrecio:

Superstitio est superstantium rerum, id est caelestium et divinarum,
quae super nos stant, inanis et superfluus timor (Caro Baroja 154; cit.
en Martínez Gil 328).

En dicho texto, además de las SUPERSTITIUM RERUM y del TIMOR, o temor a los dioses, destacan dos cualidades de lo supersticioso que en adelante siempre irán unidas a este término: INANIS, que puede traducirse por 'vacío', o 'vano', y SUPERFLUUS, o 'excesivo'. Martínez Gil detalla los comentarios que Marco Tulio Cicerón hace sobre la ignorancia e incongruencia de la verdad abonada por la superstición, y el temor infundado a los dioses en oposición a la religión, en la cual se los venera piadosamente (328). Añade que el sabio romano en su obra *Sobre la adivinación*, llama a erradicar la superstición del alma humana, pues oprime los espíritus. Tras esto, hace un detallado recorrido sobre la opinión de otros autores al respecto, a saber; Plutarco, Lactancio, San Agustín de Hipona, San Isidoro de Sevilla y Santo Tomás

de Aquino, para saltar al pensamiento ilustrado, y concluir que todos ellos ofrecieron una idea muy negativa sobre las supersticiones y abogaron por su extinción —aunque siempre con un análisis en clave religiosa (328-340)—. De todos estos autores, queremos destacar unas palabras de Plutarco, que asevera que la superstición:

Degrada al hombre y le arrebatada su dignidad al sumirle en el "impotente y embarazoso de todos los temores", pues "el que teme a los dioses teme a todas las cosas, a la tierra, al mar, al aire, al cielo, a la oscuridad, a la luz, al rumor, al silencio, al sueño" (Caro Baroja 162; cit. en Martínez Gil 329).

Somos de la opinión de que, aparte de que la coherencia y la verosimilitud puedan ser elementos clave para señalar qué es una superstición, y qué no, Plutarco acierta en mencionar la palabra *temor*, que no es otro que el miedo. Ya que aquí no se trata solo del TIMOR, sino del miedo a todo, el temor a los dioses puede provocar el miedo a todo lo demás. Sin aceptar completamente sus palabras, sí hallamos que, posiblemente, ese temor se pueda trasvasar a un miedo más generalizado y sea necesaria una protección ante los eventos que no podemos comprender, ni controlar. E incluso ante los que sí podemos hacer frente.

2.2. LA SUPERSTICIÓN EN PSICOLOGÍA

Si nos desplazamos en el tiempo a conceptos y métodos más contemporáneos, encontramos que lo tratado en el anterior punto presenta una relación directa con los rasgos de personalidad que la Psicología ha venido asociando a las personas supersticiosas. Para Irwin, los rasgos de personalidad asociados en diferentes gradaciones son el locus de control externo⁶, la baja autoestima, la alta sugestionabilidad,

6 Según Rotter, la percepción del locus de control externo se da cuando un sujeto percibe que un refuerzo sigue alguna acción propia, pero no es enteramente dependiente de su acción, entonces, en la cultura anglosajona, generalmente se percibe como el resultado de la suerte, el azar, el destino, como si estuviera bajo el control de otros elementos, o como si fuese impredecible debido a la gran complejidad de las fuerzas que lo rodean. Si por el contrario, la persona percibe que el evento depende,

la tendencia a la fantasía, el neuroticismo, la inestabilidad emocional, el desajuste psicológico, y el sexo (1993). Estas características han sido criticadas por otros autores, no obstante, no existe todavía un consenso general en la Psicología salvo en lo que respecta al locus de control externo. De hecho, según Irwin, la percepción de la necesidad de control de los pensamientos paranormales⁷ provoca que los sujetos formen creencias supersticiosas (28-30). En un experimento llevado a cabo por Matute, los miembros del grupo de escape de una situación incontrolada eran bastante consistentes, sin embargo, el grupo denominado Acoplado presentaba "un alto grado de ilusión de control y controlabilidad durante el tratamiento, acompañado en muchos casos, por conducta supersticiosa" (425). En conclusión, esa necesidad de sentimiento de control puede originarse por una tendencia a fantasear en exceso (Irwin 28-29), que a su vez puede poseer muchas causas, aunque Irwin las reduzca a dos: estimular la fantasía en la infancia, o un trauma infantil. Otro posible origen compatible sería la sensación de indefensión ante eventos incontrolables, pero Matute encuentra contradicciones entre los investigadores (421-422, 425-426). Un tercero podría ser el miedo, el temor que tanto algunos clásicos, como la Antropología Cultural defienden. O incluso una combinación de dos o tres factores dependiendo de la persona⁸.

Los primeros estudios en Psicología sobre la superstición se remontan al trabajo de Burrhus Frederic Skinner y sus palomas, de 1948. Desde entonces, se han creado varias escalas de medición durante la consecución de las subsiguientes investigaciones, entre las que podríamos destacar la escala de E. J. Phares, en 1957, con trece ítems, la denominada James-Phares, con veintiséis ítems, y la de Shephard Liverant, Julian B. Rotter y Melvin Seeman, que configuraron una de sesenta ítems con sub-escalas (Rotter 9). A partir de la escala de Tobacyk, o *Revised Paranormal Beliefs Scale*, los investigadores

relativamente, de su propio comportamiento, o de sus características permanentes lo denomina percepción del locus de control interno (1).

7 Unos pensamientos paranormales que los autores insertan dentro de las creencias supersticiosas o tratan como sinónimos (García Mieres *et ál.* 8).

8 El análisis sobre el miedo, las creencias religiosas, las leyendas urbanas y el TIMOR queda para un estudio de futura publicación.

Díaz Vilela y Álvarez-García desarrollaron una adaptación española, y sobre esa escala es sobre la que se asienta el trabajo de García Mieres *et ál.* (8). Un estudio, este último, que consideramos muy pertinente al caso y que ofrecerá luz a una situación concreta, la de la construcción de una escala de medición de la conducta supersticiosa validada en población española.

No estamos en disposición de evaluar el trabajo llevado a cabo por García Mieres *et ál.*, debido a tres razones: la primera es que en el artículo publicado en cuestión no se detalla el grupo de control, pues en los últimos años las revistas no permiten una extensión de los trabajos que ayuden a abarcar todos los datos. Por lo que debemos conceder fe ciega a los resultados, que, por otra parte, no nos parecen nada descabellados. Segundo, porque no se toma un número significativo de sujetos —ciento setenta y tres— como ellas mismas afirman (13). Y tercero, porque sería necesaria la revisión de una gran cantidad de obras y experimentos para ofrecer una opinión cien por cien fundamentada, cosa difícil de llevar a cabo y que nos alejaría de nuestro propósito principal. No obstante, tras la lectura de bastantes obras, creemos que los trabajos que destacamos aquí son los más representativos hasta la fecha dentro de la Psicología.

El trabajo de elaboración de dicha escala recogía aspectos como la astrología, la predestinación, el tarot, la adivinación, los ritos mágicos y otros rituales de la misma índole (13). Las conclusiones a las que llegaron fueron que la conducta supersticiosa era un factor unidimensional, en contra de los resultados obtenidos en otros estudios anteriores —la inmensa mayoría en contextos anglosajones—, que concebían dicha conducta como un constructo multidimensional, "siendo el criterio de las dimensiones el tipo de superstición[:] como la creencia en la mala suerte, la astrología, o el destino...[, y] suponiendo cada una de estas un único factor" (11). Es por esta razón por la que damos tanta credibilidad a esta investigación como a las otras, puesto que los contextos culturales varían de una cultura a otra, luego es de esperar que los resultados también. En el caso concreto de Taiwán, como en España y, en definitiva, en otras culturas, no pensamos que se pueda diferenciar entre varios factores, pues consideramos que se trata de una conducta unidimensional: la persona que cree en una

superstición, muy probablemente creará en otras, sin importar de qué tipo sea. Otros datos que avalan los resultados y que pueden aplicarse, creemos, a otras culturas no anglosajonas, son que:

- 1) No existen diferencias entre sexos⁹, como sí ocurre con los experimentos llevados a cabo en EE.UU. Aquí habría que hacer mención a la época en la que se realizaron esos estudios en el país americano y a la del estudio más reciente en España, de 2012, con una sociedad oficialmente igualitaria, y que incluso realiza discriminación positiva hacia las mujeres en los terrenos de la ley civil, criminal y laboral.
- 2) El grado de religiosidad o su ausencia en los sujetos no ofrece ninguna distinción significativa. La concepción de la religión en EE.UU. y España varía, según las autoras. O quizá también se deba a que el grado de influencia de dicho grado de religiosidad en la vida diaria de la mayoría de la población es mucho menor en un país laico como España, donde, por ejemplo, el gobierno, los jueces y otros cargos de la administración pública no deben ser jurados ante la Biblia.
- 3) Al contrario que en los estudios precedentes, la investigación de García Mieres *et ál.* arroja que el nivel educativo sí es relevante en el grado de conducta supersticiosa, siendo las personas más educadas las menos propensas a creer en supersticiones. Tal vez aquí sería conveniente subdividir el último peldaño entre estudios de grado, de máster y doctorado, y especialmente positivo sería el constatar si los estudiantes universitarios han desarrollado cierto grado de pensamiento crítico. Somos de la opinión de que en sociedades en las que el pensamiento crítico es abandonado en sus sistemas educativos, la probabilidad de que se hayan extendido más las supersticiones es mayor, o, al menos, que el factor de los estudios no es relevante. A falta de datos, pues nadie ha llevado a

9 Hay estudios psicológicos concretos que prueban que el sexo femenino es más propenso a la superstición, como el de Wong-McDonald y Gorsuch, del 2000, y otros que lo desmienten, es el ejemplo de los de Stanke, de 2004 y de García Mieres *et ál.*, fechado en 2012. Suponemos que los grupos de casos difieren con la cultura, patrón que algunos análisis de la Psicología tienden a olvidar. De esta manera, no nos atrevemos a inferir que se trate de creencias religiosas exclusivamente.

cabo esa tarea tan incómoda, solo podemos expresar una opinión a partir de lo que observamos en países como Taiwán o China, en los que la creencia en supersticiones es muy alta, y en cuyos sistemas educativos superiores el pensamiento crítico brilla por su ausencia¹⁰. En cuanto a EE.UU., quizá se debería separar los resultados por Estados, ya que en algunos se enseña el Creacionismo en las escuelas y se niega el Evolucionismo, y es un hecho que las hipótesis creacionistas contravienen muchos principios de la Biología y de la Física.

- 4) Y por último, el locus de control y la conducta supersticiosa sí están estrechamente ligados a los resultados en este estudio, y en todos los anteriores, pues a mayor grado de locus de control externo, mayor grado de este tipo de conducta, mientras que los sujetos que presentan mayor grado de locus de control interno, "tienden a puntuaciones más bajas en la escala" (García Mieres *et ál.* 11-12). Como ya advertimos antes, parece ser que la relación entre la conducta supersticiosa y el locus de control se repite en diferentes sociedades y culturas, y es por ello, el único factor que no varía. Posiblemente deba ser el único factor que tener en cuenta desde un punto de vista psicológico individual, pero no así si se combina con diferentes disciplinas como al Antropología y la Sociología.

Es por todo esto por lo que opinamos que un acercamiento a determinados temas, la superstición en nuestro caso, desde un punto de vista interdisciplinar, puede ofrecer resultados mucho más amplios que desde el estancamiento en una sola. Por supuesto, sin menospreciar los trabajos aquí mencionados y otros sin revisar que ayudan en gran medida a la configuración de patrones multiculturales.

En relación con esta afirmación que acabamos de hacer, los estudios antropológicos y sociológicos han demostrado que un género —o subgénero— de la literatura oral contemporánea, el rumor, puede ayudarnos a contemplar de una forma matemática la extensión de las

10 Un ejemplo nos lo ofrece Blanco Pena en su trabajo sobre el pensamiento crítico con estudiantes taiwaneses, en el que incluye también bibliografía al respecto sobre China. Véase: Blanco Pena.

supersticiones y el grado de difusión de estas. Y es que desde el desarrollo de Internet, esta red ha favorecido la propagación de rumores y supersticiones de forma alarmante (Arroyo Redondo 12-13; Bordia; Bordia y Rosnow; Brunvand 26), dirían los menos cautos. Incluso ha sido acicate para la evolución de un *tecnopaganismo* y de un *tecnochamanismo* (Arroyo Redondo 12-13).

Sin alejarnos de la ciencia de Freud y Jung, Allport y Postman, inspirándose en una fórmula de McGregor, y su estudio de 1936 sobre el pensamiento ilusorio en la creación de predicciones sobre si Hitler ostentaría el poder en 1938¹¹, crearon la siguiente fórmula:

$$R \sim i \times a$$

Donde R es la cantidad de rumor en circulación, o como se diría en español, el grado de circulación del rumor, i la importancia del tema para los individuos y a la ambigüedad de las evidencias que conciernen al tema en cuestión. Así, el grado de circulación del rumor es el resultado de la multiplicación de la importancia por la ambigüedad (Allport y Postman 33-35, 43-45). Del mismo modo, nosotros podemos proponer una versión de esta fórmula con la única salvedad de la sustitución de la R de rumor por una S de superstición:

$$S \sim i \times a$$

Por lo que, a mayor importancia concedida, o mayor ambigüedad, mayor es el grado de difusión. Dado que las supersticiones son creencias en las que un sujeto percibe que el resultado de una acción depende solo parcialmente de él mismo —y principalmente de la suerte, el azar, el destino, o de alguna divinidad o elemento extraño; por lo que en general son impredecibles—, el grado de ambigüedad es muy alto, y la importancia relativa aplicada al tema, también es muy alta. Sobre

11 McGregor, en su experimento en el Reino Unido, preguntó a los encuestados en 1936, si pensaban que Hitler permanecería como canciller en 1938. También preguntó por su inclinación o rechazo hacia esta figura. Los resultados arrojaron que el 95% de los encuestados se declaraban no favorables a Hitler, pero pensaban que perduraría en el poder. Esto demostró que los gustos y apetencias nada tenían que influir en las predicciones de los individuos (Allport y Postman 43).

todo si se trata de culturas donde las religiones no están estrictamente separadas de los tres poderes, o de culturas de tradiciones milenarias estáticas y de gran influencia en lo cotidiano. Por todo lo cual, no nos debería extrañar que en un país como Taiwán —donde la tradición convive con el presente y donde varias religiones fueron condenadas por Mao Zedong y Chiang Kai-shek como supersticiosas—, la educación primaria, secundaria y el bachillerato obvien el pensamiento crítico y se centren en la memorización, y las supersticiones consigan propagarse sin ningún obstáculo, logren un alto grado de difusión social y lleguen a formar parte del inconsciente colectivo.

3. LA SUPERSTICIÓN EN TAIWÁN

No seremos los primeros en afirmar que los hechos crean narración, ni tampoco que la narración puede volverse hechos (Dégh y Vázsonyi 5). Hechos reales pueden dar lugar a leyendas urbanas o supersticiones, por ejemplo, como es el caso de la famosa leyenda taiwanesa titulada "La niña del chubasquero rojo" (紅衣小女孩), o "La niña de rojo", según la cual:

Una mujer muy anciana, llamada en muchas ocasiones Peng Wu Yun Shui (彭吳允水), se perdió en la montaña Lin Tian (林天山). Durante ese tiempo no comió nada. Al cabo de cuatro o cinco días, según las versiones, los servicios de rescate la encontraron agotada, pero en buen estado de salud. Se rumoreaba que se la había llevado la niña del chubasquero rojo, un espíritu condenado a vagar por la montaña y que adoptaba la forma de niña de rojo de vez en cuando y asustaba a los senderistas. En muchos casos, los informantes dicen que se podría tratar del espíritu Tudigong (土地公). Después del rescate, la anciana contó lo que le había pasado y negó que se hubiera encontrado con ese espíritu. Sin embargo, sí recordaba que había visto pasar a varias personas y que no la habían socorrido pese a pedirles ayuda, como si se encontrara en otra dimensión y ella pudiese observarlos pero ellos a la mujer no (González Grueso 2020: 100).

Los hechos reales sobre este asunto, acaecidos en 2014, fueron recogidos por multitud de periódicos y noticieros a lo largo y ancho del país, y en ellos se relataba una historia similar a la ofrecida aquí, con la única variante del tipo de prenda que llevaba el espíritu maligno. Dejando de lado las posibles raíces chinas de la leyenda (González Grueso 2020: 99-100), hay varios elementos que tener en cuenta que pueden alimentar la creencia en esta leyenda, y que a su vez se retroalimentan: por un lado tenemos la montaña Lin Tian (林田), situada en Hualien, un lugar que ha generado constantes supersticiones y rumores debido a que muchos excursionistas se han perdido allí; y por otro, la leyenda tradicional taiwanesa de *Mosin*, o *Mosiná* (魔神仔), de la montaña Shichu, en Nueva Taipéi, un ente que significa "espíritu malévolo" en la lengua taiwanesa y que engaña a las personas, las separa de los demás, juega con ellas y hace que se pierdan por unos días, coman excrementos, tierra y hierbas, y que procura que sean encontradas con la memoria en blanco. Esta leyenda urbana de amplia difusión y que incluso se ha llevado al cine en una biografía¹², ha alimentado la creencia en que las montañas son peligrosas porque existe ese ser maligno denominado *Mosin*, o *Mosiná*. Así, los hechos reales se convierten en leyenda contemporánea, y esta desarrolla una superstición que deriva de otra muy antigua, ya casi olvidada, y que se remonta a otra leyenda, pero en este caso, tradicional.

El recorrido inverso lo tenemos en una superstición que hemos recogido en este capítulo, y que lleva por título "No cojas sobres rojos del suelo". Podemos rastrear su origen en un rumor que se ha convertido en superstición y que consistía en que: en China, la tradición de enterrar a la esposa en la tumba de la familia del marido era muy común, por lo que cuando una mujer fallecía soltera, algunas familias recurrían a la triquiñuela de dejar sobres rojos en el suelo con dinero, cabello de la difunta y, en ocasiones, incluso recortes de uñas para que el incauto que encontrara el señuelo tuviera que desposarse con el fantasma de la joven, si no quería que el espectro le perturbara durante el resto de su vida. De este modo, las familias conseguían

12 紅衣小女孩 (*The Tag Along*, 2015) y 紅衣小女孩2 (*The Tag Along 2*, 2017), dirigidas por 程偉豪 (Cheng Wei-hao).

que sus hijas fueran enterradas en una tumba y que su alma pudiera descansar en paz.

Esta relación entre el rumor y la superstición, que ya hemos comentado antes, parece vincularse también con las leyendas urbanas. Todo eso ofrece nuevas perspectivas de estudio de estos subgéneros tan interrelacionados. Según Difonzo y Bordia, los rumores surgen a partir de contextos situacionales que son ambiguos, amenazantes o potencialmente amenazantes, y en los cuales la gente siente la necesidad psicológica de seguridad, o de ser comprendidos (20). Continúan afirmando que la amenaza puede presentar un cariz más físico, o más psicológico, en cuyo caso se debe a una amenaza a uno mismo, a la identidad de uno mismo, o a cualquier cosa que tenga en estima. En lo referente a la seguridad, indican que la persona se siente insegura y necesita elevar el Ego (20). Pese a que esto no parezca muy preciso con respecto al caso de las supersticiones, sí creemos que se debe tener en cuenta el valor de la autoestima en la creencia o no en dichas supersticiones. Prosiguen en su estudio diciendo que los rumores pueden suponer una amenaza tanto para el individuo, como para un colectivo asociado a ese individuo —lo cual suele ser denominado identidad social—, y ofrecen una serie de funciones de los rumores que no consideramos pertinente detallar aquí (20-23). En su último capítulo, los autores señalan las diferencias entre las leyendas urbanas y los rumores, definiéndolos de la siguiente forma:

Rumors and urban legends differ. Rumors are unverified and potentially useful information statements in circulation that arise in ambiguous, threatening and potentially threatening contexts and help people make sense of and manage threat. Urban Legends are narratives about funny, horrible or unusual events related to the modern world, that arise in storytelling contexts and function to convey meaning, mores and values (Difonzo y Bordia 30).

Todo lo cual nos lleva a pensar que las supersticiones desempeñan un papel intermedio entre estas dos formas de folklore, por un lado, ofrecen una información no contrastada empíricamente que potencialmente es útil, y vienen determinadas por contextos amenazantes a

priori, pero su narrativa es horrible, y sobrenatural. Y debemos añadir que en el caso de Taiwán, también poseen valores morales¹³. Por consiguiente, no es extraño que podamos encontrar estos tres subgéneros entrelazados en sus relaciones y que unos generen otros, como ya hemos mostrado anteriormente.

Retomando las características que ofrecieran Difonzo y Bordia, cabe mencionar que esa potencialidad de lo útil de las supersticiones, su creencia precisamente por la falta de demostración empírica o de tránsito por un juicio crítico, en una sociedad donde la religión puede paralizar poblaciones enteras¹⁴, es posiblemente, lo que ha llevado a que su difusión llegue a poseer tintes preocupantes, en lo referente a la integridad de las personas. Nos referimos aquí a la denominada histeria colectiva¹⁵, que, si bien permanece en estado latente, produce, en determinadas ocasiones y bajo condiciones específicas como festividades especiales, algún que otro estallido con consecuencias negativas para diversos sectores sociales. Es el caso de, por ejemplo, la presentación oficial del largometraje de horror *The Tag Along 2* (紅衣小女孩2), que se hubo de cancelar debido a las protestas de los comerciantes de la zona de Taichung donde se iba a proyectar gratuitamente la película, en agradecimiento a la colaboración ciudadana durante el rodaje. El motivo que adujeron fue que la proyección se había planeado para el Mes de los Fantasmas¹⁶, el 22 de agosto de

13 Para más información al respecto, véanse también los relevantes estudios: de Boyes y Tangherlini.

14 Durante la celebración del Festival del Bote del Dragón, o Fiesta de Duanwu (端午節), que se celebra el quinto día del quinto mes del calendario chino, localidades enteras como Tamsui, en el norte del país, cierran casi todas las vías más importantes de comunicación terrestre con el municipio, llenan las calles de alta intensidad de sonido y papelinas al paso de las procesiones religiosas, e impiden el libre movimiento y funcionamiento de los negocios y de los ciudadanos en las amplias zonas afectadas.

15 En Psicología, se entiende histeria colectiva, o histeria en masa, histeria de grupo, psicosis colectiva o comportamiento obsesivo colectivo, como el 'fenómeno psicológico-social que comprende la manifestación de los mismos síntomas histéricos, o similares, que puede sufrir una persona, pero que se dan en un grupo' (Bartholomew y Wessely 300).

16 Este mes es el séptimo del calendario lunar chino (農曆七月), durante el cual, se dice que los espíritus y fantasmas, incluidos los de los ancestros fallecidos, salen del inframundo y deambulan por el mundo. Es relevante mencionar aquí que se trata de

2017, y que ello provocaría a los fantasmas. El resultado de este incidente fue que los productores presentaron pérdidas de 500 000 TWD (Strong). Existen bastantes ejemplos de este tipo de histeria colectiva originada por supersticiones y leyendas urbanas, sin embargo, el más mencionado por la crítica es el del caso que estudiaron Joel Best y Gerald T. Horiuchi, sobre la supuesta amenaza a los niños durante la celebración de Halloween en EE.UU., en donde afirman que la situación no logró alcanzar un nivel de histeria colectiva a causa de la enorme amplitud del caso, que abarcaba todo el país, y a la expansión relativamente lenta de la superstición (496-497). Otro estudio que reseñar es el de Norman Jacobs, de 1965, y el fantasma acuchillador de Taipéi, un rumor alimentado por los medios de comunicación y desmentido por la policía en varias ocasiones como rumores infundados, pero que llegó a crear una leyenda urbana una vez la histeria colectiva pasó su clímax. Los dos factores antes mencionados en el estudio de Best y Horiuchi podrían haber provocado, como demuestra Jacobs, que en Taiwán pueden darse episodios de histeria colectiva, ya que es un país mucho más pequeño que EE.UU., donde estas leyendas y supersticiones son de ámbito nacional, no regional, y se dan en una sociedad muy compacta y cerrada. Podemos aducir más hechos contrastables que nos pueden hacer suponer que esta histeria colectiva latente (Chen) prosigue y no desaparece. A modo de ejemplo, encontramos que durante el Mes de los Fantasmas, las playas de Taiwán están casi vacías por creerse que los espíritus de los entes malignos se llevan al fondo del mar a los valientes nadadores, o que durante ese mismo mes, la gran mayoría de los comercios queman dinero votivo para apaciguar las almas de los espíritus vagabundos y con el fin de que no interfirieran en la viabilidad del negocio. Y esto sucede ya se trate de una pequeña tienda, o de una gran corporación. Quizá las razones de dicha histeria

un mes en la tradición taoísta con bastantes tabúes. Se trata de una tradición de la cultura Min del Sur (閩南) que se propagó entre los chinos de otras etnias y culturas. Parece ser que el propio nombre proviene de la lengua Min. Se cree que ese mes no se cargó de superstición y de tabúes hasta la dinastía Ming. Precisamente, fue esa dinastía la que expulsó a los holandeses de Taiwán (a mediados del siglo xvii), y poco después, Koxinga (鄭成功), el comandante que había dirigido las tropas Ming, fundó Dongning (東寧), en la isla de Formosa, lo que sería el primer gobierno de etnia china en Taiwán, y lugar desde donde pensaba reagruparse y contraatacar a los Qing, que se habían hecho con el imperio chino no muchos años antes.

colectiva latente tengan otras explicaciones adicionales, sin embargo, todo esto vendría a reafirmar la idea de que existen sociedades más propicias para que se den fenómenos de histeria colectiva¹⁷, inspirados en rumores, supersticiones y leyendas urbanas.

Existen determinados patrones que son origen y causa de la difusión de la histeria colectiva (Kerckhoff y Back 4-8), y que podrían resumirse en:

- 1) La influencia del grupo, que en nuestro caso se delimitaría a dos, la familia y los amigos. Unos círculos muy cerrados, en especial el primero, y de mucho poder sobre los individuos que forman parte de este grupo, por tratarse de una sociedad donde el pensamiento confuciano gobierna muchos actos sociales.
- 2) Aislamiento social, que en el caso de Taiwán, está favorecido por muchos aspectos, desde el aislacionismo ejercido por la República Popular de China a causa de la coerción a otros estados para que Taiwán no entre a formar parte de ninguna asociación internacional de tinte político, incluso para que no sea reconocido como país, hasta causas internas, como el hecho de que los medios de comunicación muy raramente ofrecen noticias de otros países que no sean Taiwán, China o EE.UU., por ejemplo, y si lo hacen, la información suele ser superficial y ocupar muy poco espacio o tiempo.
- 3) Y la respuesta de la masa. En una sociedad de alto grado supersticioso, como ya hemos visto hasta aquí, la creencia en estos fenómenos es muy alta y la respuesta de la masa tiende a ser también elevada.

Todo lo visto hasta ahora nos lleva a pensar que la superstición en la República de China tiende a mostrar un alto grado de creencia en la superstición, ya fuera nacida de un rumor, de una leyenda urbana o de una superstición propiamente dicha. El aliciente de la practicidad de la advertencia de la superstición, junto con su nula demostración científica, hacen que en una sociedad cerrada sea más viable su creencia

¹⁷ Para más información, véanse los trabajos de Miller, publicado en 2014, o el más reciente estudio de Penna, fechado en 2019.

y que pueda llegar a provocar estallidos de histeria colectiva, aunque esto no se dé de forma general y permanezca en estado latente.

CONCLUSIONES

Hasta aquí hemos descubierto que en una sociedad donde el taoísmo y el confucianismo favorecen la creencia en supersticiones que afectan a la vida cotidiana, con técnicas como el *Feng-shui*, el hecho de que por la Ley de la Semejanza, el mago taoísta infiera que puede producir cualquier efecto con tan solo imitarlo, y que según la Ley de Contacto, el supuesto mago pueda influir sobre un objeto material que afecte también a la persona que lo posee o poseía, produce una amplia difusión y pervivencia que en ocasiones puede derivar en el resurgimiento de momentos críticos nacidos de una histeria colectiva latente.

Y es que, a pesar de que la religiosidad de un individuo no es un factor determinante en la difusión de las supersticiones y en su creencia, sí lo es, como hemos demostrado, la influencia que las religiones ejercen sobre la sociedad, y por ende la psique y el inconsciente colectivo. Del mismo modo que la Europa Occidental es hija de la cultura grecolatina y del cristianismo, el Taiwán de hoy es hijo de sus características históricas propias, del budismo y de los pensamientos *religiosos* confuciano y taoísta que determinan el funcionamiento de la sociedad en todos sus niveles.

Un tercer asunto que hemos tratado versa sobre los límites entre creencia y superstición que no parecen haber estado del todo claros, ni en los estudios de la Antropología Cultural, ni en los de la Psicología, aunque con la ayuda de varios estudios relevantes de Psicología Conductual sobre la superstición, hemos podido constatar que la frontera entre estos dos conceptos tiende hacia un lado u otro dependiendo de los prejuicios e intereses personales y sociales. Para nosotros, el problema radica en la implicación negativa que ha tenido el término *superstición*, y que no refleja más que una ideología determinada. Como científicos, abogamos por el uso del término sin este tipo de interpretaciones procedentes de imperativos sociales, ya que debemos asumir qué es una superstición desde un modelo objetivo,

sin distinción entre culturas, puntos de vista religiosos, ni ideologías académicas. Baste decir que en Taiwán, existe un alto grado de creencia y difusión de supersticiones, que afectan a la vida cotidiana, y que en otros países el grado es menor. Quedaría como cuestión final plantearse si esto entorpece la evolución económica; o educativa completa de un país, o si afecta a la psique social, pero esto queda para otro estudio multidisciplinar que se sale de nuestro marco. En todo caso, creemos que no se pueden aplicar parámetros fijos para medir determinados comportamientos individuales o sociales; sin contar con la cultura meta, error muy repetido por investigadores de todo el mundo que en ocasiones llegan a generalizar; aplicando su punto de vista eurocéntrico, *anglo-céntrico*, o *sino-céntrico*, por poner tres ejemplos.

ANEXO: SUPERSTICIONES EN TAIWÁN

De la casi innumerable cantidad de supersticiones que riegan el imaginario colectivo de la sociedad taiwanesa, hemos seleccionado aquí las más recurrentes de una recogida *accidental* de supersticiones que llevamos a cabo entre 2017 y 2018. El objetivo real era recopilar leyendas contemporáneas en la República de Taiwán, y de hecho, el resultado final se puede cotejar en el libro *Estudio y catálogo de leyendas urbanas en Taiwán* de 2020, Ed. Catay. Aunque se explicó a los informantes voluntarios la diferencia entre estos tipos de textos con una presentación, tanto en español como en chino, de forma oral y visual y pese a repetirlo en el momento de la recogida, el descarte de textos fue de un 40%, aproximadamente, y casi la mitad de estos se pueden catalogar como supersticiones. Esta confusión entre los informantes se debe, a nuestro entender, a que en chino no parecen existir, ni caracterizaciones, ni diferenciaciones claras entre estos géneros —lo mismo se podría afirmar entre leyendas urbanas, leyendas de espectros y fantasmas, relatos fantásticos, y leyendas tradicionales y leyendas religiosas de componente sobrenatural con el efecto del miedo—, así como tampoco parece existir una denominación específica para leyenda urbana. Un ejemplo de ello es el uso de los términos *yaoguai* (妖怪), o leyendas de fantasmas y espíritus, y *zhiguai xiaoshuo* (志怪小說), o cuentos de lo extraño, para una amplia variedad de géneros y subgéneros.

1. *Aléjate de las vallas de bambú por la noche*

Se dice que si se camina por la noche, no debemos acercarnos a las vallas hechas de bambú, pues nos atacarán.

Contexto: La tradición cuenta que hay espíritus malignos en los campos que suelen ocultarse en el bambú, y que cuando atacan a los descuidados caminantes, lo hacen zarandeando dicho bambú y golpeándolos hasta que caen inconscientes, o intentan refugiarse en la flora, donde los cazan. El origen quizá provenga de una antiquísima tradición china en la que el bambú es un tótem que favorece la

comunicación con el otro mundo¹⁸. En el bambú pueden residir los denominados espíritus del bambú. Según esta tradición, si se encuentra una rama de bambú en el camino, se debe cambiar de dirección o alejarse, pues la planta se levantará por sí misma y golpeará al incauto. Otra versión es la que nos cuenta que dentro del bambú puede habitar uno de estos espíritus, y que si se recoge la rama para devolverla a la floresta, el ente saldrá y se llevará al pobre caminante.

2. Calla y no pienses en eso (accidente)

Se dice que si una persona se encuentra con un accidente, no debe hablar, ni pensar sobre ello, porque si lo hace, alguna calamidad se cernirá sobre el viandante.

Contexto: En el imaginario colectivo taiwanés, el alma de una persona muerta de forma violenta se transforma en un espíritu vicioso y malvado que quiere arrastrar consigo a todo lo que se ponga por delante. El hecho de mirar hacia un accidente, o incluso detenerse a observar, puede provocar que el espíritu del fallecido se fije en el curioso y lo persiga hasta que consiga su objetivo: llevárselo con él al otro mundo. El mero hecho de mentar el accidente; tiene las mismas trágicas consecuencias, ya que las palabras invocan al perverso espíritu.

3. Come tamales el Día del Bote del Dragón y tendrás buena suerte

Si una persona come tamales, o bollos de arroz, o *zongzi* en chino, el día del Festival del Bote del Dragón —quinto día del quinto mes del calendario chino—, evitará que los espíritus le hagan daño. De ahí la particular forma del *zongzi*, una bola de arroz glutinoso con otros ingredientes envueltoa en hojas de bambú pero con cordones que hacen recordar una sogá.

Contexto: El origen más aceptado de esta superstición procede de la conmemoración de la muerte del poeta y diplomático chino Qu Yuan, que vivió entre el 340 y el 221 a.C. Qu Yuan se opuso a la alianza entre la casa real Chu, a la que servía, y el estado de Qin, por lo

¹⁸ Sin embargo, en la cultura china, estos espíritus suelen ser malignos, al contrario que en la mayoría de las culturas del planeta con las que trabajó Frazer. Para saber más sobre los espíritus del mundo vegetal, véase Frazer 1961: 109-119.

que cayó en desgracia. Al cabo de 38 años, el estado de Qin conquistó Ying, la capital de Chu, y Qu Yuan se suicidó lanzándose al río Miluo. Se cuenta que las gentes del lugar corrieron en botes para recuperar su cuerpo, y como no podían encontrarlo, tiraron bolas de arroz al río para que los peces se las comiesen en lugar de engullir el cuerpo de Qu Yuan. Se dice que de ahí procede ese tipo de arroz. Las carreras de botes de dragones decorativos en esta festividad conmemoran este acontecimiento.

4. Deja los zapatos al pie de la cama mirando hacia fuera

Se dice que si se deja el calzado con la puntera hacia la cama, los espíritus sabrán que hay alguien descansando allí e intentarán poseerlo.

Contexto: Según esta superstición, hay que colocar el calzado con la puntera hacia el exterior de la cama, así los espíritus no sabrán si alguien duerme ahí. Según la tradición taoísta, muchos espíritus tienen una visión turbia de nuestra realidad cuando se aventuran a entrar en ella. De hecho, la palabra 'zapato' (鞋, *xié*) suena exactamente igual que la palabra que expresa 'mala suerte' o 'demonio' (邪, *xié*).

5. Haz un círculo cuando quemes el dinero durante un funeral

Una forma de evitar que otros espíritus roben el dinero que el difunto necesitará en el inframundo, es rodear la pira de fuego en la que se quema el dinero ritual durante un funeral. El círculo creará una protección alrededor del dinero y este se podrá incendiar para así partir junto al alma del muerto al otro lado.

Contexto: El círculo, en la cultura china tradicional ha significado la familia. Doré atestigua que esta antigua tradición china era muy común, quemar este tipo de dinero antes, durante los funerales y después de estos era práctica común ya a principios del siglo xx (1970: 49-80). El círculo, por otro lado, ha sido un elemento de protección contra los malos espíritus y un destino aciago en una gran variedad de culturas del mundo, ya desde el *Gilgamesh* (González Grueso 2018: 141-142).

6. *Haz una ofrenda de comida a los espíritus para que te dejen en paz*

Durante el Mes de los Fantasmas, casi todos los negocios, edificios y casas hacen ofrendas de comida a los espíritus que vagan por el mundo para que no infieran en los asuntos de los mortales y no entren en sus viviendas.

Contexto: El Mes de los Fantasmas, séptimo mes del calendario chino, es el período del año que acerca a los espíritus al mundo de los seres vivos¹⁹. Estas ofrendas, y la masiva quema del dinero ritual durante ese mes, cumplen la función de protección. Esta ceremonia se da también tras la muerte y el funeral de una persona (Doré 77-78), al igual que se ofrece regularmente para honrar a los ancestros muertos (Doré 83-86).

7. *Llama antes de entrar*

En bastantes hoteles tradicionales taiwaneses, sin importar su categoría, se suele llamar a la puerta de la habitación antes de entrar cuando el personal acompaña a los clientes a las estancias por primera vez. También, antes de acceder a la habitación, suelen hacer hueco para poder dejar salir a los espíritus que pudiesen estar dentro.

Contexto: En la tradición taoísta se piensa que si una persona ha fallecido de forma violenta suele dejar su huella y permanecer en el lugar de la muerte. También se piensa que las almas en pena suelen vagar por los edificios abandonados y los lugares vacíos, como las alcobas de los hoteles. Esto se debe a que, aunque se hayan seguido las ceremonias y los ritos según el *Feng Shui*²⁰, son muchos los clientes que van y vienen, y los espíritus malignos pueden aprovechar cualquier resquicio para apropiarse de una estancia.

8. *No abras el paraguas en casa*

No se debe abrir el paraguas en un interior, y mucho menos; en el interior de una vivienda, pues vendrán los espíritus a por la gente que la habita.

¹⁹ Este mes posee una serie de supersticiones relacionadas con determinados días. Para más información véase Doré 134.

²⁰ Doré llevó a cabo una muy completa descripción de todo tipo de procesos que seguir dictados por el Feng Shui (87-95).

Contexto: Se dice que la forma del Ying, es decir, de la muerte en este caso, se produce cuando observamos la sombra de un paraguas abierto en el interior de un edificio iluminado por luz no natural. Es por esto por lo que los espíritus se sienten atraídos hacia el lugar donde tiene lugar el acto. Además, los paraguas son un regalo prohibido en Taiwán y China, pues, salvo en el tono, el término *sǎn* (傘) tiene un sonido muy similar a la palabra *sàn* (散), o 'romper', que generalmente se aplica a romper una relación.

9. No cojas monedas del suelo

Se dice que no se debe coger monedas del suelo debido a que, una vez caídas, son para los espíritus que vagan por el mundo. Lo mismo sucede con los billetes.

Contexto: Esta superstición puede estar ligada a la idea taoísta de que recoger dinero votivo del suelo trae mala suerte, o quizá esté relacionada con la leyenda urbana "El sobre rojo" que explicamos más abajo. Ciertamente, esto no puede ser más opuesto a la superstición occidental de encontrar dinero en el suelo como augurio de buena suerte, o coger una moneda con la cara hacia arriba, y no con la cruz.

10. No cojas sobres rojos del suelo

Pese a que el sobre rojo se emplea para regalar dinero en múltiples ocasiones, no se debe recoger ninguno del suelo, pues el alma en pena de una prometida te seguirá y querrá casarse contigo.

Contexto: Esta superstición está relacionada con la leyenda urbana titulada "El sobre rojo" con el código tipológico 01407 que recogimos en el *Catálogo y estudio de leyendas urbanas en Taiwán* (González Grueso 2020: 130-132). En ella, un tal Sr. Chen, (o Sr. Kin, u otros), hombre casado, de Chiayi, Taichung, o Taipéi, aunque no exclusivamente, encuentra un sobre rojo tirado en la calle. Dentro hay dinero, cabello de mujer y en ocasiones, uñas. Desde ese momento, será visitado por la noche por el fantasma de una muchacha virgen que no llegó a casarse. El espíritu de la chica lo atormentará, a él y a su esposa real, hasta que se case con el fantasma. Se han encontrado diversas variantes de esta leyenda que coinciden en lo esencial.

11. No cuelgues la ropa por la noche

Durante el Mes de los Fantasmas no se puede colgar la ropa en la terraza, pues las prendas pueden atraer a los espíritus malignos que deambulan por la noche.

Contexto: Según la tradición china, si se cuelga la ropa por la noche, a la luz de la Luna, parece ser blanca —color de por sí ya funerario en muchas tradiciones asiáticas—, y eso también simula los pañuelos al viento que expresan una despedida. Por eso, los espíritus asumen que la persona en el interior de la vivienda quiere despedirse del mundo e irse con ellos. Estos pañuelos blancos hacen referencia a los que se ofrecen al final de los funerales.

12. No cuentes el número de escalones

Se afirma que no se deben contar los escalones que se suben o bajan por la noche, puesto que así se entrará en el otro lado.

Contexto: Esta superstición hace referencia a los escalones que llevan a la entrada de los infiernos en la religión taoísta. La noche es un momento en el que el mundo de los vivos y el de los muertos están conectados, y el acceso del uno al otro es más factible.

13. No golpees en el hombro ni en la cabeza

Otra vez durante el Mes de los Fantasmas, no se debe golpear, ni palmea los hombros, ni la cabeza²¹ a nadie, porque eso permitirá a los espíritus poseer el cuerpo de la persona que ha recibido este gesto.

Contexto: Según la tradición taoísta y budista, se dice que todas las personas poseen tres fuegos que los protegen de los malos espíritus. Esos fuegos varían en fuerza de persona en persona, pero no de posición: hay uno sobre la cabeza, y otros dos sobre los hombros. Si una persona palmea en el hombro de otra, durante el mes en el que los espíritus caminan entre nosotros, puede extinguir uno o más de los fuegos, eliminar su protección natural y permitir así que esos entes puedan poseer a la persona. Asimismo, la palabra para espalda, *bèi* (背), también significa 'mala suerte'.

21 En muchas culturas del mundo la cabeza es una parte del cuerpo tabú que debe ser tratada con respeto, pues ahí reside el espíritu de la persona (Frazer 1993: 230-231).

14. *No llames a la gente por su nombre*

Se dice que si se llama a alguien por su nombre de pila y/o apellido, los espíritus malignos conocerán su identidad y será más probable que se lo lleven²².

Contexto: Durante el Mes de los Fantasmas, las puertas entre el mundo de los vivos y el de los muertos permanecen semiabiertas, por lo que hay que evitar llamar la atención de los espíritus que vagan por nuestra realidad. Y con ello, evitar también que nos puedan identificar.

15. *No mires al espejo porque verás fantasmas*

No se debe mirar al espejo por la noche porque se puede ver los espíritus de los muertos.

Contexto: Esta superstición tiene su reflejo en una leyenda urbana titulada "El espejo y el futuro marido / 鏡子與未來丈夫", y que parece ser una mezcla entre la leyenda de *Bloody Mary*, cuyo código en la enciclopedia de Brunvand es 03260, una tradición antiquísima china que relaciona la manzana con el prometido (González Grueso 2020: 123-126), y la tradición mundial que asocia los espejos con el otro mundo y el hecho de romperlos como un mal augurio²³.

16. *No mires hacia el interior de un velatorio*

Si se mira al interior de un espacio dispuesto como velatorio de un difunto, el espíritu del muerto puede llevarse al curioso con él al inframundo. Por eso la gente baja la mirada cuando se acerca a dicho lugar.

Contexto: Según la tradición, los lugares donde se instalan los velatorios vienen determinados por los sacerdotes, pues ellos localizan el alma vagante del difunto y piden que se construya el velatorio en ese sitio. Los familiares disponen viandas, sacrificios y queman papel de dinero ritual en ese lugar, lo que induce al espíritu a permanecer un tiempo allí antes de iniciar su viaje final²⁴. Visitar estos lugares está

22 En algunas tradiciones muy antiguas se repite esa misma superstición en forma de tabú (Frazer 1993: 244-248).

23 Frazer (1993: 189-194) ya trató cómo muchas tradiciones diferentes repiten la idea de los espíritus encerrados en su imagen y que anhelan escapar, incluso a costa de los vivos.

24 Para más información véase Doré 183-86.

terminantemente prohibido para las embarazadas, como nos advierte Doré (4).

17. No salgas de casa ni te asomes durante la procesión de los muertos

Si un sacerdote taoísta lleva a cabo una procesión por un suicida asfixiado, arrancará desde la casa del difunto hasta llegar al mar, y la gente que habita en cualquier punto del recorrido no podrá asomarse, y deberá cerrar a cal y canto todas las puertas, ventanas y cortinas.

Contexto: En el centro y sur de Taiwán, es común que se celebren procesiones de difuntos suicidas que hayan muerto por asfixia. Estas comienzan desde el hogar del finado hasta la playa, desde donde pueden partir los espíritus hacia el inframundo. Este tipo de exorcismo taoísta hunde sus raíces en la idea de que si una persona se suicida por asfixia, ya sea ahorcada o ahogada, es porque se quejaba de su vida y de todo el mundo, por lo que; es un embrión para un espíritu vengativo. Este espíritu se sentirá deseoso de poner a alguien en su lugar y así no abandonar nunca su casa.

18. No señales hacia la Luna

Es común que los padres adviertan a sus hijos de que si señalan hacia la Luna con el dedo índice (aunque también se acepta la mano en su conjunto), sus orejas se les caerán.

Contexto: Señalar a la Luna, o lo que es lo mismo, a la Diosa de la Luna Chang'e (嫦娥), es una falta de respeto, por lo que la diosa se vengará cortando las orejas del incauto. La venganza de la diosa es más terrible de lo que parece, pues según la tradición taoísta, las personas que se perforan las orejas no pueden volver a reencarnarse en un ser humano.

19. No silbes por la noche

En general, esta prohibición, que se extiende a todo el año, es repetida con especial énfasis durante el Mes de los Fantasmas. Se dice que si se silba, se atrae a los espíritus malignos.

Contexto: La tradición china cuenta que la aparición de los fantasmas suele ir precedida de un silbido, y que los espectros silban para comunicarse, por lo que si una persona silba, puede ser confundida

con uno de ellos y atraerlos. Según esta tradición, los espíritus malignos que quieren llevarse a las personas al otro lado se esconden en el bambú, que, al ser movido por el viento, puede producir un sonido similar al silbido. Esta creencia tiene relación con la superstición número uno de este listado.

