

**COUNTER-NARRATIVES OF THE LANDSCAPE IN FOUR ACTS: MAGDA PORTAL,
PEDRO NEL GÓMEZ, FERNANDO VALLEJO AND BLANCA WIETHUCHTER.**

by

Mauricio Duarte

B.A. in Design, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2001

Master of Arts, Arizona State University, 2005

Submitted to the Graduate Faculty of
The School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2010

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
THE SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Mauricio Duarte

It was defended on

March 30, 2010

and approved by

Juan Duchesne, PhD, Professor

Hermann Herlinghaus, PhD, Professor

Aníbal Pérez-Liñán, PhD, Associate Professor

Dissertation Advisor: Elizabeth Monasterios, PhD, Associate Professor

Copyright © by Mauricio Duarte

2010

**COUNTER-NARRATIVES OF THE LANDSCAPE IN FOUR ACTS: MAGDA
PORTAL, PEDRO NEL GÓMEZ, FERNANDO VALLEJO AND BLANCA
WIETHUCHTER.**

Mauricio Duarte, Ph.D.

University of Pittsburgh, 2010

This dissertation examines counter-narratives of landscape in Bolivia, Colombia and Peru considering two moments of crisis and political discontent: 1929 and 1989. The main purpose is to understand how these counter-narratives invalidate the exhaustion of the notion landscape as studied by metropolitan scholars such as Danis E. Cosgrove and M.J.T Mitchell. Inspired by Peruvian Gamaliel Churata and British English John Berger, this study initially enters in dialogue with the deconstruction of the landscape and then, prioritizing current trends, locates the conflictive configurations and coexistence of counter-landscapes that politically empower alterity. A specific examination of the last-named scenario takes place along four asynchronic case-studies or “acts”. The first analyzes the Peruvian avant-garde publication referred as the ‘journal with four names’ (1926-7) where Magda Portal, among others, alters the dominant landscape in order to politically empower Lima’s peripheries. The second investigates the avant-garde Colombian artist Pedro Nel Gomez’s mural artwork, within the context of the indigenist group “Los Bachués”, and how his widely criticized ugliness turns into defiance of cultural harmony and hegemonic perceptions of the landscape. The third act examines *Los días azules* (1985) by the Colombian writer Fernando Vallejo in which the landscape disrupts the physical sequence of the landscape through the act of remembering. Finally, the fourth act studies Blanca Wiethüchter’s poem *Madera viva y árbol difunto* (1982), in order to explain how the Andean landscape ruptures a naturalistic tradition

that attempted to dominate people and places. I argue that each of these four discarded counter-narratives of the landscape questions the colonially-tamed gaze, and its impulse to homogenize cultures and dissidences. As such, instead of dismantling the notion of the landscape, this study will reinstate its social and marginal imaginaries by recognizing the materiality of landscape, and, most importantly the political role of imagination in shaping the sense of the real.

TABLA DE CONTENIDO

1.0	INTRODUCCIÓN.....	1
2.0	MIRANDO DE REOJO: LOS PAISAJES EN TENSIÓN	19
2.1	LA MIRADA METROPOLITANA O EL “ALLACITO”	19
2.1.1	El paisaje desahuciado o el pesimismo intelectual.....	20
2.1.2	El paisaje definido y los regímenes del sentido	23
2.1.3	El paisaje cultural o el triunfo del consenso.....	25
2.2	LA MIRADA EN FUGA O EL “ALLÍCITO”	30
2.2.1	(Re)visiones a la mirada capital de la naturaleza	31
2.2.2	(Re)visiones a la mirada política de la naturaleza	36
2.2.3	(Re)visiones a la mirada fisonómica de la naturaleza.....	42
2.3	LAS MIRADAS IRRESOLUTAS O EL “AQUICITO”	49
2.3.1	El paisaje de Nuestra América o la emergencia de una sospecha	49
2.3.2	Los paisajes del lugar o el lugar de los paisajes	54
2.3.3	Los confines de la nación: paisajes y geo-política	55
2.3.4	El casco urbano: paisajes y corografía.....	61
2.3.5	Las contra-narrativas del <i>paisaje</i> : las miradas en tensión	67
3.0	UNA REVISTA DE VAGUARDIA CON CUATRO NOMBRES. LA VISCOSIDAD DEL PAISAJE.....	70

3.1	LOS AÑOS VEINTE EN EL PERÚ Y LA VANGUARDIA.....	70
3.2	CUATRO NOMBRES PARA UNA REVISTA NO TAN LIMEÑA.....	74
3.3	GRAMATICAS CULTURALES EN CONFLICTO: MAGDA PORTAL...	80
3.4	MIRAR PARA ADENTRO O LA ESCENA ULTRAÓRBICA	85
3.5	EL PAISAJE VISCERAL: IMÁGENES TELÚRICA	100
3.6	CONSIDERACIONES	105
4.0	PEDRO NEL GOMEZ Y LA FEALDAD DEL PAISAJE	108
4.1	LOS AÑOS VEINTE EN COLOMBIA Y LA VANGUARDIA	108
4.2	LOS BACHUÉ Y PEDRO NEL GÓMEZ	113
4.3	LA NATURALEZA SIN INDIOS. (RE)VISIONES DEL FRACASO INDIGENISTA	119
4.4	EL MURALISMO DE PEDRO NEL GÓMEZ.....	124
4.5	EL PAISAJE DE “LA REPÚBLICA”. IMÁGENES DE LA FEALDAD ..	126
4.6	CONSIDERACIONES	133
5.0	FERNANDO VALLEJO Y LAS DISCONTINUIDADES DEL PAISAJE.....	138
5.1	LOS AÑOS OCHENTA EN COLOMBIA	138
5.2	EL MONSTRUO BICÉFALO O EL PORQUE FERNANDO VALLEJO NO ES UN COCO VACIO.....	144
5.3	GEOGRAFÍAS NARRATIVAS O LAS FISURAS DE LA REPRESENTACIÓN	152
5.4	LOS OJOS DELIRANTES Y LA INSUBORDINACIÓN DEL RELATO	155
5.5	MIRANDO DE REOJO: EL OJO MECÁNICO Y EL VUELO DE ÍCARO	170

5.6	CONSIDERACIONES	181
6.0	BLANCA WIETHÜCHTER: DESNOMBRANDO EL PAISAJE	185
6.1	LOS AÑOS OCHENTA EN BOLIVIA.....	185
6.2	MOVILIZACIONES Y DESBANDES EN “EL TIBET” DE SUR AMÉRICA	186
6.3	REAFIRMANDO LO IMPOSIBLE: NA[RRA]CIÓN VISUAL DE LA BOLIVIANIDAD.....	192
6.4	BLANCA WIETHÜCHTER Y EL LENGUAJE RECORDANTE	196
6.5	ROMPIENDO EL PAISAJE INMÓVIL	202
6.6	CONSIDERACIONES	209
7.0	CONCLUSIONES	213
	BIBLIOGRAFÍA.....	228

1.0 INTRODUCCIÓN

“Debo desmentir el paisaje, debo desmentir la arquitectura,
debo desmentir los vehículos, estos camiones escalera”

Fernando Vallejo

Cuando Fernando Vallejo escribió estas líneas estaba examinando a través de una serie de relatos íntimos el resultado de décadas de exposición y naturalización de la violencia en Colombia. La perspectiva de sus relatos presentaba la mirada de un personaje ya envejecido que estaba urgido por desocultar su propia historia y explicársela en razón de aquello que excedía lo material y lo visible. Bajo esta lógica su propio relato, los recuerdos juveniles que lo acompañaban y la realidad nacional en la que éstos se insertaban necesitaban ser narrados como constructos complejos que desbordaran la obsesión colectiva por concluir el pasado y darlo como un tiempo muerto. Desde entonces Vallejo se propuso desmentir la escenografía colombiana enfrentándose desde la escritura a un mundo que ya se daba por conocido y que solo debía ser discutido en razón del futuro y el porvenir. Esta desconfianza de Vallejo con relación al “aquí” y al “ahora” de los paisajes de la región colombiana Antioqueña y sus imaginarios convencionales hizo que me preguntara qué entendemos como *un paisaje* y cómo hemos llegado a consolidar *imágenes reales* dentro de la extensa geografía americana. Así mismo me pregunté cuáles eran esos “paisajes” que Vallejo quería visualizar al desmentir su presente o si era viable desmentir los paisajes para luego sacar a la luz otros que no pudieran ser impugnados. Era claro que estas

preguntas no sugerían la restitución de un paisaje *auténtico* sino que exigían el examen crítico de un campo de estudio que ahora se está reactivando y que está vinculado al análisis de los paisajes, sus batallas simbólicas y el sentido que instalan en el imaginario colectivo. ¿Pero cómo se libran estas batallas simbólicas y para qué? ¿Cómo explicarnos esa negación vallejana ante un mundo *ready-made* que existe antes de las palabras para ser reproducido pero nunca alterado?

Por lo pronto empecemos recordando que la noción del paisaje se ha perpetuado como un instrumento mediador entre lo natural y lo artificial. No obstante, si se obedeciera esta convención, en un lado se observaría todo aquello que permanece en estado prístino, salvaje e improductivo. Del otro lado, sería viable entrever todo lo que subyace a la factura humana, lo corrupto, lo civilizado y lo cultivado.¹ No nos cabe duda que un paisaje dominante de este tipo ha servido como un instrumento simbólico para mantener y ratificar las hegemonías de dichas asociaciones vinculadas al campo o la ciudad. Este paisaje al mismo tiempo ha sido instrumento para sostener las inequidades sociales que dichas asociaciones producen. La efectividad de una noción dominante del paisaje se evidencia en el amansamiento de la mirada y su inmunidad frente a la explotación del sujeto y los recursos naturales. En su instrumentalización, esta noción excluyó a los sujetos del cuadro, de la página y de la imaginación privilegiando, el mito de la armonía social. En términos generales, se puede decir que las anteriores noticias acerca del paisaje son aceptables pero hay que admitir también que, ahora, son discutibles a partir de la emergencia de un imaginario de carácter alternativo alrededor del paisaje. Para poder entrar en este diálogo es necesario analizar inicialmente cómo es que se ha configurado este monopolio de

¹ A este debate podría añadirse la reciente desestabilización producida por la manipulación biotecnológica del cuerpo humano el cual ha dejado de ser visto como un límite y ha pasado a ser el comienzo de la racionalización y capitalización de la “naturaleza” humana. Es importante revisar críticamente a la luz de la ética el trabajo de Nick Bostrom quien elabora una teoría acerca del “*becoming post-human*”. Ver “A history of transhumanist thought” Nick Bostrom , (2005). A history of transhumanist thought . *Journal of Evolution and Technology* 14.1

sentido alrededor del paisaje, presentándolo como un noción al borde de la futilidad. ¿Existe algo que comprometa el hermetismo de la noción dominante del paisaje? ¿Será mejor sumarse al consenso que se ha instalado acerca del paisaje y abandonarlo a su suerte? ¿Qué relevancia simbólica tendría esta renuncia crítica alrededor del paisaje? ¿Por qué molestarnos ahora en discutir algo que ya los especialistas han desahuciado como un recurso de alteridad? En términos amplios, los teóricos marxistas dedicados al asunto del paisaje en las academias metropolitanas se concentraron durante las décadas de los ochenta y noventa a revelar las relaciones dialécticas entre los vencedores y los vencidos haciendo énfasis en el paisaje como un elemento emisor de la ideología burguesa. En ese momento, el ligero aliento crítico de estos marxistas sirvió para llevar a cabo una exitosa tarea de carácter deconstructivo del paisaje que resultó a su vez en la perpetuación de un velo nihilista sobre dicha noción. Visto así el paisaje, ninguna alternativa podría ofrecerse desde esta noción ante un régimen capitalista que parecía triunfante a fines de los ochenta. Algunos de estos académicos como Danis E. Cosgrove (1984), M.J.T Mitchell (1994) y Malcolm Andrews (1999) impulsados por el desencanto y la desorientación política propia de su contexto procedieron a agotar el paisaje, a desahuciarlo, y a excluirlo de un debate en el que éste ya no tenía lugar. Mientras esto ocurría y con el favor de una crítica llana, se vio aparecer un soliloquio europeo mucho más sofisticado que aprovechó el desinterés por la noción del paisaje.