20. No te cortes las uñas por la noche

Si una persona se corta las uñas por la noche, va a acortar la esperanza de vida de sus padres²⁵.

Contexto: El posible origen de esta superstición parece proceder de un dicho chino que sostiene que las uñas y el cabello son una extensión de las partes de los padres, y que si alguien se hace daño en una de estas partes, los progenitores sufrirán la misma lesión.

21. No te metas en el agua

Durante el Mes de los Fantasmas es característico ver a gente en las playas de Taiwán, pero son muy pocos los bañistas, y es que se dice que si una persona entra en el agua del mar durante ese fatídico mes, los espíritus de los muertos se llevarán al nadador al otro lado.

Contexto: Al contrario de lo que sucede en las culturas europeas, donde el agua es un elemento de protección frente a los malos espíritus (González Grueso 2007-2008), en Taiwán, el mar puede traer malos augurios, especialmente durante el mes citado. Y es que desde el origen de la cultura china, el agua ha estado asociada a inundaciones, que diversos héroes y seres mitológicos se encargaban de evitar, como el Emperador de Jade, o el arquero Hou Yi (后羿). Incluso el dios de la Lluvia, Yu Shi (雨師), y el del Viento, Feng Bo (風伯), se unieron para luchar contra el Emperador Amarillo, Huangdi, uno de los grandes héroes benefactores de la cultura sínica.

25 En muchas tradiciones de diversos países se cree que las uñas y el cabello cortados se deben colocar en un lugar adecuado y correcto, de lo contrario, el dueño sufrirá terribles consecuencias (Frazer 1993: 233-237).

22. *Pon aperitivos de la buena suerte junto a tu ordenador*

Se dice que los aperitivos de la marca Guāiguāi²⁶ (乖乖) tienen virtudes beneficiosas para los equipos informáticos. Si se pone una bolsa verde cerrada de esta marca, el ordenador, y en general, cualquier equipo electrónico, funcionará bien.

Contexto: Este es otro ejemplo de cómo una leyenda urbana puede llegar a convertirse en una superstición. La leyenda aparece recogida en el catálogo que creamos con el código 05001 (González Grueso 2020: 161-163), y podría estar englobada bajo el epígrafe "Folklore de ordenadores", en la enciclopedia de Brunvand, con el código 07400.

23. *Reza al dios Wenchang Dijun y aprobarás*

Una gran cantidad de estudiantes de secundaria y de bachillerato, antes de enfrentarse a los exámenes nacionales que dan paso a la siguiente fase en sus estudios, suelen ir a rezar al dios Wenchang Dijun para que les apruebe.

Contexto: Wenchang Wang (文昌王), o Wenchang Dijun (文昌帝君) es el dios taoísta de la cultura y la literatura, y suele aparecer acompañado, en su atuendo académico, de dos ayudantes. Se le suele representar por la forma que crean seis estrellas junto a la constelación El Carro, denominación popular de las estrellas más visibles de la Osa Mayor. Wen, como se le suele llamar coloquialmente, tiene su propio templo en Taichung, con dos edificios, y en Yilan, entre otros, pero el más popular en el norte es el Templo de Longshan, aunque se trata de un templo bastante sincretista que incluye dioses taoístas, a la diosa del mar Matsu (媽祖) y algunas referencias budistas.

24. *Si estás embarazada, no uses tijeras*

Si una mujer en estado utiliza unas tijeras²⁷, su bebé será muy feo o incluso morirá, así que mejor no usarlas.

²⁶ Guāiguāi (乖乖) significa aproximadamente 'portarse bien', o 'buen/a chico/a'.

²⁷ El tabú de los objetos cortantes metálicos está muy extendido por todo el mundo (Frazer 1993: 226-227).

Contexto: Las tijeras son un símbolo de cortar relaciones, y en este caso, cortaría la gestación del feto en el útero de la madre, con el consiguiente aborto no deseado. De hecho, existe un viejo dicho en chino que se usa para expresar la idea de que dos personas han acabado su relación y que dice así: "un corte y está en dos partes".

25. Ve al Templo Mengjia Longshan a buscar esposo/a

Mucha gente, practicante o no, acude al Templo Mengjia Longshan, en el distrito de Wanhua de Taipéi, para pedir a los dioses fortuna con el fin de encontrar una pareja adecuada para el matrimonio.

Contexto: Este templo alberga una mezcla de estatuas de dioses de diversas religiones o pensamientos religiosos, como el budismo, el confucianismo y el taoísmo. Su tejado está repleto de figuras de criaturas místicas que llaman a los buenos augurios, dos ejemplos son el dragón y el fénix. Quizá debido a ese sincretismo de fes y creencias existen varias supersticiones ligadas a este templo.

BIBLIOGRAFÍA

- Allport, Gordon W. y Leo Postman. *The Psychology of Rumor*. New York: Russell & Russell. Inc. 1965. Impreso.
- Bartholomew, Robert E. y Simon Wessely. "Protean nature of mass sociogenic illness: From possessed nuns to chemical and biological terrorism fears". *British Journal of Psychiatry*, 180. 2002. 300-306. Impreso.
- Best, Joel y Gerald T. Horiuchi. "The Razor Blade in the Apple: The Social Construction of Urban Legends". *Social Problems*. 32: 5. 1985. 488-499. Impreso.
- Blanco Pena, José Miguel. "Critical Thinking Problems of Taiwanese Students in Learning Spanish as a Foreign Language". *Proceedings of EDULEARN17 Conference*. Barcelona. 2017. 7583-7588. Web.
- Bordia, Prashant. "Studying verbal interaction on the internet: the case of rumor transmission research". *Behavior Research Methods, Instruments & Computers*. 28. 1996. 149-151. Impreso.
- Bordia, Prashant y R. L. Rosnow. "Rumor tests stops on the information highway: transmission patterns in a computer-mediated rumor chain". *Human Communication Research*, 25. 1998. 163-179. Impreso.
- Boyes, Georgina. "Belief and Disbelief: An Examination of Reactions to the Presentation of Rumour Legends". *Perspectives on Contemporary Legend. Proceedings of the Conference on Contemporary Legend*. Ed. Paul Smith. Sheffield: CECTAL Conference Papers Series No. 4. 1984. 64-78. Impreso.
- Brunvand, Jan Harold. *The Study of American Folklore*. New York/London: W.W. Norton & Company. 1998 [1968]. Impreso.
- Caro Baroja, Julio. *De la superstición al ateísmo. Mediciones antropológicas*. 1981. Impreso.
- Chen, Cheng-Sheng, et ál. "Mass Hysteria and Perceptions of the Supernatural among Adolescent Girls students in Taiwan". *J Nevv Ment Dis*. 191: 2. 2003. 122-123. Impreso.
- Cicerón, Marco Tulio. *Sobre la Naturaleza de los Dioses*. Madrid: Alba Libros S.L. 1998. Web.

- Díaz G. Viana. "La aldea fantasma: Problemas en el estudio del folclore y la cultura popular contemporáneos". *Disparidades. Revista de Antropología* (Antes *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*). LVIII: 1. 2003. 29-46. Web.
- Dégh Linda y Andrew Vázsonyi. "Does the Word 'Dog' Bite? Ostentive Action: A Means of Legend-Telling. *Journal of Folklore Research*. 20. 1983. 5-34. Impreso.
- Difonzo, Nicholas y Prashant Bordia. "Rumor, Gossip and Urban Legends". *Diogenes*. 54: 1. 2007. 19-35. Impreso.
- Doré, P. H. (S.J.). *Manuel des superstitions chinoises ou petit indicateur des superstitions les plus communes en Chine*. Paris/Hong Kong: Centre de Publication de l'Unité d'Enseignement et de Recherche Extreme-Orient. 1970. Impreso.
- García Mieres, Helena *et ál.* "La medición de la superstición y su relación con el locus de control". *Revista de Investigación y Divulgación en Psicología y Logopedia*. 2: 1. 2012. 7-15. Web.
- González Grueso, Fernando Darío. "El agua, el Canto, el Metal, y su relación con el mal y los Hacedores de tormentas". *Estudios de Literatura Oral*. 13-14. 2007-2008. 175-188. Impreso
- . *Estudio y catálogo de leyendas urbanas en Taiwán*. Taichung: Ediciones Catay. 2020. Impreso.
- . "The archetype of the hero. An approach to themes and motives". *Foreign Language Studies*. 2018. 128-150. Impreso.
- Frazer, James. *The Golden Bough*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited. 1993 [1922]. Impreso.
- . *The New Golden Bough*. Garden City, New York: Criterion Books Inc. 1961 [1959]. Impreso.
- Irwin, H. J. "Belief in the Paranormal: a review of the American Literature". *The Journal of the American society for psychical research*. 1: 87. 1993. 1-39. Impreso.
- Jacobs, Norman. "The Phantom Slasher of Taipei: Mass Hysteria in a Non-Western Society". *Social Problems*. 12: 3. 1965. 318-328. Impreso.
- Kerckhoff, Alan C. y Kurt W. Back. "Sociometric Patterns in Hysterical Contagion". *Sociometry*. 28: 1. 1965. 2-15. Impreso.

- Khan, Nur Inayat. *Cuentos Budistas. Veinte cuentos Jataka*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor. 1986. Impreso.
- Kirk, G. S. *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós. 2006 [1976].
- Kurtz, Lester R. *Gods in the Global Village: The World's Religions in Sociological Perspective*. Thousand Oaks (CA)/London/New Delhi: Pine Forge Press. 2007. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. *La potière jalouse*. Paris: Presses Pocket. 1985 [1957]. Impreso.
- Martínez Gil, Fernando. "Religión o superstición. Un debate ilustrado en la España del siglo XVIII". *Hispania Sacra*. 137. 2016. 327-342. Impreso.
- Maspero, Henri. "En busca de la inmortalidad. El taoísmo en las creencias religiosas de los chinos durante la época de las seis dinastías (ca. 400-600 d.C.)". *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Dir. Mircea Eliade. Barcelona: Empresa Editorial Herder S.A. 1999 [1991]. 71-110. Impreso.
- Matute, Helena. "Efectos de la incontrolabilidad en humanos: ¿indefensión o superstición?". *Revisita de Psicología General y Aplicada*. 46: 4. 1993. 421-427. Impreso.
- Miller, David L. *Introduction to Collective Behavior and Collective Action*. Long Grove (Illinois): Western Illinois University. 2014 [1985]. Impreso.
- Ovejero Bernal, A. *Las relaciones humanas. Psicología social teórica y aplicada*. Madrid: Biblioteca Nueva. 2007. Impreso.
- Penna, Carla. "Psychosocial approaches to mass hysteria phenomena: a case study in Mozambique". *Journal of Psychological Studies*. 12:1-2. 2019. 157-169. Impreso.
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. 2017. Web.
- Rotter, Julian B. "Generalized Expectancies for Internal versus External Control of Reinforcement". *Psychological Monographs: General and Applied*. 80: 1. 1966. 1-28.
- Skinner, Burrhus Frederic. "Superstition" in the pigeon". *Journal of experimental psychology*: 38. 1948. 168-172. Impreso.
- Stanke, Amanda. "Religiosity, Locus of Control, and Superstitious Belief". *Journal of Undergraduate Research*. VII. 2004. Impreso.

- Strong, Mathew. "Ghost Month fears force cancellation of Taiwanese horror movie showing". *Taiwan News*. Web. 17 agosto 2017.
- Tangherlini, Timothy R. "'It Happened Not Too Far from Here...': A Survey of Legend Theory and Characterization". *Western Folklore*. 49: 4. 1990. 371-390. Impreso.
- Tobacyk, J. *et ál* (1988). Paranormal Beliefs and Locus of Control: A Multidimensional Examination. *Journal of Personality Assessment*. 52. 1988. 241-246. Impreso.
- Wong-McDonald, Ana y Richard L. Gorsuch. "Christianity or Superstition? Effects on Locus of Control and Well-Being". Informe. Lanham: Institute of Education Sciences. 2000. Impreso.

HORROR Y FICCIÓN EN LA LITERATURA DE VIAJES. UN CASO EJEMPLAR: «VIAJE A CHINA», DE ENRIQUE GASPARY RIMBAU

Rachid Lamarti
Tamkang University

Pasado el Éufrates,
empezaba para nosotros la región de los riesgos y los espejismos,
las arenas devorantes, las rutas que no terminan en ninguna parte.

Memorias de Adriano
Margarite Yourcenar

La literatura de viajes occidental, *sensu stricto*, desciende de las Periégesis, las ecúmenes y los periplos de la Antigüedad, se inicia con los relatos de los primeros viajeros que ambicionaron despejar nuevas u otras equis en los mapas: Heródoto de Halicarnaso (siglo v a. e. v.), Hecateo de Abdera (siglo iv a. e. v.), Posidonio (siglo i a. e. v.), Diodoro de Sículo (siglo i a. e. v.), Estrabón (siglo i), Pausanias (siglo ii), etcétera (Gozalbes Cravioto). Estos precursores dejaron testimonios de sus viajes: descripciones, geografías, crónicas de las expediciones que emprendieron por su cuenta y riesgo o en las que sirvieron de polímatas.

El temor a los cartagineses disuadió a Heródoto de atravesar el Mediterráneo, cruzar el estrecho de Gibraltar y explorar *in situ* el litoral atlántico. A falta de alas de mayor envergadura, el de Halicarnaso prestó oídos, se las ingenió con fuentes heteróclitas y salió de excursión de vez en cuando para escribir su *Geografía*, cuya latitud abarca

desde Sudán hasta el centro de Europa, y cuya longitud va de Iberia a la India. Hecateo de Abdera remontó el Nilo hasta Tebas, se enroló en la campaña a Siria que acaudilló Ptolomeo I Sóter, y con las notas recabadas compuso la *Egipciaca* y *De los Hiperbóreos*. Después de agotar Grecia, Posidonio viajó por la península itálica, Sicilia, Dalmacia, Liguria, la Galia; conoció a los druidas, a quienes juzgó filósofos, y observó de cerca a los celtas, cuyas costumbres lo horrorizaron. Navegó por el Mediterráneo y el Adriático, desembarcó en varios puertos del norte de África y arribó a Hispania; en Gades extrajo matemáticas de las mareas y asentó teorías sobre los ciclos lunares, los solsticios y los equinoccios. Diodoro de Sículo basó su *Bibliotheca Historica* parte en Hecateo de Abdera y Posidonio, parte en sus propios viajes por Asia y Europa. Desde Cerdeña viajó Estrabón hasta Armenia, se mojó los pies en el mar Negro, se adentró en Etiopía y asesoró a Elio Galo a lo largo del Nilo. Pausanias escribió una periegesis: *Descripción de Grecia*, y sus viajes lo condujeron por Italia, Dalmacia y Macedonia. No contento con ello se aventuró por Asia y África en busca de más equis que despejar (Gómez Espelosín).

Pocas obras de estos próceres han sobrevivido o se conservan, y de otras muchas apenas perviven fragmentos. Tales partes subsistentes bastan, no obstante, para apreciar su proclividad a la *mitopoiesis*, así como su adhesión al *delectare et prodesse* y a la comparación, antes incluso de que Horacio (siglo I a. e. v.) y Epicteto (siglo I) teorizaran sobre ello¹. Entonces y aún hoy, la literatura de viajes alterna ciencia con fábula, interpola novelarías y practica la ficción especulativa. Cumple así con la máxima de agradar educando, "el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar a la vez" (Cervantes 47), a la vez que satisface una necesidad antropológica básica: dar sentido a la realidad. Arte e imaginación suplen lo que falta, allanan lo

1 La literatura de viajes clásica se cimienta sobre estos firmes: el ameno didacticismo horaciano y el parangón con lo familiar preconizado por Epicteto. Familiar, excusa decir, no equivale a verdadero, y así el rinoceronte devino en unicornio, los dinosaurios fósiles en osamentas de dragones: "Marco Polo sabía que lo que imaginan los hombres no es menos real que lo que llaman la realidad". (Borges 2011: 51).

que hay y completan (a como dé lugar) el significado del mundo y de las cosas (Urbanski²).

El viajero quiere explicarse lo que ve. Lo hace, comúnmente, desde sus propios parámetros y escalas. De ahí las constantes comparaciones en los libros de viaje con la realidad origen: templos taoístas cuyas bóvedas recuerdan el cimborrio de tal o cual catedral, gigantes de cartón con aspecto de telamones atlantes, té adulterado como "los vinos de Lebrija, las Cabezas, Valencia y Cataluña, que tomamos por Jerez y Burdeos" (Gaspar y Rimbau 345), indios que "crían gallinas a la manera de nuestra España, y patos" (Cabeza de Vaca 111), islas que evocan "las maravillas del pequeño Lilliput" (Gaspar y Rimbau 358). Por *ars comparationis*, la realidad meta se asimila a la realidad origen para que el lector (i) la visualice y (ii) se haga idea de ella³.

Hasta el siglo XVII la literatura de viajes usó como brújula los relatos de los viajeros de la Antigüedad. También la cartografía alegórica medieval⁴ se fiaba de ellos. Marco Polo, Colón, Hernán Cortés,

2 Al viajar se fabulan situaciones y acontecimientos dables, aunque no se den. Cuando (o donde) la realidad incumple la expectativa o defrauda o deja con la duda, interviene la imaginación. Los lugares exóticos, *per se*, excitan la fantasía, y al contemplar una selva, vadear un río o callejear por los arrabales de alguna ciudad remota, el viajero injerta con imaginación lo faltante, quizá recuperándolo del acervo popular, o de una lectura, o del relato de otro viajero que lo vio o lo imaginó antes que él. La imaginación repescaría así el pez imaginativo o imaginario pescado con las redes de otra imaginación: un tigre de Bengala que abreva a orillas del río, el terrífico aullido de un gul (غرل) en la oscuridad, hormigas ciclópeas.

3 Movimiento contradictorio: alejamiento (hacia la realidad meta) y aproximación (a la realidad origen). La literatura de viajes, desde la Antigüedad, ha tratado de medir lo ajeno paralelándolo con lo propio. La realidad meta bulle de formas inenarrables (e inimaginables) si no es por comparación. Asimismo, el relato de viajes, suele soslayar las novedades extremas para no ofuscar al lector: "hay muchas otras novedades que no pongo por escrito, pues nadie les daría crédito de no haberlas visto con sus propios ojos" (Odorico de Pordenone; cit. en García Espada 58).

4 Mapas o representaciones simbólicas de la realidad, de carácter finito y cerrado. A partir del siglo XII, gracias a la introducción del compás en Europa, los portulanos geográficos fueron reemplazándolos (García Espada 17). A diferencia de los mapas alegóricos, los portulanos permitían la expansión, la modificación y la corrección de accidentes y fronteras. De esa manera, desaparecían los monstruos o la rúbrica *hic sunt dracones* de los márgenes a medida que se iban despejando incógnitas geográficas, se incorporaban nuevas áreas descubiertas, se añadían topónimos y se redefinían los contornos.

Pigafetta y otros trataron de cohonestar lo que veían o creían estar viendo con lo referido por Plinio el Viejo (siglo I) en su *Naturalis historia*, así como con los mitos de la tradición grecolatina y judeo-cristiana occidental⁵: Alejandro Magno, el Preste Juan, la entrada al infierno por el Etna, la torre de Babel, la zalea de oro de Crisómalos, las rosas eternas de Rodas, las tribus de los cinocéfalos, los esciápodos, las amazonas, etcétera.

Los viajeros ilustrados, por el contrario, más que contemporizar sus relatos con el *Systema naturæ* de Linneo, quisieron verificarlo. La Ilustración se asocia con las ciencias y el racionalismo; la literatura de viajes ilustrada, con la objetividad. Los mejores o más aventajados epígonos de los viajeros de la Antigüedad, precisamente, fueron Linneo, Humboldt, Darwin y los naturalistas de los siglos XVIII y XIX.

Carlos Linneo (1707-1778), apodado Plinio del Norte, exploró las islas de Suecia recolectando plantas medicinales y estudió las tundras, los musgos, los líquenes y los renos del norte de Europa. No pasó a la posteridad por eso, sin embargo, ni por sus formidables dotes como jinete, sino por inventar la taxonomía natural y el sistema de nomenclatura binominal. Un episodio curioso de su biografía tuvo lugar en Hamburgo. El alcalde de esa ciudad alemana exhibía un fósil de la hidra de Lerna falsificado con piel de serpiente y una mandíbula de comadreja. Linneo destapó el fraude y denunció al alcalde arañero.

Georg Foster (1754-1794) acompañó a James Cook en la segunda de sus tres expediciones alrededor del mundo. El *HMS Resolution* salió de Plymouth en 1772 y durante tres años navegó por el Atlántico sur, el océano Índico, los mares antárticos, bojó por el cabo de Hornos y costó las islas de Pascua, de Nueva Zelanda y de la Polinesia. Con sus anotaciones expedicionarias, escribió *Viaje alrededor del mundo* (1777).

Domingo Badía y Leblich (1767-1818) desembarcó en Tánger bajo la identidad ficticia de Alí Bey Abd Allah, heredero de un sultán sirio y descendiente a la sazón de los califas abasíes, alcurnia que le granjeó el apelativo de Alí Bey al-Abbasí. Por disfraz, se circuncidó,

5 Cada tradición, huelga decir, tiene los suyos: los viajeros musulmanes traen a colación al pájaro Rujj (رُجْج) y la Isla Imantada; los viajeros chinos, Penglai (蓬萊) o Kunlun (崑崙).

pero su conversión al islam no fue espuria. Atraído por el sufismo y al igual que otros viajeros ilustrados europeos, descubrió en el islam una religión más avanzada y racional que el cristianismo, aunque no por ello manca de defectos: "Los musulmanes tenemos grandes dificultades que vencer cuando queremos formar colecciones entomológicas" (Bey 165). Polímata y políglota, espía al mejor postor y científico autodidacta, lo nombraron *alim min alim* 'más sabio que los sabios' después de pronosticar el eclipse solar del 10 de febrero de 1804. Abominó de las supersticiones y consagró parte o algunos de sus viajes a la ciencia: mediciones atmosféricas, experimentos sobre el peso de la atmósfera, estudios barométricos. Vivió como los exploradores cuyos libros de viaje leía con fruición y tuvo una muerte de novela: envenenado en Siria mientras espía para Luis XVIII de Francia. Fue el primer europeo en describir los rituales del *hajj* (حَجّ 'peregrinación') a la Meca.

Alexander von Humboldt (1769-1859) viajó por Europa, América y Asia Central, batió Rusia y los Urales en busca de yacimientos de oro y platino, descifró la piedra solar de los aztecas, investigó las ruinas de los incas, escaló el volcán Pichincha y se adentró en la Amazonia. A caballo entre el científico ilustrado y el nómada romántico, Humboldt armonizó la observación rigurosa con una contemplación exaltada y exultante del mundo. Fruto de ello son sus diarios, cartas, libros de viaje y dos obras magnas: *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente* (1807) y *Cosmos* (1858).

Charles Darwin (1809-1882) zarpó de Plymouth en 1831 y no regresó a Inglaterra hasta 1836. De ese mismo puerto habían zarpado los barcos corsarios de Francis Drake dos siglos antes. *El viaje del Beagle* (1839), base de *El origen de las especies* (1859)⁶, itinera por Cabo Verde, Brasil, Argentina, Chile, Perú, Tahití, Nueva Zelanda y otros muchos lugares con topónimos dignos de la mejor literatura de viajes: Tierra del Fuego, Patagonia, Islas Galápagos.

6 Este libro, uno de los más influyentes de la historia de la ciencia, se basa en los apuntes zoológicos, botánicos y geológicos recopilados en un diario mitad cuaderno de bitácora, mitad libro de viaje.

1. VIAJES, VIAJEROS Y LITERATURA DE VIAJES

La literatura de viajes es universal. Ibn Yubair (ابن جبیر) es equiparable a Jordano Catalán, Zheng He (鄭和) a Magallanes, Sima Qian⁷ a Heródoto. Ahora bien, dos viajeros de la Edad Media, con China y las rutas de la seda y de las especias de fondo y tanta *terra incognita* todavía, destacan sobre todos los demás, un adalid del islam y un abanderado de la cristiandad: Ibn Battuta (ابن بطوطة) y Marco Polo.

1.1. EL ORIGEN DE LAS ESPECIAS

Muchas especias son oriundas de Asia: canela, jengibre, pimienta, ajenuz, cardamomo, etcétera; otras, del Mediterráneo, como los pétalos de sal negra, el anís o el comino. Tras el Descubrimiento, empezaron a importarse (achiote, ají, etcétera) también de América.

Semillas, frutos, flores, cortezas, hierbas y raíces extraídas de plantas, arbustos y árboles tropicales, las especias siempre han irrisado y distinguido los mercados. Además de potenciar el sabor y los aromas, con ellas se remediaba la falta de tecnologías de refrigeración en las regiones tórridas del planeta. El clavo aromático, el orégano o la pimienta han preservado los alimentos de la corrupción durante milenios y enmascarado el sabor ogro y el hedor de las viandas podridas. Por si fuera poco, aparte de su poder saborizante y conservador, boticarios y perfumistas se las rifaban para elaborar elixires, perfumes y medicamentos.

La especiería se vincula con Oriente: con China e India, el archipiélago de las Molucas y lugares con nombres tan exóticos como Ceilán, Java o Goa. En el siglo II a. e. v. los árabes las habían introducido en el levante europeo; un siglo más tarde los fenicios las distribuían por todo el Mediterráneo. Los griegos pronto se aficionaron a ellas y los romanos también en eso los imitaron.

7 Sima Qian (司馬遷, siglo I a. e. v.), escriba de la corte de los Han y considerado el mayor historiador de la Antigua China, viajó por todo el país recabando información con el fin de completar la monumental obra historiográfica *Shiji* (史記), empezada por su padre, el historiador Sima Tan (司馬談). Como Heródoto o Estrabón, también los historiadores chinos practicaron la invención histórica.

Durante la Edad Media, el declive europeo no afectó demasiado a su comercio. Entre los siglos XII y XV, especias como el azafrán o la nuez moscada se cotizaban a la par del oro, por encima de la plata.

Siempre había sido costosa, pero el precio subió como la espuma cuando los médicos de Londres empezaron a afirmar que la nuez moscada era el único remedio contra la peste, aquella pestilencia pestífera que empezaba con un estornudo y terminaba con la muerte. De la noche a la mañana, el pequeño y arrugado fruto seco, hasta entonces utilizado para tratar la flatulencia y el resfriado común, se convirtió en un bien tan buscado como el oro (Hakluyt 13).

Pese al colapso posterior a la caída del Imperio romano occidental, el comercio con Asia no decayó (del todo) en Europa y las codiciadas especias siguieron desestibándose a diario en el principal puerto europeo para la especiería: Venecia.

Andrés de Urdaneta, avezadísimo marino que había expedicionado con Miguel López de Legazpi y antes con Juan Sebastián Elcano, descubrió la ruta a través del Pacífico entre Manila y Nueva España por la que desde 1565 hasta 1815 navegó la flota del Galeón de Manila con las bodegas llenas de seda, raso, tafetán, terciopelo, porcelana, laca, marfil y las valiosas especias de las Molucas.

1.2. MARCO POLO

En 1271 Marco Polo zarpó de Venecia rumbo a Asia. Ello no tiene, ciertamente, nada de extraordinario: fue uno más de los muchos mercaderes europeos que viajaban a Oriente. Día tras día salían del puerto veneciano decenas de barcos hacia las rutas de la seda y de las especias. Ese tráfago explica que uno de los libros de mayor circulación en Europa a mediados del siglo XIV fuese la *Practica della mercatura*, una guía mercantil de Asia escrita por el comerciante italiano Francesco Balducci Pegolotti (García Espada 23). Lo extraordinario de Marco Polo es la duración de su viaje: un cuarto de siglo.

Marco Polo regresó a Venecia en 1295 y casi todo lo que se conoce de él proviene del libro que lo afama: *Le divisament dou monde*,

dictado a Rustichello de Pisa en 1298 o 1299, durante la reclusión de ambos en una cárcel de Génova. A pesar de su nombradía, Marco Polo es una incógnita o una sombra. Ni siquiera puede afirmarse con rotundidad que fuese veneciano (Wood). Sus aventuras en Catay (China septentrional) y Mangi (China austral) carecen de autenticación. Marco Polo no figura en ningún registro histórico chino o mongol, no menciona el té ni la escritura china, ni se deduce de su narración que conociera (ni siquiera de oídas) la Gran Muralla (Larner). A lo largo de su relato, prefiere (él o Rustichello) los topónimos persas a los mongoles, llama Mangi al sur de China, por ejemplo, en vez de Nangias⁸. Por tales omisiones e incongruencias, autores como Wood o Larner dudan de que Marco Polo traspusiera el Asia central.

Los anales chinos eran tan meticulosos que la ausencia de Marco Polo ha levantado hasta hoy no pocas sospechas⁹. Los escépticos aducen, además, que el manuscrito original no se conserva, mas ello no reviste excepcionalidad, dado que los originales de todas las descripciones del Oriente y de las Indias se han perdido (García Espada). Por otro lado, los errores de Marco Polo (o de Rustichello) cabe atribuirlos a imperativos de plantilla. El esquema de los libros de viaje medievales sigue un mismo patrón: itinerario clásico, tópicos (Islas de los Bienaventurados, *loci amoeni*), mitología grecolatina y bíblica (la localización de las armígeras amazonas, los ríos del Paraíso: Tigris, Éufrates, Phison y Gyon).

Quienes niegan la veracidad de *Le divisament dou monde* argumentan que Marco Polo no dice lo que se espera que diga, sin tener en cuenta que hoy atrae la atención lo que antes no lo hacía, ni tampoco que la sensibilidad del público varía con el tiempo. Si bien historiadores y antropólogos de los siglos posteriores querrían datos de carácter científico, Marco Polo y Rustichello optaron por lo que les convenía: la brevedad y acomodarse al gusto de su época¹⁰.

8 El persa era entonces lengua franca, por lo que muchos mapas difundían la toponimia en ese idioma.

9 Juan de Marignolli y el jarifo caballo blanco con el que su embajada agasajó al Gran Kan en 1338, por el contrario, constan en tales anales.

10 Público y lectores apetecían cuentos más que mediciones y coordenadas, preferían fantasías y enigmas antes que taxones, orografías, acimuts y cálculos

Volvía Marco Polo de China con miríficas mercancías y los regalos con los que el Gran Kan lo había premiado tras su último servicio en la corte mongola, cuando los piratas griegos y sarracenos de Trebisonda abordaron su barco y lo despojaron. Aunque Wood y Lerner malician de nuevo, los mares infestados de piratas, así como tales calamidades, no eran en absoluto inverosímiles (ni infrecuentes) en aquella época.

Sea como fuere, no corresponde a este capítulo sopesar (mucho menos enjuiciar) la autenticidad de los viajes de Marco Polo. Veraz o mixtificador, bastará con recordar lo consabido: Marco Polo es la antonomasia del viajero occidental. Quienes lo sucedieron en el arte o la labor de viajar y relatar el viaje, lo citan, lo emulan, ponderan la magnitud de su epopeya, reconocen su ascendencia o incluso, en un alarde, se comparan con él y se invisten con su grado, es decir, con el máximo grado del viajero: "me hallo en pleno Celeste Imperio y he hecho la mitad de la vuelta al mundo" (Gaspar y Rimbau 235). En *Viaje a China*, Enrique Gaspar halla su estatua cerca de la pagoda de los Quinientos Ídolos de Cantón:

Hay allí (y por cierto que es circunstancia singular) una reproducción del gran viajero del siglo XIII, del veneciano Marco Polo, con una chaqueta de trajinero de la Mancha y un hongo pavelo, que pedir más fuera gollería (365).

Marco Polo se disputa con Ibn Battuta el título de campeón de los viajeros. Epónimos uno del carnero argalí de las montañas del Pamir y el otro de un astroblema lunar, merecen ambos tal dignidad, mas siendo indivisible todo trofeo de campeón, se arbitra aquí a favor del tangerino, pues la distancia que recorrió triplica la cubierta por Marco Polo.

Ya he cumplido, gracias a Dios, mi deseo en este mundo, que era recorrer la tierra. Y en esto he conseguido —según creo— lo que nadie ha hecho hasta ahora (Ibn Battuta 281).

matemáticos. Uno de los libros de viaje de más éxito y mayor circulación en la Edad Media fue el apócrifo y constelado de invenciones *Libro de las maravillas del mundo* o *Viajes de Juan de Mandevilla* (siglo XIV).

1.3. IBN BATTUTA

El cenit del imperio chino paraleló con el del islam. Las dinastías Tang y Song fueron coetáneas de los omeyas y los abasíes, y durante los siglos VIII y IX se intensificó la comunicación entre Bagdad y Chang'an (actual Xi'an). El conspicuo califa Harún al-Rachid envió una embajada a China en el año 798 con un triple propósito: islamizador, diplomático y comercial.

El islam y la islamización, desde el Machreq hasta el Magreb, motivaron viajes hacia los cuatro puntos cardinales. A partir de la Hégira, proliferaron los libros de viajeros musulmanes inspirados por la media luna o por mundanerías como las ciencias o el comercio. Numerosos relatos se incubaron a lo largo de la Ruta de la Seda, en India, China y los archipiélagos infinitos del Extremo Oriente. Ibn Battuta (siglo XIV) describió por primera vez las islas Maldivas: "están [las islas] tan cerca que, cuando sales de una, ya ves aparecer las copas de las primeras palmeras de la otra" (Ibn Battuta 531), y una de las primeras menciones a la Gran Muralla China aparece en el *Libro de las rutas y los reinos* (كتاب المسالك والممالك), de Ibn Khurdadbih (ابن خردادبه)¹¹. Otro viajero musulmán que recorrió China en el siglo X fue el bagdadí al-Masudi (المسعودي), autor de la enciclopedia histórica y geográfica *Las praderas de oro y las minas de gemas* (مروج الذهب و معادن الجواهر), de mucho predicamento en la Edad Media¹².

Compelido por Abun Inan Faris, sultán meriní de Marruecos, Ibn Battuta dictó al poeta andalusí Ibn Juzayy al-Kalbi (ابن جزى الكلبى) la

11 Geógrafo persa del siglo IV. A la fortificación china la llama Muralla de Gog y Magog, en árabe Yajuj (يأجوج) y Majuj (مأجوج). Según el Corán, tal muro defiende contra las hordas de Gog y Magog, espíritus sombríos o tribus bárbaras del Asia nororiental. Los libros de viaje medievales de viajeros musulmanes suelen parafrasear este mito coránico, así como otros de las tradiciones árabe y musulmana: el pájaro Rujj, la Isla Imantada, ifrits, el pez Bahamut (بهموت), los cinocéfalos de las islas del océano Índico. En la cosmografía del siglo XIII de Zakariya al-Qazwini (زكرياء القزويني), *Maravillas de las cosas creadas y curiosidades de las cosas existentes* (عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات), se representa a Gog y Magog con la apariencia de un gigante monstruoso.

12 China maravillaba tanto a los árabes que el objeto más maravilloso de su imaginario estaba allí oculto: "Al fin de las ciudades de China se conservaba en una gruta un tesoro fabuloso. Y lo más maravilloso era que en dicho tesoro había una lámpara prodigiosa." (*Las mil y una noches* 122).

más famosa *rihla* (رحلة 'travesía' o 'itinerario')¹³ de la literatura de viajes: *Regalo de curiosos sobre peregrinas cosas de ciudades y viajes maravillosos* (تحفة النظر في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار). Ibn Battuta había salido de Tánger hacia la Meca en 1325. No regresó hasta tres décadas después. Así como Ibn Yubair en el siglo xi no había podido contener la emoción ante las pirámides de Egipto, el entusiasmo lo embargó también a él en el interior de la Kaaba. Viajó luego por Irak, Persia, Yemen, Etiopía, Tanzania, Somalia, Omán, Crimea, Sudán, cruzó los mares Rojo, Negro y Caspio, y se solazó año y medio en Maldivas. Tras sobrevivir a un naufragio y a los piratas de las costas bengalíes, arribó a China vía Vietnam como embajador del sultán de Delhi, Muhammad Ibn Tughluq¹⁴. Allí permaneció hasta el ocaso de la dinastía Yuan.

Treinta años de viaje dan para *adjaib* (عجائب 'maravillas') y horrores sin cuento. La seda y las porcelanas chinas a precio irrisorio lo maravillaron, al igual que las mujeres indias de Hinawr, quienes "saben de memoria el Excelso Corán" (677). Por el contrario, no toleraba el *haram* (حرام 'prohibido [por el islam]') y ponía el grito en el cielo cada vez que lo testimoniaba: "Las jóvenes esclavas entran en el baño con los hombres y el que quiere enviciarse lo hace allí mismo, sin que nadie se lo reproche" (404).

Censura a los chinos por su afición a la carne de cerdo, aunque también los encarece como "los más hábiles de todas las naciones para las artes"¹⁵ (730). En Rusia lo horrorizó el frío y no tuvo más remedio que realizar sus abluciones con agua caliente. Execra el ensordecedor

13 Género literario iniciado con *El regalo de los espíritus* (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب) del andalusí Abu Hamid al-Garnati (أبو حامد الغرناطي) (siglo XII). Originarias de al-Ándalus y el Magreb, las *rihlat* (رحلات 'travesías') refieren un viaje de fe, mercantil o científico a Oriente: (i) *hajj* a la Meca o (ii) viaje a las mecas del comercio y la sabiduría de entonces, Damasco, Bagdad y El Cairo. Después de su primer *hajj*, por ejemplo, Ibn Battuta aprendió jurisprudencia de los cadíes y alfaquíes cairotas y damascenos. Como todo libro de viaje, también las *rihlat* combinan veras con *adjaib*.

14 Ibn Battuta fue cadí de Delhi y favorito durante algún tiempo de Ibn Tughluq, sultán que simultaneaba la piedad y el sadismo con maestría: "A su puerta nunca falta un pobre que se enriquece o un vivo que muere" (Ibn Battuta 397).

15 En los libros de viaje no rara vez se denuesta algo o a alguien que en otro párrafo se pondera y aplaude. Tanto es así que lo maravilloso puede de pronto acabar horrorizando (o viceversa) si dura su visión o al columbrar el fondo viscoso (o dichoso) del asunto.

tañido de las campanas de Bizancio y reprueba que para entrar en la basílica de Santa Sofía exijan arrodillarse ante la cruz que "pretenden que es lo que queda del madero donde fue crucificado el hombre que se parecía a Jesús¹⁶" (321). En Bagdad anatemiza a los chifes y en Malí lo horripilan los ritos caníbales de los indígenas. Paseando por las calles de Bujará y Samarcanda, deplora el deterioro de las mezquitas, madrasas y zocos. La imponente Alejandría lo maravilla, pero al contemplar de cerca la ruina del faro, asolado por terremotos en 1303 y 1323, se le encoge el corazón.

Los viajes que dictaron Ibn Battuta y Marco Polo, más el del magrebí, no obstante, por el volumen de su obra y la dimensión de su odisea, estriban entre la biografía, las memorias y la novela de aventuras. Ambos zarparon, como tantos otros viajeros, con la cabeza a pájaros, y así, naturalmente, las costas de la fantasía no tardan en divisarse.

1.4. TOPÓNIMOS Y TENTATIVAS DE LUGAR

Para el abastecimiento de especias, seda, gemas y aceites aromáticos, otrora se viajaba a lugares cuyos topónimos siguen emitiendo "exotismo sonoro" (Corbella 350). Los lugares reales e imaginarios de muchos libros de viaje evocan el jaspé, la calcedonia, el algodón, el ébano, el lináloe y el alcanfor transportados en barcos y cáfilas, de caravasar en caravasar, de puerto a puerto, y enfebrecen la imaginación de los lectores, así como la de los propios viajeros, quienes allí buscan (o juran haber hallado) parajes, comarcas o reinos míticos como Saba o Elelín. La literatura de viajes es un atlas, asaz alucinante con frecuencia.

Japón hubo de resultarle a Jonathan Swift tan exótico como Balnibarbi y Lilliput, puesto que lo incluyó en el itinerario del tercer viaje de Gulliver. Persuadidos de la existencia de un estrecho que comunicaba Catay con Cipango, Cristóbal Colón y otros exploradores persiguieron con denuedo una vía entre el océano Pacífico y el mar

16 El Corán niega que a Jesús lo crucificaran. Para el islam, el crucificado, por razones no esclarecidas, fue otro hombre, un reemplazante, y no Jesús de Nazaret.

Caribe. Ese pretenso canal acabó recibiendo el irónico nombre de Estrecho Dudoso¹⁷.

Los caníbales acechan en Madagascar y en Mombasa danzan de noche las máscaras alrededor del fuego. Patagonia oscila entre el trueno y un zumbido, Cipango más parece nombre de pirata legendario, la fuente de la eterna juventud gorgotea en Bimini. Rondan por el monte Kurama demonios narigudos, ansias de mundo y de aventurarse infunden Ceilán y su adánico Sivanolipatha Malai. En el corazón de Zanzíbar un gorila se tunde el pecho, las quimeras se aparean en Etiopía bajo las primeras lluvias del año y ni siquiera el fragoroso galope de los centauros a las afueras de Éfeso perturba el sueño de los siete durmientes. Samarcanda produce seda y espejismos. Maldivas libera cadencias bruja s o afrodisíacas. Malabar y Sumatra, de tan reconocibles, alejan la mirada o la pierden por laberínticos jardines de coral. En Ormuz, caminos de baldosas amarillas *et in Arcadia ego*, mientras Malaca convoca arrecifes, sirenas, un naufragio. Trapananda rima con parranda y con las barandas que en Jauja se reparten los tucanes y los loros. Arabia se la disputan el siroco, el simún y el jamsin. Es fácil confundir Chi ttagong con un nigromante o con el hábitat del goofang, pez asombroso "del tamaño exacto del pez rueda, pero mucho más grande" (Borges 2007: 26). No lejos de allí, en Sumarthan, se eleva una torre cuya única y redondísima ventana transpira una misteriosa luz verde, como si Rachid ad-Din Sinan o un par de magos lunáticos llevaran a cabo en su interior bravas hechicerías.

Levantados sobre cimientos cosmogónicos, legendarios y folclóricos, algunos de esos lugares solo se abren o revelan a gentes portentosas como Ibn Battuta, Francisco de Orellana o Lemuel Gulliver. Los clásicos de la literatura de viajes abundan en enclaves mágicos, extraídos de la Biblia, el Corán y las mitologías: Terra Gigantium, Gomorra, la Atlántida, Kunlun, el jardín de las Hespérides, el monte Qaf (قاف). Hasta que en el siglo XVIII razón y ciencia ridiculizan (con éxito relativo) la fe en los mitos, los libros de viaje mezclan las maravillas

17 Los estrechos marítimos siempre han avivado la imaginación de los viajeros y de quienes escuchaban o leían historias de viajes. En el estrecho de Mesina, Ulises oyó el canto de las sirenas.

naturales con las mismas maravillas sobrenaturales, imaginarias o fabulosas de las novelas de aventuras.

La lejanía, los márgenes y los extremos geográficos mitifican: *hic sunt dracones*¹⁸. A ello y a acatar la autoridad (*magister dixit*: Plinio, el Antiguo Testamento, la Sunna, etcétera) obedece en parte la larga pervivencia de los mitos en la literatura de viajes. A partir del siglo XVI, empero, las utopías pierden fuelle y se ponen en tela de juicio, se polemiza y ya no basta la tradición para creer en algo o dar fe de ello. Después de encabezar una expedición en busca de las Siete Ciudades, el franciscano Marcos de Niza había informado a Antonio de Mendoza, virrey a la sazón de la Nueva España, de que al sur de Sinaloa se alzaba una ciudad mayor que Tenochtitlán, cuyos indígenas comían en vajillas de oro y se adornaban con zafiros, esmeraldas, rubíes y perlas inmensas. Enviado Francisco Vázquez de Coronado y Luján al lugar, la historia quedó reducida a cuento. Ni podía desde allí contemplarse el mar ni había "ninguna ciudad tan bella como dos Sevillas juntas, ni grandes catedrales tocadas con hermosas cúpulas doradas y puertas de turquesa; sólo unas pequeñas casuchas hechas con barro, pobladas por unos indios con cara de pocos amigos" (Peña y Martínez-Pinna 83).

Los rumores sobre las grandes riquezas de Sudamérica comenzaron en Reino de Tierra Firme. La tropa comandada por Vasco Núñez de Balboa se topó con la tribu de Comagre en algún punto del istmo de Panamá. Tras el intercambio protocolario de regalos, el indio Panquiaco, primogénito de Comagre, se burló de los españoles porque reñían por la repartición de lo que él juzgaba buhonerías: "si tanta gana de oro tenéis, que desasoguéis y aun matéis los que lo tienen, yo os mostraré una tierra donde os hartéis de ello" (López de Gómara 89). Con esas palabras, Panquiaco maravilló a los españoles y plantó la semilla del mito de El Dorado. A partir de entonces, se sucedieron

18 Seres de bestiario poblaban esos cantiles: hipogrifos, mantícoras, cíclopes, demonios, endriagos y un sinfín de criaturas teratológicas, muchas de las cuales, además, como Cerbero o el dragón Ladón, guardián policéfalo de las Hespérides, custodiaban objetos mágicos, tesoros inconmensurables o la entrada a lugares vedados.

sin tregua las expediciones en pos de El Dorado, Cíbola, Quivira¹⁹, Paititi²⁰ o Elelín²¹.

1.5. *HOMO VIATOR*

Las vistas eran simplemente majestuosas,
más allá de cualquier experiencia visual que haya tenido.

Neil Armstrong

El ser humano es la especie terrícola con mayor inclinación a migrar y al nomadismo. Se puso en marcha enseguida: el viaje le es consustancial. Ha andado caminos, los ha abierto, ensanchado o acortado, desplazando límites o superándolos por tierra, mar y aire, se ha asomado al espacio exterior.

La curiosidad y el afán de conocimiento llevan a indagar (en los) límites, acicatean el progreso y refractan la noción de frontera última. Alcanzados los extremos orientales y del Mediterráneo, Occidente descubrió en 1492 contradas más occidentales, tanto que daban la vuelta hasta orientarse. En el siglo xx la tecnología por fin concedió uno de los deseos más antiguos de la humanidad: pisar la Luna.