Fue entonces cuando el 20 de octubre del año 2000 cuando los estados miembros del Consejo de Europa se reunieron en Florencia, Italia, para aprobar el Convenio Europeo del Paisaje. Ese día la reunión tuvo como objetivo definir, a través de un documento oficial, una

política que volvía los ojos hacia el paisaje como circuncentro² de un programa económico. En este documento se describe un programa tripartito en el que las esferas de la economía, la sostenibilidad y el desarrollo afianzan el sistema a otra faceta contemporánea del paisaje. Este cambio de paradigma entre dos paisajes, uno a través del cual se ocultaba una ideología sin justicia ni razón del que hablaron algunos intelectuales marxistas y, otro a través del cual el Consejo de Europa intenta iluminar un bien común de tipo global por medio de la sostenibilidad, obliga a dedicar las siguientes páginas a estimar esta batalla simbólica y sus múltiples agentes. Este cambio de paradigma entre lo invisible y lo visible deslegitima la posición de ciertos estudios marxistas del paisaje que subestimaron al paisaje creyéndolo únicamente como el lado oscuro de una actitud capitalista y no como algo que en el siglo XXI iba a reaparecer a la luz pública con el objeto de ayudar a “salvar” al planeta. No obstante, este intersticio de ideas alrededor del paisaje también provocó que muchos especialistas leyeran a John Berger (1926-) y citaran de él su faceta crítica en contra de la hegemonía de la imagen desconociendo en el proceso de lectura que en las minucias de su texto se estaba hablando de la reciprocidad del paisaje. Berger solo mencionó esta reciprocidad del paisaje en un par de líneas dentro de un texto de por sí breve dedicado a un “lenguaje de imágenes” (1973: 33) y la alienación del sujeto de sus conflictos históricos. Allí quedó insinuado un paisaje mediador de un diálogo cultural entre sujetos y no solo un monólogo escrito o pintado por quien observa desde lo alto de un mirador. Berger prefirió en su momento dedicarse a la perspectiva dominante del paisaje pero su tenue mención a un diálogo cultural instaló la sospecha de que el paisaje podía ser algo más de lo que decía el “*landlord*”, el explorador o el turista. El poder de hablar del paisaje también podía

² Quiero sugerir el término circuncentro que a pesar de no estar registrado en el diccionario de la real academia de la lengua, tiene una doble intensidad puesto que en trigonometría éste hace referencia al punto de corte de las mediatrices de cada lado de un triángulo y al mismo tiempo es el centro del círculo circunscrito al triángulo.

recaer en quienes aún estando fuera del cuadro dominante del paisaje contestaban y devolvían la mirada de quienes se pensaban como sus propietarios. Esta idea de la reciprocidad ofrece herramientas para un acercamiento crítico que interroga la polifonía que se despliega alrededor del paisaje, incluso en situaciones en donde ya se han instrumentalizado por siglos las miradas dominantes. Esta curiosidad por aquello que está fuera del alcance físico y cognitivo de quien observa desde un lugar privilegiado, permite desligar parcialmente al paisaje de las lecturas pesimistas que lo ven como algo concluido de lo cual no se debe hablar más y no como una posibilidad de problematizar las gramáticas culturales. En Latinoamérica este debate alrededor del paisaje resulta paradójico porque si bien existe una tradición crítica derivada del trabajo de José Martí, Alfonso Reyes, José Carlos Mariátegui y José Lezama Lima entre muchos, sólo recientemente se ha retomado al paisaje como noción de reflexión propositiva. En parte, la situación actual ha sido posible gracias al estudio de Fernando Coronil, Arturo Escobar y Mary Louise Pratt, quienes han demostrado desde diferentes disciplinas, la poca atención que desde la Historia se le había prestado a las relaciones entre las sociedades y las naturalezas. En este sentido esta discusión permite entender que la naturaleza tal y como la conocemos responde a múltiples narrativas y lógicas en las cuales lo tangible no es el único elemento que da sentido a eso que enunciamos como natural. Este re-centramiento de la naturaleza y sus posibles lógicas plantea entonces un territorio de producción e investigación en el que la imaginación y sus agentes culturales tienen un papel preponderante en la configuración del sentido de realidades. La imaginación es por lo tanto la plataforma que persigue el siguiente diálogo al examinar algunos fragmentos, emergentes y heterogéneos, que interrogan la noción de paisaje en la actualidad. En este sentido vale la pena acordarse que la presente propuesta está vinculada a las ideas de Paul Ricoeur en relación al potencial que tiene la ficción para transformar la realidad a

través del uso de la imaginación productiva. (“The Function of Fiction in Shaping Reality”, 1991: 121) Siguiendo esta línea, se hará un énfasis en cómo estas propuestas alternativas permiten configurar un marco conceptual para localizar contra-narrativas del paisaje incluso allí donde operan las miradas dominantes. Con relación a lo anterior, cualquier lector habrá podido entrever los riesgos de esta invitación que en vez de guiarse por una crítica materialista lo hace por el sendero de la imaginación. Por eso no resulta infructuoso en su momento, reconocer e intentar explicarse el violento orden con el que se han nombrado las cosas para después sugerir una decolonialización epistémica del paisaje que permita hilar la imaginación y la política.