Desde las primeras rapsodias y epopeyas, la literatura sale de viaje. Como agua freática, el viaje subyace a la *Odisea*, a la *Eneida*, a *La divina comedia*, a *El lenguaje de los pájaros* (منطق الطير), a *Viaje al Oeste* (西游記), a *Don Quijote de la Mancha*, a *Los detectives salvajes*. Ulises zarpa de Troya rumbo a Ítaca y Eneas corre a toda costa hasta Italia, Dante sube y baja por un laberinto de tres pistas al son de Virgilio, una bandada de pájaros sobrevuela siete valles al encuentro del rey

19 A Quivira y Cíbola, pretendidas en el norte de México, se las conjeturaba como dos de las Siete Ciudades que siete obispos habían fundado en dispares lugares del mundo tras la conquista musulmana de la península ibérica.

20 Paititi, legendario reino incaico o preincaico, brujuleado al sur de la Amazonia, en la región fronteriza que hoy ocupan Bolivia, Brasil y Perú. Aún hoy lo buscan.

21 Elelín ha conocido varios nombres: Ciudad de los Césares, Ciudad Encantada de la Patagonia, Ciudad Errante, Trapananda, Lin Lin. La rastrearon por Suramérica, sobre todo a lo largo del valle cordillerano de la Patagonia entre Chile y Argentina. Nunca dieron con ella.

pájaro Simurg (سيمرغ), Xuanzang (玄奘), Sun Wu Kong (孫悟空), Zhu Ba Jie (豬八戒) y Sha Seng (沙僧) van a la India por unos sutras budistas, Arturo Belano y Ulises Lima (*nomen ets omen*) buscan a Cesárea Tinajero en los atónitos confines de México.

Desde la Odisea hasta las novelas de *science-fiction* del siglo xx (viajes en el tiempo, en el espacio, a través del cuerpo humano, etc.), pasando por Luciano (*Historias Verdaderas*, y otras narraciones), la abundante literatura de viajes reales e imaginarios responde a nuestras necesidades (Kappler 79).

La literatura, por más fantástica que sea, esencia un viaje. He aquí que no se atentaría contra nada ni resultaría tendencioso o argado si como precedentes de la literatura de viajes, junto a las periégesis, *itineraria* y otras obras descriptivas o enciclopédicas de la Antigüedad, figurasen la *Odisea*, la *Iliada*, la *Eneida*, *El sueño de Escipión* o el libro del *Éxodo del Pentateuco*²². Los libros de viaje han proporcionado (y siguen haciéndolo) modelos protagónicos, escénicos y temáticos a la novela y a otros géneros literarios.

Badía [Alí Bey] era el hombre para el caso. Valiente y arrojado como pocos, disimulado, astuto, de carácter emprendedor, amigo de aventuras, hombre de fantasía y verdadero original, de donde la poesía pudiera haber sacado muchos rasgos para sus héroes fabulosos; hasta sus mismas faltas, la violencia de sus pasiones y la genial intemperancia de su espíritu le hacía apto para aquel designio (Godoy 31).

Héroes de ficción como Simbad y viajeros como Ibn Battuta no sólo son equiparables, sino también intercambiables. Dos naufragos auténticos, el español Pedro Serrano (siglo xvi) y el escocés Alexander Selkirk (siglo xviii), inspiraron a Daniel Defoe el naufrago más insigne de la literatura universal: Robinson Crusoe. Julio Verne escribió *La vuelta al mundo en ochenta días* a imitación de los viajes

²² Biblia y Corán refieren viajes milagrosos como el vadeo de Moisés y los israelitas por el mar Rojo o la travesía de Mahoma a velocidad rompiente a lomos del corcel Buraq (براق).

del aventurero Gianfrancesco Gemelli Careri (siglo xvii); en el mar de Java descrito por Francis Fletcher (siglo xvi) se espeja el paraíso de humedad y silencio (pozos de aceite humeantes, lirios sangrientos, salamandras doradas) de *Cien años de soledad* (Camacho Delgado).

Sinónimo de búsqueda, el viaje se emprende por motivos políticos, comerciales, piráticos, religiosos, químicos, científicos, etcétera. He ahí las rutas de la seda y de las especias, las peregrinaciones a la Meca y a Jerusalén, las embajadas, la circunnavegación de la Tierra, la piratería, la conquista de América, las búsquedas de Eléfin o de Penglai, las exploraciones naturalistas, la expansión colonial o la aventura espacial acometidas por viajeros de toda índole: geógrafos (Estrabón), emperadores (Adriano), filósofos (Plotino), califas (Harún al-Rachid), cosmógrafos (Zakariya al-Qazwini), mercaderes (Marco Polo), peregrinos (Ibn Battuta), navegantes (Zheng He), conquistadores (Hernán Cortés), embajadores (Ruy de Clavijo), corsarios (Francis Drake), espías (Alí Bey), naturalistas (Charles Darwin), astronautas (Neil Armstrong). Pese a esta heterogeneidad de oficios y disciplinas, el viajero acostumbra a ser polifacético y ducho en diversas materias: geografía y zoología, equitación e idiomas, matemáticas, navegación y medicina, amén de exhibir carisma, bizarría, e incluso cierto carácter pendenciero, sobre todo por lo que respecta a piratas, espías y pícaros, quienes, en buen ejercicio de su profesión, adviértase, no dejarán testimonio escrito de sus viajes, esto es: pruebas de sus delitos, y si lo hacen (piénsese en Walter Raleigh), disimularán sus fechorías o las disfrazarán de hazañas.

Todo personaje literario, por su parte, es un buscador: un viajero. Lemuel Gulliver, Amadís de Gaula y otros protagonistas de novela buscan lo mismo que Pausanias, Ibn Batutta y Zheng He: despejar la equis. *El señor de los anillos*, *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, *El perfume*, 2666 o *Los años de peregrinación del chico sin color* narran búsquedas de fondo. Al viajero, es decir, a cualquiera que salga de viaje y adopte ese papel, lo asalta un sentimiento de extrañeza. Ese sentimiento tarda en disiparse. El viajero sale al mundo y busca. El mundo, desde luego, lo anonada. Aunque el viajero lo haya prefigurado y el relato del viaje sugiera lo contrario, la realidad meta siempre

acaba asombrando. Es por ello por lo que la fantasía de los libros de viaje esconde no rara vez realidades insólitas atisbadas.

Si hay una necesidad comparable a la de viajar (o si cabe incluso más perentoria) esa es la de contar el viaje. Ambas necesidades se cruzan en la literatura de viajes. Delante de un público ávido de novedades y de aventuras, no habrá forma de que el viajero contenga la lengua. A lo largo de la historia de la humanidad, ha habido numerosísimos relatos de viajes, innumerables si se incluyen, además de los reales, los ficticios, imaginativos, poéticos o novelados: epopeyas (*Epopeya de Gilgamesh*), novelas (*Los viajes de Gulliver*), crónicas (*Cartas de relación de Hernán Cortés*), epistolarios (*Viaje a China*), poemas (*Primero sueño*) o poemarios (*Sendas de Oku* [奥の細道]). El contador de viajes, por cuanto contador de historias, tiende a colorear. El viaje, por ende, se vuelve cuento, es decir, ficción. Sin duda, muchos libros de viaje podrían catalogarse como novelas de viaje o de aventuras.

El viajero, después de llegar a destino, da la vuelta de regreso y relata su viaje: el relato valida el viaje y al viajero. El gato sin nombre de *Yo, el gato*, de Natsume Sōseki, honrando su condición de *Felis silvestris catus*, tras viajar al otro e inexplorado lado de la calle, ha de contar (ni que sea al lector) su heroicidad: se completa el viaje con su verbalización. El viaje ha de tener, por tanto, (i) tornaviaje y (ii) relato. Esta última condición deriva de la propia vanidad del viajero, quien suele creer o dar por sentado que ha visto lo que nadie y mejor que nadie. A partir de ahí, el viajero narrador aumenta la realidad²³: la amplifica, en lo positivo (maravillas) o en lo negativo (horrores). Juan de Marignolli, por ejemplo, tras compararse con Salomón, asegura haber paseado en elefante junto a la reina de Saba, y se jacta de haber viajado más lejos que Alejandro Magno, hasta el mismo cabo Comorín. El viajero quiere dejar constancia no tanto de lo que ha visto, sino de que lo ha visto.

23 Estando hoy la realidad aumentada (RA) tan en boga en la industria del videojuego, no huelga recordar que la literatura no ha hecho (ni hace) otra cosa que aumentar la realidad.

Está la noche de Delfos en que sentí lo numinoso y no supe morir, es decir nacer; están las horas altas de Mecenas, la escalinata de Faistos, y las minucias que la araña guarda en cumplimiento de una figura que se nos escapa, el dibujo de un mediocre fragmento de mosaico en el puerto romano de Delos, el perfume de un helado en una calleja de Placca. Y además está el viaje de Atenas a Cabo Sunion (Cortázar 98).

Julio Cortázar está en París con un amigo suyo. Julio Cortázar o quien sea que protagonice la anécdota *Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion*. Excusa añadir que la anécdota muta en cuento, como casi todo lo que tocaba el autor de *Rayuela*. El amigo se llama Carlos Courau y tiene una urgencia: contar un viaje, sacárselo de dentro con su relato. Ese mismo viaje, casualmente, lo hará Cortázar un mes más tarde. Al final, como cabe suponer, el viaje de Cortázar contradice el de Courau. Regresado a París, cae en la cuenta: cada vez que le relata su viaje a alguien cede "al placer de todo viajero que al narrar su periplo lo rehace" (Cortázar 96). En *Lolita*, también Humbert Humbert admite que mientras relataba su expedición ártica "la musa de la invención me tendió un fusil y maté a un oso blanco" (Navokov 47). Cortázar sospecha que Courau cedía igualmente a ese impulso.

Con esta anécdota, Julio Cortázar mide los laberintos y los escamoteos de la memoria, las disonancias entre realidad y expectativa, la tentación de rehacer²⁴. La expectativa colisiona con la realidad y los añicos de ambas se mezclan sin que haya manera de separar los de la una de los de la otra. La realidad meta se transforma a golpe de apriorismos: asunciones, estereotipos, prejuicios, preconcepciones, símbolos asentados en un imaginario tanto colectivo como individual. Percibida la realidad meta a través de los sentidos, el cerebro la moldea. Las imágenes internas pugnan con las externas, es decir, la

24 Por la propia inercia del relato y también en aras de complacer las expectativas del público, el viajero rehará el viaje, añadirá lo que podría haber visto pero no tuvo (ni había) manera de ver y omitirá lo insustancial, aburrido o anodino: "caminó [el viajero] por donde quiso y, por donde no quiso pasar, dio la vuelta." (Cela 97). La realidad se falsifica y se descarta lo que no cumple o contradice las expectativas o impacta contra ellas con demasiada fuerza (Zumthor y Peebles). El libro de viaje se fragua en los pies del viajero, ciertamente, pero son los suyos unos pies con cabeza.

realidad prefigurada se confronta con la realidad meta contemplada *in situ* o la reta. Por si eso no bastase, el escritor siempre se rinde a su oficio: el de inventar.

1.5. LA FICCIÓN EN LA LITERATURA DE VIAJES

Fontaine cree volver a oír —a oír por primera vez— los ruidos de aquella aldea a la que nunca volverá y que erróneamente ha confundido con los ruidos de cualquier otra aldea africana. Ahora, a miles de kilómetros, la oye y la ve por primera vez, y se horroriza y maravilla a un tiempo.

Los sinsabores del verdadero policía
Roberto Bolaño

Este fragmento de *Los sinsabores del verdadero policía* plasma o podría presumirse que plasma la esencia de la literatura de viajes, así como el *fatum* del escritor de libros de viaje: el desorden temporal, la confusión de los espacios, la desconexión, o con mayor exactitud, la inconexión, la distancia entre el viaje y su escritura, la transmutación de la experiencia y la refiguración de los lugares, los cuales parecen ir encogiéndose y a la vez agrandándose, destilando irrealidad (a saber: literatura) a medida que el viaje se pone por escrito y las maravillas y los horrores se arremolinan, convergen, pujan a través de una maraña de recuerdos alevés.

Literatura y creatividad se atestiguan en todos los relatos de viaje, en general, desde las periégesis de la Antigüedad hasta los libros de viaje ilustrados y en adelante. Como dice Adriano en la novela *Memorias de Adriano*, "la ficción tiene su lado bueno, prueba que las decisiones del espíritu y la voluntad priman sobre las circunstancias" (Yourcenar 43).

El tesón de encontrar a toda costa lo que se ha venido a buscar comba o deforma la realidad. Marco Polo, Guillermo de Rubruck o Cristóbal Colón viajaban con un viaje prefigurado en la cabeza, pre-dispuestos a maravillarse y con los párpados pesados de tradición (Pérez Priego). En tal estado, la realidad se pinta de ficción, adrede

unas veces (cuando Juan de Mandevilla afirma haberse bañado en la fuente de la eterna juventud), otras veces inconscientemente, y así Marco Polo temió en el desierto de Lop a los demonios: "Hasta durante el día oí las voces de esos espíritus y os parece oír instrumentos extraños, así como tambores." (Marco Polo 43).

Siempre ha habido excepciones. Odorico de Pordenone (siglo XIII), Juan de Montecorvino (siglo XIII) y Juan de Marignolli (siglo XIV) desafiaron la tradición en algunas etapas de sus viajes e incluso la objetaron al cotejarla con el conocimiento empírico personal²⁵. Montecorvino, en cuanto al paraíso terrenal, confiesa que "mucho busqué y pregunté sin que pudiera encontrar cosa alguna" (cit. en García Espada 153); Marignolli no sólo refutó la existencia de razas monstruosas en Oriente²⁶, sino que cruzó el desierto de Gobi para demostrar que era expugnable²⁷.

A partir del siglo XIII se va imponiendo la vista a los otros sentidos. El viajero narrador acentúa su calidad de testigo ocular²⁸ y la retórica acuña nuevas fórmulas enfáticas: "quien no lo haya visto no alcanzará a comprenderlo", "cosa maravillosa en verdad; ni mi boca ni mi lengua alcanzan a explicar bien lo que vieron mis ojos" (Jordano Catalán, cit. en García Espada 75), "sólo se creen viéndolas" (Gaspar y Rimbau 364). Las descripciones visuales acreditan mejor la marca *in situ* del relato de viaje.

Jordano Catalán se asombra solo de lo que ve o ante lo que ve, y en absoluto por lo que escucha de otros. El mundo, verdaderamente,

25 Con todo, estos viajeros dieron pábulo a profecías y vaticinios: la profecía del Árbol Seco, la de Gog y Magog, la del fin del islam, la de la fuga de las terribles hordas que Alejandro Magno había confinado en un rincón de Asia (García Espada).

26 Hasta el siglo XV, el conocimiento europeo de Oriente, tanto del Próximo Oriente como del Lejano Oriente o Extremo Oriente, provenía de tres fuentes: (i) la tradición grecolatina, (ii) la Biblia y (iii) los testimonios de viajeros.

27 Bien es verdad que después de eso, en maravillosa contradicción, Marignolli jura haber localizado el reino de Saba y contemplado "el mar rodeado de llamas y de dragones vomitando fuego" (cit. en García Espada 387).

28 Esa preeminencia del *ego vidi* frente al *ego audivi* se asienta en el pensamiento de Tomás de Aquino (siglo XIII), según el cual el sentido de la vista "tiene una virtud cognoscitiva más universal, se extiende a más realidades y es más eficaz en su conocimiento" (Aquino 21).

lo suspende con facilidad, se arroba con la fauna y la flora, y ello hace que la veracidad de su relato penda a menudo de un hilo. Diríase que ve visiones con frecuencia. Pero las ve (o dice verlas) con sus propios ojos: cinocéfalos en las islas del golfo de Bengala, enanos velludos en Java, el pájaro Rujj en Etiopía, las vides plantadas por Noé al desembarcar del Arca, serpientes que engullen lobos como si fuesen bayas.

En la Edad Media, señala García Espada, el libro de viaje, desatendido o marginado por la retórica, incluía elementos fantásticos, imaginativos y utópicos. García Espada se queda corto. Ya los primeros viajes documentados fabulan: geografías ficticias, quimeras, crónicas extrañas, sueños premonitorios. El *Shanhai jing* (山海經), cuyas versiones prístinas datan del siglo III a. e. v., entre otras bestias fabulosas, describe el fénix (鳳凰), el *qilin* (麒麟) y el zorro de nueve colas (九尾狐).

從基山向東三百里，為青丘山 [...] 山上有一種獸類叫九尾狐，其狀如狐，張有九條尾巴，叫聲如嬰兒，能吃人。人吃了它後可以辟邪 (山海經 *Shanhai jing* 162).

Trescientas millas al este de la montaña Jin se halla el monte Qing [...] Habita en ese monte una bestia llamada *jiu tiao wei*²⁹, semejante a un zorro y con nueve colas. El sonido que produce se confunde con el de un bebé y puede alimentarse de personas. Comerlo protege contra los espíritus malévolos³⁰.

Simbad el marino escapó de una isla asido a la pata del Rujj, ave colosal capaz de agarrar elefantes y rinocerontes, levantarlos en vuelo y alimentar con ellos a sus crías. El viajero andalusí Abu Hamid al-Garnati lo identificó en el siglo XII con un pájaro de diez mil brazas de envergadura que anida en las islas de los Mares de China. Ibn Battuta lo tomó por una montaña surta sobre esos mares³¹.

29 Literalmente: zorro (狐) de nueve (九) colas (尾).

30 Traducción propia.

31 En otra parte de *Las mil y una noches*, el genio de la lámpara le revela a Aladino que algunos genios e ifrits sirven al Rujj. Por sus titánicas dimensiones, el Rujj (o Ruc o Rocho) de las mitologías árabe y persa se asemeja al Peng (鵬) de la mitología china,

Hérodoto, Estrabón, Pausanias y otros viajeros de la Antigüedad hablan con naturalidad de dragones, cíclopes, grifos, basiliscos, monstruosas hormigas del desierto cuyo tamaño es "menor al de los perros pero mayor que el de los zorros", a las que no hay animal que "iguale en cuanto a rapidez" (Heródoto, cit. en Pérez Ródenas 299-300).

Estos grifos luchaban por el oro contra los arimaspos, los cuales viven más lejos que los isedonios [...], los arimaspos son todos hombres de un único ojo desde su nacimiento, y los grifos son bestias semejantes a los leones, pero con alas y pico de águila (Pausanias, cit. en Pérez Ródenas 304).

Alexander von Humboldt alertó de que la narración ficcionaliza lo que pulsa, tiende a despegarse de la realidad e impurifica lo pretendidamente referencial. Es sintomático que el fundador de la geografía moderna universal se expresase en esos términos.

Todo libro de viaje tiene un hemisferio fabuloso. La literatura de viajes conjunta el mundo real con otro imaginario, tan bien que a veces cuesta distinguir el ficticio, de manera que la realidad parece mentira y las fábulas, muy veraces³². He ahí la doble virtud de los relatos de viajes: *delectare et prodesse*. Poco o nada importa cuánto haya de real, fabuloso o poético en ellos, pues ni la fábula ni la poesía contradicen la realidad del mundo; antes al revés: la refrendan. Tampoco las novelarías y las figuraciones invalidan un libro. El *Shanghai jing*, mezcla de bestiario, atlas fantástico y enquiridión de brujos, por ejemplo, contiene valiosos datos geográficos, botánicos y zoológicos.

La ficción entra de rondón en el relato de viaje. El autor interpreta lo que ve o ha visto, y la interpretación, huelga decir, siempre conlleva desvío. La memoria, por su parte, devuelve los hechos y las imágenes

ave descomunal en la que según Zhuangzi (莊子, siglo IV a. e. v.) se había transfigurado el gigantesco pez Kun (鯪). Oriente se deleita con mitos ornitológicos, fabulando pájaros de asombro: Anqa (عَنْقَاء), Aosaginohi (青鷲火), Avalerion, Basan (波山), Benu, Berunda, Fenghuang (鳳凰), Garuda, Homa, Mayura, Sarimanok, Simurg, Zhuque (朱雀).

32 No es un mero decir que la realidad iguala o supera la ficción. Al fin y al cabo, la ficción, por cuanto producto de la imaginación humana, es limitada, mientras que la realidad rebasa (largamente) los límites del ser humano.

incompletos, tarados o a trozos. La memoria falla. Porosa y flácida, la memoria se descuerda. El viajero narrador la zurce entonces con hilo imaginativo. Lo pensado e imaginado eclipsa lo visto, el viaje se apoca y el relato lo embaúla: "el viajero ve muy claro todo lo que piensa, y un poco confuso, quizá, todo lo que ve" (Cela 8) o vio. El libro de viaje redactado *a posteriori* (piénsese en el *Tractado de las andanças e viajes de Pero Tafur*, escrito quince años después del viaje) es una repercusión intelectual e imaginativa. La memoria se aleja de la realidad y lo hace, además, en grado proporcional al tiempo que media entre el presente y el pasado traído con ella. Al distanciarse, las cosas dejan de ser como fueron, y más: dejan de ser lo que fueron.

El narrador es un viajero en el recuerdo y cuenta un viaje que empieza y termina en sí mismo: el viaje despliega o cifra un ensimismamiento. El viajero narrador escribe ensimismado, lo cual inclina el viaje hacia introspectivas pendientes que resbalan. Los relatos de viajes plasman no un mundo igual para todos, sino el mundo incommunicable (he ahí la paradoja) que observa el viajero.

Escribir lo ocurrido *in situ*, durante el viaje, por otro lado, tampoco asegura nada. Ante unas ruinas prehistóricas o un palacio de cúpulas azules, al borde del cráter, equivocando el barullo del agua con el crotoreo del quetzal, el viajero narrador se embarga y se entrega a la literatura, se sume en un estado de lirismo que entela su visión y lo alucina³³.

Los entusiásticos afirman que Cela describió la Alcarria como nadie. Nada más lejos: no lo hizo como nadie sino como Camilo José Cela, dado que "la realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el universo" (Ortega y Gasset 77). Salvo superponiendo la lectura al paisaje, no se reconocerá la Alcarria en *Viaje a la Alcarria*. Otro autor habría compuesto, de habérselo planteado, otro *Viaje a la Alcarria*. El propio Cela, partiendo de otro lugar o en otro tiempo, lo habría escrito distinto.

Vicente Blasco Ibáñez recorre el mundo y lo relata con objetividad aparente en *La vuelta al mundo de un novelista*. El título no engaña a

33 No faltan las veces en las que algo parece lo que no es por mostrarse como debería ser o porque el autor decide hacer prevalecer por encima de lo que es lo que pudo haber sido.

nadie y lo declara todo. A China le dedica un prolijo capítulo del segundo volumen: Pekín, Shanghái, Cantón, Hong Kong y Macao. Shanghái lo hipnotiza a tal punto que reconoce podría haberle inspirado varias novelas. En el viajero que escribe su viaje, tanto como en el que lo confía a un narrador de oficio para que lo escriba, acecha un novelista.

Desmantelado el andamiaje, escondidos los planos, la arquitectura del libro de viaje parece espontánea y no artificio, o sea, no parece lo que es: literatura³⁴. El realismo de los libros de viaje es frugal, fugaz e inconsistente, o meramente fingido. La literatura de viajes contraría la realidad porque (i) es literatura, (ii) los relatos de viajes, por lo común, oscilan entre la retrospectión y la introspección y (iii) ningún viaje cabe de verdad en un libro: "Una sola ciudad, concluye Arcimboldi, es por naturaleza inabarcable, dos ciudades son el infinito" (Bolaño 217).

La literatura de viajes plantea un problema duplo, de definición y de categorización, por cuanto sus límites coinciden o interseccionan con los de otros géneros literarios, como el de la novela de aventuras. Separar el libro de viajes de la novela de aventuras implica *a priori* una diferenciación capciosa: el uno expone o relata verdades (*Naufragios*, *La primera vuelta al mundo*), mientras que la otra inventa ficciones (*La isla del tesoro*, *Robinson Crusoe*). Tal criterio, en efecto falaz, no satisface. Tanto el viajero que escribe como el novelista faltan a la verdad o mienten en algún grado. Contra pronóstico, además, no siempre el novelista gana la palma del mentiroso. Pigafetta y Stevenson alternan por igual veras con embustes, unas veces hasta donde quieren y otras hasta donde pueden. Cuando agotan la verdad ambos recurren al artificio, y viceversa. La mentira, nótese, nunca es pura, no tiene manera de serlo, porque reposa sobre alguna base de verdad o contiene trazas de ella. Por su parte, la verdad no dura en alto mucho tiempo: pesa y los brazos se cansan de sostenerla. La ficción tonifica el relato.

Domínguez atribuye al género de la literatura de viajes tres cualidades: (i) diversidad tipológica, (ii) carácter multiforme y (iii) situación fronteriza. Para Alburquerque, en los libros de viaje prepondera

34 Popeanga distingue *libro de viaje* (verdad) de *literatura de viajes* (ficción). Aquí se obvia esa distinción.

la descripción en detrimento de la narración, por más que el relato se presente "como un espectáculo imaginario"³⁵ (Carrizo Rueda 28).

El género consiste en un discurso que se modula con motivo de un viaje (con sus correspondientes marcas de itinerario, cronología y lugares) y cuya narración queda subordinada a la intención descriptiva que se expone en relación con las expectativas socio-culturales de la sociedad en la que se inscribe. Suele adoptar la primera persona (a veces, la tercera), que nos remite siempre a la figura del autor y aparece acompañada de ciertas figuras literarias que, no siendo exclusivas del género, si al menos lo determinan. Esta fuera de toda duda que los límites de este género no cuentan con perfiles nítidos (Albuquerque 86).

Los libros de viaje suelen usar la primera persona del singular (Popeanga), pero el lector avisado, el mismo que comprende que el relato ha de cumplir con ciertas "expectativas socio-culturales"³⁶, advierte que en verdad están escritos en una primera tercera persona. El viajero se confunde con el viaje y con el paisaje, lo cual confunde por reverberación al propio lector, quien llega a no disociarlos bien: duda de si el viajero transita de veras por el paisaje o de si es el paisaje el que viaja en realidad viajero a través.

35 Tratándose de un género literario y documental, no obstante, cabría matizar que ese espectáculo imaginario, más que presentarse, se representa.

36 Esas expectativas no sólo las dicta la tradición, sino que también aumentan con los relatos de quienes viajaron más para confirmar la tradición que para descubrir algo nuevo. Como testimonio de experiencia directa, el libro de viaje hará hincapié en la proximidad del viajero narrador respecto a lo observado, aportará evidencias y basará sus descripciones en elementos visuales (*ego vidí*) o cuantificables. Los libros de viaje adscritos a una tradición, por el contrario, avalados y legitimados por esa tradición (*ego audivi, ego legi*), no requieren pruebas. Han heredado un modelo (a saber: una forma de ver y de transmitir) y lo reproducen.

2. HORROR Y MARAVILLA EN LOS LIBROS DE VIAJE

No es mi deseo engañarme a mí mismo o a mi país con fantasías, ni tampoco estoy tan enamorado de aquellos alojamientos, viglias, atenciones, peligros, enfermedades, pestilencias y comidas y otras calamidades que acompañan a estos viajes.

Walter Raleigh

El autor del libro de viaje, bien sea el propio viajero o un amanuense que escribe al dictado o de oídas, enumera maravillas, lugares o paisajes maravillosos, costumbres que lo maravillaron. *Le divisament dou monde*, libro de viaje por antonomasia, se divulgó en español con el nombre de *Libro de las maravillas de Marco Polo* o *Libro de las maravillas del mundo* o *Libro de las maravillas a secas*, y la celeberrima *rihla* de Ibn Battuta, adversario de Marco Polo por la consecución del cetro de campeón de los viajeros, acopia *adjaib* que es un contenido.

La maravilla, bajo formas y medida diversas, permea la literatura de viajes: periégesis paganas, cristianas descripciones del Oriente, *rihlat* de viajeros musulmanes, crónicas de Indias. Con independencia de la tradición y de la cultura incubadoras, la literatura de viajes se pliega ante la maravilla y fabrica inventarios de maravillas tales que ambas han devenido, si no sinónimos, metonimias *pars pro toto* y *totum pro parte* la una de la otra. Los libros de viaje medievales y renacentistas asentaron esta metonimia³⁷: LA MARAVILLA COMO PARTE DE LA LITERATURA DE VIAJES.

Marco Polo juzga *maravillosos* los palacios del Gran Kan, "maravillosamente bello y bien decorado" (Marco Polo 61) y del señor de la isla de Cipango, "todo cubierto de oro fino" (133), descubre en Cantón "un mercado de piedras preciosas que es maravilloso" (131) y de las avestruces de Madagascar, después de no acertar a compararlas

37 No hay más que contar las numerosas catáforas con las que en esos libros el narrador predispone el ánimo del lector a un listado de maravillas o a la reseña de algo maravilloso: "Y otra cosa os referiré, que es maravillosa", "Os causará maravilla que os cuento que...", "Os diré una cosa más maravillosa aún". También Enrique Gaspar, tan parco en maravillas, lanza este anzuelo retórico: "van a maravillarte estos dos ejemplos de acrobacia y prestidigitación de que he sido testigo" (259).

con nada, dice "que son una maravilla" (168). A Jordano Catalán algo en Persia lo "maravilló mucho": la ciudad de Tabriz, donde "no cae rocío del cielo y en verano apenas llueve" (cit. en García Espada 306); Odorico de Pordenone se maravilló con las ocas de Guinea, la vastedad del desierto persa y los cardúmenes de peces del Mekong. Los neveros de las montañas divisables desde el estrecho de Magallanes impresionaron tanto a Francis Fletcher que las contó "entre las maravillas del mundo" (cit. en Camacho Delgado 71). Desde el principio, la literatura de viajes, las descripciones del mundo en general e incluso las geografías y las historias enciclopédicas se aliaron hasta en el título con el campo semántico de la *maravilla*: *De mirabilibus mundi* de Solino (siglo III), *Llibre de meravelles* de Ramón Llull (siglo XIII), *Mirabilia descripta* de Jordano Catalán (siglo XIV).

La metonimia entre horror y literatura de viajes, en cambio, no ha arraigado. No es que Marco Polo, Ibn Battuta, Zheng He, Ruy de Clavijo, Pigafetta y los demás oculten los horrores del viaje; al contrario: los cuentan con gusto. Marco Polo aparta la vista (más bien el recuerdo) de los idólatras de Fugiu que comen carne humana "y dicen que es carne exquisita", los juzga "los hombres más crueles del mundo, pues matan cuanto encuentran al paso, beben la sangre de sus víctimas y luego se las comen", e incapaz de soportar tanto horror, cía y corrige el rumbo del relato: "Dejemos este horror y hablemos de otras cosas" (Marco Polo 129).

Ibn Battuta se horrorizó tanto o casi tanto como se maravilló a lo largo de sus tres décadas de viaje. La belleza y la virtud de las mujeres de Hinawr lo cautivaron, pero en Maldivas perdía los nervios y se encalabrínaba con la impudicia de las mujeres de no cubrirse los pechos. Las cobras indias espeluznaron de tal forma a Jordano Catalán que las refiguró en pequeñas hidras heptacéfalas. El macabro tzompantli azteca de Tenochtitlán escandalizó a Hernán Cortés, a Cabeza de Vaca lo horripiló una tribu de indios americanos "que matan sus mismos hijos por sueños, y a las hijas en nasciendo las dejan comer a perros" (Núñez Cabeza de Vaca 19). Enrique Gaspar se horrorizó con la "aberración" china de los pies de loto (縛腳), por la cual "le decoyuntan [a la niña] hacia dentro, triturándoselos, todos los dedos, menos el mayor" (Gaspar y Rimbau 291).

Maravilla y horror se turnan también en la moderna literatura de viajes. En *Viaje a la Alcarria*, tras maravillarse con el taheño Armando, a quien "a pleno sol, el pelo le brilla como si fuera de fuego" (Cela 37), Camilo José Cela es presa del horror al ver a un mendigo bambarria y tuerto que renquea por el pueblo chorreándole sangre del cráneo. Hecho un cristo y todo, el mendigo canta. Entonces el horror espande. Desde su portal, una mujer le grita al zonzo descalabrado: "¡Lástima no reventases, perro!" (39).

Aun registrando horrores en número apenas inferior al de maravillas, los libros de viaje no divulgan la palabra *horror* (ni sus derivados) con igual fuerza y profusión³⁸. De ahí que la metonimia EL HORROR COMO PARTE DE LA LITERATURA DE VIAJES no haya cristalizado³⁹. Desde un punto de vista retórico, además, los libros de viaje se han asociado a tópicos laudatorios como el *locus amoenus* y el *laus urbis* (Rodríguez Temperley), medios comunes de efusión de la maravilla, a pesar de prodigarse también en horrores y tópicos censuradores, vituperosos o execrativos⁴⁰.

La bibliografía sobre la maravilla en la literatura de viajes es extensa: Acosta, Beltrán, Casas Rigall, Kappler, Le Goff, Moreno, Popeanga, entre otros; el horror, por el contrario, no ha motivado estudios ni recibido oportuna atención⁴¹. Ello explica que hasta el momento solo

38 *Horror, horroroso y horrorizar(se)* concursan menos en los relatos de viaje que *maravilla, maravilloso y maravillar(se)*. Del latín *horror, -ōris, horror* aglutina aquí las tres primeras acepciones de su entrada en el DRAE: 1. m. Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso; 2. m. Aversión profunda hacia alguien o algo; 3. m. Atrociadad, monstruosidad, enfermedad.

39 Al menos hasta el siglo XVII y con una excepción: las crónicas de Indias, en cuyas páginas el horror gana (a ratos) terreno a la maravilla. Los autores o los protagonistas de este subgénero de la literatura de viajes (exploradores, navegantes, colonos, conquistadores, misioneros) se desahogan relatando penalidades, padecimientos, fatigas y horrores, a través de un discurso marcado por el desaliento y el fracaso (Camacho Delgado).

40 Tópicos faltos de denominación, ciertamente, pero tópicos al fin y al cabo.

41 Fuera del género, huelga decir, la ha recibido con creces. En literatura no exclusivamente de viajes, Carroll (1990), Halberstam (1995), Botting (1998) y Mendlesohn (2003) ligan el horror a elementos intrusos de carácter innatural, inmundo y amenazante cuya presencia en la realidad provoca miedo, repugnancia, parálisis, estremecimiento y desorientación (González Grueso 36-37).

se haya delimitado el concepto de *maravilla*. Autores como Casas Rigall y García Espada la han definido, aunque sin ahondar en sus definiciones: la abrevian a rareza benéfica, la relacionan con lo inconmensurable retributivo. Definida la maravilla, por fortuna, basta con invertir las coordenadas para demarcar o enmarcar el horror: rareza maléfica, inconmensurabilidad negativa. Podría aquí objetarse que tales delimitaciones, además de someras y faltas de caracterización psicológica, presentan el inconveniente de no deslindar la realidad suscitadora de la emoción suscitada, pero maravilla y horror acogen esa doble acepción y abarcan ambos referentes: designan tanto la causa como el efecto.

Horror y maravilla causan *a priori* efectos análogos: suspensión, enmudecimiento, parálisis; difieren en las reacciones del ánimo y de la mirada: mientras la maravilla alienta y prende los ojos, el horror desalienta y los desvía. Al no comprender lo que observa, al viajero narrador lo embarga la emoción. Como consecuencia lógica de traspasar los límites de lo conocido, se abre ante él un territorio inexplorado (maravilloso u horroroso) que lo emociona, esto es: lo maravilla o lo horroriza. La retórica tradicional codifica ese embargo ante la maravilla o el horror mediante fórmulas que denotan suspenso, mutismo, ineptitud o inefabilidad, recurrentes y abundantísimas en los libros de viaje: "El interior de las pagodas no puede describirse; es de un efecto maravilloso" (Gaspar y Rimbau 324); "No puedo describir con palabras la magnitud de esta India" (Jordano Catalán, cit. en García Espada 122); "Pero donde está la verdadera maravilla es en el pabellón principal; [...]. ¿Qué hay allí? Yo no sé si podré explicarlo" (Gaspar y Rimbau 337).

Le Goff clasifica las maravillas de los relatos de viajeros cristianos⁴² medievales en (i) *mirabilis* o maravillas precristianas: "en Armenia

42 Las *adjaib* de las *rihlat*, *mutatis mutandis*, encajarían también en la taxonomía de Le Goff: (i) *mirabilis* o maravillas preislámicas: "Dos leguas antes visitamos la fosa de David —sobre el sea la paz—, que está enterrado entre dos brazos de un río que se llama Éufrates, que es del paraíso" (Omar Patún, cit. en Casassas Canals 236); (ii) *magicus* o maravillas diabólicas: en el país de las Tinieblas los mercaderes ignoran "si los que les venden y les compran son genios o son hombres, y nunca ven a nadie" (Ibn Battuta 565); (iii) *miracolosus* o maravillas islámicas: "Jamás vimos tan rica mezquita

Mayor uno se encuentra con algo muy notable, es una montaña de gran altura e inmensa magnitud donde se cuenta que el Arca de Noé se posó" (Jordano Catalán, cit. en García Espada 87); (ii) *magicus* o maravillas diabólicas como la brujería, el satanismo y la idolatría⁴³: "Aquí [Tíbet] nacen los más sabios astrólogos y adivinos, [...]; hacen los más terribles sortilegios y, por arte diabólica, hacen ver y oír cosas maravillosas" (Marco Polo 95); y (iii) *miracolosus* o maravillas cristianas: "así que el califa y los sarracenos vieron esto [el milagro de mover montañas], llenáronse de maravilla y más de uno se convirtió, y el califa mismo se hizo cristiano" (21). Esta taxonomía se circunscribe a una época concreta de la literatura de viajes: la Edad Media. No permite, por tanto, extrapolaciones, o muy a lo sumo consentiría las crónicas de Indias y algunos libros de viaje del siglo XVI. En ese siglo, a Antonio Pigafetta se le apareció el diablo en América, "con dos cuernos en la cabeza y pelos largos que le cubrían las piernas", prestísimo a "lanzar fuego por la boca y por el culo" (Pigafetta 265).

Lo que ellos adoraban era el diablo, que los tenía engañados [...] Y luego que se hizo la iglesia y se dijo misa, el diablo huyó de allí, y los indios andaban asegurados, sin temor (Núñez Cabeza de Vaca 121).

Entender el horror y la maravilla como términos opuestos de una dicotomía perfectamente simétrica posibilita una clasificación universal, válida para todos los libros de viaje: (i) horrores y maravillas naturales (un huracán, el tigre de Bengala, procelosos acantilados); (ii) horrores y maravillas culturales (canibalismo, ceremonias paganas, harenes). Sea como fuere, las clasificaciones no caracterizan; antes al contrario, dan por sentado. Para acabar de caracterizar el horror (y, por repercusión, la maravilla) en la literatura de viajes y en un libro de viaje en particular: *Viaje a China*, se importa aquí el constructo de espacio antropológico de Bueno Martínez. Consecuencia inmediata de ello es la categorización del horror y de la maravilla como fenómenos (en el sentido kantiano) antropológicos.

como la de Damasco, que se llama Bani Umeya." (Omar Patún, cit. en Casassas Canals 227).

43 De la maravilla diabólica (*magicus*) se barrunta más horror que maravilla.

3. EL HORROR COMO EFUSIÓN NUMINOSA DE SIGNO NEGATIVO

Gustavo Bueno Martínez acuñó el concepto de *espacio antropológico* y lo definió como multidimensión articulada por tres ejes cuyas imbricaciones e interdependencias estructuran y clasifican la trama conjunto del material humano.

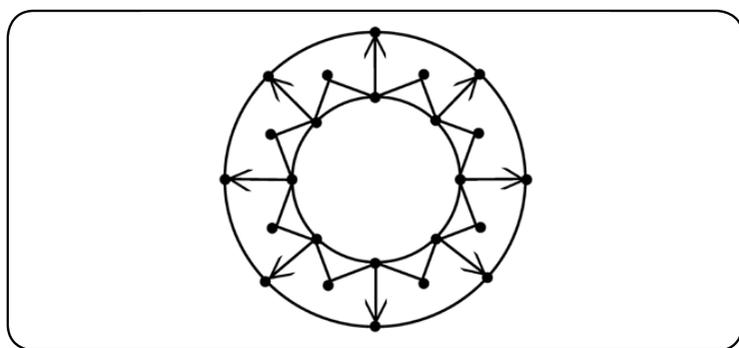


Figura 1.- Diagrama del espacio antropológico (Bueno Martínez).

Dentro del espacio antropológico el ser humano se concibe, y sobre todo se identifica, como entidad relativa y no (en modo alguno) absoluta. Así, el espacio antropológico organiza la realidad humana tanto como la no humana, sin la cual no podría el ser humano orientarse ni (por consiguiente) explicarse o entenderse. Dotado de longitud, anchura y profundidad, el espacio antropológico se representa mediante dos círculos concéntricos (ejes circular y radial) y una estrella de ocho puntas (eje angular) intercalada entre ambos.

Puntos y puntas se interrelacionan conforme a una coherencia antropocéntrica: el ser humano como principio, foco y piedra basal del entramado. A la teoría del espacio antropológico subyacen el *homo mensura* de Protágoras y modelos de la filosofía metafísica clásicos y tradicionales (Aristóteles, Bacon) donde interactúan Dios, la naturaleza y el ser humano. Bueno Martínez reformula esos paradigmas, sustrae a Dios de la ecuación y lo reemplaza por los númenes, los cuales, a diferencia de aquél, gozan (o sufren) de variedad y corporeidad.

El ser humano es la referencia y la pieza central en ese tablero de tres ejes. Sobre el eje circular los seres humanos actúan recíprocamente (comercian, disputan, se aparean); la relación entre los seres humanos y la naturaleza se establece en el eje radial (extracción de minerales, desviación del curso de los ríos, tala de árboles); por último, en el eje angular los seres humanos tienen contacto con los númenes (tótems, animales sagrados, petroglifos). Los raptos de horror y de maravilla que experimenta el viajero y que se describen en los libros de viaje los concitan realidades ordenadas en el eje angular.

Según las reglas de Bueno Martínez, los númenes del eje angular se circunscriben al reino animal y poseen voluntad, inteligencia, percepción y apetito. En este capítulo, no obstante, se subvierten tales reglas expreso para que el eje angular incluya entidades no volitivas ni apetentes, etcétera, pero eventualmente numinosas⁴⁴. Nada justifica, en verdad, la presencia o la inclusión del mamut o las luciérnagas en el eje angular y la exclusión del trueno, la aurora boreal, un volcán o versos escogidos de Roberto Bolaño.

Los númenes, aun adscritos al ámbito natural⁴⁵, adquieren dimensiones sobrenaturales debido a sus atributos fascinadores y a sus atribuciones mágicas (Bueno Martínez). Por lo general, se trata de entidades no denotadas o denotadas pero sin connotación o (semi) desconocidas, es decir, no ingresadas todavía en el orden natural (sin denotación) ni en el metafórico (sin connotaciones). Contemplar, percibir o sentir el numen sobrecoge y estremece la mirada: una manada de bisontes campo a través, el narval en aguas árticas, "un pozo de piedra en medio de un paisaje lacustre" (Bolaño 149). Lo desconocido, lo falto de denotación o de connotaciones, es fuente de numinosidad. Irradia el numen lo inaccesible, a saber: aquello alejado o fuera de la comprensión, la influencia y el control humanos. Algo es numinoso (i) por cuanto estriba más allá de los límites del

44 Sea como fuere, tanto cabe privar a tales entidades de voluntad, apetito o conciencia, cuanto concederles una voluntad, un apetito o una conciencia poéticos, esto es, inefables, y, por ende, numinosos.

45 Adorno y Horkheimer, a propósito del tornaviaje de Ulises, avisan de que la naturaleza, a fin de cuentas, ha desempeñado desde antiguo el papel de antagonista en el teatro humano: fuente de placeres (maravillas) y de sufrimientos (horrores).

conocimiento humano y (ii) en un grado directamente proporcional a la distancia que lo separa de tales límites. Condición numinosa y grado de numinosidad dependen, asimismo, de dos variables: espacio y tiempo. En función del estadio histórico, cognoscitivo o evolutivo de quienes lo contemplan, un eclipse irradiará más numinosidad o menos. La estructura del espacio antropológico del paleolítico (o de los actuales magrebíes), por ende, diferirá de la del espacio antropológico del neolítico (o de los actuales taiwaneses). El espacio antropológico, dinámico y no definitivo, no sólo permite la incorporación de nuevo material, sino también la supresión de material obsoleto, así como la reorganización del material acumulado⁴⁶ (Bueno Martínez): los caldeos y otras culturas antiguas ordenaban el fuego en el eje angular y lo investían de numinosidad, mientras que hoy, desvestido de numen, se inscribe (salvo atavismo) en el eje radial como reacción exotérmica. El numen se disipa en cuanto se domestica o racionaliza: entran en razón el relámpago, las sombras en la niebla. El mismo principio hiératico por el que los caldeos sacralizaban el fuego reviste actualmente de numinosidad el avistamiento de ovnis, la materia oscura o la biodiversidad extraterrestre.

En el eje angular, Bueno Martínez subsume cuatro especies en dos géneros, los **númenes equívocos**: (i) *númenes divinos* y (ii) *númenes demoníacos*; y los **númenes análogos**: (iii) *númenes humanos*⁴⁷ y (iv) *númenes zoomorfos*. Tales númenes socorren, atemorizan o rehúyen al ser humano, y le infunden emociones: miedo, amor, aversión, respeto, confusión, asombro⁴⁸. El concurso de estas cuatro categorías, no obstante, empece más que facilita una óptima caracterización de

46 He ahí que los viajes reforman y amplían el espacio antropológico: corporeizan realidades y las incorporan al espacio, o las resitúan o trasladan de un eje a otro.

47 Los númenes pueden ser individuos adonados, portentosos o pavorosos, u otros seres humanos alóctonos, externos o ajenos al conjunto humano de referencia.