El propósito principal del primer capítulo es establecer un marco conceptual que ayude a localizar y a entender las contra-narrativas del paisaje y la manera en que a través de éstas se consolida una resistencia al régimen de sentido impuesto por el moderno discurso metropolitano. Por consiguiente, resulta innecesario sugerir otra definición más acerca del paisaje que refute las anteriores en virtud de los sistemas ideológicos que representan. Por el contrario, se pretende provocar un espacio de pensamiento³ heterogéneo entre los diferentes agentes culturales evitando cualquier atisbo de consenso y de articulación de verdades universales. En este espacio de pensamiento se expresarán mejor verdades singulares que coexisten en conflicto dentro de múltiples modernidades. Por razones prácticas es necesario advertir que las omisiones y abandonos del primer capítulo obedecen a la necesidad de configurar un marco conceptual para los subsiguientes capítulos en los que a través de casos específicos de estudio se abordará lo visceral, la fealdad, la discontinuidad y el desnombrar del paisaje. Dada la porosidad de esta empresa, esta disertación evitará también la rigidez cronológica, disciplinaria e incluso narrativa. El primer capítulo se entiende como una lectura particular alrededor de la noción del paisaje

³ Ver Alain Badiou (*Ethics*, 2001:28).

teniendo como ejes de discusión los intersticios entre la noción del paisaje y la palabra escrita. Este antecedente no excluye los territorios literarios, pictóricos y teóricos a nivel continental sino que presta atención particular al espectro andino⁴ y más particularmente a dos momentos históricos, el primero alrededor de 1929 y el segundo desde 1980. Es evidente que este registro histórico plantea un vacío importantísimo puesto que durante estos años se dan periodos de intensidad política y cultural a lo largo de las Américas que tienen en mi opinión sus puntos más álgidos en 1959 y en 1968. Años en los cuales ocurre por un lado, la Revolución Cubana y por el otro, el movimiento por los derechos civiles en Los Estados Unidos, Mayo del 68 en Francia, la masacre de Tlatelolco en México y la Revolución cultural en China. Mi intención al ocuparme de dos momentos asincrónicos es crear un arco histórico en el que pueda visualizar cómo se dieron las prácticas culturales relacionadas al paisaje en momentos en los que dominó un sentimiento extremo de derrota, fracaso y pesimismo político frente al sistema capitalista. Pensemos brevemente por una parte que en la década del veinte, después de la primera guerra mundial, se ratificó el imperialismo norteamericano en Latino América demostrando los ecos de los acontecimientos que tuvieron lugar en 1898 entre España, Cuba y Los Estados Unidos instalando una dinámica norte-sur. En los veinte, mientras las repúblicas hispanoamericanas estaban dando sus luchas por crear nacionales sólidas y competitivas, sus intelectuales querían independizarse política y culturalmente de las reincidentes tradiciones Anglo e hispanas en las Américas. Por otro lado, los años ochenta pueden entenderse en Latino América dentro del teatro de operaciones que dio como resultado dos acontecimientos mancomunados principales: la caída del muro de Berlín en 1989 y el Consenso de Washington durante la década de los noventa. Esta situación de reordenamiento de las dinámicas internas de los países con respecto al sistema-

⁴ Me refiero a ésta región en términos discursivos y no como una región topográfica.

mundo tuvo efectos inmediatos en las prácticas culturales puesto que las reformas neoliberales implementadas reactivaron las luchas y reivindicaciones acumuladas por siglos en lo que hoy podemos llamar las Américas. La severidad de esta situación sacó también a la luz una frustración del típico intelectual latinoamericano/ista quien hasta ahora sigue desorientado con respecto a la viabilidad de alternativas sociales, culturales y políticas frente al régimen contemporáneo negándose a ceder su autoridad frente a quienes ha ninguneado históricamente con falsas representaciones. Por esta razón, mi propósito no es ocuparme de los momentos en los que el intelectual ha ocupado una posición central y relevante para las dinámicas culturales y sociales de los países latinoamericanos sino localizar, en medio de la aparente derrota con las que se cierran las décadas del veinte y el ochenta, otras voces y otras historias. Es decir me interesa ver si es viable pensar en una propuesta intelectual que no sea servil o nihilista. Por eso mismo, se verá adelante que esta disertación se ocupa de cuatro figuras intelectuales las cuales a pesar de recibir los privilegios de la Cultura, tienen propuestas que fracturan o por lo menos señalan resquicios en los que la alteridad no es incorporada o sometida. Por lo tanto, al utilizar este arco histórico se podrá entrever que mientras en los años veinte en los círculos intelectuales se hablaba de las nacionalizaciones, después en los ochenta se generó un discurso anti-hegemónico que tiende a desestabilizar el hermetismo y la solidez discursiva de las naciones.

En el primer capítulo específicamente me ocuparé de desarrollar el marco conceptual examinando el acervo crítico del paisaje a partir tres categorías inspiradas en el poeta puneño

Gamaliel Churata⁵ (1897-1969) de la siguiente manera: “el allacito”, “el allícito” y “el aquicito”. Estas categorías que juegan con la topografía facilitan el contrapunteo teórico entre estudios geo-culturales que se han visto como ajenos e incluso como entidades contrarias. Asimismo, estas categorías juguetonas permiten una aproximación crítica que además de contestar al monólogo metropolitano, viabiliza un carácter propositivo a partir de la tensión proveniente de nociones aparentemente antitéticas. Este esquema plantea abordar la temática de la siguiente manera: 1) Las miradas metropolitanas o el “allacito”; 2) Las miradas en fuga o el “allicito” y 3) Las miradas irresolutas o el “aquicito”. Más adelante pondremos estas categorías en contexto, por ahora reconocemos que las mismas fueron suscritas en el índice lexicográfico de *El pez de oro*. En este libro Churata formula una narración andina que transgrede los géneros literarios diluyendo a su vez la construcción monolítica de identidades y proyectos reivindicatorios. Sin posibilidad de reseñar con justicia una obra con profundo contenido cultural, puede decirse que el narrador encarna varias identidades entre las que se encuentra la figura mítica del Khori-puma. Hay quienes sostienen que el “El pez de oro” es sucesor del Puma de Oro a quien el primer inca encargó restaurar la dinastía antes de desaparecer en el lago Titicaca. Hay otros autores quienes afirman que este personaje representa “la unión amorosa entre un puma y una sirena” en señal de el ocaso del viejo mundo y el comienzo de otro (Usandizaga citando a Bosshard, 2006: 151)

Parafraseando a Elena Usandizaga este texto tiene dos elementos relevantes: uno que desborda

⁵ Me ocuparé de Gamaliel Churata en el tercer capítulo. Vale advertir por ahora que Churata (Arturo Pablo Peralta Miranda) fue un prolífico intelectual peruano que pasó su vida entre el Perú y Bolivia. Además de su publicación periódica titulada *El Boletín Titikaka* (1926-9) su libro más conocido es *El pez de Oro* (1957). Junto a su hermano Alejandro Peralta organizó el grupo intelectual Orkopata en Puno, Perú. Durante su estancia en Potosí, Bolivia Churata organizó el grupo intelectual Gesta Bárbara. En general, se puede decir que la complejidad de su obra magistral *El pez de oro*, la cual le ocupó por treinta años, ha sido esquivada por los especialistas. No obstante, recientemente ha aparecido estudios meritorios que facilitan su interpretación a la luz de los movimientos de vanguardia e indigenismo. Estos estudios han tratado de esclarecer y problematizar la tensión entre la cosmovisión andina y la lógica occidental que habita en su obra. En orden cronológico algunos de los estudios hacen énfasis en: a) la escritura (Huamán: 1994); b) El ultraorbicismo (Pantigoso: 1999); c) El surrealismo (Bosshard: 2002); d) Cosmovisión andina (Usandizaga: 2005); y e) Discursos anti-hegemónicos (Monasterios: 2007).

las etiquetas literarias puesto que se ajusta y se revela al mismo tiempo frente a las convenciones de la novela, el ensayo, la diatriba y otro que alude a un interlocutor múltiple que también va mutando. Es por esto que Usandizaga la entiende como una obra “transgénica” (238:2005) de lo cual se puede deducir que *El pez* vendría a ser la antítesis de lo que el crítico peruano Antonio Cornejo Polar describió como literatura homogénea. Esta ruptura con la normativa literaria también trajo a colación el debate entre la literatura indígena y la literatura indigenista. De este asunto se encargó Miguel Ángel Huamán (1994), para quien Churata fue más allá del deseo de representar al indio al formular una racionalidad cognitiva andina integradora. Según Huamán, la propuesta de Churata articuló un texto híbrido que tomaba elementos de dos modernidades sin responder exclusivamente a alguna de éstas. Según estas cuentas, la escritura de Churata contaba con un carácter polifónico, oral y diferencial que podía explicarse a través del término andino *Tinkuy* que corresponde a la armonía de elementos contrarios. En estos términos Churata constituía al final de cuentas la literatura indígena moderna. Esta perspectiva ha sido refutada por Marco Thomas Bosshard (2002) para quien la inclusión de un glosario en la parte final de *El Pez* equivale a decir que aquel libro había sido escrito para mestizos y criollos y por esta razón sigue siendo parte de la literatura indigenista. Bosshard ofrece detalles precisos en los que afirma que el libro de Churata está doblemente codificado a partir de la vanguardia y la cosmogonía andina. Según Bosshard, Churata es quien empuja una *intelligentsia* indígena-mestiza al escribir para un lector como José María Arguedas que domina varias modernidades. (En Ángeles, 2002: s.p) Esta línea crítica puede ser ampliada con las reflexiones de Elizabeth Monasterios para quien Churata anticipa una posición decolonizadora que deja debilita las posiciones teóricas poscoloniales de la metrópoli. En este caso Churata sería un agente de ese “*local rhythm*” (2007:557) que ha sido ninguneado por el marketing académico. En resumen, las categorías “aquicito” y “allacito” que

tomamos en préstamo de *El pez de Oro* convocan toda la problemática arriba reseñada pero también viabilizan una plataforma de pensamiento que desobedece la topografía. En este sentido, la ambigüedad de estos términos a los cuales hemos añadido el “allicito” permite que abordemos la noción del paisaje habitando varios espacios geo-culturales simultáneamente. Con esto queremos entender al paisaje a través de un diálogo de saberes y prácticas culturales que coexisten y conviven conflictivamente.

Para poner el asunto del paisaje en perspectiva vamos a considerar otro *arco*, esta vez teórico, que desde principios del siglo XX se trazó y que tuvo que atravesar momentos de incertidumbre para volver a posicionarse como un concepto de interés general a finales del siglo XX. A principios de ese siglo, los proyectos de descolonización de la mirada en y sobre la naturaleza americana empezaron a tomar un impulso sustantivo gracias a las contribuciones americanistas.⁶ En aquel entonces se convocaban a través de la naturaleza, las historias de subordinación, las historias de alteridad y de resistencia social. Más tarde estas provocadoras aproximaciones teóricas dejaron de oírse, al menos dentro de los estudios literarios, tras publicarse observaciones gestadas en el núcleo culturalista dominante y otras del lado americano en donde la naturaleza se sobreentendía como un objeto pasivo a ser explotado por agentes internos y externos. Esta dinámica dicotómica sembró, o bien un aliento sublime, o bien un aire de futilidad política alrededor de la noción del paisaje que fue neutralizada con las heredadas