48 Bueno Martínez califica tales especies de no imaginarias y tangibles, lo cual quiere decir (o así debería entenderse) que quien las contempla cree en ellas o da como axiomática su existencia. De ello se deduce la posibilidad de realidades sin ámbito o desconocidas o inexplicables (el fuego para los caldeos, los límites del cosmos en la actualidad), así como las interpretaciones erróneas (cinocéfalos, ciudades encantadas), inducidas por defectos del conocimiento, excesos de fe, hipersensibilidad, ciertos estados emocionales o alteraciones de conciencia, las experiencias extremas.

la maravilla y del horror en la literatura de viajes. Así pues, a efectos operativos, se ha optado por simplificar el eje angular de Bueno Martínez asimilándolo a un balancín con dos polos: uno de carga positiva y fuerza atrayente (numinosidad atractiva) que polariza la maravilla y otro de carga negativa y fuerza repelente (numinosidad repulsiva) que polariza el horror.

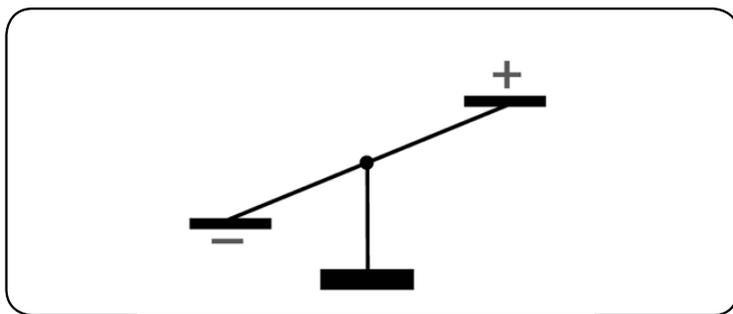


Figura 2.- El horror como inclinación numinosa de signo negativo.

La numinosidad resulta de un desequilibrio: decantado el eje hacia el polo positivo, se manifiesta la maravilla (manatíes y focas trabucados en sirenas); hacia el polo negativo, sobreviene el horror (la magia tántrica de los lamas kagyupa, el cabo de las Tormentas).

En los libros de viaje, en general, pero sobre todo en los medievales, prepondera el numen de signo positivo: la maravilla. Enrique Gaspar y Rimbau (siglo XIX), por el contrario, relató un viaje en términos de aversión, pesadilla y horror: *Viaje a China*.

4. VIAJE A CHINA

Enrique Gaspar y Rimbau ambicionó más que nada en el mundo vivir de la literatura, pero todos sus intentos (audaces, animosos) fracasaron o los malogró. El destino o la falta de visión o una carrera diplomática no vocacional lo descaminaron y acabó ejerciendo de cónsul en Grecia, Francia, Hong Kong y Macao. Ora en Asia, ora en Europa, sin embargo, no se resignó a enterrar sus aspiraciones literarias. Con

tesón y un ímpetu eruptivo, continuó escribiendo teatro, novelas, cuentos, artículos periodísticos para *El Diario de Manila*, libros de viaje como *Viaje a Atenas 1872-1875*; también tradujo del catalán y del francés. Ímprobos esfuerzos sin (o con muy parvo) premio: nombre y obra de Enrique Gaspar no cruzaron el umbral de los salones literarios de la época. Tampoco mejoró su situación con el nuevo siglo; ni siquiera la muerte, que a otros vivifica, le reportó fama o reconocimiento. Público y crítica lo desatendieron hasta finales del siglo xx, y hoy suscita un interés cuando más discreto gracias a una sola de sus obras: *El anacronópete*, zarzuela fallida y primera novela sobre una máquina del tiempo⁴⁹ (Lamarti 2019). Ninguna otra obra suya ha atraído la atención hasta ahora.

Enrique Gaspar publicó *El anacronópete* en 1887 junto con otros dos relatos: la fábula pseudofilosófica *Metempsicosis* y *Viaje a China*, epistolario de viaje con once cartas, fechadas en Macao entre el 26 de septiembre de 1878 y el 8 de diciembre de 1882, remitidas al director del periódico valenciano *Las Provincias*, Teodoro Llorente, amigo suyo y poeta egregio de la Renaixença valenciana⁵⁰. Las cartas novena, décima y undécima van encabezadas por sendos títulos: «Fiestas de Hon-Kung⁵¹ en Macao», «Los chinos dentro de casa» y «Cantón». Dada la amistad entre remitente y destinatario, todas las cartas están escritas en estilo y registro coloquiales, con un palmario tono de complicidad, mas no por ello desprovistas de pompa y fatuidad.

En *Viaje a China* Enrique Gaspar recorre Hong Kong, Macao y Cantón noticiando lo que ve, escucha y averigua sobre urbanismo, gobernación, gastronomía, arte, demografía, economía, vezo, festejos y religión⁵². En lo referente a idiomas locales, no se explaya. Ello lo salva

49 Por desgracia, vencido por escrúpulos, Enrique Gaspar desguazó su formidable invento en el último párrafo de la novela: lo redujo a sueño (Lamarti 2019).

50 *Viaje a China* se publicó con el subtítulo *Cartas al director de las «Las Provincias»*.

51 Teónimo de una divinidad china que Enrique Gaspar llama santo y compara con San Roque y con el bifronte Jano, y cuyas fiestas, a tenor del número de páginas que les dedica, hubieron de impresionarlo.

52 En puridad, aunque el libro se titule *Viaje a China*, Enrique Gaspar no fue cónsul en China, sino en Hong Kong y Macao, entonces colonias europeas. Salvo su corta estancia en Cantón, el relato transcurre enteramente fuera del dominio de los Qing.

de mayores desbarres. Como cuando en un breve párrafo examina las lenguas de China, y comete no pocos desatinos: califica de "ideológica" la escritura china, a la que considera "acabado modelo de elegancia en dibujo" (Gaspar y Rimbau 279), no distingue entre lengua y dialecto, y diríase que tampoco entre lengua y escritura, pues caracteriza el sistema de escritura chino según la morfofonología de una sola de las lenguas que lo adoptan: el chino mandarín. Menciona asimismo una jerga del "populacho y la gente de mar [...] conocida con el nombre de *Aka*" (311), muy probable trastrocamiento de *hakka*, lengua sínica que degradaría sin miramientos a jerigonza.

Como diplomático, Enrique Gaspar residió en varios países, aunque a juzgar por sus numerosas alusiones y referencias chinas, sus galanteos con la sinología y el libro de viaje traído aquí a capítulo, ningún otro lugar lo embelesó como China. Ese embeleso, empero, no se tradujo en adoración, ni rebajó la virulencia con que describe a los chinos y sus costumbres⁵³.

Ojo pequeño y algo oblicuo, encerrado en un párpado carnosos, sin casi ceja, frente no muy deprimida, nariz aplastada, pómulos salientes, labio superior con honores de hocico, dientes un poco más pequeños que teclas de piano, color mejor que hictérico, amarillo de vicio, pelo negro de sartén con la aspereza exacta de la crin; lampiño el hombre, rechoncha la mujer, pero ambos escrofulosos y llenos de pupas y asquerosidades, son los componentes de una cabeza china de la clase humilde (268).

Sagaz en ocasiones: "aquí [en China] nada cambia, todo es inmutable; [...]. El pasado se sabe por el presente, el mañana puede leerse por el hoy, la tradición impera; el estacionamiento es la base de su sistema⁵⁴" (270), peca Enrique Gaspar de tres vicios: (i) eurocentrismo,

53 Desde el principio y también durante los treinta y ocho días de navegación hasta Hong Kong, Enrique Gaspar aguza los ojos sobre todo ante lo negativo. Desembarcado en Puerto Said, por ejemplo, sentencia: "El arte se acabó en Italia, para no volver a verlo." (245).

54 Más adelante insiste en ello con mordacidad: "El arte, como la existencia del chino, está sujeto a patrón" (363). Aunque asaz categórico y despreciativo, Enrique

(ii) clasismo y (iii) racismo. En el barco que hace el trayecto entre Hong Kong y Macao, lo único que evita que los chinos "se subleven al pasar por las *Islas de los Ladrones* y entreguen la tripulación a los piratas que infestan estos mares" (280) es la feroz hueste de centinelas armados. Los chinos se le antojan mugrientos, taimados, ludópatas, ostentosos, inmorales, corruptos y cicateros, a la par que patriotas, cívicos y excelentes criados, mas "no les mandes nada que esté fuera de sus deberes. [...]. El *office coolie* no te encenderá una lámpara ni tomará una escoba (296)".

Mediante el uso intemperante de xenismos, Enrique Gaspar quiere, además de garantizar su relato, ofrecer una imagen docta de sí mismo⁵⁵ y sofisticada: *caret utroque*, *clowns*, *entremets*, *hibuc*, *relevé*, *sarrong*, *tiffin*. Sobre todo abundan los sinismos, desfigurados, no obstante, hasta el extremo de dañar la inteligibilidad de algunos vocablos: *a-pin hi* 'anfión'⁵⁶, *cha* 'té', *chow-chow*, *Cug-ñam* 'virgen de la pureza', *fachi* 'palillos', *fu hio*, *Ham-ling*, *Honam*, *Hon-Kung*, *té hulón*, *ka-jin*, *Kon-ji* 'viva', *Kuan-si*, *Kuan-tung*, *Lanchan*, *ling-sen*, *ning-uo* 'nido de golondrina', *nivat* 'horquilla', *patchon* 'cohete', *Pei-Kó*, *shalakó* 'sombbrero de bambú', *Shameen*, *siut-sai*, *Suchao*, *Ton-Khin*, *yamen*⁵⁷. En descargo suyo cabe recordar (i) que no había en la época un sistema

Gaspar es sutil en lo concerniente al inmovilismo social. Más de un siglo después, incrementada su demografía en mil millones (Enrique Gaspar anota una población china "de cuatrocientos a quinientos millones" (308) a finales del siglo XIX), muchas de las costumbres detalladas en *Viaje a China* prevalecen hoy.

55 Coadyuvan también a ello las referencias y los tópicos bíblicos y grecolatinos: Adán y Eva, Selene, Argos, Lúculo, etcétera.

56 Enrique Gaspar no siempre traduce los sinismos. Los topónimos, si bien deformados por una romanización sui géneris, suelen reconocerse: *Kuan-si* 'Guangxi (廣西)', *Kuan-tung* 'Guangdong (廣東)', *Shameen* 'Shamian (沙面)', *Suchao* 'Suzhou (蘇州)'.
57 La transliteración de una misma palabra repetida vacila a veces: *Ton-Khin* y *Tonkín*, *Shameen* y *Sha-meen*, *hulón* y *Hou-lon*. Tales titubeos, no obstante, se explican por la falta entonces de una ortografía asentada para esas y otras palabras como *Cambodja*, *mandchú*, *Singapore* o *tiflón*. Muchas de las libérrimas romanizaciones de Enrique Gaspar pueden catalogarse como hápax: *fachi*, *Honam*, *Hulón*, *nivat*, *Pei-kó*. Cónsul en Macao y en Hong Kong, Enrique Gaspar estuvo más expuesto al cantonés que al mandarín o a otras lenguas sónicas. A esa lengua de China meridional parecen corresponder sus transcripciones. Así, por ejemplo, *fachi* (筷子 'palillos') se ajusta mejor a la pronunciación del cantonés *faáizi* que a la del mandarín *kuàizi*.

científico de transcripción fonética del chino⁵⁸ y que (ii) él no fue el único escritor en perpetrar tales desaguidos. Bayo detecta incuria en los novelistas españoles hasta mediados del siglo xx, y un hecho aún más sonrojante: lapsus e incorrecciones geográficos en novelas, poemas y cuentos españoles durante los siglos xviii y xix.

Europa miraba a Asia con desdén. Por eso, no ha de extrañar que los sinismos, con cuyo intercalado, paradójicamente, el autor europeo presumía de políglota y de mundología, se transcribiesen con torpeza. Su eurocentrismo lo infatuaba y hacía que se creyese superior al asiático. Ese sentimiento de superioridad, culpable en parte de pifias como confundir Catay con Cipango o al revés (Bayo), se envisa al relato del viaje. Los viajeros europeos de la Ilustración y del Romanticismo, salvo contadas excepciones, viajaban a Asia con altanería, desdén, petulancia, curioseaban en Shanghai, Ayutthaya o Manila con racista esquizencia, atribuían lo saludable y positivo a la pródiga influencia extranjera: "El ejemplo de los extranjeros es lo que ha hecho que aquí [China] las mujeres se consideren últimamente más que cosas." (Oteyza 125)⁵⁹.

Hong-Kong es una maravilla. Edificada en anfiteatros sobre una peña que hace cuarenta años no tenía ni una planta, asombra el ver lo que los ingleses han hecho de ella en tan corto espacio (Gaspar y Rimbau 274).

Enrique Gaspar rezuma eurocentrismo al enumerar las maravillas de uno de los cantones de Cantón, Shamian (沙面, transcrito en *Viaje a China* como *Shameen* y *Sha-meen*), un islote arenoso al norte del río de las Perlas (珠江), a saber: el billar y la biblioteca del club inglés, el teatro del club alemán, jugar al cricket, "sport verdadero" (358), y apostar en el hipódromo.

58 Para el chino mandarín, Thomas Francis Wade inventó a finales del siglo xix el sistema de romanización *Wade-Giles*, perfeccionado años más tarde por Herbert Allen Giles. El *pinyin* (拼音) se creó en la década de 1950. El *jyutping* (粵拼) para el chino cantonés data de 1993.

59 Luis de Oteyza, periodista y poeta español del Modernismo, conocía Asia *in situ*, o al menos China, Filipinas y Japón. Escribió un libro de viajes sobre el Imperio del Sol Naciente: *En el remoto Cipango. Jornadas Japonesas* (1927).

Las cosmovisiones etnocentristas son terreno abonado para estas barbaridades. Tal vez (sería osado rebasar la conjetura) todas las sociedades, civilizaciones y culturas adolezcan de esa tara: adocenación del otro, lo ajeno en constante agravio comparativo con lo propio. Si el etnocentrismo fuese una tendencia universal, el eurocentrismo de los libros europeos de viaje paralelaría o se condeciría con el sinocentrismo de los libros chinos de viaje. Para resolver la duda habría que confrontar los libros de viaje de ambas tradiciones, rastrear denominadores comunes (tentativas de explicación de lo novedoso, metáforas con que se aclaran las incógnitas de la realidad meta), y corroborar si obras como *Yingya Shenglan* (瀛涯勝覽)⁶⁰ patentizan un sentimiento de superioridad análogo al observado en los libros de viaje occidentales. Ello excede los límites y el propósito de este capítulo.

Es difícil adargarse contra el etnocentrismo, y mucho más, una vez instalado en la retina, precaverse (o desembarazarse) de él. El entorno posiciona al individuo, lo dota de punto de vista y coordenadas, de una perspectiva geográfica y sociocultural: lo centra. Afecta a todos, a viajeros, a autores de libros de viaje, a quienes estudian esos libros y a esos viajeros. Martín Rodríguez, por ejemplo, camina por la cuerda floja del etnocentrismo al presuponer que el contacto entre España y China había sido unidireccional a lo largo de la Edad Media, de España hacia China y nunca a la inversa. La lectura y el estudio de relatos de viajeros chinos medievales impugnaría esa opinión suya y lo que acabaría revelándose unidireccional sería no el intercambio entre España y China, sino el prisma del investigador. La literatura china de viajes antes del siglo xx, ciertamente, no había sido tan fecunda como

60 Libro que relata los viajes del almirante musulmán chino Zheng He (siglo xiv), cuya talla es homologable a las de Marco Polo e Ibn Battuta. Lo escribió Ming Mahuan (明馬歡, siglo xiv), traductor de la dinastía Ming y compañero de Zheng He en tres de sus siete expediciones transoceánicas. Junto con la *Odisea* y *El libro de los animales* (كتاب الحيوان) de Al-Jahiz (الجاحظ) (siglo viii), pudo valer de inspiración a los viajes de Simbad el Marino de *Las mil y una noches*. Avalan esta hipótesis (i) la similitud fonética entre Simbad (سندباد) y el apodo de Zheng He: Sanbao (三宝), así como (ii) la coincidencia en el número de viajes de ambos: siete. En el siglo xvi, Luo Maodeng (羅懋登), escritor de la dinastía Ming, barajando registros históricos y fabulaciones, compuso la novela *Los viajes por los mares occidentales del eunuco Sanbao* (三寶太監下西洋記通俗演義).

la occidental⁶¹, pero ello no basta para negar de refez una comunicación sinohispánica recíproca durante el Medievo.

No es *Viaje a China* la primera crónica española sobre Asia. Siglos atrás Benjamín de Tudela (siglo XII), Ruy González de Clavijo (siglo XV) y Pero Tafur (siglo XV) habían descrito partes de esa parte del mundo⁶². Ruy de Clavijo escribió el libro de viaje medieval español por excelencia⁶³: *Embajada a Tamorlán*, en el que cuenta su misión diplomática a Samarcanda (1403-1406), a la corte del Gran Kan Tamerlán, como embajador de Enrique III.

Entre los siglos XVI y XVII también los misioneros produjeron abundante documentación sobre Asia y China. El agustino Martín de Rada, el jesuita Diego de Pantoja, el franciscano Antonio Santa María Caballero y los dominicos Juan Cobo y Domingo Fernández de Navarrete testimoniaron la realidad social, política, educativa, geográfica, lingüística y sobre todo religiosa del imperio chino.

A Enrique Gaspar también se le adelantaron dos coetáneos suyos: Sinibaldo de Mas (1809-1868) y Adolfo de Mentaberry (1840-1887). El primero viajó por China a destajo, aunque con discontinuidad, durante ocho años, e inauguró en 1847 el puesto de embajador español en Pekín; el segundo asumió en 1869 ese mismo cargo. Sinibaldo, Mentaberry y Enrique Gaspar eran románticos con pruritos ilustrados, bipolaridad en absoluto rara, sino harto común en el siglo XIX entre literatos e intelectuales españoles. La Ilustración hizo entrar en razón al viajero y morigeró las efusiones imaginativas de los libros de viaje: apaciguó la maravilla, atemperó los horrores. El Romanticismo

61 Los relatos chinos de viajes no imaginarios empezaron a aflorar a mediados de la dinastía Tang (siglos VII a X), pero no proliferaron hasta la dinastía Song (siglos X a XIII). Antes de eso, en los libros chinos de viajes predominaba la fantasía y no eran fuente de información veraz (孟 Meng).

62 Huelga decir que en la Edad Media hubo también libros españoles de viajes imaginarios como *El libro del conocimiento* (siglo XIV) e *itineraria* o peregrinaciones a Tierra Santa como *Fazienda de Ultramar* (siglo XIII) (García Sánchez).

63 Quizá fray Alonso Páez de Santamaría, embajador como Clavijo de Enrique III ante el Gran Kan, ayudó en la redacción. Pedro Tafur en su *Tractado de las andanças e viajes de Pero Tafur* sugiere que hubo un tercer coautor cuyo nombre tapa o ignora.

avivó de nuevo esos (d)efectos⁶⁴. A caballo entre la expedición y la andanza, los libros de viaje decimonónicos españoles concilian como ningún otro género la sobriedad ilustrada y la disipación romántica.

A priori, la figura del viajero parece hecha a medida del Realismo literario: el viajero curiosear, se percatar y anotar. Empero, la literatura no tumba la realidad y la disecciona, sino que el autor (cada autor) expone sin remisión una realidad particular y única: la suya (por lo tanto, sesgada), distinta de cualquier otra. Ni siquiera el Realismo del siglo XIX da la talla auténtica de lo que es o de lo que sucede. El orden narrativo y la adjetivación, por ejemplo, subjetivizan el relato, puesto que proceden del sujeto sensible que percibe y no del objeto percibido. Sacar instantáneas de un segmento de realidad, por ende, no cabe (ni puede hacerse caber) en ninguna relación: orden y adjetivo mueven la imagen. En sentido estricto, la literatura realista, además de suponer *contradicto in adiecto*, es una farsa, a veces representada, eso también, con gracia.

La del viajero se corresponde mejor con una figura de honda raíz romántica: el nómada⁶⁵. Según Théophile Gautier (cit. en Chang), el nomadismo que pone en marcha e incita a marcharse, visible en Humboldt y en Alí Bey, aunque también en románticos extemporáneos como Ibn Battuta, lo originan nostalgias inversas. Tales nostalgias forjan el carácter errático del nómada. A su regreso después del viaje, el nómada es incapaz de reasentarse. Radicado en su país natal o en un mismo lugar por tiempo prolongado, se sume en un marasmo

64 Aun cuando los libros de viaje nunca han dejado de ser literatura, durante la Ilustración, efectivamente, alcanzaron notables cotas de rigor científico. Con el Romanticismo, empero, volvieron a las andadas, el paisaje se idealizó y la exactitud sucumbió en beneficio de la evocación.

65 De ahí el magnetismo que ejercían en los románticos los libros de caballerías y leyendas como la de Ahasverus, judío errante, Juan de los Tiempos o Samar, a quien Dios condenó a vagar hasta la parusía o segundo advenimiento. Ahasverus personifica la maldición de errar por toda la eternidad. No hay consenso sobre la razón de su castigo: por haber fundido el becerro de oro, por injuriar, golpear o negarle un vaso de agua a Jesús camino del Gólgota, etcétera. En cuanto a los libros de caballerías, obsérvese que el epíteto *andante* de los héroes caballerescos no puede ser más elocuente: "nunca tomaba folgança en ninguna parte [...], que nunca su tiempo en otra cosa passava sino andar de unas partes a otras como caballero andante" (Rodríguez de Montalvo 243).

de desafección, incomodidad y angustia vitales. Errabundos aquejados de tales nostalgias inversas han escrito algunos de los mejores libros de viaje.

E yo, avido respeto que, allende de otras causas, la tregua fecha entre nuestro señor el rey Don Juan e los moros nuestros naturales enemigos, me podía dar lugar e otorgar tiempo, para que yo visitase algunas partes del mundo (Tafur 15-16).

España llegó tarde a la Ilustración y cuando quiso darse cuenta se había aposentado el Romanticismo⁶⁶. De ahí que autores como Sinibaldo, Mentaberry y Enrique Gaspar conjuguen ciencia y artes esotéricas, oscilen entre la luz de la razón y la del plenilunio, se debatan. Empero, sus casos no deben equipararse a los de Alí Bey o Humboldt. No fueron nostalgias inversas ni ansias de gloria o de aventuras lo que los consagró al viaje, sino algo mucho más prosaico: la carrera consular.

Sinibaldo había vivido en Filipinas antes de mudarse a China. Políglota, de espíritu bonancible y movedizo, su visión de China y de los chinos bascula entre la crítica y la veneración. Fue el más sinólogo de los tres y un entusiasta del Celeste Imperio, lo cual contrasta con su mesurado discurso. Sinibaldo admira la fiabilidad, el esfuerzo y la abnegación de los chinos, y pondera la plasticidad de la lengua china, cuyos sinogramas le inspiraron un sistema logográfico de escritura universal que no cuajó⁶⁷. En el apartado de horrores, lamenta el infanticidio, el concubinato y el caos imperante entre 1850 y 1864, durante la Rebelión Taiping (Martínez Robles).

Mentaberry no tiene piedad con China. En *Impresiones de un viaje a la China* execra el budismo y abomina de la música china, a la que califica de monótona e inarmónica, un antídoto contra el

⁶⁶ *Grosso modo*, mientras el viajero ilustrado alecciona, esto es, ilustra, el romántico trata de restaurar la armonía cósmica y reintegrarse en ella. El viaje romántico derriba la barrera entre ser humano y naturaleza; el ilustrado la fortifica.

⁶⁷ Descrito en *L'Ideographie* (1844), obra suya publicada en Macao.

insomnio⁶⁸. Con todo, sus *Impresiones* son cándidas si se comparan con el cáustico, adusto y bilioso *Viaje a China* de Enrique Gaspar. El Oriente de los libros de viaje europeos era un sueño de Occidente, delirante y colectivo, mucho antes de que Edward Said escribiese *Orientalismo*⁶⁹. La fascinación por China y Asia deriva de la exotiquez con la que los occidentales habían pintado Oriente. Allí vivían los magos y se practicaba la magia, hombres enjutos ejercían su gobierno sobre el fuego, volaban las alfombras y había tantas maravillas que todavía sorprende que Alicia no encontrase pagodas chinas al otro lado del espejo o que la reina roja no fuese emperatriz roja de ojos elípticos.

El exotismo mitifica, mixtifica, socava la realidad y arruina la coherencia de la descripción, de la pintura o del relato. Los europeos viajaban a Oriente como césares, adoptaban la mirada cenital y el mohín condescendiente de los entronizados. Vista desde arriba, la realidad meta se simplifica a escalas comprensibles: a bazar de prodigios o de monstruosidades.

El viajero prefigura el viaje o lo realiza antes mentalmente. El viaje tiene lugar primero en su cabeza: un viaje mental a territorios inverificables. Enrique Gaspar esperaba encontrar a Confucio, a Mencio, a Laozi y a otros sabios chinos, la plétora de maravillas referidas por sus precursores: templos, pagodas, concubinas, daifas danzarinas, copas de néctar siempre rebosantes, "ancianos venerables de lengua barba blanca viendo volar pintados pajarillos". La realidad meta que Enrique Gaspar ahormó en su imaginación con moldes de "lujo, limpieza y silencio" (Gaspar y Rimbau 267), sin embargo, se le reveló *in situ* invertida: miseria, suciedad y griterío.

Cuando desde Europa se le ocurre a uno pensar en China, se la representa en su imaginación como un inmensa tela de esos abanicos

68 Opinión que secunda e hinche Enrique Gaspar al tildar de horrisona la música china y comparar los instrumentos musicales chinos con los de tortura.

69 El orientalismo decimonónico español prefiere lo árabe o lo arábigo, por lo que no se adentra, ni se aleja, ni supone en realidad orientalismo alguno. Lo árabe, lo arábigo y lo español son en cierto modo indisociables: el artista español que pinta con arabescos acaba retratándose en el cuadro.

que llegan allí del Celeste Imperio. Por lo menos así me la forjaba yo⁷⁰. Por todas partes verdes praderas como la esmeralda, salpicadas de flores rojas y azules; en medio de aquellas limpias sábanas de verdura, casitas con su agalerada techumbre, flanqueadas de kioscos en forma de parasoles superpuestos, con su campanilla correspondiente al extremo de cada radio; el arqueado puente como la joroba de un camello tendido sobre un riachuelo transparente que refleja los vivísimos colores del junco al deslizarse por su superficie; a la puerta, en forma de una O, de la casa, ataviadas damas con sus bordados trajes de seda y diminuto pié departiendo tranquilamente con gallardos mancebos envueltos en talaes túnicas de recamo de oro, y saboreando una taza de té; [...]. Cerremos el abanico y abramos la puerta del hoy imperio tártaro. Vas a ver el desengaño que nos espera⁷¹ (266-267).

Poco después de desembarcar, Enrique Gaspar se encoleriza: "¡Horror! ¡Abominación! ¿Y para esto he empleado treinta y ocho días y me he expuesto a las contingencias de un viaje de tres mil leguas?" (280). Su descripción se precipita acto seguido sobre la fealdad de las casas donde los chinos viven hacinados, como bestias de corral, envueltos por la peste a estiércol que inunda las calles, astringe el aire y vuelve la atmósfera irrespirable.

Ante la realidad, el viajero meta no adopta (raro sería lo contrario) una perspectiva autóctona o émica, sino ética⁷², es decir, alóctona, cuyo signo es la incomprensión, o una comprensión, en el mejor de los casos, relativa, si no restringida. No comprender lo que se ve, nubla la vista y distorsiona la escena. Los juicios y las representaciones del viajero sobre la realidad meta, al no formar él parte de ella, son

70 Esa China soñada e idealizada por Enrique Gaspar es abigarradamente material y frívola: sillerías de tamarindo, ébano nacarado, orfebrería, porcelanas, sedas, arcones de sándalo.

71 China fue, en efecto, un desengaño y pronto la aborreció: se rompió el hechizo y Enrique Gaspar quedó desencantado. Sin espacio para la reconciliación, tras su regreso a España, temió con horror otro consulado en Oriente. Gracias a sus cabildeos burló esa suerte y lo destinaron a Santa María de Olorón, en el suroeste de Francia (Poyán).

72 Términos que derivó el lingüista Kenneth Lee Pike mediante la áferesis de *phonemics* y *phonetics* (Birn).

externos y aparentemente opuestos, por cuanto alternativos, a los que emitiría alguien oriundo de esa realidad. Un explorador occidental del siglo XVI, verbigracia, ordenando en el eje angular como criatura demoníaca lo que los aborígenes malayos ordenaban en el eje radial como ganado: el tapir.

La paradoja, observable en Enrique Gaspar tanto como en otros viajeros, estriba en la presunción de comprender y saber explicar(-se) lo que se ha visto, es decir, poder tender puentes de comprensión entre la realidad meta y quienes deseen conocerla, ya que no *in situ*, de oídas o a través de la lectura. Es por ello por lo que no rara vez el viajero vuelve de la realidad meta orondo, ufano, proclamándose experto en ella. Enrique Gaspar se gloria de sinólogo y versado en etiqueta, costumbres y artes chinas, y no pierde oportunidad para interpolar conferencias sapienciales sobre el té, el opio, etcétera. El opio "que embrutece al hombre y le acorta la vida, no ha podido ser desterrado" del Imperio Celeste y él lo denuncia con agrura, pero callando tendenciosamente (no es plausible que lo ignorase) que fueron los británicos quienes introdujeron a la fuerza "este horrible vicio" en China (351). Con el té se extiende: "El chino no usa el agua como bebida; el consumo, por lo tanto, de *cha*, es incalculable; no le ponen jamás azúcar, ni emplean más que el negro" (344). Después de haber tomado té en unas pocas casas de Macao, Hong Kong y Cantón⁷³, adonde lo habían invitado por su calidad de cónsul, Enrique Gaspar paralogiza que en China no se bebe otro té que el negro, lo cual es tan taxativo como necio.

Por más que don Quijote prometa que "el que lee mucho y anda mucho ve mucho y sabe mucho" (Cervantes 421), la verdad es muy otra: los viajeros y los lectores que vuelven tal como se fueron, sin una gota de renovación en la mirada, superan con creces a los que regresan renovados o (al menos) purgados de prejuiciados.

73 Aunque de China conoció *in situ* sólo estos tres territorios: Hong Kong, Macao y Cantón, es decir, apenas un bosquejo (Hong Kong y Macao, además, eran a aquella sazón colonias británica y portuguesa), Enrique Gaspar no renuncia a hablar de Pekín porque "El que haya visto una población china las conoce todas; [...]. Casas hechas de un ladrillo gris azulado [...]; en el interior una zahúrda [...] El de muladar es el carácter distintivo de los barrios celestiales" (360).

Amante de la escena y dramaturgo, Enrique Gaspar analiza el teatro chino y lo aminora a circo: batiburrillo de ejercicios gimnásticos, artes marciales y acrobacias. Desconocer el género y la tradición teatrales chinos, así como la estructuración de las obras, los procedimientos escénicos y escenográficos, el trasfondo de temas y personajes o los idiomas, no lo refrenan y dictamina con saña y demolición: "los entremeses modernos son, en su mayoría, obscenos y repugnantes, pintura fiel y exacta de sus [de los chinos] costumbres" (Gaspar y Rimbau 304). Luego, ciertamente, se consuela con que "existen obras antiguas de un delicioso carácter y de una intención filosófico-social del mejor cuño" (305). Sabidos su apego al tópico *aurea aetas* y su idealización a ultranza del pasado en *El anacronópete* (Lamarti 2019), no hay riesgo si se apuesta a que Enrique Gaspar ameritaba esas obras por su antigüedad.

4.2. EL LIBRO DE LOS HORRORES DE ENRIQUE GASPAR Y RIMBAU

Los libros de viaje hasta el siglo XVIII se decantan hacia el polo *mirabilis*. El horror convive en armonía con la maravilla, en efecto, pero verbalizado, por lo común, con laconismo, como ocurre en *Comentarios*, donde el asendereado Cabeza de Vaca denuncia sin acusar, por medio de cautelosas insinuaciones, la depravación de ciertos frailunos que raptaban indias en el Paraguay para hacerlas esclavas sexuales suyas.

Viaje a China representa un caso cuando menos atípico dentro del género de la literatura de viajes: escora hacia el polo *horribilis* del eje angular. Contrariado, desilusionado y (a lo último) furioso ante el derrumbe de la China irreal con la que había fantaseado, y presa a la sazón de la truculenta China real en la que vive, Enrique Gaspar destapa la caja de los horrores y relata con crudeza el horripilante espectáculo a que asiste a diario, recalando lo feo, grosero y aberrante para que no quepa dudar de la repulsiva realidad que describe.

Conviene aquí incidir una vez más en la vertiente ficcional de la literatura de viajes y apercibirse de las pretensiones literarias de *Viaje a China*. Desde el comienzo, Enrique Gaspar está dispuesto a sacrificar la verdad en nombre de la literatura, lo cual, sin ser reprehensible, obliga

a extremar las precauciones y a desconfiar de la veracidad de lo que cuenta o relativizarlo⁷⁴.

A las diez en punto de la mañana del 11 de Agosto, el vapor Tigris, de las Mensajerías Marítimas, largó sus amarras, y como flecha salida del arco, se desprendió de Marsella con rumbo al extremo Oriente (Gaspar y Rimbau 229).

Se dijo arriba que los horrores en la literatura de viajes afloran en el eje angular del espacio antropológico y no hay razón para reconsiderarlo. Ahora bien, salvo excepciones, los horrores que experimenta Enrique Gaspar son producto de su interacción con los nativos de la realidad meta, lo que *a priori* aconsejaría ordenarlos en el eje circular. Bueno Martínez, anticipándose a esa tesitura, incluyó *númenes humanos* en su clasificación. Los accionadores humanos de numinosidad negativa en *Viaje a China* pertenecen a un ámbito antropológico antípoda⁷⁵: el del otro. Foco de incomprensión y de misterio, el otro es potencialmente numinoso. Ibn Battuta brinda al respecto un acabado ejemplo cuando traba conversación con un eremita chino de más de doscientos años.

Eres testigo de un portentoso: ¿recuerdas el día de tu llegada a la isla en que había un templo y el hombre allí sentado entre los ídolos que te entregó diez dinares de oro? Respondí: "Sí". Entonces agregó: "Aquél soy yo". A lo que besé su mano. El anciano meditó un cierto lapso de tiempo, luego entró en la cueva y ya no salió con nosotros (Ibn Battuta 728).

74 Conocedor del oficio de escritor y muy consciente de sus pulsiones, Enrique Gaspar prevé las críticas de los escépticos y se acoraza: "Es tan inconcebible lo que voy a contarte y tan frecuente en los escritores el inventar por producir efecto, que [...] creo de mi deber repetirte bajo palabra [...] que estas correspondencias no tienen otro mérito que el de la exactitud." (308). Páginas adelante (sin que le tiemble el pulso) insinúa que la antigua costumbre de enterrar a los creos con dos o tres criados vivos podría seguir vigente en algunos lugares de China.

75 En tal ámbito antagónico, más que interacción, se generan (i) fricciones y sobre todo (ii) ficciones.

Ibn Battuta se asombra con lo que su truchimán le dice que va diciendo el anacoreta. Dejando a un lado la edad del anciano, el asombro de Ibn Battuta se ordena en el eje angular del espacio antropológico: lo suscita un ser humano numinoso. La razón de su numinosidad, no obstante, admite discusión. Esquerrá Nonell lo califica de "primer retrato vivo conocido de un monje taoísta que nos llega a Occidente" (438). El taoísmo concuerda con el sufismo, por lo que Ibn Battuta, conocedor del misticismo musulmán, tan versado como el taoísmo en las artes adivinatorias y el lenguaje enigmático, no tendría causa para asombrarse ni para mirificar⁷⁶. El misterio crea la sorpresa. Al no cumplirse esta premisa esencial, se colige del asombro de Ibn Battuta que aquel asceta no se asemejaba a los sufíes. Esa falta de semejanza, ciertamente, pondría en jaque la teoría de Esquerrá Nonell, es decir, la idiosincrasia taoísta del personaje; sin embargo, cabría otra conjetura: Ibn Battuta podría haberse sorprendido al confirmar sus convicciones religiosas o filosóficas en alguien de sus antípodas geográficas y culturales.

Para Enrique Gaspar el chino es el otro, y, por cuanto antagonista suyo, lo reputa de incivilizado: "La morigeración de este pueblo, en lo que a costumbres públicas se refiere, es ejemplar. ¿Será la civilización el germen de nuestros vicios? Creamos que no, y pasemos adelante." (323).

Percutores del eje angular, el misterio y la novedad crean o estimulan la sorpresa. Con todo, los libros de viaje a menudo refieren como nuevos o misteriosos aspectos y cosas de la realidad meta constatables (pero al parecer no constatados) en la realidad origen. Diríase que el viajero avizora en la realidad meta mucho más de lo que acostumbra en la realidad origen. Solo así se entiende que Enrique Gaspar condene en China los matrimonios concertados, la prevaricación de títulos o la degradación de la mujer, "envilecida en el Celeste Imperio"

76 Como todo misticismo religioso, el sufismo y el taoísmo buscan trascender la realidad fenoménica o rebasarla. La vía y el conocimiento místicos se orientan hacia aquello que estando oculto puede llegar a intuirse y a vislumbrarse a través de la ascésis. Los textos sufíes y los taoístas discurren sobre ideas afines: Unidad, Unión, Totalidad, Absoluto, Misterio; unos y otros giran, además, en torno a la misma imposibilidad: la de verbalizar la experiencia anagógica (Izutsu).

(316), como si en Europa tales lacras fuesen inauditas, inconcebibles, o en el peor de los casos, extravagancias.

Le indigna que a los chinos no les interese la historia de otros pueblos, sin inmutarse, en cambio, por cuán poco importa a los europeos la historia de China. Él mismo queda en evidencia al mofarse del general de Cantón por ubicar España al lado de Perú e ignorar líneas adelante que una de las guarniciones militares, cuyas maniobras presencia desde el palco de honor, la forman jinetes mongoles, "que montan y desmontan a la carrera" y cuyos caballos se le antojan con supina inverecundia "una rata gorda" (375). Páginas atrás había escarnecido la ciencia de los chinos: "la sabiduría de los celestes se reduce a conocer el mayor número de signos de que se compone su escritura, las máximas de Confucio y Mencio, y la genealogía de sus monarcas" (289):

Sabiendo las máximas de Confucio, los comentarios de Mencio, la cronología de los emperadores y contar hasta diez mil, sale de allí [de los exámenes imperiales] un hombre con aptitud para general, almirante, presidente del Supremo (372-373).

En el Golfo de Adén comienza a ladear *Viaje a China* hacia el horror. El barco en el que viaja Enrique Gaspar "se ve rodeado por infinidad de barcazas, tripuladas por seres que parecen monstruos del Averno". Enseguida lo abordan "hordas salvajes de aspecto aterrador, color de ébano, ojos inyectados en sangre, pelo crespo, sonrisa infernal, alaridos de fiera". Ejemplo diáfano de animalización del otro, hasta los niños se le figuran "monos; como el simio, rechinan los dientes, y como él tienen los pies y las manos aplastadas, y muy largas las falanges" (252).

Es en el Celeste Imperio, sin embargo, donde el horror alcanza su apogeo o lo sobrepasa: "en China no hay amor" (308) ni "nada bien concluido" (363). Enrique Gaspar detecta allí una falta nefanda de higiene, tanto física como espiritual: los chinos son supersticiosos y sucios. Con acrimonia, censura la superstición, "base de esta sociedad [China]", por cuyo perverso influjo algunas madres, "considerando como un castigo celeste el no tener sino hijas, las matan, por aplacar

el enojo divino" (308), pactan con curanderas como con el diablo, etcétera.

Si joven [la hija] aún, cae enferma, in articulo mortis la madre la vende a una curandera, que se encarga de cerrarle los ojos y sufragar su entierro; pero si sana, la empírica, que a su profesión agrega el oficio de zurcidora de voluntades, queda dueña exclusiva de la infeliz (309).

Lo exaspera que sobre las camas "hay colgados infinidad de amuletos, acusadores de la superstición que los domina" (351). Por supuesto, no se fija en que tales amuletos cumplen la misma función encantadora que las cruces en las cabeceras de las camas españolas, a las que jamás, excusa decir, tacharía de filacterias o fetiches ungidos por la superstición.

Si tal falta de higiene espiritual lo descorazona, no menos lo atafa-ga la falta de higiene física de los chinos. China es una hecatombe para los sentidos: "Todo aquí es vergonzante y rudimentario; [...] las frutas no son ni agrias ni dulces, pero sí insípidas; los instrumentos músicos carecen de sonoridad, su ruido es *mate*" (307-308). Padece a diario la fetidez masiva que invade las calles de China y que los europeos motejan "con el nombre genérico de *olor de chino*" (268), la música china suena a coz en sus oídos, ver a los chinos comer es un tormento: "La manera de devorarlo [el arroz], pues no puede decirse que lo coman, es nauseabunda" (349). Con apostillas sarcásticas pretende también hacer cómplice al lector de sus juicios: "calcula los purgantes que ha debido uno tomar hasta acostumbrar el estómago y la vista" (271), y, al cabo, lo desafía a imaginar el suplicio que entrañaría comer lo que ellos comen:

Aquí no se desperdicia nada. La carne de perro y de gato se vende públicamente; a la de ratón y toda suerte de animales inmundos se le da caza en el propio domicilio. Sé que voy a extralimitarme poniendo a prueba el estómago de tus lectores [...] Para el chino pobre, peinarse es un banquete. De ese modo pretenden que recuperan la sangre que el *insecto* les ha chupado (349).

No se sabe a quién ataca, si a los chinos, si a los portugueses o si a ambas razas a la vez, cuando caricaturiza la fealdad del mestizo sinoluso macaense: "Imagínate un *bull-dog* con vestimentas humanas, y te quedas atrás" (283). Luego, pone en guardia contra los horrendos espectáculos que amenazan a quienes se aventuran por las calles cantonesas:

Tantos y tan repugnantes comercios bajos que, ora detienen la marcha del transeúnte con un buey o un cerdo abierto en canal junto a la carcomida tabla anunciadora: ya le salpican el rostro con la sangre del pescado que cortan a rebanadas; o provocan sus náuseas, en fin, con la exhibición de verduras en salmuera, salazones de especies desconocidas, gusanos de seda sacados de las perlas de las fábricas de filatura para ser comidos con arroz, hierro enmohecido, festines de animales al aire libre, dentistas ambulantes revestidos de rosarios de muelas, barberos que sacuden sus navajas sobre los circunstantes, hombres desnudos que, con sus amarillentas manos provistas de largas y negras uñas, sacan de las vasijas los manjares que aquel pueblo fámelico devora con avidez; ciegos en filas de seis y ocho tocando campanillas para no ser atropellados por la muchedumbre, medingos con úlceras y escrófulas que sólo se creen viéndolas, truhanes, agoreros, jugadores de dados y fumadores de opio. Este es el Cantón típico: miseria, basura, abyección (363-364).

Copiosa fuente de numen negativo y de horrores es el sistema chino de castigos, suplicios, torturas, mortificaciones y ejecución de la pena capital:

Se flagela hasta la muerte; se divide viva en setenta y cinco trozos a la mujer adúltera; se estrangula a los cómplices atándoles una soga al pescuezo y tirando un verdugo de cada uno de los cabos; se tritura liando al reo con una cuerda y oprimiendo el cable a merced de un torno; y se decapita, por último, a gusto del consumidor (384).

Más inhumanos que el ecúleo, el tormento de agua o la garrucha con los que la Inquisición española logró la excelencia en el arte de la

tortura, tales métodos chinos de martirio se postulan en *Viaje a China* como culmen del horror. Enrique Gaspar, cierta o fingidamente hastiado, zanja con ellos su inventario de desasosiegos y se despide del lector aprisa: "Después de referir tantos horrores, quisiera concluir con una frase de consuelo. Ya di con ella: No hablemos más de Cantón" (385).

Sería inexacto, acaso también injusto, decir que en *Viaje a China* nada efunde numen positivo. Enrique Gaspar ensalza el civismo de los chinos: "Cuatro días de fiesta: ni una borrachera, ni un robo, ni una disputa" (333), y lo obnubilan las pagodas de bambú de las que "penden millares de lámparas y objetos de adorno, cuyo peso maravilla que puedan resistir unos soportes tan débiles en apariencia" (324). Ahora bien, incluso cuando alaba el gusto, el ingenio y la destreza de los chinos, termina casi siempre afeándolos con una coda que relativiza (sin escatimárselo) el encomio: "Es la primera vez que he visto realizado el esplendor de mi China soñada [...] Desgraciadamente el encanto huye con sólo fijarse en el sucio porte de la concurrencia. No hay compensación." (325). Ante la camelia de Cantón "cuya forma es una verdadera maravilla" (370) se conmueve. Es la única vez que la naturaleza (y no el artificio humano) lo emociona. Cantón es un jardín inmundo con una flor maravillosa.



El viaje ha instruido al ser humano y lo ha favorecido. No habría llegado hasta aquí sin moverse de lugar. La metáfora conceptual LA VIDA ES UN VIAJE, presente en la mayoría de las lenguas naturales y fundamento del tópico universal *vita est peregrinatio*, atestigua la dimensión y el peso del viaje en las culturas. El viaje es un dominio meta versátil y muy productivo, vehicula numerosos dominios origen. Todo lo que tenga un punto de partida, un itinerario y un destino puede asimilarse a un viaje: LEER ES VIAJAR. Comparar la lectura con el viaje, algo propio de campañas publicitarias o panegíricos a favor de la lectura, no falta en modo alguno a la verdad, puesto que (i) un libro consta de principio, recorrido y final, y (ii) quien lee, en efecto, se desplaza y visita: realiza un viaje. Los alumnos de Amalfitano en *Los sinsabores*

del verdadero policía habían comprendido "que lo más importante del mundo era leer y viajar, tal vez la misma cosa" (Bolaño 149). Viaje y literatura se retroalimentan.

La lectura no sólo es comparable al viaje, sino que puede asimismo motivarlo: libros de viaje con cuya lectura se han forjado novelistas, y al revés, escritores de libros de viaje que crecieron leyendo novelas. Autores contemporáneos como Luis Sepúlveda (*Patagonia express*) o Alberto Vázquez-Figueroa (*La ruta de Orellana*) se iniciaron en los viajes con novelas de aventuras, leyendo que los palmerales de la bahía de Bintuni, por ejemplo, tamizan la luz del atardecer.

Las descripciones de los libros de viaje siguen la máxima de Epicteto: visibilizar lo nuevo comparándolo con lo familiar. Lo nuevo extraña la mente y la extravía. Por eso hay que crear metáforas a fin de romper el encantamiento y atenuar la distancia entre los objetos (Lamarti 2016): *agujero de gusano*, *El Dorado*, *pájaro abeja*, *pomarrrosa*, *Tierra de Fuego* o *tormenta de arena* surgen de ese contraste entre lo exótico y lo conocido. La metáfora *pájaro abeja* vuelve visible al colibrí, es decir, proyecta una imagen asimilable en la mente de quien lee o escucha el relato. Las metáforas de los libros de viaje, predominantemente visuales, acercan los paisajes y a la acción: colocan al lector en la escena para que participe de la experiencia del viaje. Pedro Tafur compara las pirámides de Egipto con diamantes bocarriba; Ruy de Clavijo describe por comparación a la hurí favorita de Tamorlán y la exuberancia de los zocos.

El ser humano contempla las novedades del mundo con arrobos, las ordena en el eje angular y las desnaturaliza: el tucán en la rama, fuegos fatuos, la pestífera *Rafflesia*. Ello lo diferencia (quizá) de los otros animales. El plenilunio no conmueve al lobo, el oso no se conmueve bajo la cascada. Acaso el perro ladra a lo que ladra y no a la luna. El lobo que aúlla a la luna podría ser una invención.

La literatura es algo común a pueblos y culturas. La lengua tarde o temprano la produce. El origen de la literatura de viajes se remonta al de la literatura misma. He ahí que la novela (del latín *novellus* 'novedoso', diminutivo de *novus* 'nuevo') y el libro de viaje traen nuevas e informan de novedades, cuya veracidad, por cierto, es lo de menos, porque en ambos prima una de las mitades de Horacio: el entretenimiento.

Comparar lo exótico con lo propio suscita a partes no siempre iguales extrañamiento e indiferencia. La segunda, por inocua, no deja huella. El extrañamiento (en ocasiones lisérgico) funda el eje angular del espacio antropológico y libera el numen dador de (i) las maravillas (numen positivo y atrayente) y de (ii) los horrores (numen negativo y repelente) de los libros de viaje. A diferencia de la mayoría de autores de relatos de viajes, Enrique Gaspar y Rimbau fue más sensible al numen de signo negativo que al de signo positivo: su *Viaje a China* es una crestomatía del horror.



Durante su hazañosa expedición al otro lado de la calle, el gato de *Yo, el gato* compara también lo nuevo con lo suyo; novelas como *La guerra del fin del mundo*, *El amor en los tiempos del cólera* o *Estrella distante* narran viajes que podrían ser reales si no fuesen tan a ciencia cierta ficticios. El febricitante protagonista de *Lolita*, verbigracia, se embarca en un periplo naturalista al Ártico con un grupo heterogéneo de científicos: meteorólogos que persiguen el escurridizo polo norte magnético, botánicos que recogen plancton, zoólogos que estudian el pelaje del zorro polar. Habrá quienes arguyan que la presencia en el barco de un carpintero de edad proveyta, así como no especificar las virtudes (para colmo asombrosas) del pelaje del zorro polar mina la verosimilitud de la misión. Tal vez sea así, pero hasta los más suspicaces deberán admitir que el hurto de información se da en las novelas tanto como en los libros de viaje, entre otras cosas, como añagaza narrativa para afiebrar la imaginación de los lectores. Sobra decir que la pertinencia en el Ártico de un carpintero, por proveyto que sea, está fuera de toda discusión, cuánto más a bordo de un barco.

BIBLIOGRAFÍA

- Abu Hamid al-Garnati. *El regalo de los espíritus*. Madrid: CSIC. 1990. Impreso.
- Acosta, Vladimir. *Viajeros y maravillas*. Caracas: Monte de Ávila Latinoamericana. 1993. Impreso.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta. 1998. Impreso.
- Albuquerque, Luis. "Los libros de viajes como género literario". *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid: CSIC. 2006. 67-87. Impreso.
- Anónimo. *Las mil y una noches*. Tomo II. Barcelona: Planeta. 2000. Impreso.
- Aquino, Tomás de. *Sobre la eternidad del mundo*. Madrid: Ediciones Encuentro. 2002. Impreso.
- Bayo, Manuel. *Referencias chinas en la literatura española contemporánea*. Taipéi: Central Book Publishing CO. 1991. Impreso.
- Blasco Ibáñez, Vicente. *La vuelta al mundo de un novelista*. Barcelona: Planeta. 1958. Impreso.
- Beltrán, Rafael. *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València. 2002. Impreso.
- Bey, Alí. *Viajes por Marruecos*. Barcelona: Debolsillo. 2009. Impreso.
- Birx, Harry James. *Encyclopedia of Anthropology*. New York: SAGE Publications. 2006. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Debolsillo. 2018. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Destino. 2007. Impreso.
- . *Miscelánea*. Barcelona: Debolsillo. 2011. Impreso.
- Bueno Martínez, Gustavo. "Sobre el concepto de espacio antropológico". *Basilisco*. 5. 1978. 57-69. Web.
- Camacho Delgado, José Manuel. *Piratas, marinos y aventureros en Cien años de soledad. De las crónicas de Indias a la novela de aventuras*. Sevilla: ArCiBel Editores. 2009. Impreso.

- Carrizo Rueda, Sofía. *Poética del relato de viajes*. Bilbao: Reichenberger. 1999. Impreso.
- Casas Rigall, Juan. "Razas humanas portentosas en las partidas remotas del mundo (de Benjamin de Tudela a Cristobal Colon)". *Maravillas, peregrinaciones y utopias: literatura de viajes en el mundo romano*. Rafael Beltrán Editor. Valencia: Universitat de València. 2002. 253-290. Web.
- Casassas Canals, Xavier. "La Rihla de Omar Patún: el viaje de peregrinación a la Meca de un musulmán de Ávila a finales del siglo xv (1491-1495)". *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Medieval*. 2014. 221-254. Web.
- Cela, Camilo José. *Viaje a la Alcarria*. Barcelona: Destino. 2010. Impreso.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara. 2015. Impreso.
- Chang, Shu-Ying. "Lejanía y fantasía: China en la literatura modernista hispanoamericana". *Actas XIV Congreso AIH*. 2004. 91-99. Web.
- Corbella, Dolores. "Libros de viajes medievales castellanos y contacto lingüístico". *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de Literatura General y Comparada*. 1996. 347-356. Web.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores. 2007. Impreso.
- Domínguez, César. "Algunas notas acerca de la categoría medieval del relato de viajes: El problema de la definición y del corpus hispanomedieval". *Monographic Review / Revista Monográfica*, 12 (*Hispanic Travel Literature*). 1996. 29-45. Web.
- Polo, Marco. *Libro de las maravillas del mundo*. Madrid: Cátedra. 2008. Impreso.
- Esquerrá Nonell, Josep. "Ibn Battuta en el marco de las relaciones sinoislámicas". *La Investigación sobre Asia Pacífico en España*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006. 423-442. Web.
- García Espada, Antonio. *Marco Polo y la Cruzada. Historia de la literatura de viajes a las Indias en el siglo XIV*. Madrid: Marcial Pons. 2009. Impreso.
- García Sánchez, Enrique. "Libros de viaje en la península ibérica durante la Edad Media: Bibliografía". *Lemir*, 14. 2010. 353-402. Web.

- Gaspar y Rimbau, Enrique. *El anacronópete. Viaje a China. Metempsícosis*. Valladolid: Trasantier. 2014. Impreso.
- Godoy, Manuel. *Memorias. Biblioteca de Autores Españoles*. Madrid: Atlas. 1956. Impreso.
- Gómez Espelosín, Francisco Javier. *El descubrimiento del mundo. Geografía y viajeros en la antigua Grecia*. Madrid: Akal. 2000. Impreso.
- González de Clavijo, Ruy. *Embajada a Tamorlán*. Madrid: Castalia. 1999. Impreso.
- González Grueso, Fernando Darío. "El horror en la literatura". *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 1. 2017. 27-50. Web.
- Gozalbes Cravioto, Enrique. *Viajes y Viajeros en el mundo Antiguo*. Universidad de Castilla la Mancha. 2003. Impreso.
- Hakluyt, Richard. *Principales viajes, expediciones, tráfico comercial y descubrimientos de la nación inglesa*. Madrid: Atlas. 1992. Impreso.
- Ibn Battuta. *A través del islam*. Madrid: Alianza. 1987. Impreso.
- Izutsu, Toshihiko. *Sufismo y taoísmo*. Madrid: Siruela. 2019. Impreso.
- Kappler, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal. 1986. Impreso.
- Lamarti, Rachid. "El primer viaje a China en una máquina del tiempo. Luces y sombras en *El anacronópete* de Enrique Gaspar y Rimbau". *Interface*. 8. 2019. 1-27. Web.
- . *El mundo que traducen las palabras. La metáfora en la lexicogénesis de las lenguas española y china*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. 2016. Impreso.
- Larner, John. *Marco Polo y el descubrimiento del mundo*. Barcelona: Paidós. 2001. Impreso.
- Le Goff, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa. 1986. Impreso.
- López de Gómara, Francisco. *Historia General de las Indias*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes. 1999. Web.
- Mandevilla, Juan de. *Libro de las maravillas del mundo de Juan de Mandevilla*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja. 1979. Impreso.

- Martínez Robles, David. *Entre dos imperios: Sinibaldo de Mas y la empresa colonial en China (1844-1868)*. Barcelona: Marcial Pons. 2018. Impreso.
- Martín Rodríguez, Rafael. "La literatura de viajes española sobre China y su influencia en la concepción china en España". *Sinoele*. 17. IX Congreso Internacional de la Asociación Asiática de Hispanistas. 2018. 787-798. Web.
- Mentaberry, Adolfo de. *Impresiones de un viaje a China*. Madrid. Miraguano. 2008. Impreso.
- Moreno, José Antonio. "La maravilla en *La embajada a Tamorlán*". *Encuentros en Catay*. 25. 2011. 40-51. Impreso.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Barcelona. Círculo de Lectores. 1987. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. *El Espectador*. Madrid. Edaf. 1998. Impreso.
- Oteyza, Luis de. *El diablo blanco*. Barcelona: Compañía Iberoamericana de Publicaciones. 1929. Impreso.
- Peña, Diego y Martínez-Pinna, Javier. "Exploradores en busca del sueño americano". *Revista Vive la Historia*. 26. 2016. 80-85. Web.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. *Viajeros y libros de viajes en la España medieval*. Madrid: UNED. 2002. Impreso.
- Pérez Ródenas, Sandra. "Las hormigas guardianas de tesoros que encontraron los viajeros de Oriente: desde Heródoto hasta el siglo XIV". *Viajeros en China y libros de viajes a Oriente (siglos XIV-XVII)*. Rafael Beltrán Editor. Valencia: Universitat de València. 2019. 297-312. Web.
- Pigafetta, Antonio. *Primer viaje alrededor del mundo*. Madrid: Historia 16. 1985. Impreso.
- Popeanga, Eugenia. "Lectura e investigación de los libros de viajes medievales". *Los libros de viajes en el mundo románico. Revista de Filología Románica*. 1991. 9-26. Web.
- Poyán Díaz, Daniel. *Enrique Gaspar: medio siglo de teatro español*. Madrid: Editorial Gredos. 1957. Impreso.
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. 2019. Web.
- Rodríguez de Montalvo, Garcí. *Amadís de Gaula*. Madrid: Cátedra. 1988. Impreso.

- Rodríguez Temperley, María Mercedes. "Relatos de viajes medievales: una historia de taxonomías literarias". *Letras*. 2008. 57-58. Web.
- Soseki, Natsume. *Yo, el Gato*. Madrid: Trotta. 1999. Impreso.
- Tafur, Pero. *Andanzas y viajes de un hidalgo español*. Madrid: Miraguano. 1995. Impreso.
- Urbanski, Heather. *Plagues, apocalypses and bug-eyed monsters: how speculative fiction shows us our nightmares*. Jefferson: McFarland & Company, Inc. 2007. Impreso.
- Wood, Frances. *Did Marco Polo go to China?* New York: Perseus. 1997. Impreso.
- Yourcenar, Marguerite. *Memorias de Adriano*. Barcelona. Edhasa. 2017. Impreso.
- Zumthor, Paul y Peebles, Catherine. "The Medieval travel narrative". *New Literary History*. 25. 1994. 809-824. Web.
- 孟樊 [Meng Fan]. 旅行文學讀本 [*Literatura de viajes*]. 台北市 [Taipéi]: 揚智 [Yang Zhi]. 2004. Impreso.
- 佚名 [Anónimo]. 山海經 [*Shanghai jing*]. 台北市 [Taipéi]. 三民書局 [San Min Book]. 2009. Impreso.

MÚSICA, CANTO Y BAILE COMO PUNTO DE INFLEXIÓN SOCIAL EN LAS NOVELAS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Shiau-Bo Liang
Providence University

Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente,
como un demonio feliz habla en cristiano y en indio,
en español y en quechua¹.

El zorro de arriba y el zorro de abajo
José María Arguedas

El polifacético narrador peruano José María Arguedas (1911-1969), aunque no es indígena, se identifica con los indios debido a su trasfondo personal². Dar testimonio de los conflictos del mundo andino y reflexionar sobre la necesidad de proponer soluciones para una convivencia justa y pacífica es su compromiso como escritor. Arguedas, narrador *neo-indigenista*³, se vale del discurso escrito, oral y gestual,

1 Célebres palabras de José María Arguedas pronunciadas en el acto de entrega del premio "Inca Garcilaso de la Vega" en octubre de 1968.

2 El padre de J. M. Arguedas era un abogado muy ocupado, su madre murió cuando Arguedas sólo tenía dos años y medio y su madrastra lo relegó a la cocina entre los siervos indios, entre los que creció. Esta circunstancia hizo que se identificara con los indios, tanto en la lengua como en la cultura, en su forma de percepción y actuación.

3 En *Los ríos profundos* Escajadillo observa que Arguedas comienza otra etapa, un nuevo indigenismo: "la presencia de elementos simbólicos, la existencia de una prosa poética y el empleo de lo que desde Alejo Carpentier se ha llamado en América

e incorpora elementos del folklore en su creación literaria, como la música, el canto y la danza. Su obra es así, como "una ópera de pobres", porque está construida "a partir de materiales humildes que componen una cultura popular" (Rama 267). Al tratar de las operaciones transculturadoras de la modernidad y los procesos de modernización en América Latina, Ángel Rama habla de la estructura musical en algunas novelas de Arguedas y subraya el papel de la música en sus novelas como "el agente mediador privilegiado entre la comunidad humana y el reino natural, entre la conciencia subjetiva y el universo objetivo, puesto que ambos cantan siempre y pueden cantar al unísono" (251). Cuando los personajes cantan según sus ritmos y melodías, reclaman la armonía entre el hombre y la naturaleza para encontrar un orden cósmico equilibrado. El crítico uruguayo Rama manifiesta que Arguedas, buen conocedor de las canciones quechuas, no incorpora simplemente bellos poemas folklóricos, sino que incorpora "palabras cantadas, una semiosis de significantes y significados que se ajusta y perfecciona por la tarea que cumple la pauta musical" (247).

Arguedas también considera la danza como una expresión muy importante de la cultura quechua. Los quechuas cantan y bailan para mantener viva su cultura. Son mecanismos internos de la cultura quechua. En las tierras altas andinas, la música, el baile, las canciones y el ritual están estrechamente entrelazados. El baile está presente en casi todas las celebraciones con música. En la cosmología andina, la palabra *taki* (canción) no sólo contiene la idea de canto, sino que también incluye la melodía rítmica y el baile. Cada uno de los tres términos clave: *takiy* (cantar), *tukay* (tocar) y *tusuy* (bailar), enfatiza sólo un aspecto del comportamiento musical total. Por lo tanto, cada uno de los tres elementos es complementario de los otros y significa la unidad estructurada del sonido, el movimiento y la expresión simbólica (Baumann 19). Teniendo esto en cuenta, hay que añadir que: "Al contener sus 'mitos' fundadores, la memoria colectiva de una sociedad o de un grupo social ofrece instrumentos y pautas para la interpretación del pasado, la percepción del presente y la proyección del futuro" (Lienhard 2000: 13). Arguedas aprovecha la música, el

Hispana *realismo mágico* o *lo real maravilloso*, tienen en Arguedas, un empleo que va de menos a más" (162).

canto y la danza como subversión para la renovación de las estructuras novelescas.

Aunque Arguedas es antropólogo y novelista al mismo tiempo, al tratar de las tradiciones folklóricas recurre más a sistemas simbólicos y estéticos, y pretende hablar desde dentro de la comunidad étnica. "Para Arguedas la música, la danza y los rituales andinos son evidencias de una fuerza creadora que una vez liberada tendría la capacidad de transformar el territorio llamado Perú; es decir, lo que se llama folklore tendría un papel clave en la tarea de hacer nación" (Rowe 1996: 20). La reflexión de Arguedas sobre la música está dividida en cuatro momentos:

El primero abarca los años 1936 a 1942 e incluye la novela *Yawar Fiesta* y una serie de ensayos sobre la canción mestiza; el segundo coincide con la composición de *Los ríos profundos* y la investigación de las propiedades onomatopéyicas del quechua; el tercer momento está marcado por *Todas las sangres* y una mirada histórica sobre las variedades del canto andino; el momento final es el de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en el que la música deviene un campo múltiple de objetos vibrantes (Rowe 1996: 36).

Rowe también manifiesta que en la narrativa arguediana el cosmos es "lugar de producción de signos" (Rowe 1996: 43) y su música funciona como "espacio sonoro" (Rowe 1996: 47) en el que se inscribe la realidad. En sus palabras:

Estas nuevas posibilidades surgen al convertirse la música en un espacio en que ciertas experiencias se hacen visibles, vale decir narrables. Lo que previamente era inenarrable en la literatura peruana, por no formar parte del relato de la nación, ahora se dibuja en el oído que ha sido preparado por la música andina. Esta música ya no es sólo folklore -voz- expresión de grupos étnicos, sino campo de vibración en el que todo puede ser oído (Rowe 1996: 45).

De modo que la música es el espacio privilegiado para trascender las limitaciones de la resistencia postcolonial y transformar toda

la materia en significación. La música, los cantos y los bailes en las novelas de Arguedas no son interludios, sino partes integrales de la narración. Aparecen en momentos cruciales de alta intensidad emocional y artística como un punto de inflexión que hace girar la historia hacia otra dirección. Tanto la música como el canto y el baile son significantes que pueden adquirir connotaciones diferentes según quién escucha y quién observa, pues Arguedas nos presenta un texto de multi-oyentes y multi-observadores. Quiere que su lector, al tiempo que lee, escuche y observe con el fin de trascender el tiempo y el espacio, que muchas veces está representado en la música, los cantos y los bailes. Estos elementos que Arguedas incorpora en sus novelas no son unos elementos folklóricos más, no están ahí para entretenimiento, sino que proporcionan múltiples significados. Son como muros incaicos vivos, que aparecen con la imagen de una palabra muda y locuaz, cuyo mutismo es "una escritura no escrita y más que escrita" (Rancièrè 125-26).

La visión cosmológica de Arguedas le brinda la oportunidad de relacionar la música, el canto y el baile con la cosmología andina. Utiliza estos elementos, algunos indígenas y otros híbridos, según el origen social y su significado para los oyentes y observadores, para presentar un punto de inflexión que facilita cambios en las personas, bien de personalidad, de pensamiento, de comprensión interpersonal, bien cambios de situación social o un cambio en la historia de la novela. Dichos elementos tienen tanto poder que pueden llegar a generar una fuerza importante en la literatura. Esta investigación aborda, por lo tanto, las relaciones de la música, los cantos y los bailes en el contexto global de sus cuatro novelas: *Yawar fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Se aducen, sobre todo, algunos ejemplos en los que Arguedas intercala música, cantos y bailes para crear un punto transformador en la narración con el fin de conmover a los lectores e incidir en los oyentes y los observadores. El narrador peruano trabaja con la psicología de las personas. Diseña unos puntos de inflexión en sus novelas para despertar las conciencias de las personas y les hace cambiar, tanto a nivel personal como colectivo. Es un tipo de reconocimiento de la verdad humana.

1. ORALIDAD Y ESCRITURA

En las novelas de Arguedas, la oposición entre canto y palabra implica una oposición de sistemas culturales expresivos del mundo de arriba, el de la sierra andina, y del de abajo, el de la costa occidental. En *Los ríos profundos* el canto es la manera con que Ernesto se comunica con las muchachas indias. En una ocasión, *Markask'a* regala un trompo a Ernesto y le pide que, a cambio, le escriba una carta para su enamorada Salvinia, que pertenece al sector de los poderosos de Abancay. Ernesto considera siempre a esas muchachas como "seres lejanos [...] No eran de mi mundo. Centellaban en otro cielo" (*Los ríos profundos* 248). Sin embargo, decide escribir esa carta, pensando que la carta podía llegar al mundo de las señoritas, en un vuelo de gavilán: "Usted es la dueña de mi alma [...] Ninfa adorada, entre las moreras jugabas como una mariposa..." (Arguedas 2005: 249-250). Pero de repente le sobreviene "una especie de aguda vergüenza" (Arguedas 2005: 250), y pensando en las muchachas que recuerda, se pregunta: "¿Y si ellas supieran leer? ¿Si a ellas pudiera yo escribirles?" "Si yo pudiera escribirles, mi amor brotaría como un río cristalino..." (Arguedas 2005: 250). De hecho, para quienes no saben leer, ni hablan español, el método natural para comunicarse con ellas sería el canto. Entonces detiene la redacción y cambia la muchacha blanca por las indias y empieza de nuevo, cantando a las muchachas indias en quechua: "¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible. '¡Anda; espéralas en los caminos, y canta!'" (Arguedas 2005: 250) Al terminar, Ernesto derrama unas lágrimas felices como sensación de triunfo y orgullo. "No fue un llanto de pena ni de desesperación. Salí de la clase orgullo, con un seguro orgullo; como cuando cruzaba a nado los ríos de enero cargados del agua más pesada y turbulenta" (Arguedas 2005: 251). Aquí Arguedas plantea a través de Ernesto el conflicto entre los conceptos de oralidad y escritura, conflicto muy presente en zonas de América Latina.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el zorro de arriba cree que el canto de los patos negros de la sierra consigue que todo el mundo lo entienda, mientras que "la palabra" confunde. Como vemos en el segundo encuentro de los dos zorros cuando hablan de esta oposición:

EL ZORRO DE ABAJO: ¿Entiendes bien lo que digo y cuento?

EL ZORRO DE ARRIBA: Confundes un poco las cosas.

EL ZORRO DE ABAJO: Así es. La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el *ichu*, ¿no es cierto?

EL ZORRO DE ARRIBA: Sí, el canto de esos patos es grueso, como de ave grande; el silencio y la sombra de las montañas lo convierte en música que se hunde en cuanto hay.

EL ZORRO DE ABAJO: La palabra es más precisa y por eso puede confundir. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo (Arguedas 2005: 49).

La "palabra" no sabe distinguir el sentido en relación a la verdad del mundo, mientras que el "canto" que recorre las superficies y se interna en los objetos y seres, apunta a la plenitud del sentido, a un encuentro con la verdad en términos espirituales. Es decir, la incidencia del canto convertido en música por el silencio y la sombra es sentido y plenitud (Rivera 182-86). Por ello, cuando los dos zorros hablan de los problemas de Chimbote, se comunican cantando en quechua, que puede expresar mejor la realidad social. El zorro de arriba quiere que el de abajo le cuente cantando como un pato: "Como un pato cuéntame de Chimbote, oye, zorro yunga. Canta si puedes, un instante" (Arguedas 2005: 50).

Arguedas diseña una narrativa oral en contraposición con la escrita para la negociación con la cultura moderna, pues trata de un pueblo indígena de tradición oral. Podemos decir que su narrativa destaca por su resistencia cultural total y su impulso subversivo. El narrador hace el papel de intermediario entre las dos culturas y busca nuevas formas de expresión para lograr que las voces indígenas se expresen, abriendo así espacios para el debate. Mediante el uso de la oposición binaria entre la oralidad y la escritura inicia la negociación cultural que conduce hacia la recuperación ideológica o el reconocimiento de la cosmología indígena. Culturalmente, la interposición de imágenes

socialmente mudas de la cultura oral ofrece al autor la oportunidad de cambiar el dominio narrativo y permite que la cosmología y visión andinas del mundo entren en el texto español. En sus novelas, la potencia para el cambio social se genera principalmente a través de las reacciones a las diversas formas de la "letra muda y locuaz" (Rancière 126) en imágenes de la música, las canciones y los bailes indígenas. Según Rancière:

La palabra elocuente será... la palabra silenciosa de lo que no habla con el lenguaje de las palabras o de lo que nos hace pronunciar las palabras ya no como instrumentos de un discurso de la persuasión o la seducción sino como símbolos de la potencia del Verbo, de la potencia a través de la cual el Verbo se encarna (47).

2. MÚSICA, CANTOS Y BAILES CUYOS OYENTES SON DE LA MISMA COMUNIDAD

Vamos a demostrar con algunos ejemplos cómo la música, los cantos y los bailes se convierten en un punto de inflexión en las novelas de Arguedas. Unos son oyentes y observadores de la misma comunidad, y otros son personas de fuera. Aquí la comunidad serrana incluye a los comuneros⁴, los chalos (mestizos) que comparten el valor indígena y los serranos que emigran para vivir en Lima. Se analiza la interacción entre los que cantan o bailan, y los que escuchan u observan, demostrando las reacciones y los cambios que pueden tener lugar a través de la *persuasión* de la música, los cantos y los bailes. En *Yawar Fiesta*, el silencio transparente de la noche oscura sin luna reafirma la identidad de los serranos de Puquio que han emigrado para vivir en Lima, y les hace apreciar otra vez su mundo. Los K'oñanis, después de escuchar una canción, acceden a dejarles llevar el toro legendario a los de K'ayaus como sacrificio para la fiesta del 28 de julio. En *Los ríos profundos* la música de la naturaleza, la melodía del *huayno* y del *jarahui* siempre le sirven al niño Ernesto como fuente de aliento durante las

4 Las masas indígenas del Perú en las novelas de Arguedas incluyen los colonos (los siervos de las haciendas) y los comuneros libres (de ayllus urbanos).

crisis a las que se enfrenta. El *zumbayllu*⁵ con su movimiento, música y baile funciona con un poder maravilloso de talismán como símbolo de la libertad y del orden cíclico de vida-muerte, y este significado marca un cambio importante en su vida. En *Todas las sangres* Rendón Willka, *ex-indio*, vuelve a entablar una vinculación con el mundo indígena, por medio de una canción con la que quiere expresar sus pensamientos a sus paisanos. El guardia ayacuchano y el sargento detienen su acción violenta al escuchar el canto y observar el rito-juego del trabajo de los comuneros. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Arguedas presenta una escena de canto unido al baile entre don Diego (el zorro de arriba) y don Ángel (zorro de abajo), que funciona como momento de inflexión en el que se ve el cambio de don Ángel del olvido al recuerdo.

2.1. LOS SERRANOS DE PUQUIO⁶ EN LIMA: DEL OLVIDO A LA MEMORIA

En *Yawar Fiesta* vemos que muchos principales⁷ empobrecidos, mestizos y serranos lucanos que se han trasladado a Lima, han organizado el "Centro Unión Lucanas" para defender los intereses de su provincia Lucanas. No obstante, tienen una postura contradictoria con su ideología, pues por una parte, siguen el marxismo de Mariátegui odiando a los terratenientes, y por otra, tienen la ambición de que el Centro sea una asociación importante, apoyada por el gobierno. Un ejemplo es la situación que encontramos cuando el Centro se entera de que

5 El *zumbayllu* es un trompo, término que resulta de la unión de una forma verbal onomatopéyica española, *zumba*, y una onomatopeya quechua, *yllu*. Es una combinación de la forma literaria hispánica y la forma de expresión oral quechua, aunque el trompo es básicamente un elemento de los indios. Arguedas conoce muy bien su significado y lo utiliza como subversión. Sin embargo, lo más importante es que lo haya trascendido y lo plantee como un equilibrio nuevo, basándose en la ancestral cosmología andina: un equilibrio no europeo, sino andino, en el que entran también los europeos.

6 *Yawar Fiesta* está ambientada en Puquio, el pueblo mayor de la provincia Lucanas de Perú.

7 En *Yawar Fiesta* los principales se refieren a los mistis, que son los criollos, unos poderosos y otros empobrecidos.

las autoridades limeñas han prohibido la corrida de toros⁸ de *yawar punchay* en Puquio, porque no quieren muertos, ni heridos, decisión que aprueban para elevar la condición de primitivismo del pueblo. Sin embargo, cuando el estudiante Escobar, presidente del Centro recibe un telegrama del alcalde de Puquio en el que le ruegan que contraten a un torero limeño para la corrida de ese año, celebra su primera asamblea en la que los responsables del Centro se reúnen al pie del retrato de Mariátegui para cantar un huayno lucano como juramento y deciden prestar su ayuda para contratar a un torero limeño, lo cual puede darle prestigio para conseguir apoyo del gobierno.

En esta novela Arguedas abre un espacio en el que intervienen todos los sonidos del cosmos andino. El silencio de una noche oscura sin luna se convierte en un punto de inflexión para transformar a los socios del Centro. Cuando presenciaron que los k'ayaus⁹ estaban trayendo al Mitsu, un toro legendario y mágico¹⁰, desde la puna, por los cerros, en la noche silenciosa sin luna, Escobar, presidente del Centro, estaba todo el tiempo comentando libremente sobre cómo salvar a los indios de su primitivismo y de su servidumbre mientras los mestizos le escuchaban callados. De pronto Escobar sintió que "su corazón se enardecía, cada vez más, a medida que iba hablando; un entusiasmo ardiente agitaba su sangre, y sentía como si una ternura grande le entibiara los ojos" (2006: 152). El silencio transparente de la noche oscura sin luna abrió un espacio en el que se inscribió otra realidad del pueblo andino. Escobar, al percibirla, empezó a reflexionar y a alabar a los comuneros:

¿Saben, hermanos, lo que significa que los kayaus se hayan atrevido a entrar a Negromayo? ¿Que hayan laceado al Mitsu y que lo arrastren

8 La corrida de toros es una fiesta procedente de España; no obstante, los indios la adoptan y la realizan a su manera. Además, Arguedas presenta otra connotación del toro para los indios. Véase la nota 11.

9 Los indios de Puquio están divididos en cuatro ayllus (comunidades indígenas): K'ayau, Pichk'achuri, Chaupi y K'ollana.

10 En esta novela, Arguedas presenta la leyenda de la aparición del toro sobre las aguas de un lago en las alturas de la puna, y su característica invencible es como un dios/diablo de otra naturaleza, poderoso, imposible de arrancar de sus tierras, es el agente en el mito que propicia acontecimientos fuera de lo común (101-12).

por toda la puna hasta la plaza de Pichkachuri? Ellos lo han hecho por orgullo, para que todo el mundo vea la fuerza que tienen, la fuerza del ayllu, cuando quiere. Así abrieron la carretera a Nazca; por eso, ¡150 kilómetros en 28 días! Como en tiempos del Imperio. Algunos estudiantes decían en Lima: "Indios estúpidos, [...] ¿Por dónde fuimos a Lima nosotros? ¿Por dónde hemos venido ahora?" (2006: 152-53).

Aquí el silencio transparente funciona como una purificación del alma. Vacilan cuando ven que los jóvenes indios llevan orgullosos al Misitu. También recobran y recuperan la capacidad de ver y oír el cosmos andino. Los mozos ya pueden oír el canto de su pueblo:

—¿Oyes? El agua, los grillos y los perros, levantando su canto hasta todos los cerros. ¿No aumenta tu cariño por nuestra tierra, cuando andas de noche por estos cerros?

—Sí, hermano. Estaba recordando no sé cuántas historias me han pasado.

[...]

—¡Lindo, nuestro pueblo! (2006: 154).

Los mestizos al encontrar a los comuneros los abrazan largo rato. El chófer Martínez, de origen indio, también pide incorporarse "a nombre del Centro" (2006: 157) para arrastrar el Misitu. El varayok' alcalde le puso entre los arrastradores y "se sentía orgulloso, como nunca" (2006: 157). Cuando entran a la plaza de Chaupi, Escobar grita en castellano lo más que puede: "¡Que viva K'ayau!" (2006: 158).

Los socios del Centro creen que el vivir en Lima les amplía la visión, piensan que la cultura andina les resulta primitiva y que oprime a los indios, sin embargo el silencio de una noche oscura sin luna les han transformado y reafirman su identificación con los indios, ya que vuelven a apreciar su mundo. Ese silencio funciona como un agente transformante que les devuelve a su origen, sin embargo, el Centro sigue esperando que toree un torero moderno, no quiere que haya muertos ni heridos de los ayllus, olvidándose de lo que la corrida ha

llegado a significar para el pueblo indígena a nivel de ritual¹¹. De modo que Arguedas también presenta una ironía trágica de los serranos jóvenes emigrados a Lima.

2.2. LOS SERRANOS DE K'OÑANI: DE LO LEGENDARIO AL SACRIFICIO

En *Yawar Fiesta* (Fiesta sangrienta) vemos que en K'oñani las mujeres cantan un *jarahui* que hace cambiar el corazón de los serranos, permitiendo que los k'ayaus arrastren el Misitu, su toro legendario, desde la puna hasta la plaza de Puquio.

El *jarahui*, *jarawi*, *harawi* o *harahui*, es una canción incaica que auna la forma más excelsa de la poesía y de la música; Arguedas lo utiliza en su narrativa en momentos importantes tanto para los personajes individuales como sociales. En *Señores e indios* Arguedas explica:

son cantos de imprecación. No lo entonan los hombres, sólo las mujeres y siempre en coro, durante las despedidas o la recepción de personas muy amadas o muy importantes; durante las siembras y cosechas; en los matrimonios. La voz de las mujeres alcanza notas agudas imposibles para la masculina. La vibración de la nota final taladra el corazón y transmite la evidencia de que ningún elemento del mundo celeste o terreno ha dejado de ser alcanzado, comprometido, por este grito final. Aun hoy, después de más de veinte años de residencia en la ciudad, en la que he escuchado la obra de los grandes compositores occidentales, sigo creyendo que no es posible dar mayor poder a la expresión humana (Arguedas 1976: 178).

El *harawi* siempre aparece en momentos de intensas emociones y la voz aguda de ese grito final se convierte en un signo que puede producir efectos místicos y mágicos. La magia del canto indígena es

11 Para los comuneros, una corrida de toros con todo su ritual compuesto de encierro, enfrentamiento y muerte es una muestra de su valor y coraje ante los mistis. Hernández Martínez subraya el significado de la fiesta para los indios: "la sangre vuelve a la tierra, fortaleciendo los vínculos del ser humano con la *Pacha*" (9).

como "una semiosis social determinada" y una "forma de inscripción" (Rowe 1996: 43).

Cuando los k'ayaus van a llevar al Misitu desde su puna, las mujeres de K'oñani cantan un *harawi* para despedir al toro legendario:

¡Ay Misitu, ripunkichi; ay warmikuna wak'aykusan! ¡Ay Yanamayu, sapachallayki quitark'okunki! ¡Ay K'oñani pampa, sapachallayki, sapachallaykis quidark'okunki!	¡Ay Misitu, te vas a ir; ay lloraremos las mujeres! ¡Ay Yanamayu solito Te vas a quedar! ¡Ay pampa de K'oñani solito, solitito te vas a quedar! (2006: 136)
--	--

Las mujeres cantan llorando y a gritos. El canto está marcado por la repetición del pensamiento de que el Misitu va a ser llevado y Yanamayu y la pampa de K'oñani se quedarán solos. La voz aguda de las mujeres infunde temor en el corazón de todos:

Oyendo el canto de las mujeres, el sufrimiento crecía en el corazón de los k'oñanis, aumentaba, como los ríos crecen, gritando, cuando cae la lluvia de febrero [...] Los k'ayaus, los comuneros del pueblo grande de Lucanas, oían el canto, miraban la cara de los k'oñanis. Se hubieran regresado a carretera, y se hubieran perdido mejor tras de la hondonada. Pero el varayok' alcalde, miraba tranquilo a los k'ayaus; y seguían convidando su trago a los punarunas y a sus mujeres (2006: 136-37).

Según la cosmología andina basada en el concepto de *pacha*, que en el sentido estricto significa la tierra incluyendo el espacio, el tiempo, la historia y el mundo, y en el sentido amplio el cosmos; tanto en la unión entre *pacha* y la construcción de espacio (Arriba, Aquí, y Abajo), como entre *pacha* y la construcción de tiempo (Pasado, Ahora

y Futuro), todo está centrado en el Aquí y Ahora. Según este concepto "la humanidad vive aquí, en el medio, entre el cielo y la tierra, y ahora, entre el pasado y el futuro" (Baumann: 25). Además, los indios son conscientes de una tercera unidad que se realiza a través del *tinku* o *tinka* (encuentro), que es una acción ritual muy importante para crear equilibrio entre las partes separadas. El canto que se realiza aquí es como el *tinku* o *tinka*. Es una unión simbólica "para expresar un vínculo de unidad, distinción y reciprocidad", a través de un principio interconectado. Esta tercera unidad puede producir poder, energía y reproducción (Baumann 29 y 48). Los k'öñanis, conscientes de la tercera unidad entre las partes separadas o contrastadas, después de escuchar la canción acceden a dejar llevar el toro legendario a los de k'ayaus como sacrificio¹² para la fiesta del 28 de julio¹³. "Este canto y música será el que obrará la magia: arrancará al Mitsu de su mundo" (Marín 75).

2.3. ERNESTO: DE LA CRISIS A LA INTEGRACIÓN

En *Los ríos profundos*, Ernesto es sacado de su querido *ayllu*, comunidad indígena donde ha pasado su infancia, y de pronto, es encerrado en un colegio de Abancay donde encuentra un ambiente hostil y malsano totalmente aislado del mundo indio anterior, cuya memoria siempre le ha servido como fuente de aliento durante las otras crisis a las que se ha enfrentado. Con frecuencia, el muchacho busca la conexión con su mundo anterior bajando al río Pachachaca, o yendo a la alameda a escuchar la música de la naturaleza, que le parece la esencia del ser: "¡Tuya, tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente la materia de que estoy hecho" (2005: 348). El barrio que más le atrae es Huanupata, donde están las chicherías. Así dice: "Los sábados y domingos tocaban arpa y violín en las de mayor clientela, y bailaban *huaynos* y *marineras*" (2005: 207). Siempre acude a las chicherías a oír música y a recordar, ya que "[a]compañando en voz baja la melodía de las canciones, me acordaba de los campos y las piedras, de

12 Hernández Martínez subraya el significado de la fiesta para los indios: "la sangre vuelve a la tierra, fortaleciendo los vínculos del ser humano con la Pacha" (9).

13 El 28 de julio es la fiesta nacional del Perú.

las plazas y los templos, de los pequeños ríos adonde fui feliz" (2005: 211). El *huayno* es un vínculo de unión con su mundo anterior.

El *huayno*, o *wayno*, es una canción popular del pueblo andino. En el que reside la memoria colectiva del pueblo andino, las emociones y el espíritu indígena de los mestizos e indios. Arguedas subraya su valor histórico y artístico:

El *wayno* es como la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y de creación que ha seguido. En el *wayno* ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores y rendir como los mejores (Arguedas 1976: 201).

Y al tiempo afirma su función como testimonio de una cultura heterogénea: "Y en los *waynos* antiguos se pueden estudiar el proceso de mestizaje, así como en los fósiles que han quedado incrustados en las capas geológicas se estudia y se reconoce la edad de la Tierra, con la diferencia de que los *waynos* antiguos hablan y cuentan por sí mismos la historia espiritual del pueblo mestizo" (Arguedas 1976: 203). El *wayno* llega a ser patrimonio cultural y el vínculo nacionalizante de los peruanos: "como hace cuatro siglos, cinco siglos, el *wayno* es la fuerza, es la voz, es la sangre eterna de todas las fiestas del Perú del Ande" (Arguedas 1976: 78).

La melodía del *huayno* que Ernesto escucha en la chichería aunque no es de su pueblo, le sugiere el paisaje de su pueblo y le alienta:

[...] otro paisaje presentíamos; el ruido de las hojas grandes, el brillo de las cascadas que saltan entre arbustos y flores blancas de cactus, la lluvia pesada y tranquila que gotea sobre los campos de caña; las quebradas en que arden las flores del pisoynay, llenas de hormigas rojas y de insectos voraces (2005: 210).

El *jarahui*, melodía que Ernesto recuerda, cantado por las mujeres en coro con una voz muy aguda en su partida del *ayllu* donde pasó la infancia, tiene dos significados: por un lado, el canto ruega la

protección del cerro blanco al agua de la montaña, al halcón, y que todas las fuerzas malas de la naturaleza –la inmensa nieve, el mal viento, la lluvia de tormenta, el precipicio– se transformen en fuerzas favorables para que el niño regrese. Por otro lado, ruega la continuidad de la comunidad, que los que se marchan no se olviden nada de lo que han vivido hasta ese momento.

¡Ay warmallay warma	No te olvides, mi pequeño
yuyaykunkim, yuyaykumkim!	no te olvides!
Jhatun yurak' ork' o	Cerro blanco,
kutiykachimunki;	hazlo volver;
abrapi puquio, pampapi	agua de la montaña, manatial
[puquio	[de la pampa
yank'atak' yakuyanman.	que nunca muera de sed.
Alkunchallay, kutiykamunchu	Halcón, cárgalo en tus alas
raprachaykipi apaykamunki.	y hazlo volver.
Riti ork'o, jhatun riti ork'o	Inmensa nieve, padre de la nieve,
yank'atak' ñannimpi ritiwak';	no lo hieras en el camino.
yank'atak wayra	Mal viento,
ñannimpi k'ochpaykunkiman.	no lo toques.
Amas pára aras pára	Lluvia de tormenta,
aypankichu;	no lo alcances.
amas k'ak'a, aras k'ak'a	¡No, precipicio, atroz precipicio,
ñannimpi tuñinkichu.	no lo sorprendas!
¡Ay warmallay warma	¡Hijo mío,
kutiykamunki	has de volver,
kutiykamunkipuni!	has de volver!
	(2005: 202-203)

¡Para que el que se marcha pueda regresar, lo fundamental es no olvidar, porque la "la memoria es fundamento del ser" (Marín 150). Este es el problema del pongo¹⁴ de los indios. Como los hacendados les han hecho perder la memoria, el olvido les separa de su propia vida. Y cuando Ernesto entra en crisis por el mundo caótico de su

14 *Pe, Bo*, obsol. Indio, *generalmente hombre*, que hace oficios de criado. *Diccionario de americanismos*.

colegio, un mundo emocionalmente muy alejado del suyo, consigue recuperar su mundo anterior al recordar este *jarahui*. Sin embargo, su estado de parálisis mental y espiritual no mejora hasta que Antero, un compañero del colegio, le regala un *zumbayllu*.

El *zumbayllu* marca un cambio importante en la vida de Ernesto, pues este trompo con su movimiento, música y baile, tiene un poder maravilloso de talismán y funciona como símbolo de la libertad y del orden cíclico de vida-muerte. Este significado marca un cambio importante en su vida. Gracias a este vínculo afectivo, Ernesto es capaz de imaginar y recordar, aunque todavía no logra superar el mal del colegio. Y no lo hará hasta que los estudiantes más vinculados con lo "infernol", el "Añuco" y Lleras, arrojen a "Peluca" –el estudiante más indefenso del Colegio–, sobre el cuerpo de la Opa y coloquen en su espalda una sarta de tarántulas. En ese momento Ernesto se espanta profundamente. Al advertir su estado de suma agitación, los otros alumnos le explican que las arañas de Abancay no son venenosas como las de la sierra alta. Sin embargo, Ernesto, al dormirse, tiene una pesadilla de gran desesperación. Sueña con un *huayno*, cuya letra simboliza la muerte figurada como una araña, la *apankora*.

Apank'orallay, apank'orallay
 apakullawayña,
 tutay tutay wasillaykipi
 uywakullawayña.
 Pelochaykiwan
 Yana wañuy pelochaykiwan
 kuyaykullawayña

Apankora, apankora
 llévame ya de una vez;
 en tu hogar de tinieblas
 críame, críame por piedad.
 Con tus cabellos,
 con tus cabellos que son la muerte.
 acaríciame, acaríciame.
 (2005: 265)

Ante tanta violencia e injusticia en el Colegio, Ernesto desea un cambio. El sueño que ha tenido ya posee un significado simbólico. Para Jung, el sueño es "autorrepresentación, espontánea y simbólica, de la situación actual de lo inconsciente" (cit. en Chevalier 960). Sintetizando el pensamiento de Jung, Roland Cahen escribe:

El sueño es la expresión de esa actividad mental que vive en nosotros, que piensa, siente, experimenta, especula, al margen en nuestra actividad diurna, y en todos los grados, del plano más biológico al más espiritual del ser, sin que nosotros lo sepamos. Manifestando una corriente psíquica subyacente y las necesidades de un programa vital inscrito en lo más profundo del ser, el sueño expresa las aspiraciones profundas del individuo y por tanto será para nosotros una fuente extraordinariamente preciosa de información en todos los órdenes (cit. en Chevalier 960).

El sueño mitológico reproduce algún arquetipo y refleja una angustia fundamental y universal, establece en el psiquismo de una persona una especie de equilibrio compensador, y por ello Roland Cahen explica:

Existe una relación de contrapeso (de balanza) realmente dinámica, entre lo consciente y lo inconsciente, manifestada en la actualidad de su dependencia por el sueño... Los deseos, las angustias, las defensas, las aspiraciones (y las frustraciones) de lo consciente encontrarán en las imágenes oníricas bien comprendidas una compensación saludable y en consecuencia correcciones esenciales (cit. en Chevalier 962).

Estas correcciones que menciona Cahen se orientan a la maduración del soñante, saber conectar e interpretarlo son una ayuda en el proceso de individuación del sujeto, que según Jung abarca toda una vida de búsqueda de equilibrio, y "toda la equilibración psicológica del ser se efectúa entre sus planos conscientes y sus planos inconscientes, en la dimensión de la verticalidad y la quilla" (cit. en Chevalier 962). El sueño acelera los procesos de individuación, que dirigen la evolución ascensional e integrante del ser humano. A su modo, tiene ya una función totalizadora. Cada uno de los personajes que aparecen en el sueño son símbolos del sujeto. De hecho, todos los contenidos del sueño se consideran símbolos de contenidos subjetivos y algunas situaciones que a nivel consciente pueden tener connotaciones negativas, a nivel de sueño no necesariamente son negativas, por ejemplo, Nerys Dee, en su libro *Discover Dreams*, analiza el valor simbólico de

soñar con la muerte: "La muerte en los sueños normalmente es metafórica y no se trata de un deseo de muerte ni un presentimiento. Significa el fin de una etapa. Terminar una etapa vieja para empezar con una nueva" (207).