⁶ Estamos pensando en la repercusión del trabajo de José Martí (1853-1895) quien luchó por la integración de las Américas pero consciente de la tensión imperialista de Europa y Los Estados Unidos. En su ensayo “Nuestra América” se enfatiza la necesidad de cambiar no solo las formas políticas sino la dependencia frente al conocimiento importado con el objeto de crear nuevas formas de gobierno. Es imperativo reconocer que a pesar de los aciertos de Martí la propuesta americanista quedó en aquel entonces atrapada en dos momentos: 1) Se da una deslegitimación del indio frente al mestizo al afirmar que “los gobernadores, en las repúblicas de indios, aprenden indio”. Es decir en esta instancia nunca se piensa a un indio o a un Calibán gobernándose a sí mismo en “indio” sino que el gobierno se piensa como una función que le corresponde a cualquiera que venga de “afuera” pero ahora hablando “Indio”. 2) En relación con la naturaleza y su explotación, este proyecto americanista considera que existe una “abundancia” intrínseca en la naturaleza la cual le pertenece a quien la fecunde con su trabajo. Es decir que se piensa la naturaleza como algo que los americanos deben apropiarse y conocer para poder explotar en su beneficio.

ideas de los naturalistas europeos y posteriormente de los latinoamericanos.⁷ De esta manera las discusiones nunca abrazaron la perversa mancuerna entre la raza y la tierra. Este asunto por el contrario quedó como dijimos rezagado a pesar de las brillantes anotaciones de José Carlos Mariátegui en su magistral ensayo sobre la realidad peruana. En su texto el crítico peruano apuntó con claridad que era el “derecho a la tierra” (2007: 39) lo que debía ser reivindicado, contradiciendo cualquier “concepción liberal, humanitaria, ochentista, iluminista” e ilustrada con respecto a la problemática social. De ahí que existan por un lado investigaciones que en muchos casos quisieron evadir lo ya teorizado tratando de conciliar lo imaginado con lo material o por otro lado, trabajos que intentaron ceñirse rígidamente a la perspectiva histórico materialista. En abierta oposición con estas corrientes, nuestra propuesta toma distancia y propone examinar el paisaje andino dentro del reino de la imaginación y los relatos ficcionales. De modo reiterativo, aclaramos que esto no significa la negación de las propuestas que han surgido desde los campos disciplinares de la historia, la arqueología y la antropología entre muchos, y menos aún, la negación de la carga ideológica que aún está vigente en los paisajes convencionales. Lo que queremos proponer es una versión particular del paisaje que solo activa su sentido al coexistir en tensión con esas otras versiones dominantes o alternativas que ya hemos referenciado a lo largo de este trabajo. La perspectiva que se presenta en los siguientes capítulos intenta configurar una lectura particular y heterogénea alrededor de la noción del paisaje en vez de rebuscar la unificación de su sentido. Por eso vale la pena advertir que este examen está limitado por la perspectiva académica y por eso sugiere un diálogo con otros agentes del binomio saber-poder. Enunciar esta propuesta alrededor de las contra-narrativas del paisaje involucra entonces una

⁷ Ver Zea, Leopoldo. “Negritud e indigenismo”. Fuentes de la cultura latinoamericana. México: Fondo de cultura, 1992. (356-7). En este artículo se rastrea el impulso de naturalistas como Buffon y De Pauw quienes serían luego reemplazados, tras las independencias políticas, por una zaga de latinoamericanos progresistas proponiendo la ya conocida batalla entre la civilización y la barbarie.

noción que siempre está en curso, porosa e inestable y que al final nos hace olvidar de la naturaleza como algo externo a nosotros que está allí afuera en espera de ser incorporado a un todo.

En los siguientes capítulos se van a hilar diferentes narrativas a través de las cuales se viabilizan otras posibilidades de entender el paisaje desde donde se han podido releer otros textos teóricos. Uno de los textos es *Ways of Seeing* (1973) de John Berger y el segundo es un artículo de Paul Ricoeur titulado “The Function of Fiction in Shaping Reality”. (1991) Estos textos resultarán apropiados en cuanto ambos abarcan la configuración del sentido de realidad, el primero desde el ejercicio de la mirada y el segundo desde la función narrativa. En este orden de ideas, vale repetir que Berger fue uno de los culturalistas británicos que se ocupó especialmente del paisaje y cuyo trabajo descifró las oscuras operaciones de la burguesía detrás del paisaje pictórico. La razón por la cual nos parece sugerente esa propuesta es porque inscribe de manera precisa la sospecha que despierta aquel paisaje en el que todo está dispuesto en aparente armonía. Hablando de la mirada, Berger por ejemplo escribe: “if we accept that we can see that hill over there, we propose that from that hill we can be seen. The reciprocal nature of vision is more fundamental than that of spoken dialogue”. (*ibid*:9) Aquí Berger hace énfasis en un concepto de reciprocidad que ha pasado desapercibido por los especialistas de los estudios visuales y geográficos y en el cual se visibilizan otras miradas que, sin necesariamente excluirse a sí mismas del régimen ocular o metropolitano, contestan la mirada dominante y sus representaciones. En estos términos, Berger ofrece un juicio frontal en contra de la mirada convencional la cual desde el renacimiento ubicó al órgano ocular como epicentro de un mundo organizado para satisfacer una sola verdad —o a un solo Dios como sostiene el mismo crítico. Con respecto a este mundo visible creado desde una visión logocéntrica que mira, pero que no es

mirada, Berger sostiene que allí “there is no visual reciprocity. There is no need for God to situate himself in relation to other: he is himself the situation”. (*ibid*: 16) Trasladando esta reflexión a nuestro contexto, esta idea permite entrar a cuestionar de un modo más claro y contundente una tradición bajo la cual se piensa al paisaje como una entidad sellada en la cual sólo actúan las imágenes del poder y la verdad. Llevando esta idea más lejos incluso se podría afirmar que el paisaje se ha visto bajo la lógica del soliloquio en la cual el pintor o el autor – europeo- del paisaje se habla a sí mismo. A partir de allí es que se hace factible la búsqueda de otras miradas que desestabilicen la centralidad de un mundo en el cual prevalece lo tangible, lo visible y sobretodo un monólogo con respecto a lo existente. En el trabajo de Berger se localizan algunas alternativas dentro del mismo espectro pictórico de Europa como lo es la obra de Pieter Brueghel, la cual irrumpe el discurso de armonía y dominación visual. Siguiendo este sendero, se puede dirigir nuestro interés hacia los resquicios que aún no han sido interrogados por los estudios metropolitanos de la imagen y donde las narraciones locales desbordan la mismidad y el monólogo sustentado en la mirada imperial.