De modo que el sueño con el *huayno* representa el deseo de cambio de Ernesto, de dejar de ser pasivo para colaborar con las fuerzas liberadoras. Gracias a este cambio, al día siguiente, antes de despertarse los otros alumnos, Ernesto se levanta y baja al patio para hacer girar el trompo, en el mismo suelo donde la Opa ha sido violada. Además, él mismo decide bailar con el *zumbayllu*, imitando los pasos de los bailarines de su pueblo. El *zumbayllu*, al girar, se convierte en la imagen de Ernesto que baila en el mismo sitio, inspirado por el juguete.

Encordé mi hermoso *zumbayllu*, y lo hice bailar. El trompo dio un salto armonioso, bajó casi lentamente, cantando por todos sus ojos. Una gran felicidad, fresca y pura, iluminó mi vida. Estaba solo, contemplando y oyendo a mi *zumbayllu* que hablaba con voz dulce, que parecía traer al patio el canto de todos los insectos alados que zumban musicalmente entre los arbustos floridos. —¡Ay *zumbayllu*, *zumbayllu*! ¡Yo también bailaré contigo! —le dije (2005: 265-66).

La danza es como un símbolo de renovación del orden cíclico entre la vida y la muerte. Se ve que Ernesto no quiere perder el equilibrio normal del universo. El baile de Ernesto con el *zumbayllu* en el mismo sitio del ultraje es como el *tinku*, encuentro que celebran los indios, significando su lucha para encontrar equilibrio y transformarse. Vincent Spina expone: "Si el patio infernal representa la muerte y si el trompo simboliza la vida, la imagen del trompo bailando sobre el patio sugiere la conexión entre los dos polos. Y si Ernesto puede aceptar la realidad del colegio y no rechazarla... es porque ahora puede aceptar la muerte como parte de un proceso vital" (107-8).

En estas palabras, Spina ha sintetizado el deseo de equilibrio y su función en la vida de Ernesto. Así, Ernesto logra superar este instante de miedo absoluto y paralizante, enfrentándose de una manera moderadamente triunfante contra las circunstancias infernales del internado, a pesar de que éste sigue siendo infernal como siempre.

Ariel Dorfman también ve un crecimiento en el protagonista: "La violencia no lo sobrepasa, sino que él controla sus pasiones, ofreciendo la paz desde la certeza de que es más fuerte. Con esto, queda claro que Ernesto ha crecido de veras: ha evitado la tentación de usar su coraje o su energía para fragmentar o dividir, para hacer llorar a los demás" (91).

De esta forma, con una visión diferente del mundo, Ernesto puede transformarse en participante de la colectividad indígena, confirmando su identidad propia a medida que se incorpora a la sociedad. Al final, Ernesto ya puede lanzar su propio desafío y al mismo tiempo refleja una reconciliación con el mundo. "—¡Al diablo el "Peluca"! —decía—. ¡Al diablo el Lleras, el Valle, el Flaco! ¡Nadie es mi enemigo! ¡Nadie, nadie!" (2005: 266). La realidad no cambia, pero su actitud hacia la realidad sí, su nueva perspectiva le ha liberado. Ha encontrado sentido. A continuación, se ve que Ernesto ya no aparece como el único protagonista sino como uno de los protagonistas entre los indios. Va a actuar como río y como puente entre los dos mundos.

Todas las sangres parece la novela que mejor se ajusta a la idea del punto de inflexión respecto a la forma en la que Arguedas trabaja con estos elementos auditivos y visuales del folklore andino y con la psicología de las personas. Existe un momento transformador que parece estar despertando las conciencias de la gente. Se trata del reconocimiento de la verdad humana. Rendón Willka, *ex-indio*, conoce muy bien la suspicacia de sus paisanos, por medio de una canción expresa sus pensamientos y consigue que le dejen entrar en su comunidad. También el canto y el rito-juego del trabajo de los comuneros despiertan en el guardia ayacuchano y en el sargento la memoria más dulce de su pueblo y detienen su acción violenta.

2.4. DEMETRIO RENDÓN WILLKA: DE LA DESCONFIANZA A LA VINCULACIÓN

Rendón Willka es un indio que se ve obligado a marcharse de la escuela de los vecinos¹⁵ para ir a Lima. Después de ocho años en Lima,

15 *Todas las sangres* abarca una amplia visión de las capas sociales: andinas y algunas costeñas, las masas indígenas del país -colonos (los siervos de las haciendas)

Rendón regresa a San Pedro fortalecido intelectual y políticamente. Pero todo el mundo mira a este hombre que lleva "camisir" con suspicacia y desconfía de él. Anto, el pongo de don Andrés Aragón de Peralta, le aconseja que se vista como indio. El no querer comprometerse con ningún partido también aumenta la desconfianza hacia él. Sin embargo, Rendón establece conexión con los hermanos Aragón de Peralta, don Fermín y don Bruno, los señores feudales más poderosos de San Pedro. Don Fermín le nombra capataz de los colonos de don Bruno en la mina Apark'ora. Don Bruno al principio lo rechaza, pero después de hacerle una prueba le pide que se encargue de sus colonos. No obstante, los indios lo consideran como *ex-indio*, como persona de fuera. Rendón, para entablar vinculación con ellos, dirige una canción a los cabecillas indígenas. Invoca una melodía andina e improvisa una canción con Pariona y un mozo de Lahuaymarca, en la que expresa su pensamiento:

*La sangre del gavlán
he tomado,
y con él al viento fuerte
que no se acaba,
Justo Pariona.*

El k'ollana contestó:

*El gavlán vuela sin descanso,
Rendón Willka;
si has bebido su sangre
puedes ver adónde cae la noche,
de dónde brota el día.*

—¡A ver, tú, mozo! —le pidió Rendón al otro joven que los acompañaba.

y comuneros libres (de *ayllus* urbanos), mestizos, los vecinos empobrecidos de San Pedro, los propios capitalistas peruanos, y un nuevo elemento: los capitalistas extranjeros, los que representan el consorcio internacional de la Wisther and Bozart. Arguedas quiere representar "todas las sangres" de todos los componentes de la sociedad peruana, especialmente de la Sierra.

Rendón Willka,
de noche estamos andando,
si has tomado sangre del gavián
no podrás extraviar el camino (1988: 126).

A través de esta canción, Rendón se representa a sí mismo, aclarándoles su identidad, y les comunica que va a ser el gavián, el espíritu y el cuerpo del Apukintu. Al terminar le anuncia al mozo su decisión de luchar por un futuro mejor para el pueblo andino: "No hay cuesta para nosotros; no hay barranco, no hay fierro que no se tuerza ni pesquezo de toro que no se doble" (1988: 126). Quiere que los indios le entiendan y que le comprendan. Rendón utiliza esta canción para la interacción con sus paisanos, pues así tiene más fuerza para convencerles. El k'ollana después de escuchar la canción sabe que el *ex-indio* no va a ser traidor, sino que va a luchar con los indios y a sacrificarse por el pueblo andino. Así le dejan entrar en su comunidad. La canción ha cambiado la historia y es también un elemento de transformación. Cabe destacar que generalmente después de salir de esa comunidad, no se les deja entrar otra vez.

2.5. EL GUARDIA AYACUCHANO Y EL SARGENTO: DEL OLVIDO A LA MEMORIA

Después de que los alcaldes de la comunidad Paraybamba castiguen cruelmente al hacendado come-gente Cisneros de Parquiña, lo desnudan y le matan la mula, llegan guardias del gobierno en compañía de Pedraza, mayordomo del hacendado, para arrestar a los alcaldes indios. Los comuneros están trabajando en la tierra que les ha regalado don Bruno, mientras tanto, las mujeres cantan un wanka para acompañar la faena y este canto detiene al guardia ayacuchano y al sargento:

Wayanaysi rapran	La golondrina agita sus alas
manaya k'an hinachu,	pero no tanto como tú,
mak'ta, runa.	mozo, hombre.
k'ollk'e chalwas ahujan	El pez, aguja de plata, cruza el agua
mayu k'ochapi,	en el lago y en el río,
manayá k'an hinachu	pero no tanto como tú,
mak'ta runa.	mozo, hombre.
	(1988: 308)

Según el narrador:

El guardia ayacuchano que buscó durante toda la bajada al comunero que huyó, para matarlo, y el propio sargento, se quedaron detenidos un buen rato. Esa faena y el canto les recordaba su infancia. Una estrella profunda empezó a latir dentro de la sangre de ambos, como nace el sol de las aguas tranquilas o movidas por el aire de los lagos de altura (1988: 308).

Arguedas ha abierto otro espacio sonoro como alternativa para la negociación. Es un espacio en el que el canto y el rito/juego del trabajo penetran en la percepción del guardia y del sargento como mediación, despiertan en su memoria los recuerdos más primitivos y dulces que habían quedado suprimidos y perdidos en la cultura dominante. Recuperan así su mundo anterior. La música les purifica por dentro, por eso ya pueden ver y oír su mundo. Al recuperar esta memoria se les enciende otra vez el amor y la pasión por su pueblo y sus paisanos. El efecto mágico del canto y del rito del trabajo les hace ver sus conciencias y reconocer su identidad, por eso detiene su violencia.

Aquí Arguedas utiliza el canto y el rito del trabajo para representar los conflictos más espinosos de los guardias y sargentos indígenas. Éstos se ven obligados a ser enemigos de los suyos, pero al recordar su identidad les surgen conflictos. Sin embargo, el sargento se ve obligado a confrontar a sus propios paisanos, pero esta acción y el conflicto en su conciencia le enloquece. El sargento amenaza a los indios con disparos, pero los indios continúan imperturbables su faena y su canto. Pedraza, que es de Cedellín, se queda muy sorprendido por la

reacción de los indios y exclama: "Parecen más hombres que los de Cedellín. ¡Quién lo creyera!" (1988: 309), y ruega al sargento tranquilidad.

De modo que el canto ha interrumpido la violencia del guardia y del sargento y ha cambiado al mayordomo Pedraza en su manera de ver a los comuneros y ahora siente mucho respeto por los comuneros, por lo que obliga al sargento a calmarse. Es un punto de inflexión en la narración.

Esta escena es muy parecida a otra en *Los ríos profundos*, en cuanto a la influencia del canto. Los hacendados de Abancay privan de la sal a los indígenas para dársela a los animales. Las chicheras, dirigidas por doña Felipa, se apoderan de la Salina y se reparten la sal entre sí y se la llevan a las atemorizadas indígenas de Patibamba. Después del motín, cuando los guardias están persiguiendo a doña Felipa, el ruido del río Pachachaca, su canto, interrumpe la persecución de los guardias:

Siguieron disparando. Cuando los guardias llegaron junto al precipicio en que está apoyado un extremo del puente, se detuvieron para observar y oír. El Pachachaca brama en el silencio; el ruido de sus aguas se extiende como otro universo en el universo, y bajo esa superficie se puede oír a los insectos, aun el salto de las langostas entre los arbustos.

No dispararon mientras los guardias hacían alto en el recodo del camino. (2005: 340).

Es otro ejemplo de la capacidad transformante de los sonidos de la naturaleza que habían acompañado la infancia de los indios. También Rowe ve la influencia de este sonido-música del río que interrumpe la persecución de los guardias. Rowe subraya la paradoja de esta fuerza mágica que implica un mundo en que los sonidos trabajan de diferente manera, "porque se nos habla de un sonido que realza e intensifica otros sonidos, como los sonidos diminutos de los insectos" (Rowe 1996: 66). Así lo resume Rowe: "bajo el manto del sonido del río Pachachaca, el espacio se convierte en sonido, sonido en el que se inscribe toda la realidad" (Rowe 1996: 67). Es otro universo en el que

se ve la capacidad de armonía entre el hombre y la naturaleza, como una realidad alternativa.

Los indígenas, al ser reclutados, se ven obligados a ser hostiles con sus paisanos, sin embargo, al percibir el canto de los insectos y el salto de las langostas, se purifican. El canto y la música de la naturaleza penetran en su corazón, despiertan el recuerdo de su mundo autóctono y encienden otra vez su amor y pasión por su mundo y su pueblo. También se trata de un reconocimiento de las conciencias, por eso "no dispararon". Aquí el canto y la música de la naturaleza funcionan como un elemento transformador que detiene la persecución de los guardias de origen indígena.

2.6. LOS VECINOS¹⁶ DE SAN PEDRO: DE LA CEGUERA A UNA VISIÓN REAL DE LA JUSTICIA

Los vecinos de San Pedro, muy enfadados y espantados por el decreto del gobierno para la expropiación del maizal de La Esmeralda, en favor de la mina, han quemado su iglesia para marcharse a Lima. Al entrar en el pueblo de los comuneros en Lahuaymarca, el canto en quechua de la kurku Gertrudis, la ex-ponga de doña Rosario, desde la pequeña iglesia "les mitigaba el espanto, los calmaba más que las quejumbrosas y dulces palabras de sus acompañantes". Al saber Gertrudis que han venido los vecinos de San Pedro, canta un himno que "tenía aire de *harawi*" para consolarles:

16 En *Todas las sangres* vemos un gran contraste entre la actitud negativa y destructiva de los vecinos (señores empobrecidos que poseen poca tierra) y la actitud positiva y constructiva de los indios comuneros. Los vecinos no pueden trabajar en equipo y el valor que más aprecian es el honor, basado en el concepto de sangre pura y estatus social. Por otra parte, los indios, aunque reciben tierras secas y bárbaras, siempre trabajan con buena voluntad y convierten buena parte de ellas en tierras de arar. Son firmes en los asuntos comunes y cooperativos en el trabajo. Vemos que en la cosmovisión simbólica y complementaria de los indios mantienen un equilibrio y una relación de beneficio mutuo con la naturaleza.

Yau Gertrudis,
 urpichallay, urpi
 yau Gertrudis,
 sonk'ochallay sonk'o
 ñawi ruruy;
 Diospa yawarnin,
 Diospa unanchan,
 Diospa simin,
 Diospa heridan.
 Manañan ñausachu kani.
 Auk'aykikunan
 k'atisiawanku;
 Yana puyus llak'tayta
 Pampan,
 chirichinkas iglesia punkupi
 raprayan;
 llok'llas chayaykakamun,
 allk'os anyarin, llapan,
 plasaykupi
 manañan ñausachun kani,
 ayk'emusianin, mamay.

kayk'aya yawar wek'eyki

puririsianñan
 tukuy auk'akunata
 mancharichispa,
 ek'epachispa.
 ¡Mamallay mama!
 amaña wak'aychu,
 ñawiy kasianñan
 k'awaykullaway,
 Diospa heridan
 llumpay ñawiykiwan.

Oye, Gertrudis
 paloma, paloma mía;
 oye Gertrudis,
 corazón, corazón mío,
 luz de mis ojos;
 sangre de Dios,
 bandera de Dios,
 boca de Dios,
 herida de Dios.
 Ya no estoy ciego.
 Tus enemigos
 nos persiguen;
 la nube negra ha entrado a mi
 pueblo,
 la mosca que anuncia la muerte
 aletea en la puerta del templo;
 torrentes de lodo amenazan
 los perros están aullando
 todos
 en la plaza.
 Ya no estoy ciego,
 [vengo huyendo, madre mía.
 Pero, he aquí que tus lágrimas
 [de sangre,
 empiezan a caminar,
 a nuestros enemigos
 espantando,
 ahogándolos.
 Madre de mi madre,
 ya no llores,
 ya tengo ojos
 mírame bien,
 herida de Dios,
 con tus ojos infinitos.
 (1988: 424- 425)

De modo que estos cantos religiosos funcionan como transformación de la conciencia, son purificadores y consoladores, les infunden energía para seguir adelante y luchar. Según el narrador, "lloraban, no por desconsuelo, sino desahogándose, despejándose de la oprimente rabia su sangre. Fueron sintiéndose limpios, decididos, listos para irse a luchar en cualquier pueblo" (1988: 425).

2.7. EL ZORRO DE ABAJO: DEL OLVIDO AL RECUERDO

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Arguedas presenta una escena de canto unido al baile entre don Diego (el zorro de arriba) y don Ángel (el zorro de abajo), que funciona como "momento de inflexión" en el que se ve el cambio de don Ángel del olvido al recuerdo. Sin embargo, no se trata de un baile tradicional, sino de una parte de una figura mitológica que Arguedas pinta en esta novela. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Arguedas incorpora dos zorros mitológicos de *Dioses y hombres de Huarochirí*, que a partir del capítulo III de la primera parte ya no se limitan al diálogo del mito, sino que ellos mismos participan en la novela a través de las metamorfosis¹⁷ de don Ángel y don Diego. Don Ángel Rincón Jaramillo, cajabambino de nacimiento, es jefe de planta de la fábrica de harina de pescado Nautilus Fishing. Don Diego ha recibido información sobre la situación de la Sierra del zorro de arriba y ha venido a juntar información con Don Ángel, jefe de planta de la fábrica de harina de pescado Nautilus Fishing, sobre la situación de abajo, de la Costa.

Don Diego aparece a medianoche en la oficina de don Ángel para hablar de los serranos que vienen bajando de todos los pueblos de las montañas andinas a Chimbote a buscar trabajo y son considerados como *Lloqlla*. Don Diego lo define como "la avalancha de agua, de tierra, raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan

¹⁷ En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, los zorros no son creados por Arguedas, son zorros de la cultura Moche, que se desarrolló entre los siglos II y VII, y se extendió hacia los valles de la costa norte del actual Perú. Son zorros míticos e inmortales de tiempos remotos que pueden transformarse en cualquier figura o volverse sobre sí mismas. Arguedas los utiliza y los transforma para crear su propio mito. Son burladores y héroes culturales que interactúan con el mundo.

bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas..." (1984: 87). A estos serranos, don Diego los describe como una mosca que zumbaba sobre el vidrio de la lámpara, que "se golpeaba a muerte contra el vidrio; era rechazado como un rayo y volvía" (1984: 86). Mientras don Ángel se queda reflexionando sobre la avalancha *Lloqlla*, don Diego se levanta y mata el bicho.

Don Ángel siente que la queja del bicho "le entraba por la oreja y se le alojaba en lo más íntimo de sus intimidades" (1984: 89). Este sentimiento que le ha surgido le causa cierta inseguridad, por ello mira "al visitante con cierta desconfianza" (1984: 89). Don Ángel ha confesado los planes que los industriales han diseñado para los serranos, quienes primero les hacen trabajar y luego les hacen gastar su dinero en burdeles y bares: "de un sol diario que agarraban, de vez en cuando en sus pueblos, aquí sacaban hasta cien y hasta trescientos o quinientos diarios. Para ellos se abrieron burdeles y cantinas, hechos a medida de sus apetencias y gustos" (1984: 94). Así mismo le explica los líos que armaban los "provocadores" y la manipulación del poder del grupo al que pertenece. Las mafias Braschi y El Chaucato se engañan y se roban entre ellos y traman una estrategia para que todo el dinero vuelva a su bolsillo: "hizo gastar a los pescadores en su debido tiempo; cebó sus apetitos de macho brutos. Con buenos trucos los hizo derrochar todo lo que ganaban; los mantuvo en conserva de delincuencia, y esa mancha no se lava fácil" (1984: 96).

Don Ángel termina su comentario riéndose de los serranos que han sido reclutados para trabajar a cuenta de los industriales y la mafia local. Don Diego le anima a que se ría fuerte para que salga todo lo que tiene acumulado en el interior. Don Diego también empieza a bailar una danza, la *yunsa* serrana, que impacta al personaje de la costa:

El visitante alzó las manos como brazos de candelabro, y con la gorra ladeada, el rostro alargado en que los bigotes, negreando en las puntas, le afilaban más la cara, encandilándola, se puso a bailar dando vueltas en el mismo sitio, como si en las manos sostuviera algo invisible que

zumbara con ritmo de melancolía y acero. La sombra del visitante bailaba con más armonía que el cuerpo (1984: 109).

La danza de don Diego tiene un poder transformador en don Ángel. El narrador nos revela el cambio en los ojos de don Ángel al ver bailar a don Diego: "la apariencia de huevos duros que tenían esos ojos empezaron a cambiar de afuera hacia adentro, a tornarse en vidrios de colores densos y en movimiento" (1984: 109), mientras que el canto unido al ritmo y el baile le encienden toda la memoria y el cuerpo:

Un canto que nacía vacilando, muy parecido, de veras, al zumbido de las alas de los zancudos cuando rondan muchos, al unísono, en la noche cerrada; el canto fue aclarándose a golpe de cascabeles que marcaban un ritmo tierno que se fundía con la melodía en una corriente algo como la de la sangre que brota a ondas de una vena de animal grande cortado a tajo limpio. Ritmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo (1984: 109).

Don Ángel, atraído por el baile, siente que el "[r]itmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo, la carne humana viva que tanto apetece estas melodías de compases dulces e imperiosos" (1984: 109). El baile de don Diego le ha evocado a don Ángel la memoria de los elementos autóctonos, suprimidos y perdidos en la cultura dominante. Don Ángel inspirado y guiado por el ritmo del cuerpo del bailarín, empieza a bailar también con el visitante; sin embargo, no es capaz ni de bailar ni de cantar bien, pero recita una canción para criticar la situación del país:

—Siga, siga, siga la rueda... Chimbote es el puerto..., el puerto pesquero más grande... más grande del universo... y Casa Grande y Casa Grande... que está aquí cerca..., a cien, a cien kilómetros... es el ingenio azucarero... el ingenio azucarero... más grande del mundo... toda estadística, toda estadística... así lo prueba... Quien no lo sabe, quien no lo dice... es pobrecito, es pobrecito...

[...]

Aquí no hay nadies, aquí no hay nadies,
señor, los cholos son mierda,
los negros zambos-chinos son mierda,
yo también soy mierda;
el yugoslavo no es mierda
el español no es mierda
Brachi está en todas partes... (1984: 110-111).

Carlos Huamán opina que la *mierdización* de la recitación de don Ángel invierte a quienes no lo son. "La mierda es el punto de encuentro entre la vida y la muerte". El explotador queda en excremento, en nada, pero para el mundo andino la muerte es un paso a otra vida: la resurrección y la renovación (183-84).

La danza y el canto unísonos rompen los límites del cuerpo y el alma, liberan el cuerpo y el subconsciente de su propio peso, producen un poder mágico y transforman todo. Así ante la danza de don Diego se ve el proceso de transformación de Don Ángel y su toma de conciencia:

Recordó y recordando, muy claramente ya, miró al visitante: su gorro se había convertido en lana de oro cuyos hilos se revolvían en el aire; los zapatos, en sandalias transparentes color azul; la leva llena de espejos pequeños en forma de estrella; los bigotes, en espinos cristalinos en las puntas... Él, don Ángel, cajabambino de nacimiento e infancia, limeño habituado, recordó en ese instante que los picaflores verde tornasol danzaban sobre esas corolas, largo rato; danzaban felices mientras él, hijo espurio, negado, miraba el temblar del pajarito, con lágrimas en los ojos (1984: 112).

En la danza de don Diego se ha unido todo y se ha destruido todo: el gorro, los zapatos, la leva, los bigotes..., y se ha transformado en un movimiento en el aire, en estrellas, en algo transparente, en cristalino..., es decir, la danza ha trascendido todo y ha creado un universo mágico que une a don Ángel con sus recuerdos dulces de la infancia. Según Carlos Huamán, el picaflores, pájaro que recuerda don Ángel al ver bailar a don Diego, es un ave que sube hasta el sol para afilar su

pico y beber con fineza la dulzura de las flores. Arguedas recurre a esa ave posiblemente para que sea el mediador entre el Padre Sol y los hombres, debido a sus facultades de vuelo veloz, permitido por su diminuto cuerpo, que reúne las dulzuras del mundo (244). A través de la danza de don Diego se ha abierto una intercomunicación entre los representantes de "abajo" y de "arriba", y simbólicamente el de "arriba" ha triunfado, y es capaz de trascender todo.

A continuación, don Ángel invita al visitante a hacer un recorrido por la fábrica donde se produce la harina de pescado. Don Diego es muy bien recibido por los obreros serranos, el jefe le explica con todo detalle el proceso de la manufactura. En la fábrica, don Diego se pone a bailar otra vez: "Don Diego se puso a girar con los brazos extendidos; de su nariz empezó a salir una especie de vaho algo azulado; el brillo de sus zapatos peludos reflejaba todas las luces y compresiones que había en ese interior" (1984: 123).

Es una danza de vida. La fuerza centrífuga de la danza de don Diego purifica a todos. Y el cuerpo de don Ángel, desde ese momento "cambió algo su música que ya no era oída hacia afuera sino hacia dentro, del aire hacia el interior del cuerpo" (1984: 123). Al mismo tiempo el narrador nos revela el cambio de color del gorro de don Diego:

[...] en ese mismo silencio empezó a cambiar el color del gorro del bailarín, rojo primero, luego morado, luego verde, luego amarillo y finalmente blanco, igual que esas piedras en milenios pulidas debajo de los pequeños ríos constantes que sólo saben conservar e intensificar el color blanco, el verdoso y el gris de pequeñas piedras inamovibles de sus cauces en que todo se precipita (1984: 123).

Gladys C. Marín recalca el poder mágico de la danza para alcanzar la eternidad. En sus palabras cuando comenta el cambio del color del gorro de Don Diego se fija en el color blanco y dice: "El blanco se convierte en lo original pues se asimila a las piedras de los ríos que han sido pulidas desde hace milenios. La piedra funda el mundo en la dimensión inca y están en contacto con la vida, el agua" (244).

Carlos Huamán señala que la danza de los zorros tiene una dimensión verbal, dancística y cultural, simbolizando la "anunciación de la vida y la muerte" y, por su origen mitológico, abraza a dos colectividades: la de arriba y la de abajo. No sólo hace que el zorro de abajo se auto-elimine confesando las maniobras de poder del grupo al que pertenece, sino que se someta dancísticamente a la cultura popular andina (187). De modo que aquí, Arguedas ha representado este punto de inflexión con la música, el canto y el baile para transformar a las personas, especialmente a don Ángel. No obstante, los bailes no han podido mejorar la situación. El jefe de "Nautilus Fishing" sigue indiferente frente al sufrimiento de sus obreros.

3. MÚSICA, CANTOS Y BAILES CUYOS OYENTES SON FORASTEROS

En este apartado se demuestra que Arguedas, a través de la música, el canto y el baile plantea conflictos entre discursos diferentes para la negociación con forasteros. La música, los cantos y los bailes forman contrapuntos y aparecen como puntos de inflexión: unas veces consiguen cambiar la política de los oyentes y los observadores y otras veces cambian su opinión sobre el pueblo andino.

Arguedas no quiere que las culturas andinas se pierdan ni desaparezcan, quiere dar a conocer sus valores, hacerlas visibles y narrables, por ello, a través de las imágenes de la música, el canto y el baile, establece una negociación con la cultura occidental.

3.1. LAS CHICHERÍAS DE HUANUPATA: LA CARNAVALIZACIÓN, CONTRAPUNTOS

Las formas de música más potentes políticamente son los *huaynos* de las chicherías de Huanupata en *Los ríos profundos*. Es en las chicherías de Huanupata donde el *huayno* alcanza todo su vigor. Debido a que los hacendados de Abancay privan de la sal a los indígenas y chicherías para guardarla y dársela a los animales. Las chicherías furiosas del barrio –que aparecen como "un repunte de agua" dirigidas por doña Felipa–, se apoderan de la salina y se la reparten entre sí,

llevándose a las atemorizadas indígenas de Patibamba. Después del motín en el barrio de las chicherías de Huanupata, muchos mestizos e indios celebran una fiesta en la que manifiestan con mucha ironía su rebeldía contra las autoridades dominantes con *huaynos* y bailes, con su capacidad creativa improvisando las letras para insultar al salinero y a los soldados que dispararon a las mujeres. Según Ernesto:

Y empezó a cantar un huayno cómico que yo conocía; pero la letra, improvisada por él en ese instante, era un insulto a los gendarmes y al salinero. Todos los del grupo formaron un coro. Alternaban cada estrofa con largas carcajadas. El cholo cantaba la estrofa lentamente, pronunciando cada palabra con especial cuidado e intención, y luego la repetía el coro. Se miraban y volvían a reírse (2005: 287).

Según Ernesto, que pasaba por allí: "Parecía que molían las palabras del *huayno*" (2005: 287).

Soldaduchapa riflink'a
tok'romantas kask'a
chaysi chaysi
yank'a yank'a tok'yan,
chaysi, chaysi
yank'a yank'a tok'yan.
Manas manas wayk'ey,
riflinchu tok'ro
alma rurullansi
tok'ro tok'ro kask'a.
Salineropa revolverchank'a
llama akawansi
armask'a kask'a,
polverañantak'
mula salinerok'
asney asney supin.

El rifle del soldadito
había sido de huesos de cactus,
por eso, por eso,
truenas inútilmente,
por eso, por eso,
truenas inútilmente,
No, no, hermano,
no es el rifle,
es el alma del soldadito
de leña inservible.
El revólver del salinero
estaba cargado
con extremo de llama,
y en vez de pólvora
y en vez de pólvora
pedo de mula salinera.
(2005: 287-88)

Las chicheras luchan contra la injusticia con su rebelión, pero también con sus canciones. La variabilidad de la letra del *huayno* es un campo inagotable para la producción de significados. Según Arguedas "la música del wayno ha sido poco alterada, mientras que la letra ha evolucionado con rapidez y ha tomado formas infinitamente diversas, casi una forma para cada hombre" (Arguedas 1976: 201-202). Ángel Rama señala el equilibrio entre la música y la letra de la canción: "por un lado el pasado y la colectividad, por otro lado, el presente y la individualidad", así como también las operaciones transculturadoras que se realizan con este canto: "salva el pasado tradicional (indio) y permite la libertad creativa (chola) del presente" (252). Es a partir de la autonomía de las letras de la canción que Arguedas conquista la libertad de crear nuevos significados en sus novelas para resolver el conflicto entre las culturas diferentes y encontrar el equilibrio.

El *huayno* cantado al coro y bailado al unísono une a todos los mestizos e indios allí presentes y se convierte en un arma de defensa verbal y un instrumento de resistencia contra la injusticia. "Desde el interior empezaron a corearlo. Luego bailaron todos con esa melodía. Zapateaban a compás. Los descalzos, los de jotas y los de zapatos golpeaban el suelo brutalmente. Los talones de los descalzos sonaban hondo; el cuero de las ojotas palmeaba el suelo duro y los tacos martilleaban" (2005: 287).

Ernesto bebe con ellos y desde fuera mira a los indios y a los mestizos "como un río creciente":

Yo quedé fuera del círculo, mirándolos, como quien contemplaba pasar la creciente de esos ríos andinos de régimen imprevisible; tan secos, tan pedregosos, tan humildes y vacíos durante años, y en algún verano entoldado, al precipitar las nubes, se hinchan de un agua salpicante, y se hacen profundos; detienen al transeúnte, despiertan en su corazón y su mente meditaciones y temores desconocidos (2005: 288).

En el capítulo X, *Yawar mayu*, Ernesto nos presenta una escena después del motín, en la chichería de doña Felipa, donde se observa

una carnavalización¹⁸, representada por una polifonía de voces simultáneas. Entre otras voces destacamos que el arpista maestro Oblitas "toca una danza, como un *jaylli*¹⁹ de Navidad" (2005: 384) y que una mestiza delante de un grupo de soldados empieza a cantar alabando a doña Felipa y sorprende a todos:

"Huayruros", "huayruros",	Dicen que el "huayruro",
	["huayruro",
mana atinchu	no puede,
mana atinchu	no puede,
maytak'atinchu	¡cómo ha de poder!
Imanallautas atinman	Por qué ha de poder,
¡way! Atinuman	¡huay! qué ha de poder
manchak' "huayruro"	el espantado "huayruro"
Doña Felipa makinwan	con la mano de doña Felipa,
Doña Felipa kallpanwan.	con la fuerza de doña Felipa.
"Huayruroy" "huayruro",	"Huayruroy" "huayruro",
maytas atiwak'	qué has de poder
maytas chinkanki	adónde has de huir.
Doña Felipa mulallan	De doña Felipa la mula,
chunnchui mulallan	las tripas de la mula,
chinkachiyta chinkachin	de perder, te perdieron
"huayruroy" "huayruroy",	"huayruro", "huairuro".
	(2005: 384-85)

18 Mijail Bajtín había notado en las obras del novelista francés François Rabelais (1494-1553), una subversión textual- que él llama "carnavalización"- basada en los elementos críticos y cómicos de la cultura europea. Según Bajtín, el poder de las novelas se origina en la coexistencia y en el conflicto entre los diferentes tipos de discursos: el discurso de los personajes, el discurso de los narradores, e incluso el discurso del autor. Cualquier novela, desde el punto de vista de Bajtín, se estratifica en muchas voces: "dialectos sociales, el comportamiento del grupo característico, jergas profesionales, lenguajes genéricos, lenguajes de generaciones y grupos de edad, los lenguajes tendenciosos, lenguajes de las autoridades, de diversos círculos y de modas pasajeras." Bajtín define esta diversidad de la voz como "heteroglosia" (40-41).

19 *jaylli*, *haylli*, *haylle*: "Canción de triunfo y alabanza", "danza de competencia", "canto agrario para infundir vigor en el trabajo". Es de origen prehispánico (2005: 384, nota 39 de González Vigil).

Mientras la mestiza canta, los soldados se quedan confusos y el Cabo también. La música provoca una reacción, pero no es la esperada: "Uno de los soldados pretendió levantarse. No era la indignación lo que se reflejaba en sus ojos, sino el destello que el golpe súbito del ritmo enciende en los bailarines" (2005: 385). Es el ritmo de la danza y no la letra del canto lo que mueve al soldado. El canto empuja al soldado a iniciar una danza de tijeras²⁰ y quiere desafiar a algún otro porque, según el narrador, seguramente ese soldado había sido un competidor de *jaylli* o de tijeras en su pueblo (2005: 385). El soldado olvida su papel en Abancay y su actitud hacia la rebelión y se pone a bailar:

[...] levantó los brazos y empezó a danzar diestramente.

[...] El soldado giraba en el aire, caía con las piernas abiertas, y volvía a saltar; zapateaba luego, con pasos complicados, cambiando las piernas; se apoyaba en un pie y zapateaba con el otro, levantándolo hasta la altura de las rodillas (2005: 386-387).

Ernesto, como testigo, ve el conflicto que tienen los soldados serranos en Abancay. Están desgajados de su mundo, obligados a ser enemigos de los suyos, y sin embargo en las chicherías fraternizan mejor con los habitantes de Abancay y olvidan su papel y su actitud hacia la rebelión y dichas chicheras. El canto está marcado por don Jesús, un mestizo blanco que habla quechua, cantor campeón de *ki-michu* que pasa por el pueblo. Mientras canta mira al soldado, pero "Miraba al soldado como si fuera no el soldado quien danzaba, sino su propia alma desprendida, la del cantor de la Virgen de Cocharcas" (2005: 386). Se crea un lazo potente entre el soldado bailarín, la mestiza cantante, el músico y el cantor; surgido de la creación de la música en el cuerpo del bailarín: "El maestro Oblitas agitaba, al parecer, el ritmo de la danza; no miraba al bailarín; que ambos estaban

20 La danza de tijeras tiene sus raíces mixtas de la cultura quechua y la española. Es un contrapunto que incluye danza y música. Es una competición formada de un diálogo bailado y musical: "Cada bailarín, acompañado por sus propios músicos (arpa y violín) y protegido por su wamani, desafía al otro en el terreno de la agilidad, la gracia, la resistencia física" (Lienhard 1990: 137).

impulsados por la misma fuerza. La muchacha improvisaba ya la letra de la danza; ella, como el bailarín y el músico, estaban igualmente lanzados a lo desconocido" (2005: 387).

Ángel Rama señala cómo Arguedas resuelve el conflicto de la transculturación con la doble lectura de la historia presente y de la del pasado: "Sí, lanzada a lo desconocido, inventando la historia presente, incorporándose ella como actor de la historia en su circunstancia, pero dentro de una estructura musical que conserva el pasado, recupera el mito incluso" (266). Anne Lambright opina que en esta escena la chichería se convierte en el "tercer espacio"²¹ que define Homi Bhabha, porque en el espacio de la chichería y al ritmo de la música *huayno* las fronteras culturales son borrosas: las personas cruzan, traspasan sus fronteras impuestas. Se ve un *pueblo*, tal y como Arguedas lo contempla, en interacción dinámica entre sí, una danza cultural intrincada, que se juega en la vida cotidiana de los Andes peruanos (137). De manera que Arguedas ha creado un espacio a través de la música, el canto y el baile para la negociación de culturas diferentes.

Pero la negociación es nula, porque entra un guardia civil que sabe quechua y hace callar la música y cesar la danza. El Cabo²² interviene y entre los guardias con pistola llevan presos al arpista y al soldado. En esta escena Ernesto nos ha presentado una polifonía de voces simultáneas entre el músico, el cantor, el soldado bailarín, la mestiza cantante, el Cabo y los guardias. Como el pueblo quechua es un grupo que no tiene un papel definido, sus voces son consideradas como ruido. No obstante, es a partir de este momento que Ernesto expresa su voluntad de participar en su transformación para devolver al pueblo su alma y no se contenta con ser un mero testigo: "Debí bailar yo al compás de esa música. Lo iba a hacer Yo" (*Los ríos profundos* 390). Aunque la música, el canto y el baile no consiguen cambiar la política, seguramente han cambiado la opinión de los guardias sobre el pueblo andino.

21 Homi Bhabha ha sugerido un "Tercer Espacio", espacio *inter-medio* (in between), basado en la inscripción y articulación de la "hibridez" de la cultura para crear una posibilidad de producir sentidos nuevos. Véase Bhabha 59.

22 RD. Rango de alistado en el ejército o la política. *Diccionario de americanismos*.

3.2. DON BRUNO: DEL FEUDALISMO A LA TRANSCULTURACIÓN

En *Todas las sangres*, don Bruno, para controlar bien a sus colonos, les exige obediencia total. No quiere que sus indios se corrompan. Él les considera puros, seres sin pecado y se cree responsable de salvar sus almas. Su poder es absoluto y aplica la violencia cuando no le obedecen. Una vez Adrián K'oto, cabecilla de sus colonos, se atreve a pedir permiso a su patrón para vender alimentos a los comuneros de Paraybamba que se están muriendo de hambre. Don Bruno se enoja mucho y castiga cruelmente a su mandón²³ don Nemecio Carhuamayo. Como los indios tienen una cosmovisión simbólica y complementaria, siempre mantienen una relación de beneficio mutuo con la naturaleza y trabajan en su reciprocidad para mantener un equilibrio. Así que K'oto sigue suplicando: "¡Licencia!". El narrador dice que en el momento del último azote aparece una calandria que "cantó dulcemente bajo los cielos". Don Bruno deja hablar a K'oto: "Habla. ¡Sin levantar-te!", pero "con expresión confusa". K'oto se atreve a seguir debatiendo con su patrón e interviene por segunda vez la voz de la calandria. Ésta vez "fue oída por don Bruno" y "refrescó algo de la ira que iba caldeando cada vez más al señor de la hacienda". Y en la tercera intervención el canto de la calandria refresca su ira y dulcifica la situación amarga:

Cubrió el patio, todos los cielos, con su canto en que lloraban las más pequeñas flores y el torrente del río, el gran precipicio que se elevaba en la otra banda, atento a todos los ruidos y voces de la tierra. [...] La calandria vuela y canta no en el pisonay sino en el pecho ensangrentado de Carhuamayo, acariciándolo: en la frente insodable del patrón que repentinamente se estremece, en los ojos de los colonos que miran a don Nemecio con serenidad firme y triste. Se ha ido la calandria. Don Bruno contesta.

—¡Indio! ¿Quién te ha enseñado? ¿De dónde sabes? (1988: 44)

A continuación, le otorga permiso para la venta de víveres y animales a los comuneros de Paraybamba. Adrián K'oto rompe el orden

23 *Ec. Pe.* Hombre que se desempeña como capataz en una mina. *Diccionario de americanismos*.

natural de la dominación, quiere hacer ver lo que no era visto y hacer escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido. La intervención del canto de la calandria es el eje en torno al cual inicia su cambio. Como don Bruno utiliza una lógica falsa para explotar a sus indios, le viene un sentimiento de culpabilidad que lo tortura constantemente. Con este cambio quiere librarse de esos remordimientos. El hacendado lamenta que a su hermano Fermín le falte esta gracia, y así se lo declara a Matilde, mujer de Fermín: "Habrás escuchado en el camino de mi hacienda a mis palomas y a mis calandrias. Ellas me aplacan, a veces, la ira. Yo las oigo. Pero Fermín ha perdido en la capital corrompida la gracia de oírlas" (1988: 78).

Sin embargo, cuando Bruno se queda confuso después de reclamar justicia para los comuneros de Paraybamba, castiga cruelmente al hacendado *come-gente* don Cisneros, y pierde temporalmente la capacidad de percibir el canto de los grillos, cuya voz, según el narrador, "se levantaba como agua sonora, llegaba a los astros, hacía vibrar la médula de las piedras más puras; cubría de silencio vivo la figura apenas visible de las montañas y los abismos, acrecentaba dulcemente el frío, pero don Bruno no los oía" (1988: 285), pero enseguida se fortalece y otra vez se purifica "con el canto de los grillos" (1988: 286).

Don Bruno, aunque es hacendado, es un personaje serranizado y es capaz de entender los cantos indígenas. Cree que los cantos le pueden purificar un poco y le fortalecen constantemente para llevar a cabo su transculturación. Bruno, igual que su padre don Andrés Aragón de Peralta, representante de una clase latifundista y feudal en proceso de desmoronamiento y total liquidación, también pasa por el proceso psicológico-cultural de transculturación e *indianización*. Este cambio le presentaría una paradoja: por una parte, si no sigue las reglas y la tradición de los hacendados, éstos le consideran un traidor; por otra parte, necesita abandonar esas tradiciones de los hacendados, aunque le llamen traidor, porque quiere librarse de sus remordimientos hacia los serranos y alinearse con ellos. Está demostrado que para Bruno el alma es más importante que la tierra, por eso está decidido a cambiar. El cambio alcanza mayor fuerza con la entrega del cuerpo de su madre, doña Rosario, a los indios para que sea enterrada como uno de ellos.

También en el funeral de su padre, muchos años antes, al oír cantar un *harawi* a las mujeres indias, Bruno sintió el efecto purificador del canto: "Me consuela, lame mis manchas. No las acabará, pero quizá se adelgacen" (1988: 28). No sólo escucha, sino que también canta con las mujeres. En el funeral de su madre, según el narrador, "fue siguiendo el canto; en lo profundo repetía los versos, como un eco de los ancianos" (1988: 221).

Cuando don Bruno entra en Paraybamba con sus k'ollanas, escucha un *harawi* que canta una multitud de hombres, mujeres y niños en el andén de las despedidas, en el Kacharpariy-pata, y que expresa el temor que tienen a la violencia que puede traer Cisneros, el hacendado come-gente:

¿Maymantan hamunki, pin kanki muro pillpintu? Ama kiriwaychu Ama llakite apamuychu. ¡Kutipuy, kutipuy! ¡Ah! ¡Uhu ú ú ú!	¿De dónde vienes, quién eres, mariposa manchada? No me hieras, no me traigas el dolor. ¡Vuelvete, vuelvete, por piedad! ¡Ah! Uhu ú ú ú! (1988: 268)
---	--

En Paraybamba don Bruno ayuda a los indios a abrir cabildo²⁴ para elegir alcalde y les regala tierras y semillas. Así mismo, reclama justicia para los comuneros de Paraybamba, castigando cruelmente al hacendado come-gente don Cisneros de Parquiña. Los indios celebran ese castigo como su triunfo. Pedro Huamán opina que el *harawi* "despide un mal tiempo e inaugura otro, encabezado por autoridades indias" (170).

El cambio de don Bruno culmina con su aceptación de la mujer mestiza, Vicenta, como esposa. Le pide que lo cure y ella le compone una canción:

24 *Mx, Co, Ec, Bo*. Concejo de autoridades de una comunidad indígena. *Diccionario de americanismos*.

Pisonay que lloras sangre
en la hacienda de don Bruno;
k'ello takik'ancha tuya;
(de cantar amarillo, intensa calandria)
hatun manchay k'ak'api,
(en el temible abismo)
viajero loro k'aparik':
(que grita)
la flor va a nacer,
como estrella y pensamiento,
ángel de La Providencia,
dulce paloma en el corazón.
Estrella y pensamiento,
mayu challwak'a yachasunkiñan.
(ya los peces del río te conocen.)
(1988: 195-196)

Fermín le confiesa a Matilde, su mujer: "Bruno se convierte cada día en un inferior". "¡Se está volviendo indio!" (1988: 243). El proceso llega a su clímax cuando Bruno nombra a Demetrio Rendón Willka administrador de la hacienda y albacea de su hijo. Bruno se transforma después de matar al hacendado come-gente don Lucas y de pedir justicia a su hermano Fermín. Se dirige a los indios y dice: "–He matado a don Lucas por orden del cielo. ¡Esperen, indios! –dijo don Bruno, todavía con la pistola en la mano–. Allí, en el corredor, está su cadáver. Ustedes han sufrido más que Dios. –Y recordó al cabecilla de su hacienda, Adrián K'oto. –¡Más que Dios! [...] Ustedes son inocentes..." (1988: 454). Según el narrador, "Su expresión era de paz y de cierto aire misterioso, como de un gran loco [...] Y el río de sangre, tantas horas contenido en el pecho de don Bruno, se desbordó. Ya había arrastrado a quienes debía arrastrar; ahora tenía que salir al mundo o matarlo, por dentro" (1988: 457).

Las canciones ayudan a don Bruno en su proceso de transformación. Así que la transculturación que tiene lugar es personal en todos estos casos. Pero estas personas tienen una influencia en la sociedad. La voz iletrada/silenciosa de los no escuchados y la sociedad

iletrada del indio está siendo escuchada y esto presenta en la ficción de Arguedas la trayectoria y el deseo de cambio político.

3.3. MATILDE: DE LA BURGUESÍA A LA CULTURA INDÍGENA

En *Todas las sangres*, Matilde, la mujer de don Fermín, es otro personaje que pasa por un proceso de transculturación. Como viene de la costa, trae ideas de modernidad y progreso. Al principio es una mujer burguesa y ambiciosa que ayuda en el proyecto explotador de su marido. Pero luego debido a su gran intuición, lealtad, honradez, sensibilidad y sentido de justicia, termina por rechazar los valores predominantes de la burguesía y se abre al mundo indígena. Así la vemos cuando revela al capitalista Cabrejos su opinión: "Nosotros [Bruno y Matilde] tenemos la suerte de poder ser leales a plena conciencia" (78). También Bruno y los indios descubren en ella la capacidad redentora que poco a poco le permite rechazar el mundo corrupto de los dominantes y entrar en la cultura indígena.

Matilde sirve de mediadora entre los dos hermanos, pero lo más importante es el papel que desempeña como puente entre culturas. Matilde ejerce mucha influencia en su cuñado para que mande a sus colonos a la mina de Fermín, no obstante, ella también se deja influenciar por el hermano de su marido. En una charla en su casa, después de escuchar a Bruno hablar de sus colonos, "empezó a sentirse confundida, algo como persuadida por ciertos conceptos" (1988: 118).

Bruno compara los ojos de Matilde con unas piedras sobre cuyas superficies "la luz de las cumbres se queda, reposa [...]. Lo áspero de la piedra retiene, pues, al sol agonizante. En sus granos vive, dulce, y tranquilizando a todo corazón [...] Sin embargo, [...] veo algo del plomo de la ambición en el bello fondo de tus dos ojos" (1988: 120). La influencia de Bruno en Matilde es tan profunda que ésta sueña "algo agitada, que don Bruno la arrastraba hacia el río; le gritaba que sus ojos eran del color de las piedras que una tempestad de rayos había desplazado en la quebrada". «Debes morir antes que la ambición pudra tus ojos; no son tuyos sino de mi río; de mis piedras» (1988: 127).

Aunque molesta por el sueño y confundida por el influjo que su cuñado ejerce sobre ella, sin embargo, le dice a su marido que está

de acuerdo con su proyecto. Entonces Bruno le hace cambiar, consiguiendo que se dé cuenta de la contradicción en su conciencia: "He sufrido; pero creo que no conocía nada del mundo. Hoy ha sido el día en que he visto más luz sobre las conciencias" (1988: 228). Además, Bruno le ruega a Matilde que utilice su capacidad para transformar a su hermano: "Esa luz de tus ojos proyéctala sobre mi hermano [...] La mujer sabe detener la tiniebla en el corazón del hombre que empieza a descarriarse; le da frescura hasta mitigar el furor. Tú eres mujer" (1988: 229).

Las cualidades de Matilde también son reconocidas por los indios y por ello la presencia de la señora les tranquiliza. En el funeral de Gregorio, víctima de la ambición de Cabrejos, ingeniero del consorcio internacional, en el que don Fermín invierte dinero para su negocio, Matilde intenta acusar a Cabrejos de asesino, pero Fermín la silencia. El narrador comenta que, después de ser silenciada por su marido, Matilde en seguida va "en persecución inconsciente de Rendón" (1988: 171). La confianza que Matilde tiene en su propia intuición le permite acercarse al mundo indígena. Acompañada de Rendón y de unos mozos indios se dirige a la comunidad indígena y en este encuentro con los comuneros, su transformación se convierte en definitiva.

Matilde está acompañada "como una princesa", por ello se ve reflejada en la montaña:

Contempló, entonces, el paisaje como si la compañía tan reverente de los comuneros le infundiera un sentimiento nuevo, un modo diferente de apreciar el aspecto tumultuoso y silente de ese mundo; la faz desnuda del oscuro Pukasira en cuya cima nevaba y especialmente en sus paredes de roca, parecía que latía el eco de sus palpitations, del ritmo con que corría su sangre. "Mi corazón se repite en esa montaña, Fermín, porque estoy acompañada así", se dijo (1988: 173).

Sus cualidades están proyectadas en la montaña y son admiradas por los indios. Este encuentro le comunica energía y le hace cambiar. Lambright subraya: "It is through this journey that Matilde loosens her ties to the individualism and ambition of the dominant culture, and strengthens her relationship with the Other". Así como también

es el lugar donde "the feminine representative of the white, coastal world of Peru and representatives of the indigenous culture enter into a dynamic, mutually affirming, dialogic relationship" (167). Matilde está transformada y les pide perdón: "–Los quiero –dijo–. Los aprecio. Es decir, les pido perdón porque creí, porque siempre me dijeron que erais [...] brutos. Pero [...] ustedes son respetuosos, de verdad" (1988: 173). Matilde manifiesta que les oirá cantar, sabiendo que es su forma de comunicación. Los comuneros le saludan con gritos: "¡Wifáááá!" (1988: 174) y unos jóvenes comuneros le dirigen un canto, en el que Matilde encuentra la trascendencia de la tristeza que había visto cantar a algunas mujeres de Paraybamba en la mina, con voces majestuosas: "No inducía a llorar sino a algo más infinito" (1988: 174). Entonces les pide que le traduzcan la letra. Filiberto tuvo que cantar verso a verso para traducir al castellano:

Ork'opi k'asapi cóndor puraschallay
 (En las cumbres, en las abras, cóndor, solito)
 k'anpa k'esaykipichu
 (en su nido, quizá)
 mamay wachallawarka
 (mi madre me parió)
 taytay churiallowark'a.
 (me hizo mi padre).

K'anpa k'esaykipiña
 (Así, aunque en tu nido, pues)
 mamay wachallawaptinpas
 (mi madre me habría parido)
 mamachá kayna nerak'ta
 (ni por eso así, tanto, tanto)
 wak'aymanchu ksak'a
 (hubiese llorado)
 llakiymanchu kark'a.
 (hubiese sufrido).
 (1988: 174)

Aunque el canto aquí no es el elemento que hace cambiar a Matilde, funciona como un importante momento de inflexión y una demostración de su cambio. La traducción del canto es el símbolo de ella y lo que hace es probablemente tomar prestada la voz de los indígenas para contrarrestar la cultura dominante. Su rebelión contra su marido es muy fuerte.

Para responder a su señora, los comuneros le muestran un "rompe, rompe", un juego colectivo indio que manifiesta su voluntad de luchar junto con su señora por el futuro del pueblo andino. Mientras los comuneros se ponen en dos filas para jugar al "rompe, rompe", Rendón le dirige una canción a su patrona, expresándole que nunca pierda la esperanza:

–Uray runakuna mayuy sirená; yawarniki kanchu k'ochay sirená.	Hombres del barrio de abajo, sirena del río; ¿tenéis sangre? sirena del lago.
--	--

La fila comandada por Justo Pariona contestó:

–Hanay runakuna, la mar sirená, toro mikuk' haminkun, pak'chay sirená.	Hombres del barrio de arriba, sirena del mar, somos gente que come toro, sirena de la cascada.
---	---

–Puma aycha aychay, mayuy sirená, puma yawar yawar, la mar sirená.	Mi carne es carne de puma, sirena del río; mi sangre, sangre de puma, sirena del mar. (1988: 175)
---	---

La lucha de "rompe, rompe" al son del canto de Rendón por una parte le entusiasma a Matilde, pero por otra parte le produce temor, exclamando sin reflexionar: "¡Qué fuerza! ¡Qué extraño!" (1988: 176).

Matilde, después de abrirse al mundo indígena, empieza a oponerse al proyecto de su marido, y así le comenta: "Comprendo tus

ideas. Pero como mujer que ha sufrido no puedo compartir tus métodos; no los puedo aprobar [...] Yo siento a Dios de otro modo" (1988: 243). Tal oposición llega al clímax cuando la mujer determina que la característica mágica e intuitiva del mundo de la Sierra es más valiosa que cualquier proyecto nacional. Por este motivo expresa su deseo de sacar a los niños del mundo corrupto de la costa y llevarlos a la Sierra: "Y todas las vacaciones haré que mis hijos se contagien de esa «brujería»; porque he advertido síntomas peligrosos en ellos. ¡Ni la madre será ya la madre si siguen por ese camino! Prefiero que sean "brujos analfabetos" (1988: 359).

De modo que Matilde ha cambiado lo mismo que Bruno. Arguedas escribe una novela anti-conquista a través de estos dos personajes Bruno y Matilde, que han denunciado la explotación de los indios. Por un lado, son considerados como traidores a la tradición de los hacendados. Por otro lado, su transformación contribuye a la valoración de la cultura indígena. Arguedas expresa a través de ellos una esperanza. No obstante, los dos aprecian el mundo indígena desde el exterior y no llegan a comprender muy bien a los indios, por tanto, su transformación ejerce muy poca influencia si se compara con la fuerza poderosa de la conquista. La política no ha cambiado, así que aquí Arguedas subraya la ironía de la situación.

3.4. MAXWELL: DE YANKI A INDIO

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* la música sirve como puente entre dos mundos. Maxwell, un joven norteamericano y ex miembro del Cuerpo de Paz, aunque conoce todos los privilegios que tienen, que "nadie se atrevería a robarles en ninguna barriada" (1984: 193), termina por renunciar a ellos danzando un Rock and roll (1984: 31): "Con el baile en el salón rosado del prostíbulo, Maxwell se despidió del Cuerpo de Paz" (1984: 193). Ahora trabaja como "ayudante albañil permanente" de Cecilio Ramírez (1984: 194). Se identifica como indio a través de la música "no porque haya estudiado musicología" (1984: 216), sino porque la música le ha conmovido.

Antes de que le envíen a Chimbote, Maxwell logra penetrar en el mundo indígena siguiendo desde Lima a un grupo de bailarines

puneños hasta su pueblo. Le cuenta al padre americano sus experiencias de haber recorrido "Dos mil kilómetros y todas las cordilleras" (1984: 215), bailando con los indios. Incluso ha aprendido a tocar charango, un instrumento musical mestizo, en la comunidad Paratía, y ha descubierto que la música serrana tiene "agua de fondo, un espejo de azogue común que refleja cada cosa como diferente, pero con lo que en sus naturalezas tienen de vibramiento, de salvación y nacimiento común" (1984: 217).

Así mismo, le cuenta al Padre Cardozo que cuando está en Paratía conoce un sexo casi cósmico guiado por el zorro de arriba, se integra en la fila de las jóvenes. Con la danza del ritual indígena que "fue como el hielo encendido por el crepúsculo, quemazón de ritmo que concluye en abrazo de las venas, los ojos, las bocas, los vientos, los músculos, los tiempos..." (1984: 235). Se lo explica de esta manera:

Sí, Cardozo, una noche, en ese silencio del altiplano que te permite oír la voz de las moléculas de las yerbas y de los planetas y, más, tu palpitación, no la del corazón, no, la de la vida entera y a través de ella del laberinto humano; una noche de esas, durante una fiesta en que bailamos y tomamos, me acosté con una joven de Paratía [...] Cada soltero tenía su pareja y yo me decidí a entrar en la danza. Un joven de rostro alargado, de rarísimos bigotes ralos, me animó (1984: 218).

Lienhard revela el papel de "sacerdote" que desempeña Maxwell en este ritual: "Es Maxwell quien eleva la danza a un nivel de ritual, y toda la secuencia al plano mítico, dándole un significado que trasciende lo personal y lo local para alcanzar lo cósmico". Confirma que el baile de Maxwell "hunde sus raíces en los ritos de una sociedad milenaria, palpables todavía hoy en los bailes de los pueblos andinos" (Lienhard 1990: 93).

De modo que a través de la música, el canto y la danza, el gringo norteamericano se integra en la sociedad indígena. Maxwell comenta al padre Cardozo: "Son pueblos compactos aún e íntegros en su primitivismo más sutil que el Empire State y más seguro de sí mismo que tú y que yo, aunque se les mira como si estuvieran danzando dentro de una muralla o al borde de un abismo" (1984: 220). Y la música de

Huamanga le parece que transmite "el aire de poderío y lágrima que tiene la quebrada" (1984: 220).

Maxwell ya se identifica con el lugar: "éste es mi lugar, mi verdadero sitio" (1984: 221) y piensa que el padre Cardozo no llega a comprenderlo. El charanguero critica a los imperialistas americanos: "sólo quieren fomentar rencillas y el caos en ellos y entre ellos con el propósito insensato e imposible de meterlos en un molde y bebérselos después como si fueran una botella de coca-cola" (1984: 222). Declara que la música del charango "ha resistido invasiones y menosprecios más de cuatrocientos años" (1984: 223).

Cornejo Polar opina que Maxwell "puede sumergirse audazmente en el país, rompiendo las «cáscaras», hasta comprenderlo por dentro y hacerlo suyo" y le califica de "no engrilletado" (303), en contraposición con el padre Cardozo, a quien califica de "engrilletado". Creemos que este personaje representa una proyección del propio Arguedas. En esta novela vemos que mientras los indígenas se dirigen desde la cultura quechua hacia la cultura hispánica, Arguedas va en la dirección contraria, desde la cultura hispánica a la quechua.

Cabe destacar que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* las danzas del zorro de arriba ya no son danzas tradicionales, sino que funcionan como un rito que tiene el poder de transformar lo real.

CONCLUSIONES

Como los indígenas no tienen voz en la sociedad —no pueden hablar directamente, y tampoco nadie les escucha—, Arguedas utiliza la música, el canto y el baile como otra forma de hablar para representar diferentes tipos de cambios sociales en diferentes personas: cambiar la opinión de las personas, cambiar la política, cambiar las relaciones sociales entre las personas, etc. La oralidad nunca tiene poder, no obstante, en sus novelas, Arguedas utiliza la música, los cantos y los bailes como una palabra al mismo tiempo muda y locuaz que llegan a ser una palabra elocuente para crear un punto transformador en la narración con el fin de conmover a los lectores y cambiar a los oyentes y los observadores.

Los eruditos califican a los indígenas de iletrados, con quienes no pueden comunicarse, y los excluyen. Sin embargo, Arguedas plantea otro espacio, el "tercer espacio" de Homi Bahbha, donde la comunicación puede tener lugar. Es otro tipo de literalidad que puede ser reconocido.

La música, los cantos y los bailes funcionan como puntos de inflexión que consiguen cambiar la dirección de la historia. Los cambios que han tenido lugar son personales y colectivos. Arguedas trabaja con la psicología de las personas. Diseña unos puntos de inflexión en sus novelas para despertar sus conciencias y les hace cambiar en cierto sentido. Es una especie de *reconocimiento* de una verdad humana y de la necesidad de justicia. Siempre hay una razón por la que dicha transformación tiene lugar.

Con respecto a los oyentes y observadores de la misma comunidad, en *Yawar Fiesta*, los serranos de Puquio que viven en Lima reafirman su identidad indígena y vuelven a apreciar su mundo: es un cambio colectivo de opinión. Los k'öñanis dejan llevar el toro legendario a los de k'ayaus como sacrificio para la fiesta del 28 de julio, por eso también es un cambio colectivo de opinión. En *Los ríos profundos*, el *zumbayllu*, con su movimiento, música y baile ayuda a Ernesto a confirmar su propia identidad e incorporarse a la comunidad, es un cambio personal. En *Todas las sangres*, Rendón Willka vuelve a vincularse con sus paisanos, se trata de un cambio colectivo de relaciones sociales. El guardia ayacuchano y el sargento en *Todas las sangres* y los guardias en *Los ríos profundos* dejan de disparar, lo cual implica también un cambio colectivo de opinión.

En cuanto a los oyentes y observadores de fuera, en *Los ríos profundos*, en el contrapunto, que se realiza en las chicherías, la danza de tijeras del soldado unido a la música del arpista maestro Oblitas y el canto de la mestiza, aunque no consiguen cambiar la política, seguramente han cambiado la opinión de los guardias sobre el pueblo andino. En *Todas las sangres*, tanto el cambio de don Bruno, como el de Matilde, son cambios personales. En estos casos, como son personajes representativos de la sociedad, tienen más poder para hacer cambios desde la posición que ocupan. La voz iletrada y silenciada de los no escuchados y la sociedad iletrada del indio están siendo escuchadas.

Arguedas expresa una esperanza a través de ellos. Arguedas, como buen artista, ha tenido éxito al ayudar a los indígenas a expresar su voz. No obstante, don Bruno y Matilde aprecian el mundo indígena desde el exterior y no llegan a comprender muy bien a los indios, por tanto, su transformación ejerce muy poca influencia en la política, si se compara con la poderosa fuerza de la conquista. En cambio, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el gringo norteamericano Maxwell, a través de la música, el canto y la danza ha podido apreciar el mundo indígena desde el interior y llega a integrarse en la sociedad indígena. Arguedas quiere borrar los desniveles sociales de las colonizaciones, tanto de Europa como de Estados Unidos, con una danza indígena en la que todos pueden participar para tejer juntos el nuevo Perú, con todas sus contradicciones.

AGRADECIMIENTOS

Querría expresar mi agradecimiento a la Dra. Patricia Haseltine por sus valiosas opiniones sobre este capítulo, así como a la Universidad Nacional Tsing Hua de Taiwán por facilitarme el acceso a EnclaveRAE.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Eve-Marie Fell. Buenos Aires: Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo. 1992 [1984]. Impreso.
- . *Los ríos profundos*. Ed. Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra. 2005. Impreso.
- . *Señores e indios: acerca de la cultura quechua*. Ed. Angel Rama. Buenos Aires. Arca. 1976.
- . *Todas las sangres*. Madrid: Alianza. 1988. Impreso.
- . *Yawar Fiesta*. Ed. Sybila Arredondo de Arguedas. La Coruña: Ediciones del viento. 2006. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1999.
- Baumann, Max Peter. *Cosmología y Música en los Andes*. Madrid: Biblioteca Ibero-americana. 1996. Impreso.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial. 2002. Impreso.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder. 1993. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada. 1973. Impreso.
- Dee, Nerys. *Discover Dreams: A Complete Guide to Interpreting and Understanding Dreams*. London: Aquarian Press. 1990. Impreso.
- Diccionario de americanismos*. EnclaveRAE. Web.
- Dorfman, Ariel. "Puentes y padres en el infierno: 'Los ríos profundos'". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 12. Lima, 2º semestre de 1980. 91-137.
- Escajadillo, Tomás G. *Narradores peruanos del siglo xx*. Lima: Lumen. 1994. Impreso.
- Hernández Martínez, Margarita. "Comunicación e identidades en Yawar Fiesta de José María Arguedas: el festejo de las transformaciones". *Coatepec*, 11 julio-dic. 2006. 89-117.

- Huamán, Carlos. *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: El Colegio de México. 2004. Impreso.
- Lambright, Anne. *Creating the hybrid intellectual: subject, space, and the feminine in the narrative of José María Arguedas*. Lewisburg: Bucknell University Press. 2007. Impreso.
- Lienhard, Martín. *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte. 1990. Impreso.
- . *La memoria popular y sus transformaciones. América Latina y/e países luso-africanos*. Madrid: Iberoamericana. 2000. Impreso.
- Marín, Gladys C. *La Experiencia Americana de José María Arguedas*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro. 1973. Impreso.
- Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI. 1982. Impreso.
- Rancière, Jacques. *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2009. Impreso.
- Rivera, Fernando. *Dar la palabra: Ética, política y poética de la escritura en Arguedas*. Madrid: Iberoamericana. 2011. Impreso.
- Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima: Centro de Producción Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1996. Impreso.
- . *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. 1979. Impreso.
- Spina, Vincent. *El modo épico en José María Arguedas*. Madrid: Editorial Pliegos. 1986. Impreso.
- 巴赫金 巴赫金全集 白春仁曉河譯 第三卷小說理論 石家莊 河北教育出版社 1998.

CINE, FRANQUISMO, MUJERES Y METÁFORAS: «EL ESPINAZO DEL DIABLO» Y «EL LABERINTO DEL FAUNO» DE GUILLERMO DEL TORO

Chen-Yu Lin

Wenzao Ursuline University of Languages

¿ Cuándo llegó el cine a España? Cuando el francés Alexandre Promio fue enviado en mayo de 1896 por los hermanos Lumière para dar a conocer en España el Cinematógrafo, el aparato de proyección de fotografías animadas que apenas 20 semanas antes, el 28 de diciembre de 1895, se había presentado en París con gran éxito. Al día siguiente, el 14 de mayo, la gente española hacía cola ante el local desde primeras horas de la mañana a pesar de que el precio de la entrada era de una peseta, bastante caro comparado con cualquier espectáculo teatral que costaba la mitad. El programa que vieron aquel día los madrileños era prácticamente el mismo que meses antes se había presentado en París: *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*, *La llegada de un tren* o *Vistas de los Campos Elíseos*. La impresión de aquellas películas para los primeros espectadores fue tremenda y la fama del nuevo invento corrió como la pólvora (Zavala *et ál.* 7-8).

De ahí que, estimulados por esas primeras proyecciones, el aragonés Eduardo Jimeno y su padre decidieran dirigirse a Zaragoza para ofrecer su espectáculo en las fiestas del Pilar, y así rodaron la que durante muchos años ha sido considerada la primera película del cine español: *Salida de misa de doce del Pilar*, un plano general de la gente saliendo de la iglesia. La primera película española tuvo un éxito

rotundo, los espectadores acudían a verse a sí mismos y volvían una y otra vez acompañados de amigos y familiares para que pudieran admirarles en su papel. A pesar de que en octubre de 1996 se celebró en Zaragoza el centenario del nacimiento del cine español conmemorando el estreno de la película de los Jimeno, según los últimos estudios, la película no se rodó en 1896 sino un año después, con lo que el honor de haber rodado la primera película española correspondería a José Sellier, quien rodó *El entierro del general Sánchez Bregua* en junio de 1897. De todos modos, el mérito de los Jimeno es incomparable y se les considera los pioneros cinematográficos en España (Zavala *et ál.* 10-11).

Sobre las películas de la Guerra Civil Española, el gobierno republicano era consciente de la importancia de la difusión cinematográfica, y con ese objetivo promovió y financió varias películas, como el medimetroraje *España 1936* (1937, escrito por Luis Buñuel y dirigido por Jean-Paul Le Chanois), en el que se narra un resumen de los antecedentes de la Guerra Civil (Zavala *et ál.* 59). La historia de esa guerra y la temática relacionada con la posguerra siguen hoy el día causando interés y siendo la inspiración de muchos cineastas con distintos puntos de vista, tales como Fernando Trueba (*La niña de tus ojos*, 1998), José Luis Cuerda (*La lengua de las mariposas*, 1999), Guillermo del Toro (*El espinazo del diablo*, 2001 y *El laberinto del fauno*, 2006), Emilio Martínez Lázaro (*Las 13 rosas*, 2007), Agustí Villaronga (*Pan negro*, 2010) y muchos otros.

Hablar de Guillermo del Toro es quizás hablar de uno de los directores mexicanos más talentosos y representativos de la actualidad. Del Toro nació en 1964 en Guadalajara, junto con Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón¹, los tres son considerados los tres tenores

1 Alejandro González Iñárritu nació en 1963 en la Ciudad de México. Es el primer cineasta mexicano en ser nominado por la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood como candidato para el premio de mejor director. También es el primer cineasta nacido en México que ha ganado el premio como Mejor director en el Festival de Cannes (2006). Sus películas han sido aplaudidas por la crítica a nivel mundial: *Amores perros* (2000), *Babel* (2006), *Biutiful* (2010), y *Birdman* (2014). Todas ellas han recibido premios en festivales internacionales y nominaciones al Óscar en diferentes categorías. Iñárritu ha ganado en total a lo largo de su carrera dos Globos de Oro, un BAFTA y un premio al mejor director del festival

del cine mexicano. Fundaron su propia empresa productora Cha Cha Cha en 2007 y desde entonces comenzó una buena colaboración entre ellos. A pesar de que Guillermo del Toro es bien conocido por sus obras hollywoodenses, gracias a su pasión y a su admiración por la Guerra Civil Española, el director mexicano ha dejado su huella en el cine español con sus dos películas de posguerra de género fantástico, *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006).

El espinazo del diablo es una película mexicano-española dirigida por Del Toro y producida por la productora El Deseo de los hermanos Almodóvar. La historia mezcla a la perfección la realidad y la fantasía, con la Guerra Civil Española como telón de fondo y se desarrolla en dos líneas. Por un lado, narra una historia de fantasmas por medio de lúgubres pasillos y lóbregas estancias. Pero junto a los espíritus pertenecientes al mundo de los muertos, otro fantasma mucho más real que se cierne sobre todos los personajes es la Guerra Civil Española, que el director nos advierte con una bomba caída en medio del patio del orfanato. El asesinato de Santi ocurre en la misma noche lluviosa que cae la bomba. En realidad, el fantasma de la guerra representa una amenaza constante frente a todos los personajes, y los niños son quienes sufren mayormente las consecuencias de la guerra.

La otra obra, *El laberinto del fauno* es una película hispano-mexicana dentro de los géneros drama y fantástico, fue seleccionada por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas para

de Cannes. Y lo más importante es que con solo la película *Birdman* ha ganado cuatro premios Óscar en 2015: Mejor director, Mejor película, Mejor guión original, Mejor fotografía. Por otra parte, merece la pena mencionar que en enero de 2016 ganó dos Globos de Oro como Mejor director y Mejor película dramática por *The Revenant* (*El renacido*, en español). Iñárritu logró su segundo Óscar consecutivo como Mejor director por esta película.

Alfonso Cuarón nació en 1961 en la Ciudad de México. Es realmente un orgullo para todos los mexicanos. Comenzó dirigiendo una película independiente en su país natal, pero el reconocimiento internacional no le llegó hasta su cuarto largometraje *Y tu mamá también* (2001). Posteriormente dirigió proyectos de grandes presupuestos en Hollywood, que tuvieron una buena acogida tanto por el público como por la crítica, tales como *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2004), *Children of Men* (2008) y *Gravity* (2013), con la que ganó el premio al Mejor director en los Óscar, Premios Globo de Oro y Premios BAFTA. En 2019, Cuarón volvió a subir al escenario del Teatro Dolby para recoger la estatuilla como Mejor director por *Roma*, que también recibió premios como Mejor película de habla no inglesa y Mejor fotografía.

representar a México en la categoría de Mejor película de habla no inglesa de los premios Óscar. Además de obtener siete premios Goya y el premio de Mejor película de habla no inglesa de los premios británicos BAFTA, también fue la película de habla no inglesa con más nominaciones a los premios Óscar, con tres premios de seis nominaciones: Mejor fotografía, Mejor dirección artística y Mejor maquillaje. Un éxito que se vio recompensado también con la taquilla, ya que se convirtió en la película de habla hispana más taquillera en Estados Unidos, con una recaudación superior a los 37 millones de dólares.

1. CINE: UN REFLEJO DE LA REALIDAD

Respecto a la relación íntima entre el cine y la realidad, tal como señala Hueso Montón (37), el cine es industria y comercio, medio de comunicación, lenguaje, arte, diversión y testimonio social. Nuestra época es la era del testimonio, y la diversidad de sucesos ocurridos a lo largo de la historia resulta un excelente caldo de cultivo para muchos autores, guionistas y directores. Desde la década de los 90 se ha desarrollado un creciente interés por uno de los medios de comunicación más populares del franquismo, la entidad Noticiarios y Documentales cinematográficos NO-DO. Una doble perspectiva ha dominado este acercamiento. Por un lado, su consideración como fuente historiográfica y, por otro, la labor que desarrolló en aquella sociedad española (Rodríguez Mateos 233).

El cine es un reflejo de la realidad. Según Francisco Ayala, el cine tiene un carácter invasivo y totalizador, porque aspira a representar todos los aspectos de la vida (Buznego 501). En los países occidentales, la revolución rusa es conocida a través del cine más que por los libros de historia. Muchos hechos históricos o sociales del pasado reciente ya han sido representados en la pantalla, por ejemplo, los atentados del 11 de septiembre de 2001 en los Estados Unidos, la guerra de Irak, las figuras de Eva Perón, Augusto Pinochet, Nelson Mandela, la princesa Diana de Gales, la victoria de Obama, las elecciones presidenciales de Irán de 2009, tienen su versión cinematográfica, sea de ficción, documental o mixta.

Dado que el cine tiene la función de representar la realidad, especialmente los hechos ocultos e influir en la mentalidad de la gente, en muchos países el cine fue prohibido durante sus regímenes de dictadura. En Alemania, Hitler prohibió hacer cine a los judíos y encargó la realización de una película que inmortalizara el significado de su régimen. En Asia, durante la Gran Revolución Cultural Proletaria de China (1966-1976), las autoridades cerraron el Instituto Chino del Cine. Por otro lado, el Gobierno de Francisco Franco cerró la Escuela Oficial de Cine de Madrid, la única de España por la que pasaron muchos directores prestigiosos como Carlos Saura y Guitiérrez Aragón. Según el entonces ministro de Educación y Ciencia, la escuela estaba clausurada por el franquismo, porque era "un nido de rojos y comunistas" (Brasó 100). Además, también pueden contarse casos de cineastas sometidos a una fuerte presión e imposiciones por instituciones democráticas. El episodio de la *caza de brujas* es el de mayor envergadura, pero no el único (Buznego 508-509).

El cine es enemigo mortal de la abstracción y siempre pretende ser memoria histórica. Puede despertar al espectador a la contemplación de las verdades superiores, ya sea bajo forma realista, observando desde lo más próximo la vida corriente, o ya sea bajo formas más poéticas, navegando en los círculos interiores de la realidad espiritual, donde la voluntad del cineasta se expresa más abiertamente, pero exigiendo al mismo tiempo una adhesión más viva del público. (D'yvoire 91) McLuhan afirma también que el cine nos permite enrollar el mundo real en un carrete para poder desenrollarlo luego como si fuese una alfombra mágica de fantasía. Es un impresionante matrimonio entre la vieja tecnología mecánica y el nuevo mundo eléctrico (McLuhan 347).

El cine nos ha abierto otros mundos, pero quizás lo más importante es que nos ha puesto de manifiesto a nosotros mismos. El cine nos ha proporcionado pistas para ser quienes somos; en buena medida nos ha moldeado y educado. En general, la ficción, en cualquier de sus formas y variantes, configura en un alto porcentaje la educación de los seres humanos. Y las películas, por su popularidad, por su capacidad para influir en las personas, forman parte destacada de esas ficciones que integran nuestra propia identidad. Las relaciones entre el cine y

la vida real, la capacidad de lo que vemos en la pantalla para proponer modelos que son imitados por la sociedad y la proclividad de aquella para hacerse eco de sucesos cotidianos, constituyen un permanente e indisoluble tirabuzón (Pascual Vera 18-19).

Durante siglos, la obligación de que el arte sea sincero para la vida ha sido una constante que no se ha puesto prácticamente en duda (González Martel 21). Morin (233) afirma que *El mundo se refleja en el espejo del cinematógrafo. El cine nos ofrece el reflejo no solamente del mundo, sino del espíritu humano*. Por otra parte, Antonio del Amo manifiesta que al igual que aquellos artistas prehistóricos sintieron la necesidad de grabar en las rocas unos dibujos rudimentarios, que eran todo lo que ellos sabían expresar del grandioso mundo visual que discurría a diario ante su vista, nosotros sentimos una necesidad creciente de ir al cine y de situarnos frente a la pantalla; porque la pantalla es nada más y nada menos que el espejo de nuestro mundo, de nuestra vida real, de nuestro espíritu, superior al libro y a todo lo creado con una finalidad artística (Amo 403-404).

De acuerdo con la convicción de la importancia educativa del cine, es necesario sistematizar su integración como fuente y recurso para el estudio de la historia y la sociedad. En una entrevista, Michael Hirst nos recuerda que la esencia del cine es transformar la realidad. No se puede exigir al cine que olvide su doble condición de fábrica de sueños y reflejo de la realidad, ni al historiador que renuncie al conocimiento del pasado basado en el rigor documental y la fidelidad a las fuentes (Zapatero Maza 74).

2. LA HISTORIA DE LAS DOS PELÍCULAS

Guillermo del Toro, apasionado de la biología marina y de los cómics, desde muy pequeño se vio atraído e influenciado por el mundo de la fantasía que marcó en todo momento su vida. Quedó subyugado por las obras de la productora británica Hammer, y por la escuela italiana de terror, principalmente las películas de Mario Bava. Impulsado por las películas de estos directores, con solo diez años se lanzó a la dirección de los cortometrajes en Super-8, actividad que combinará con el estudio de maquillaje y efectos especiales junto al maestro

Dick Smith. Del Toro creció en una familia estrictamente católica y estudió en el Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara. En 1988 su padre fue secuestrado en México, después de conseguir la liberación mediante el pago de un rescate, su familia decidió mudarse al extranjero y actualmente vive en Los Ángeles. Guillermo del Toro ha dirigido desde 1993 hasta ahora diez películas, desde adaptaciones de cómics como *Blade II* (2002) y *Hellboy* (2004) hasta películas de terror y fantasía histórica, dos de las cuales se sitúan en España durante el régimen dictatorial de Franco. Las dos películas *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006) comparten aspectos similares: protagonistas de niños pequeños y temática relacionada con el régimen franquista. En 2018 logró el Globo de oro como Mejor director con su última película *The Shape of Water* (*La forma del agua*, en español) y un mes después también se le galardonó como Mejor director y Mejor película en la 90ª edición de los premios Óscar también por esta película.

2.1. EL ESPINAZO DEL DIABLO

El espinazo del diablo es la tercera película de Del Toro. Se basa en el guión que el director empezó a escribir con catorce años tomando como ejemplo la revolución mexicana. En realidad, después de su primer largometraje *Cronos* (1993), Guillermo del Toro quería realizar *El espinazo del diablo* en México como su siguiente proyecto, pero por la dificultad financiera, decidió rodar *Mimic* (1997) como su segunda película. En 1998, su padre, Federico del Toro, fue secuestrado en Guadalajara, después de conseguir la liberación mediante el pago del rescate, Guillermo siguió recibiendo amenazas de muerte, lo que obligó a su familia a mudarse a California. Según el director, le resulta muy difícil volver a su tierra natal a rodar películas porque algunos de los criminales responsables del secuestro de su padre todavía no están detenidos. En vez de tomar la revolución mexicana como el contexto histórico, Guillermo decidió colaborar con Pedro Almodóvar y filmó su primera película sobre la Guerra Civil Española (M. Kercher 287-288).

El argumento de la película transcurre durante la Guerra Civil Española, donde los que no apoyaban a la Falange se veían obligados a huir del país o esconderse para sobrevivir. El orfanato de Santa Lucía, situado en medio de un desierto español, sirve para acoger a un grupo de niños y adultos quienes viven escondidos del ejército que ejecuta cruelmente a los que se oponen al régimen franquista. Los responsables del orfanato son viejos republicanos opositores al nuevo régimen: la directora Carmen (Marisa Paredes), una mujer de carácter fuerte e independiente aunque tenga que utilizar una pierna ortopédica para poder caminar, y un amante de la poesía y tutor espiritual de los niños, el doctor Casares (Federico Luppi). En el recinto hay otros jóvenes que les ayudan: una ayudante Alma (Berta Ojea), una joven maestra Conchita (Irene Visedo) y su novio Jacinto (Eduardo Noriega), un joven traumatizado y criado desde pequeño en el ambiente de soledad de Santa Lucía.

La paz de ese lugar aislado se rompe cuando Carlos (Fernando Tielve), un niño de 10 años, cuyo padre murió en la Guerra Civil, abandonado por su tutor y recién llegado al orfanato, descubre a un niño fantasma, Santi (Junio Valverde), que le guiará hasta descubrir un oscuro secreto mientras el ejército franquista se dirige hacia el refugio. Nada más llegar al centro, Carlos conoce a su rival, Jaime (Íñigo Garcés), un adolescente de carácter hostil que ejerce de líder para el resto de alumnos. A lo largo de sus angostos pasillos, los dos chicos van descubriendo poco a poco una serie de relaciones torcidas entre los adultos que viven allí.

El doctor Casares, sufridor por su impotencia sexual, siempre acompaña y muestra su cariño y gran apoyo a Carmen, aunque esta a veces mantiene relaciones sexuales en secreto con el portero, Jacinto. Pero lo único que quiere el joven es el oro que se esconde en algún sitio en el orfanato, y Carmen es la única que tiene esa llave. Además de las relaciones inesperadas y sorprendentes, el mayor misterio de todos es la presencia continua de Santi, "el fantasma de suspiro", un niño asesinado en el estanque del sótano por el violento y cruel Jacinto. Además de advertirle a Carlos que "muchos de ellos van a morir", lo que le suplica realmente Santi es la venganza que quiere llevar a cabo contra quien le ha quitado la vida.

Un día Jacinto es expulsado por Carmen y Casares cuando descubren su intención de robar el oro del orfanato. Sin embargo, Jacinto se esconde en la cocina y prende fuego al orfanato, que causa la muerte de Carmen, Alma y muchos niños. Desafortunadamente unas horas después también muere el doctor Casares y deja a los niños esperando a solas la llegada de Jacinto. A la mañana siguiente, Conchita decide pedir ayuda al pueblo más cercano, pero en el camino se encuentra con Jacinto y otros dos cómplices. Jacinto la mata solo porque ella no le obedece y le llama "bestia". Al final Jacinto encuentra por casualidad el oro escondido en la pierna ortopédica de Carmen. Cuando está a punto de marcharse, los niños le atacan y le empujan al estanque y allí aparece el fantasma de Santi, quien abraza a Jacinto y los dos se quedan en el fondo del estanque.

2.2. EL LABERINTO DEL FAUNO

El laberinto del fauno es una obra que mezcla la realidad y la fantasía. El argumento se desarrolla en la España fascista de 1944, cuando Ofelia (Ivana Baquero), una niña de 10 años que devora cuentos de hadas y viaja con su madre, Carmen (Ariadna Gil), a un pueblo entre Galicia y Asturias para reunirse con su padrastro, Vidal (Sergi López), un cruel y sádico capitán franquista encargado de eliminar a los guerrilleros republicanos escondidos en los montes de la zona. En el camino, Ofelia descubre un insecto como una mantis, que la sigue y la guía al laberinto y allí conoce a un fauno en la misma noche.

Carmen está embarazada y se ha casado con Vidal para poder seguir adelante tras la muerte de su primer marido en la Guerra Civil. Nada más llegar al campamento, Ofelia conoce a Vidal y se da cuenta de la antipatía del capitán hacia ella y del ambiente nervioso en esas tierras lluviosas y grises. Se niega a llamarle padre y dice a Carmen que su padre ha muerto en la guerra. En seguida conoce a Mercedes (Maribel Verdú), una criada que aparentemente fiel al capitán, se dedica a escondidas a ayudar a los guerrilleros, entre ellos su hermano, Pedro (Roger Casamajor), uno de los cabecillas. De hecho, Mercedes no es la única que les ayuda, además de cuidar del delicado estado de salud de Carmen y de otros militares, la misión más

importante del doctor Ferreiro (Álex Angulo), que pasa a menudo por el campamento, es suministrar medicinas y curar a los rebeldes heridos en las montañas.

Durante la primera noche en esa vieja casa, la mantis aparece otra vez y guía a Ofelia hacia el laberinto y se encuentra con el guardián del lugar, un fauno (Doug Jones). El fauno le dice que ella es en realidad la princesa Moanna, hija del rey de Bethmoora de un reino subterráneo. Además, también le comenta que ella tiene una marca en forma de luna creciente en su hombro derecho, que luego ella misma confirma. Pero para poder regresar al reino donde le espera su padre, ella tiene que pasar tres pruebas antes de que llegue la luna llena: extraer una llave dorada del vientre de un sapo gigante que vive en las raíces de un árbol moribundo, utilizar la llave para sacar una daga dorada en una habitación extraña donde vive un monstruo pálido con sus ojos ocultos en sus palmas, y derramar sangre inocente.

Como los cuernos del fauno o los troncos del árbol donde habita el sapo gigante, la historia se desarrolla en dos líneas narrativas simétricas: el mundo ficticio del laberinto entre Ofelia y el fauno, y el mundo cruel de la vida real entre Vidal y los guerrilleros, y la niña Ofelia es la única que cruza los dos mundos. Mientras sigue la lucha entre los dos ejércitos, un día Vidal encuentra en el maletín del doctor Ferreiro una muestra de medicina totalmente igual a una del campamento de los rebeldes. Por la traición del doctor, Vidal saca una pistola y lo mata inmediatamente, sin considerar que Ferreiro es el que cuida a Carmen, quien morirá durante el parto poco después.

La historia entra en la etapa de máxima tensión cuando los guerrilleros atacan un tren que acarrea alimentos para los fascistas. Tan pronto como llega al paraje, Vidal se da cuenta de que es una trampa para atacar al campamento. Y más adelante, como el candado de la bodega no está roto, pero Mercedes afirma que la llave que le da al capitán es la única, Vidal sospecha de ella. Cuando Mercedes es atada en la bodega y se queda con el capitán a solas, saca un cuchillo de mondar patatas que tiene escondido en el delantal, se libera, se defiende, ataca a Vidal y se escapa hacia los montes para pedir ayuda a su hermano Pedro.

Por otra parte, según las indicaciones del fauno, Ofelia entra en la habitación de Vidal y se lleva con ella a su hermano recién nacido al laberinto. Al descubrirla, Vidal la sigue a pesar de que el campamento es atacado por los guerrilleros. El fauno le pide dos gotas de sangre del niño a cambio de poder entrar en el reino subterráneo y reunirse con sus padres. Con el bebé en sus brazos, Ofelia decide sacrificarse por su hermano al que apenas conoce. En ese momento llega Vidal, quien ve a Ofelia hablando sola porque no puede ver al fauno, dispara a Ofelia y la deja sangrando en el suelo. De su nariz mana un grueso hilo de sangre y las gotas caen en el pozo que da acceso al mundo subterráneo. Al salir Vidal del laberinto, los guerrilleros encabezados por Pedro y Mercedes están esperándole. Vidal comprende su situación, saca el reloj de bolsillo y lo estrella contra el suelo, pide a Mercedes que diga a su hijo la hora exacta de su muerte. Pero ella se niega y Pedro dispara inmediatamente².

En la última escena, Ofelia se encuentra en un reino subterráneo donde sus padres biológicos son el rey y la reina, y ella se convierte en una princesa. Ella vive feliz y eternamente en su palacio y reina con justicia durante muchos siglos, y es amada por todos sus súbditos. Mientras tanto, la Ofelia terrenal muere en los brazos de Mercedes, que tararea la canción de cuna que le solía pedir cantar Ofelia cuando tenía miedo en esa casa tan vieja y llena de tristeza.

Sin duda alguna, *El laberinto del fauno* es una obra del género fantástico con multitud de elementos sobrenaturales: el fauno, las hadas mágicas, el sapo gigante, una raíz de mandrágora alimentada con leche y dos gotitas de sangre, el laberinto, el hombre pálido con los ojos de vidrio en las palmas de las manos, el palacio subterráneo donde no existe mentira ni dolor.

El núcleo del presente estudio se centra en analizar la pésima situación social de las mujeres y los niños durante el régimen franquista. Además el simbolismo de las figuras también es una característica que merece ser estudiada en estas obras.

² En la cena con sus huéspedes, el Capitán de la Guardia Civil explica que los hombres de la tropa decían que cuando el padre del Capitán Vidal murió en el campo de batalla, estrelló su reloj contra el suelo para que constara la hora exacta de su muerte, y para que su hijo supiera cómo muere un español.

3. FANTASMAS BUENOS FRENTE A HUMANOS MALOS

Sería interesante pensar quién es el diablo en *El espinazo del diablo*. En la película, el doctor Casares explica una vez a Santi qué es un fantasma:

un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez. Un instante de dolor quizá, algo muerto que parece por momentos vivo aún. Un sentimiento suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar... Un fantasma, eso soy yo (del Toro 2001).

A pesar de ser identificados como elementos sobrenaturales, el fantasma de Santi y el del doctor Casares pueden ser considerados como fantasmas buenos. La aparición del fantasma de Santi no es para asustar a Carlos sino que le suplica ayuda y le advierte un par de veces de que muchos del orfanato van a morir. Así como el fantasma del doctor Casares, quien abre la puerta del lugar donde los niños han sido encerrados por Jacinto. Él aparece en la última escena y su presencia no es maligna, sino protectora del orfanato y de los niños, como dice antes de morir "Nunca me iré de este lugar".

De hecho, en las películas de Guillermo del Toro se pueden ver las influencias de Alfred Hitchcock (1899-1980, pionero en muchas de las técnicas que caracterizan a los géneros cinematográficos del suspense y el terror psicológico). Del Toro afirma que las películas de Hitchcock le han influido mucho, especialmente *Shadow of a Doubt (La sombra de una duda, 1943)*, *Suspicion (Sospecha, 1941)* y *Strangers on a Train (Extraños en un tren, 1950)*. En *El espinazo del diablo*, en la escena en la que el muerto Casares está sentado a la ventana con un fusil en la mano para ahuyentar a Jacinto y a sus cómplices nos recuerda a la madre en la silla en el sótano de *Psycho (Psicosis, 1960)* (M. Kercher 288-289).

En las películas de Guillermo del Toro, los niños son capaces y tienen la valentía de enfrentarse a un futuro desconocido, como Carlos en esta obra y Ofelia en *El laberinto del fauno*. Los niños en el orfanato dependen de ellos mismos, son obligados a dejar atrás su

infancia y pasar a la madurez antes de tiempo. A través de los ojos de los niños del orfanato, el director nos muestra la crueldad que ejerce la Guerra Civil en la población española. El fantasma de Santi representa un trauma histórico, el de la guerra, mientras que Jacinto es verdaderamente el *diablo*. Guillermo del Toro afirma en una entrevista que "the only real monsters are human, and the only thing you have to be afraid of is people, not creatures, not ghosts" (Kermode 2006). La misma idea también está expresada por Carmen, quien confiesa en una escena que a veces piensa que "los fantasmas somos nosotros".

De hecho, la película trata de una historia de perdedores republicanos, tanto personal como ideológicamente, y en quien más resalta esta característica es en Jacinto, un joven egoísta y ambicioso, cegado por la codicia, va a la búsqueda del oro republicano, cometiendo cualquier atrocidad y matando a cualquier persona para conseguir su objetivo, incluso a su propia novia, Conchita. A pesar de que su ideología política es opuesta al régimen franquista, se porta como los soldados franquistas en la película que matan a un grupo de habitantes compuesto por dos españoles, seis canadienses y un chino. A pesar de que uno de los españoles es amigo del doctor Casares, él no se atreve a admitirlo ni a poder impedirlo.