Otro de los textos que atraviesa esta investigación acerca de las contra-narrativas del paisaje fue escrito por Paul Ricoeur. Dicho texto nos facilita desplazar nuestra noción de paisaje desde los márgenes de la percepción visual y sus representaciones pictóricas y/o geográficas hacia un plano escritural donde se ensambla de manera alguna ese sentido de paisaje que hemos venido discutiendo. Según Ricoeur, vivimos en un mundo en el que tradicionalmente se ha favorecido lo sensorial por encima de la imaginación y la fantasía. Esta idea nos permite abordar la reciprocidad de la que habla Berger a través de otro tipo de imágenes ficcionales que se rehúsan al rol pasivo de replicar una realidad dada y que por consiguiente permitirían llegar a cambiar eso que se ha entendido como paisaje. El examen que hace Ricoeur de las imágenes

pictóricas, del lenguaje mismo y de los modos en que éste último activa otras maneras de crear y dar sentido a la naturaleza viabiliza la hipótesis que tiene la ficción de “make and remake the world” en términos de acciones humanas o praxis. (1991: 117) La propuesta en cuestión nos ayuda a impulsar ciertas ficciones que a contrapelo de la lógica de saberes, producen una teoría de tensión entre la mismidad de los sujetos y la diferencia que provocan en el mundo que los rodea. La intención de traer a colación esta práctica de lenguaje está vinculada a la necesidad de interrumpir el sentido común y su desgastado lenguaje con el que se han definido las cosas y las categorías dominantes. Parafraseando a Ricoeur se podría añadir que las imágenes no son simples copias de las cosas de la naturaleza que alguien percibe desde la distancia sino que tienen la habilidad de negociar la distancia entre la misma imagen y las cosas, y que como si fuera poco las imágenes permiten reconocer la diferencia entre lo que se ve de lo que es visto. (*ibid*: 118) Esta reversión de las imágenes y las palabras implica descreer del lenguaje ordinario que buscando lo idéntico, crea comparaciones con el propósito de relacionar un referente en ausencia frente a una imagen. Al contrario, las narraciones que se examinan en los siguientes apartados provocan nuevos sentidos desde el lenguaje y activan otras formas de explicarnos los paisajes y sus imágenes, incluso a sabiendas de que estas formas visuales surgen en este contexto a partir del lenguaje dominante que ya conocemos. La invitación que aquí se propone tiene en últimas que ver con el poder que tiene la ficción de esquivar la realidad como algo dado, refiriéndose más bien a ésta como una referencia productiva que reinventa y descubre imágenes poniéndolas en conflicto. (*ibid*: 121) En consecuencia, esta forma de recrear la realidad nos enseñará senderos alternativos al régimen ocular en cuanto descompone el significado de las cosas evadiendo su ilustración⁸ y por ende la fijación de un sentido único. (*ibid*: 124)

⁸ Respecto a este inciso se puede considerar la importancia que tienen para Ricoeur las historias oídas sobre las

En consecuencia, queremos utilizar una metodología de análisis que interroga al paisaje dentro de ciertos circuitos literarios y pictóricos con la conciencia de que esto no es un tratado sobre el paisaje ni mucho menos una Historia del paisaje. Por esta razón se analizarán cuatro relatos narrativos que están escritos por sujetos que gozan de los beneficios de una hegemonía letrada pero que sin embargo constituyen fisuras teóricas para el régimen en el que se desempeñan. Estos relatos no pretenden dar cuenta acerca del paisaje de un modo comprensivo, panorámico o histórico, sino que por el contrario propone una lectura fragmentaria y asincrónica. Es así como esta lectura entra en contacto con un paisaje visceral que nos servirá para configurar nuestra propia interpretación de cómo el paisaje abandona su velo sublime y llega a cargarse de un valor político y revolucionario gracias al trabajo poético y editorial de Magda Portal. Recordemos que Portal fue una poeta peruana que trabajó en conjunción con grupos literarios dentro y fuera de las fronteras de la urbe letrada. Durante este ejercicio literario logró editar los cuatro ejemplares de su revista titulada *Trampolín, Hangar, Rascacielos y Timonel* (1926-7) conocida luego como “La revista con cuatro nombres”. Aquello permitirá rastrear este discurso de rebeldía y búsqueda de alteridad social que emerge en el transcurso de tal publicación. En este contexto de vanguardia artística de finales de los años veinte es cuando Portal exhibe y explota una poesía sustentada en un paisaje que fluye desde el subsuelo para convocar la acción política y que al final incomoda el carácter contemplativo y pasivo de sus coterráneos. En otro momento posterior, esta disertación se ocupará de la fealdad del paisaje que emerge tras el estudio de la obra del pintor colombiano Pedro Nel Gómez y su proximidad con el grupo indigenista Los Bachué. Esta obra de carácter pictórico vanguardista permitirá descifrar la relevancia de esta fealdad dentro del contexto de una sociedad caracterizada por la exclusión racial y el

historias vistas. Nótese la concordancia de esta idea con las ideas de Foucault y Bodei en las que descentran al ojo como el instrumento idóneo para conocer el mundo.