Jacinto, criado en el orfanato desde muy pequeño, es el representante de una infancia carente de cariño aunque de cara a los demás exhiba una autoridad por medio de la intimidación y la amenaza. Aunque políticamente está en contra del régimen franquista, Jacinto encarna la dominación masculina de la ideología franquista, intenta robar la única propiedad (el oro) de la población española (el orfanato). Es el símbolo incuestionable de monstruosidad en la película, es el asesino de Santi y quien incendia el orfanato, causando la muerte de Carmen y muchos otros (Pastor 395).

Merece la pena mencionar que en su penúltima película de género romántico gótico *Crimson Peak* (*La cumbre escarlata* en español³), el

3 *La cumbre escarlata* (2015) es una de las películas más esperadas de 2015. Es una obra de estilo opuesto a *Pacific Rim* (2013) y a *Hellboy* (2004), y muy parecido a *Cronos* (1993), *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006) del mismo director. La historia se ubica en el año 1900 en Buffalo, Nueva York, y más tarde nos lleva a Cumberland en Inglaterra. A Guillermo del Toro le tomó al menos ocho años

director también nos muestra la avaricia de los seres humanos, que son mucho peores que las de los fantasmas existentes en una mansión en ruinas ubicada en una región rural y montañosa del norte de Inglaterra en el siglo XIX. El fantasma de la difunta madre de la joven escritora Edith y los fantasmas de tres mujeres asesinadas por sir Thomas y su hermana Lucille operan como Santi. Antes de la trágica muerte de su padre, el fantasma de su madre le advierte en dos ocasiones "Ten cuidado con la cumbre escarlata", y más tarde la aparición de los fantasmas de las esposas de Thomas sirve para ayudar a Edith a encontrar los secretos oscuros de la historia: Lucille y Thomas están enamorados y han tenido un bebé muerto, Lucille ha matado a su propia madre y está envenenando a Edith porque esta última está perdidamente enamorada de Thomas.

Por otra parte, Thomas y Lucille son como Jacinto. Para hacer realidad su empresa de extracción de arcilla roja y salvar su casona de la ruina y de la decadencia, ellos viajan a diferentes países (Italia, Escocia y Estados Unidos) para conocer a chicas provenientes de familias ricas. El codicioso Thomas les miente diciendo que está soltero, después de casarse con ellas y conseguir todo el dinero de su familia, las matan y viajan a otro país para buscar a la siguiente víctima.

4. EL DESPRECIO HACIA LAS MUJERES DURANTE EL FRANQUISMO

La memoria no es el acontecimiento pasado sino su construcción a través del tiempo, no es lo sucedido sino el uso y significados que recibe. *El laberinto del fauno* es una severa acusación sobre la violencia y la tortura del fascismo infligidas en la población española en los años 40. Además de analizar la película desde el punto de vista de una niña, también es importante analizar el estatus de las mujeres en aquella época y las metáforas de las figuras en la obra.

Es evidente que con la llegada del franquismo se produce un retroceso en muchos aspectos, tales como la igualdad de sexos y la educación. La primera de las reformas educativas en este sentido fue un

realizar esta película tal como él esperaba. Es de una belleza sublime a la vista, cada detalle está puesto con gran delicadeza y estética.

decreto dictado en 1936, que prohibía la coeducación. En el caso de haber varios centros de enseñanza se asignarían para niños y niñas por separado, y en el caso de existir un solo centro, se asignarían horarios diferentes para no coincidir. A lo largo de la Guerra Civil la diferencia de sexos se fue haciendo evidente, ya que el papel asignado al hombre era considerado superior, por lo que su educación debía ser diferente a la de las mujeres y de un nivel más elevado, pues se suponía que ésta era inferior intelectualmente. Tal como lo denominaba la Sección Femenina⁴, el magnífico destino de la mujer era el matrimonio y la maternidad. A pesar de que dentro de los programas educativos había asignaturas como la Formación Político-Social y Economía Doméstica para niñas, el trasfondo era el mismo: orientarlas hacia el servicio al hogar y a los demás (Primo de Rivera 49-50).

En *El laberinto del fauno*, el machismo del Capitán Vidal se muestra en varias ocasiones, y el desprecio de Vidal hacia las mujeres, incluso hacia su propia esposa, se ve en la cena donde se unen el Capitán Vidal, Carmen, el sacerdote del pueblo⁵, el Capitán de la Guardia Civil y dos de sus subalternos, el alcalde, su esposa y el doctor. Cuando la esposa del alcalde pregunta a Carmen cómo se conocieron ella y el Capitán, Carmen no puede esconder su alegría y dice: "El padre de Ofelia le confeccionaba los uniformes...". En aquel momento Vidal se pone furioso y le interrumpe con impaciencia diciendo: "Perdona a mi

4 La Sección Femenina de la Falange Española, conocida simplemente como Sección Femenina (SF), fue establecida en 1934 como la rama femenina del partido político Falange Española. Su desaparición se produjo por Decreto Ley en 1977, ante lo cual Pilar Primo de Rivera presentó su dimisión.

5 Según Cotarelo (40-42), es obvio que el clero estuvo muy presente en la mayor parte de las actividades represivas del régimen franquista, en las cárceles, en los campos, en las ejecuciones extrajudiciales. La Iglesia controlaba la educación y el sistema de beneficencia que el régimen canalizaba a través de la obra de Auxilio Social y otras instituciones, las redes de hospitales y centro de acogida que se ocupaban de los hijos huérfanos de los republicanos, de los pobres de solemnidad, etc. Los curas intervenían permanentemente en la vida de los españoles, organizaban las actividades de las fiestas colectivas, vigilaban los bailes, censuraban las películas, determinaban la indumentaria de las chicas, la longitud de sus faldas o el tipo de bañadores que usaban, fiscalizaban las relaciones entre adolescentes, se inmiscuían en las vidas de las parejas, adoctrinaban a las familias y establecían los aniversarios más importantes del año.

mujer. Ella no ha visto mucho el mundo. Cree que a todos nos interesan esas tonterías."

De hecho, en la película *Carmen* no es nada más que una herramienta de procreación y al servicio del interés del machismo del Capitán Vidal. Un día, después de examinarla, el Doctor Ferreiro dice a Vidal que su mujer no debió haber viajado en un estado tan avanzado de embarazo. Pero Vidal le contesta "Un hijo debe nacer dondequiera que esté su padre. Eso es todo." Además, cuando el doctor pregunta al Capitán quién le ha dicho que la criatura es un varón, Vidal se enoja y dice "No me joda". Para Vidal, su hijo es su única preocupación y tiene mucha más importancia que su esposa.

En otra escena, una vez después de tomar la tensión a Carmen, Vidal dice al doctor que le quede claro, si tiene que escoger, salve al niño, porque ese niño llevará su nombre y el nombre de su padre. Al escuchar la conversación, Ofelia se entera de que la vida de su madre no significa nada para el capitán, al que solo le preocupa su hijo neonato, continuador de su estirpe.

Unos días después, cuando Vidal se da cuenta de que el Doctor le desobedece, saca una pistola y le dispara sin considerar que el Doctor será el encargado en el parto de su esposa, ya que, para el Capitán, lo más importante es obedecer, obedecer sin pensar. Pero antes de morir, el doctor le contesta: "Es que obedecer por obedecer, así, sin pensarlo, eso es solo para gentes como usted. Capitán." Por otra parte, la escena más tensa y violenta de la película es cuando dos guardias atan a Mercedes con sogas. El Capitán Vidal les pide que se retiren y descansen.

Sargento Garcés: ¿Estás seguro, señor?

Vidal: Por el amor de Dios. No es más que una mujer.

Mercedes: Eso es lo que pensó usted siempre. Por eso pude estar tan cerca, porque yo era invisible para usted (del Toro 2006).

Como Vidal ignora y desprecia a las mujeres, Mercedes está fuera de sospecha y lleva tiempo suministrando alimentos y medicamentos a los guerrilleros que se esconden en los montes. Ella logra en seguida sacar el cuchillo de mondar patatas que siempre tiene escondido en

el dobladillo de su mandil, se lo mete en la boca de Vidal diciéndole "no soy ni un viejo ni un prisionero herido, tú no eres el primer cerdo que he cortado". Luego le raja la mejilla con un tajo brutal y Vidal cae al suelo borboteando sangre.

De hecho, algunas escenas en *El laberinto del fauno* nos recuerdan al director británico Alfred Hitchcock (1899-1980), experto reconocido en el cine de suspense y el terror psicológico. Las imágenes en primer plano nos recuerdan a Hitchcock: el Doctor Ferreiro corta con una sierra la pierna de un soldado francés herido, Mercedes mete el cuchillo en la boca de Vidal cortando su mejilla, Vidal se cose el corte mirándose en el espejo. Según M. Kercher (312), son imágenes difíciles de mirar y de dejar de mirar.

5. LA CRUELDAD DEL FRANQUISMO Y LA INFANCIA CON TRISTEZA, SOLEDAD Y ANGUSTIA

En *El laberinto del fauno*, la gente se pone en fila para recoger sus raciones en el campamento. Después de que los guardias civiles se aseguran de que lo hagan ordenadamente, Vidal supervisa el reparto de grano, aceite y tabaco. Un guardia civil reparte bolsas con pan en las que va impresa propaganda. El capitán guardia civil grita: "Este es el pan de cada día en la España de Franco, el que guardamos en nuestros graneros. Los rojos mienten, mienten al decir que en España hay hambre. En la España Nacional, una, grande y libre no hay un hogar sin lumbre ni una familia sin pan."

Durante las casi cuatro décadas que se prolongó el Régimen de Franco, y aún después, existió una particular institución mezclada de orfanato, convento y cuartel, denominada Auxilio Social. Esta institución de doble perfil acogió a decenas de miles de niños y niñas españoles. Por un lado, exhibía un cometido benéfico al tiempo que, iba desarrollando una misión silenciosa de adoctrinamiento político, religioso y moral. En las entrevistas que hizo Francisco González de Tena a algunos niños que habían estado allí, uno dijo que a pesar del hambre física que pasaban, era indudable que para muchos de sus amigos, lo que más tenían era "hambre de cariño" (50), mientras que otro expresó que sus años de niñez y adolescencia le han dejado una

cicatriz dolorosa, y su infancia triste se llenó de soledad y angustia (68).

Tal como señala José Antonio Primo de Rivera, el Auxilio Social tuvo un peso específico en la sociedad española de la posguerra, y sobre todo en aquellos niños huérfanos llamados popularmente *expósitos*. Era una organización social, con un fin humanitario tras la Guerra Civil española que, con posterioridad, quedó absorbida por la Sección Femenina de la Falange Española. Los niños en el Auxilio Social vestían los colores oficiales, marchaban a paso marcial, cantaban canciones militares y fascistas. Eran educados para incorporarlos a sus filas y orientarlos a sus ideas fascistas desde pequeños. Sin el cariño de una familia, aquel centro para los niños era la única opción para alimentarse, tener un colchón sobre el que dormir y un techo bajo el que vivir. Eran los llamados *niños de nadie*.

El régimen salido de la Guerra Civil española se basó en el terror, la represión generalizada, los asesinatos y las torturas. Con la más radical inseguridad jurídica en un país ocupado por su propio ejército y con una población civil a merced de los vencedores, gran parte de la cual, sectores populares y clases medias, hubo de soportar todo tipo de servicios e intimidaciones en una situación de abandono y desprotección ante los desmanes de las cuadrillas de pistoleros falangistas o las represalias de los militares y la Guardia Civil (Cotarelo 39).

En la película, Carmen pide más de una vez a Ofelia que llame al capitán "padre", porque según ella, "Ese hombre ha sido muy bueno con nosotras", pero Ofelia nunca le llama "padre" sino "capitán". Para la niña, el capitán no es su padre, su padre era un sastre, a quien perdió al empezar la guerra. En realidad, el matrimonio de Carmen con Vidal puede considerarse una traición de la madre hacia su hija:

Ofelia: ¿Por qué tenías que casarte?

Carmen: Estuvimos solas mucho tiempo.

Ofelia: Yo estoy contigo. No estabas sola. Nunca has estado sola.

Carmen: Algún día entenderás que para mí tampoco ha sido fácil (del Toro 2006).

En otra ocasión mientras Ofelia alimenta la mandrágora que alivia el dolor de su madre, es sorprendida por el capitán, quien se asoma debajo de la cama, ve la mandrágora y la arranca. Ofelia le explica que es una raíz mágica que le ha dado el fauno. Vidal echa la culpa a Carmen por los cuentos que le permite leer y arroja la mandrágora al suelo. Carmen pide hablar a solas con Ofelia, Vidal sale de la habitación y Ofelia solloza en brazos de su madre:

Carmen: Tu padre tiene razón. Tienes que escucharle, Ofelia. Tienes que cambiar.

Ofelia: No. Quiero irme de aquí. Llévame lejos de aquí. Por favor. Vámonos.

Carmen: No. Las cosas no son tan sencillas. Estás a punto de dejar de ser niña y volverte mujer. Y pronto entenderás que la vida no es como en tus cuentos de hadas. El mundo es un lugar cruel y eso tendrás que aprenderlo (del Toro 2006).

Luego Carmen toma la mandrágora y la arroja a las llamas de la chimenea. Ofelia grita y trata de impedirlo, pero su madre la toma del brazo y la detiene fuertemente. La mandrágora se retuerce, con un agudo chillido, hasta morir, y al instante Carmen se encuentra sangrando en el suelo. A pesar de que llaman al encargado del botiquín del puesto, Carmen muere durante el parto. La única preocupación de Vidal es su hijo, el cual se encuentra bien. La muerte de Carmen deja a Ofelia llorando sola en el pasillo, sin saber cómo serán los días sin la compañía de su madre. La alegría del Capitán Vidal contrasta con la tristeza y la angustia de Ofelia.

Por otra parte, en *El laberinto del fauno* se ve la crueldad del Capitán Vidal y la falta de profesionalidad de los militares. En una escena el sargento Bayona peina el área y captura a un padre y a su hijo, y el sargento Serrano ha encontrado propaganda roja en su bolso. Los dos cazadores se quejaban de la requisa que el capitán les hacía sospechando que eran guerrilleros, cuando en verdad estaban cazando conejos en las montañas:

Hijo: No es propaganda, Capitán.

Vidal (leyendo): "Ni Dios, ni patria, ni amo." Así, con dos cojones.

Padre (voz temblorosa): Somos agricultores. Yo subí al monte a cazar conejos para mis hijas, que me se han enfermao...

Vidal: Eso ya lo veremos.

Hijo: Mi padre ya se lo dijo, Capitán. Cazaba conejos para... (del Toro 2006)

En ese momento Vidal le grita "¡Que te calles, cojones!" y le aplasta la nariz de un golpe. El joven cae de rodillas. El padre lo observa todo, horrorizado. A continuación, Vidal coge al chico y le machaca la nariz usando el culo de la botella, golpea una y otra vez hasta dejarla prácticamente plana sin perfil. El padre se abalanza contra Vidal gritando "Me lo has matado. ¡Hijo de puta, asesino!" El Capitán se vuelve hacia él y le pega un tiro en la cara. El padre cae al suelo, muerto. Vidal coge el macuto de cuero y rebusca en el interior. Hay un par de conejos muertos. Vidal se acerca al hijo, que se queja débilmente en el suelo. Le apunta con la pistola, dispara y dice a los sargentos: "A ver si aprendéis a registrar a esta gentuza antes de venir a molestarme."

De hecho, la crueldad también se muestra en la conversación de la cena, cuando Vidal comenta a los invitados: "Yo estoy aquí porque quiero que mi hijo nazca en un país nuevo, fuerte y limpio. Y si para que nos enteremos todos hay que matar a esos hijos de puta, pues los matamos y ya está."

6. METÁFORAS EXISTENTES EN LAS PELÍCULAS

La metáfora, del latín *metaphōra*, es una de las figuras retóricas más importantes. Según la Real Academia Española, la palabra metáfora significa la traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita. La *metáfora* consiste en un tipo de analogía o asociación entre elementos que comparten alguna similitud de significado para sustituir a uno por el otro en una misma estructura. Una metáfora expone dos cosas en conjunto de modo que permite compararlas e interpretarlas como un solo concepto.

Las metáforas son imágenes o palabras cuya asociación es sugerida o evocada en un texto. Esta asociación produce relaciones que redimensionan el significado literal de las palabras o de las imágenes. Una metáfora visual es la representación de una o varias ideas a través de imágenes. Puede utilizar distintos recursos como la fotografía y el diseño gráfico. Se utiliza en diversos campos para completar o sustituir información transmitida de forma oral y escrita o de forma independiente. Las metáforas visuales ayudan a plasmar una idea sin la necesidad expresa de utilizar el lenguaje verbal. Pueden poseer distintos grados de abstracción, por lo que requieren una cierta labor de interpretación por parte del receptor (Arias).

6.1. *EL ESPINAZO DEL DIABLO*

El ambiente que rodea el orfanato refleja claramente la desolación dejada por la guerra, y las heridas de la guerra se reflejan claramente en los personajes principales. En primer lugar, los niños quedaron huérfanos por culpa del conflicto. Por otra parte, la pierna mutilada de Carmen representa el daño irreversible sufrido por la sociedad española y la debilidad de la causa republicana. Por otra parte, la impotencia sexual del Dr. Casares representa otra impotencia, la del bando republicano, que contrasta con la exaltación de la virilidad y el machismo propio de la ideología franquista.

6.1.1. LA BOMBA

Desde el inicio de la película la bomba está relacionada con el fantasma de Santi. Al igual que el niño asesinado, la bomba está sembrada en mitad del patio del orfanato Santa Lucía, que representa un evento traumático, aparentemente muerto, pero que permanece de alguna forma latente para los habitantes del recinto.

A pesar de que la bomba y Santi parecen dos elementos que se desarrollan paralelamente, los dos tienen en realidad una conexión íntima. La caída de la bomba y la forma en que se cae Santi en el estanque están rodadas en cámara lenta. Por otro lado, la cinta roja atada en la bomba nos recuerda claramente al hilo de sangre que fluye

lentamente de la cabeza de Santi. Es evidente que Guillermo del Toro suele utilizar esa misma estética de la violencia en sus obras. La sangre que fluye lentamente de la cabeza vuelve a aparecer en *Crimson Peak*, donde la sangre fluye de las cabezas de los fantasmas de las víctimas de Thomas y Lucille. Por otra parte, hay algo más en común entre las dos películas, en *El espinazo del diablo* Jaime inserta un palo afilado en la axila de Jacinto, y en *Crimson Peak* Lucille inserta un cuchillo en la axila del Dr. Alan.

De hecho, la bomba sin explotar funciona como un testigo mudo de la guerra civil, es un fantasma amenazando continuamente a todos los habitantes del orfanato. Por otro lado, el fantasma de Santi y su insistencia en comunicarse con Carlos para buscar justicia es para Jacinto como una bomba de tiempo que va a explotar.

6.1.2. LOS INSECTOS

Los insectos son un elemento recurrente importante en las obras de Del Toro y casi nunca faltan en ellas, incluso a veces el director propone un interesante cambio de papeles entre humanos e insectos. Para el director, los bichos son un triunfo de la naturaleza, ellos luchan y se defienden hasta la muerte. En la película, los habitantes del orfanato son como gusanos o bichos atrapados en una caja, cuyas vidas quedan a expensas de las decisiones que tomen otros.

Por otra parte, en *Crimson Peak*, los insectos simbólicos son mariposas y polillas. Cuando la protagonista Edith ve las mariposas moribundas en un parque, Lucille le cuenta que las mariposas son débiles aunque son bonitas, en cambio, en su pueblo solo hay polillas negras. A pesar de que no son tan bonitas como las mariposas, son muy fuertes y resistentes, incluso a veces pueden comerse a las mariposas. El diálogo prevé el futuro horrible de Edith (la mariposa) en *La cumbre escarlata* porque Lucille (la polilla) está preparada para matarla.

6.1.3. EL ESPINAZO TORCIDO

Como dice el doctor Casares, con el espinazo del diablo se denomina a aquellos fetos que nacen muertos con la espina dorsal por fuera: "Los

niños de nadie, los que no deberían haber nacido". En la película el doctor Casares pone los fetos con espinazos torcidos en jarras, añade agua y ron y luego lleva el líquido al pueblo para venderlo con el fin de mantener el orfanato. Según dice la gente, ese líquido puede curar cualquier enfermedad, incluso la impotencia sexual.

Sabemos que el espinazo es una parte muy importante del cuerpo. En la película el espinazo podría representar el país, la España de aquella época y un espinazo torcido significaría la situación difícil y peligrosa de España, que está controlada por los franquistas. En una escena cuando los niños hablan de la guerra, expresan sus ganas de que se termine la guerra.

Por otra parte, el orfanato podría ser ese espinazo del diablo, un lugar muerto, separado de la realidad, y que atrapa tanto a los niños arrojados a una emancipación prematura sin un futuro claro por delante y a los adultos resignados al triste destino que les espera sin ninguna esperanza de que se produzca un cambio en las circunstancias.

6.1.4. VITAMINAS

En la película existen relaciones ambiguas entre mujeres mayores y hombres más jóvenes, sin embargo, en comparación con la relación complicada entre la directora Carmen y el avariento Jacinto, la admiración que muestra Jaime por Conchita parece mucho más ingenua. Entre todos los niños del orfanato, Jaime es el mayor y es el que lleva más tiempo y sabe más secretos de todos. A pesar de que sabe que Conchita planea casarse con Jacinto en Sevilla, no puede contener su cariño y admiración por ella.

En las películas de Guillermo del Toro suelen aparecer elementos relacionados con el catolicismo. Cada mañana después del desayuno, Conchita reparte "un granito de fuerza" a los niños, que en realidad es una vitamina. Los niños están en una cola y ella pone las vitaminas en sus lenguas como si una monja repartiera las comuniones a los creyentes para que creyeran que el futuro va a ser cada vez mejor. La mañana siguiente al incendio del orfanato, Conchita se marcha del orfanato para pedir ayuda al pueblo cercano, pero se encuentra con

Jacinto en el camino. Ella es asesinada por Jacinto y con su muerte se convierte en una mártir que se sacrifica por su fe.

6.2. EL LABERINTO DEL FAUNO

Un componente vital de la obra es la fantasía, en la que destaca principalmente el personaje del fauno y otras figuras que aparecen en las pruebas que este ha puesto a Ofelia: el sapo gigante, la mandrágora y el hombre pálido. En la mitología latina, Fauno es un dios romano pastoral, aparece como el tercero de los reyes del Lacio, hijo de Pico y nieto de Saturno. Se representaba con patas y cuernos de macho cabrío, habitaba en el bosque. Era el dios de los campos y los bosques, protector de los rebaños, a los que hacía más fecundos y los defendía de los ataques de las alimañas.

En la película, es difícil elucidar si el personaje del fauno es bueno o malo. En esa casa vieja llena de tristeza y soledad, Ofelia lo considera al principio como su amigo, con quien puede hablar. Sin embargo, a veces las palabras amenazadoras y las pruebas difíciles de superar le causan duda, desconfianza e incluso miedo. Es como dice Mercedes a Ofelia: "Pues mi abuela decía que cuidado con el fauno, porque le gusta engatusar a la gente".

6.2.1. EL SAPO GIGANTE

En la primera prueba, Ofelia se encuentra frente a un enorme árbol que se ha torcido hasta romperse. El fauno le dice que es un árbol moribundo, sus ramas están secas y su tronco está torcido porque debajo de sus raíces ha anidado un enorme sapo albino que no lo deja sanar. Ofelia abre la bolsa de cuero que le ha entregado el fauno y encuentra tres piedras de ámbar grandes adentro. Según las indicaciones del fauno, ella tiene que meter las tres piedras en la boca del sapo, solo así el árbol volverá a florecer.

Al entrar en el árbol, los insectos grandes le trepan por todo el cuerpo. El sapo enorme usa su lengua larga para atrapar algunos de su cara y brazos y se los come. Después de comer los bichos gordos y las piedras de ámbar mágicas, es tal el esfuerzo y tan brutal la mala

deyección, que la piel del sapo queda vacía en el suelo, como el zurrón de una serpiente que ha mudado de piel. La valiente Ofelia levanta la piel vacía, mira las burbujas y luego cumple su primera misión: encontrar la llave dorada. De hecho, el sapo podría ser el símbolo del reino español y el árbol representaría el país, España. El sapo no hace nada más que comer insectos grandes y absorber la nutrición de la tierra, que provoca la decadencia nacional.

6.2.2. LA MANDRÁGORA

Como el embarazo de Carmen está en una situación muy difícil, el fauno ha dado a Ofelia una mandrágora, que es una planta que soñaba con nacer, con ser humana. Según el fauno, si la coloca en un cuenco con leche fresca debajo de la cama de su madre y le da de beber dos gotas de sangre cada mañana, su madre y su hermano estarán bien.

A pesar de que el estado de salud de Carmen se vuelve cada día más estable, un día el capitán Vidal descubrió la mandrágora y Carmen la arrojó a las llamas después de una discusión con su hija. En la película, la mandrágora podría representar la población española, intenta sobrevivir en una situación difícil con la ayuda de Ofelia, que representaría a un miembro de los guerrilleros.

6.2.3. EL HOMBRE PÁLIDO

Tal vez para el público el personaje más impresionante y que da más miedo en toda la película sea el hombre pálido con uñas largas y ojos en sus palmas. En la segunda prueba, el fauno entrega a Ofelia un trozo de tiza y un reloj de arena. Con la tiza, Ofelia puede trazar el contorno de una puerta en cualquier parte de su habitación, y una vez abierta la puerta, empieza a correr el tiempo del reloj de arena y tiene que darse prisa para encontrar la daga.

El fauno le advierte que verá una gran mesa repleta de apetitosas comidas y frutas, pero que no debe comer ni beber nada mientras esté allí. Al final de la mesa está sentado un hombre pálido sin ojos y con facciones borrosas. Está rígido como una estatua y tiene la cabeza y brazos torcidos, como una momia. Delante de él hay un plato dorado,

en el que hay dos ojos de vidrio. Después de encontrar la daga, Ofelia no puede resistir la tentación y come dos uvas. En ese momento el hombre pálido mueve los brazos, se coloca los ojos de vidrio en las palmas de las manos y camina hacia Ofelia. El hombre pálido devora a dos pequeñas hadas y Ofelia vuelve a su habitación a tiempo.

En realidad, en las paredes del cuarto misterioso se hallan pinturas de este monstruo matando y comiendo a niños pequeños.⁶ A un lado, hay una pila de zapatos de niños que sugiere un destino terrible. Esto podría representar el maltrato del gobierno franquista (el hombre pálido en el mundo ficticio y Vidal en el mundo real) contra la población española (Ofelia y otros niños) en la posguerra. Es evidente que el capitán Vidal representa el hombre pálido en el mundo real, el fuego que representa el poder está detrás de los dos. Los que no le obedecen serán amenazados o castigados, como el padre y el hijo que cazaban conejos en las montañas, al final el capitán Vidal los mató solo porque ha encontrado propaganda roja en su bolsillo. Por otra parte, el hombre pálido no permite a Ofelia que coma dos uvas. Esta escena puede relacionarse con la cena lujosa que Vidal brinda a sus invitados y el pan que reciben los habitantes del pueblo del ejército.

CONCLUSIONES

El director mexicano Guillermo del Toro muestra su gran interés en los recuerdos históricos y traumáticos de España con la magnífica película *El espinazo del diablo* en 2001 y que sigue con *El laberinto del fauno* en 2006, en las que conseguía integrar la Guerra Civil española y el elemento fantástico para conformar un conjunto armónico inesperado. Gracias a su pasión por el conflicto bélico español, Guillermo del Toro ha dejado una huella importante en el cine español.

El espinazo del diablo es una película del estilo fantástico que se desarrolla durante uno de los episodios más traumáticos de la historia

6 Las pinturas en la pared remiten a "Saturno devorando a un hijo" de Francisco de Goya de 1819-1823, un cuadro al óleo sobre revoco trasladado a lienzo. La obra pertenece a la serie de las pinturas negras, y el acto de comerse a su hijo se ha entendido, desde el punto de vista del psicoanálisis, como una figuración de la impotencia sexual.

española: la Guerra Civil. Es un drama que nos narra las vivencias de unos chavales en un orfanato, donde la miseria es el pan de cada día, y el hambre y la injusticia hacen estragos. Del Toro usa la guerra como un marco histórico, trasladando el protagonismo de la historia a los niños que se recluyen en el recinto donde se acoge a huérfanos de víctimas republicanas. Por otra parte, *El laberinto del fauno* es un cuento de hadas bien narrado, bien construido y bien ambientado. Esta obra fantástica con elementos realistas e históricos es uno de los mejores frutos del director mexicano, quien alcanza con ella su madurez narrativa y un lugar de importancia en el cine internacional.

Las dos películas basadas en fantasmas y misterios reflejan el terror en una atmósfera inquietante que se crea con los ruidos, los susurros, los silencios largos y las imágenes sorprendentes. El director mexicano recurre hábilmente a los juegos de sombras y a los sonidos para crear momentos fantasmagóricos. Sus obras reflejan perfectamente el ambiente claustrofóbico de un espacio cerrado que representan el conflicto de la Guerra Civil, y el orfanato y el campamento funcionan como un microcosmos de la situación difícil y general del país.

En su película de 2001, la Guerra Civil española no sirve solo como marco histórico, sino que todo su argumento está conectado con el triste episodio de la historia española. Es una obra sobre el dolor, la muerte, el abandono, el engaño, la traición y la venganza. En comparación con el fantasma de Santi, la avaricia de los seres humanos es más horrible y esto coincide con sus dos últimas obras *Crimson Peak* (2015) y *The Shape of Water* (2017). A su vez, mediante *El laberinto del fauno* comprendemos la situación inferior y difícil de las mujeres durante el régimen franquista. En la película Carmen puede considerarse la mártir del machismo del Capitán Vidal y su matrimonio será una traición para Ofelia. A pesar de que su hija le pide en varias ocasiones que la lleve a otro sitio, Carmen insiste en que ellas tienen que estar con Vidal. Además el campamento es un símbolo de la sociedad de posguerra, donde Vidal trata a la gente de una forma cruel, y los ciudadanos españoles como Ofelia, Mercedes y el doctor Ferreiro viven con miedo, ansiedad, tristeza, soledad y angustia.

Puede que para muchos, la última imagen de los niños, en la que literalmente escapan del infierno en el que han vivido, sea conciliadora y positiva. Pero ese trauma histórico se oculta en el subconsciente, no siendo visible en primera instancia, pero se encuentra vivo en algún lugar muy profundo. Uno más bien se inclina a opinar que esta resolución no deja de tener un tono pesimista y amargo. En efecto, como una etapa más de la vida, sus fantasmas pasados, pero todavía les queda enfrentarse al fantasma de la España desolada y destruida, al que aún no se han enfrentado.

BIBLIOGRAFÍA

- Amo, Antonio del. *Historia universal del cine*. Madrid: Plus Ultra. 1945. Impreso.
- Arias, Eliza. "Significado de metáfora". *Significado de metáfora*. Web. 31 de diciembre de 2019.
- Berthier, Nancy y Vicente Sánchez-Biosca. *Retóricas del miedo. Imágenes de la Guerra Civil Española*. Madrid: Casa de Velázquez. 2012. Impreso.
- Brasó, Enrique. *Carlos Saura*. Madrid: Taller Ediciones J.B. 1974. Impreso.
- Buznego, Óscar "Política y Cine". *Los saberes y el Cine*. Valencia: Tirant lo Blanch. 2010. 501-30. Impreso.
- Cotarelo, Ramón. *Memoria del franquismo*. Madrid: Akal. 2011. Impreso.
- Del Toro, Guillermo. *Guillermo del Toro: At home with monsters: inside his films, notebooks and collections*. San Rafael CA: Insight Editions. 2016. Impreso.
- . *Guión cinematográfico del Laberinto del Fauno*. Madrid: Ocho y medio. 2006. Impreso.
- D'yoivre, Jean. *El cine redentor de la realidad*. Madrid: Ediciones Rialp S.A. 1957. Impreso.
- Fierro Novo, Andrés. *Atlas ilustrado del cine español*. Madrid: Susaeta. 2009. Impreso.
- González de Tena, Francisco. *Niños invisibles en el cuarto oscuro*. Madrid: Tébar. 2009. Impreso.
- González Martel, Javier. *El cine en el universo de la ética. El cine-fórum*. Madrid: Anaya. 1984. Impreso.
- Holder, Nancy. *Crimson Peak: the official Movie of novelization*. London: Legendary/Titan Books. 2015. Impreso.
- Hueso Montón, Ángel Luis. *El cine y el siglo xx*. Ariel, 1998. Impreso.
- Kermode, Mark. "Guillermo del Toro". *Guardian*. 21 nov. 2006. Impreso.
- Lara, Ivonne. "Crimson Peak". *Hipertextual*. Web. 1 de agosto de 2016.

- Kercher, Dona. *Latin Hitchcock. How Almodóvar, Amenábar, De la Iglesia, Del Toro and Campanella became Notorious*. London & New Your: Wallflower Press. 2015. Impreso.
- McLuhan, Marshall. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México: Editorial Dian. 1972. Impreso.
- Moreno, Lola. *La identidad perdida*. Barcelona: Umbriel. 2010. Impreso.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral. 1972. Impreso.
- Pascual Vera, Nicolás. *El cine en la educación de los españoles*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). 2009. Impreso.
- Pastor, Brígida. "La Bella y la Bestia en el cine laberíntico de Guillermo del Toro: *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006)". *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, marzo-abril. 2001. 391-400. Impreso.
- Primo de Rivera, José Antonio. "Niños de nadie: terror en el Auxilio Social". *Cádiz Directo*. Web. 17 de octubre de 2013.
- Primo de Rivera, Pilar. "Educación y adoctrinamiento". *Mujeres y educación durante el franquismo. La sección Femenina y el Auxilio Social (1934-1977)*. Ed. Azucena Merino. -adrid: CVG (Creaciones Vincent Gabrielle). 2010. 47-90. Impreso.
- Real Academia Española. Web. 31 de diciembre de 2019.
- Rodríguez Mateos, Araceli. "El cine de no ficción en el franquismo: una aproximación a la revista *imágenes*". *Por el precio de una entrada*. Eds. Julio Montero y José Cabeza. Madrid: RIALP. 2005. Impreso.
- Salisbury, Mark. *Crimson Peak: the art of darkness*. San Rafael, CA: Insight Editions. 2015. Impreso.
- Vaz, Mark Cotta. *Guillermo del Toro's Pan's Labyrinth: inside the creation of a modern fairy tale*. New York: Harper Design. 2016. Impreso.
- VV.AA. "Saturno devorando a su hijo". *Wikipedia*. Web. 12 enero 2016.
- VV.AA. "Metáfora". *Wikipedia*. Web. 31 de diciembre de 2019.
- Zapatero Maza, Luis Acacio (2010). "Historia y cine: espejo del pasado, reflejo del presente, memoria del tiempo". *Los saberes y el Cine*.

Eds. Benjamín Rivaya y Luis Zapatero. Valencia: Tirant lo Blanch.
2010. 41-80. Impreso.

Zavala, Juan *et ál.* *El cine Español contado con sencillez.* Madrid:
MAEVA. 2007. Impreso.

FILMOGRAFÍA

Del Toro, Guillermo. *El espinazo del diablo.* Productora Canal+ España.
2001.

—. *El laberinto del fauno.* Productora Estudios Picasso. 2006.

RESÚMENES DE LOS CAPÍTULOES

Capítulo 1. Una visión apocalíptica de Roberto Bolaño y su «Nocturno de Chile»

Miguel Ángel González Chandía

Roberto Bolaño nos invita a la lectura crítica de su novela *Nocturno de Chile*, que abarca sobretodo temas que invocan signos apocalípticos. Estos signos representan, según su visión, una realidad social y política ilustrativa de un momento histórico en la vida chilena. Resulta imposible, a partir de esta lectura, dejar de lado el proceso histórico de la dictadura del general Pinochet. Un hecho que separó la sociedad en buenos y malos. Además, puso en evidencia una violencia inusitada que castigó duramente a muchos que pensaban diferente. La inocencia e indiferencia no se juzga solamente por la participación en dicho proceso; sino también desde la libertad y *finitud* de los que colaboraron y participaron en el proceso. No hay solamente culpables e inocentes, están las víctimas que continúan clamando por justicia. Existen aún los desaparecidos y aquellos que vivieron en carne propia el exilio. Bolaño señala que, de una u otra forma, todos somos cómplices por callar, por miedo, por indiferencia. Contamos con una posibilidad de comprometer nuestra reflexión para que nunca más ocurran estos hechos. Esta lectura e interpretación de la novela es una posibilidad de despertar nuestra *autoconciencia* a procesos que en nuestra sociedad posmoderna anuncian signos de muerte el día de hoy. En muchos lugares se presenta una lucha por la supervivencia, un mundo donde la confrontación por el poder ahoga las voces de los que claman por la igualdad y la justicia, frente a la tortura, la insensibilidad y la deshumanización.

Palabras clave: apocalipsis, exilio, *Nocturno de Chile*, Roberto Bolaño, símbolos, violencia.

Capítulo 2: La superstición y el caso de Taiwán

Fernando Darío González Grueso

El presente capítulo mostrará un estudio multidisciplinar relativo a un tema que ha sido largamente estudiado tanto desde la Antropología Cultural, como desde la Psicología y la Sociología. Abordaremos aquí un análisis sobre la creencia y la supervivencia de las supersticiones, y nos centraremos más concretamente en Taiwán. El especial estatus del país, donde perviven las más antiguísimas tradiciones budistas, confucianas y taoístas con la más revolucionaria tecnología, es determinante en la conformación de una psique y de un imaginario colectivo relativamente diferentes a los del chino, precisamente por la gran difusión que presentan, y que, en ocasiones, pueden dar lugar a que se produzcan estallidos de histeria colectiva que, por otro lado, suele permanecer en estado latente. Se comenzará con un acercamiento antropológico cultural con una explicación al contexto que nos atañe de las Leyes Empáticas de Frazer, para pasar por Lévi-Strauss, y Kirk, entre otros, hasta llegar al difícil tema de la concepción peyorativa del término *superstición* y sus orígenes. Después, ofreceremos en un acercamiento psicológico conductista analizando y contraviniendo con datos ideas preconcebidas por algunos estudios que son normalmente desvirtuadas en cuanto aparece el factor *cultura meta*. Y concluiremos con una tercera parte que versa sobre las supersticiones en Taiwán, su formación y grado de difusión y creencia.

Palabras clave: creencia, difusión, histeria colectiva, superstición, Taiwán.

Capítulo 3. Horror y literatura de viajes. El caso ejemplar de «Viaje a China», de Enrique Gaspar y Rimbau

Rachid Lamarti

La palabra *maravilla* proviene del latín *mirabilia* ‘cosas admirables’, plural neutro del adjetivo de verbal *mirabilis* ‘admirable’, cuya base, *mirari* ‘admirar’, deriva a su vez del adjetivo *mirus* ‘asombroso’. La etimología corrobora así el significado de *maravilla* como aquello que admira, asombra o suspende: el monte Fuji invertido por el sortilegio del lago Kawaguchi, flamencos que aterrizan tocados de sol en la albufera, Kerepakupai Merú. O un himno sumerio, el poema *Aparición urbana* de Oliverio Girondo o el cuento *La casa de Asterión* de Jorge Luis Borges, pues entre las virtudes de la literatura, sobra decirlo, figura la de maravillar, y he ahí que vinculado a la maravilla o evocándola sobresale uno de sus géneros más longevos: la literatura de viajes. El rumbo de este capítulo, sin embargo, lo orienta no la maravilla, sino su antónimo, el horror en los relatos de viajes, asunto considerado menor o indigno de estudio o desprovisto de sensaciones, si se atiende a la nula curiosidad que ha despertado hasta ahora. Fijada la dirección, se abordan aquí tres objetivos: (i) caracterizar el horror en los libros de viaje a la luz del concepto de *espacio antropológico*, (ii) ponderar el papel de la ficción en la literatura de viajes, y (iii) recuperar (o cuando menos orear) una obra olvidada: *Viaje a China*, de Enrique Gaspar y Rimbau, publicada sin pena ni gloria en 1887.

Palabras clave: Enrique Gaspar y Rimbau, ficción, horror, literatura de viajes, *Viaje a China*.

Capítulo 4. Música, canto y baile como punto de inflexión social en las novelas de José María Arguedas

Shiau-Bo Liang

Este capítulo sugiere que las escenas novelísticas de música, canciones y bailes, que José María Arguedas (1911-1969) incorpora en cuatro novelas suyas: *Yawar fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), no sólo tienen valor como entretenimiento del lector no-indígena, sino que tienen la función de cambiar la narrativa. Mediante el uso de la oposición binaria entre “oralidad” y “texto como escrito”, Arguedas abre un espacio para la negociación cultural que conduce hacia la recuperación ideológica o el reconocimiento de la cosmología indígena. En las narraciones, la interposición de música, canciones y bailes tradicionales (algunos de los cuales son puramente de origen indígena como el *huayno* y el *harawi* y otros tienen formas híbridas como el canto de Rendón) funciona como un momento de inflexión que facilita los cambios en el pensamiento y las relaciones sociales de los personajes que les escuchan y observan. Estos cambios en los personajes posteriormente conducen a un cambio social en el ámbito de las novelas. Culturalmente, la interposición de imágenes socialmente mudas de la cultura oral ofrece al autor la oportunidad de cambiar el dominio narrativo y permite que la cosmología y visión andinas del mundo entren en el texto español. En sus novelas, la potencia para el cambio social se genera principalmente a través de las reacciones a las diversas formas de la “letra muda y locuaz” (Rancière 126) en imágenes de la música, las canciones y los bailes indígenas.

Palabras clave: baile indígena, canto, José María Arguedas, música, palabra muda, Rancière Jacques.

Capítulo 5. Cine, franquismo, mujeres y metáforas: El espinazo del diablo y El laberinto del fauno de Guillermo del Toro

Chen-Yu Lin

El cine es industria y comercio, medio de comunicación, lenguaje, arte, diversión y testimonio social. Nuestra época es la era del testimonio, y la diversidad de sucesos ocurridos a lo largo de la historia resulta un excelente caldo de cultivo para muchos autores, guionistas y directores. Edgar Morin (233) afirma que “El mundo se refleja en el espejo del cinematógrafo. El cine nos ofrece el reflejo no solamente del mundo sino del espíritu humano”. A pesar de que Guillermo del Toro es bien conocido por sus obras hollywoodenses, gracias a interés por la Guerra Civil Española, el director mexicano ha dejado su huella en el cine español con sus dos películas fantásticas de posguerra, *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006). Son dos obras sobre el dolor, la muerte, el abandono, la traición y la venganza, con la Guerra Civil Española como telón de fondo. Además de estudiar la relación entre el cine y la historia, la realidad y la fantasía, también se presenta en este capítulo el desprecio hacia las mujeres durante el franquismo y se analizan las metáforas existentes en las dos obras: la bomba, los insectos, el espinazo torcido, las vitaminas, el sapo gigante, la mandrágora y el hombre pálido.

Palabras claves: cine, franquismo, Guillermo del Toro, metáforas, mujeres.

RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE LOS AUTORES

Miguel Ángel González Chandía es Doctor en Teología Sistemática por la Universidad de Lovaina (KU Leuven) en Bélgica, con especializaciones en estudios de Latinoamérica, y la cultura e historia de la Revolución de los Taiping del siglo diecinueve en China. Sus temas de investigación versan, sobre análisis críticos y textuales de obras y ensayos de autores tales como Jorge Edwards, Marcela Paz y Roberto Bolaño, donde se centra en la novela, cuentos sobre la literatura infantil y juvenil, juegos e imágenes de un mundo enigmático, el apocalipsis, la memoria histórica, la conjetura, el salvajismo y la muerte. Ha publicado tres libros y más de una veintena de artículos académicos en español.

Fernando Darío González Grueso es Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Madrid, con especialización en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Ha trabajado en Imperial College London, The University of Greenwich, LaTrobe University, The University of Melbourne, Providence University y Tamkang University, donde ejerce actualmente. Sus temas de investigación versan, por un lado, sobre la teoría de los géneros literarios y la literatura comparada, donde se centra en la literatura de ficción científica, el horror y el terror, y por otro, sobre la épica oral, el folclore contemporáneo y la mitología. Ha publicado cuatro libros y más de una veintena de artículos académicos en español e inglés.

Rachid Lamarti es Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona y profesor del Departamento de Lengua y Literatura Españolas de Tamkang University (Taiwán). Sus principales áreas de investigación son la lingüística cognitiva, la literatura, la metaforología, la poesía y la sinología. Ha publicado los poemarios *Hacia Kunlun* y *Poemario del agua* y el libro de cuentos *Té de tucán*, así como artículos académicos en revistas especializadas de lingüística y crítica literaria. También ha traducido al poeta taiwanés Chen Li (陳黎).

Shiau-Bo Liang es Doctora por la Universidad de Valladolid dentro del Programa en Español: Lingüística, Literatura y Comunicación. Es profesora de español en la Universidad Providence de Taiwán desde 1986. Sus temas de investigación se centran en el narrador peruano José María Arguedas, incluyendo por una parte el folclore y los mitos andinos y por otra el perspectivismo y los enfoques postcoloniales. Ha publicado varios artículos sobre sus novelas, entre ellos destaca el publicado en la revista *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, y que lleva por título “Una llamada por la justicia medioambiental en El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas”.

Chen-Yu Lin es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Navarra. Actualmente ejerce en el Departamento de Español de Wenzao Ursuline University of Languages. Se dedica a la investigación sobre la relación entre el cine, la historia y la sociedad. Ha publicado dos libros y más de veinte artículos académicos en español. Además, también ha leído comunicaciones en los congresos internacionales en España, Estados Unidos, Panamá, Japón, Israel, Tailandia y Filipinas. Por otra parte, ha traducido dos novelas del autor peruano Jaime Bayly y ochenta y cinco películas hispanoamericanas de trece países al chino mandarín, entre ellas destacan las de Pedro Almodóvar y Álex de la Iglesia.