conservadurismo. En particular se discutirá un mural titulado “La república” (1937) en el cual es evidente una aproximación indigenista a las artes que ha sido enjuiciada dada su fealdad y su falta de composición. Este capítulo también servirá para evidenciar cómo la propuesta de Gómez entra a cuestionar un paisaje convencional que respondía al ideal de una nación homogénea y pasiva. Aprovechando la licencia que nos ofrece nuestro arco histórico, procederemos de la siguiente manera. Examinaremos el concepto de discontinuidad del paisaje a partir de *Los días azules* (1985) de Fernando Vallejo manteniendo presente su relación con *El río del tiempo*. (1998) Este concepto nos revelará una idea del paisaje que no depende exclusivamente del régimen ocular y territorial para darle sentido a un entorno presente. En este caso el recuerdo del narrador facilitará entrever un paisaje hecho de fragmentos de pasado que se aglomeran alrededor de una experiencia subjetiva y de una temporalidad múltiple. En este sentido se verá desplegar un sistema de visión que articula lo orgánico y lo mecánico con el cual el narrador describe una geografía que lo repela pero que lo atrae profundamente. Por último, las inflexiones del paisaje nos permitirán explicarnos el trabajo de Blanca Wiethüchter titulado *Madera vida y árbol difunto*. (1982) Este último capítulo servirá para hilar algunas de las preocupaciones que fueron emergiendo a lo largo de esta disertación. Se observará en una primera instancia que existe una permanente tensión entre la naturaleza y la escritura que ha sido abordada como un desafío poético en el cual se involucra el acto de desnombrar aquella naturaleza que, cuando quiso ser colonizada por medio de un lenguaje trasplantado, ya había sido nombrada y habitada. De ahí será posible entrever una poética interesada en cierta naturaleza que se deshace de su herencia cultural dominante para insertarse en un lenguaje de la tierra. Es decir en un lenguaje que Wiethüchter misma ha teorizado como un lenguaje que es “recordante”, que convoca una historia “profunda”. (1986: 168) Así pues este último capítulo, examinará ese lenguaje poético

emancipado en el que el paisaje no es un agente referencial sino una advertencia en la cual el paisaje no responde a un proyecto retórico individual, social o cultural. *Madera viva y árbol difunto* será entendido como un canal que nos desliza hacia una geografía ritual ininteligible que participa en las prácticas culturales de una urbe andina. Al final de estos capítulos podremos entrever como el paisaje también ha servido para fracturar una mirada que estaba anestesiada por la búsqueda de la armonía y la belleza clásica y que generalmente situaba las tensiones culturales por fuera del cuadro. Se notará que las contra-narrativas del paisaje rechazan una realidad “*ready-made*” y que por lo tanto se enfrentan a las na[rra]ciones dominantes desmintiendo una armonía de inequidades y proponiendo un diálogo cultural.

2.0 MIRANDO DE REOJO: LOS PAISAJES EN TENSIÓN

2.1 LA MIRADA METROPOLITANA O EL “ALLACITO”

Se había dicho que El consejo Europeo se reunió en Florencia en el año 2000 para elucidar la preeminencia del paisaje dentro de la configuración de un régimen económico y social vinculado a la sostenibilidad. Durante la reunión se escribió un documento en el cual se expresa el interés primario de centrar al paisaje como un recurso cultural, medioambiental y social que favorece la actividad económica y que por lo tanto su “protección, gestión y ordenación” (*Convenio*, 2000: 1) podría llegar a contribuir a la creación de empleo, la expansión económica y en resumidas cuentas al progreso europeo. Esta gestión europea también anticipa la creación de textos jurídicos que llegarán a establecer derechos y responsabilidades para regular y concientizar a los ciudadanos acerca de la formación de las culturas locales, el bienestar social y la consolidación de la identidad europea a través de la formulación e interpretación de los paisajes. Este proyecto normativo no tendría que ocupar un espacio privilegiado en una discusión limitada al concierto andino si desconociéramos que existen al margen del Consejo Europeo otros mecanismos de orden práctico que aún pretenden alisar cualquier atisbo de alteridad fuera de Europa al globalizar su conocimiento. Un ejemplo de estas actividades se viene realizando a través del proyecto de cooperación regional *ALFA* que tiene como propósito vincular las instituciones de educación superior de la Unión Europea y de Latinoamérica haciendo uso de la ayuda provista

por la Comisión Europea.⁹ Según informan los objetivos del proyecto, *ALFA* está “equilibrando la perspectiva norte-sur” al empotrar por medio de seminarios y programas de educación superior el concepto de desarrollo sostenible como uno de “los ejes de la estrategia de futuro de la Unión Europea” y por lo tanto su viabilidad para las regiones del Mercosur¹⁰ y la Comunidad andina.¹¹ En estos términos, el proyecto *ALFA* es el instrumento encargado de hacerle eco en Latinoamérica a las conclusiones del consejo de europeo con respecto a un paisaje sostenible. Por esta razón antes de ocuparnos de cómo se construye el sentido de este paisaje metropolitano que, con la complicidad de la academia, circula en una sola dirección desde Europa hasta Latinoamérica; debemos examinar el porqué del desencanto y la timidez crítica que ha prevalecido alrededor de la noción del paisaje.

2.1.1 El paisaje desahuciado o el pesimismo intelectual

Se estaba describiendo anteriormente una escena pública de debate alrededor del paisaje y sus dominios. Sin embargo esta posición que ilumina al paisaje y lo trae sin tapujos frente a una batalla de sentido que resulta contraria a un paradigma que todavía prima en los estudios canónicos acerca del paisaje. Todo parece indicar que fue el profesor británico John Barrell

⁹ Según su página electrónica la Comisión además de proveer ayuda en todo el mundo, gestiona programas de alcance mundial como el Instrumento Europeo para la Democracia y los Derechos Humanos. EuropeAid coordina además el despliegue de misiones de observación electoral que velan por el desarrollo de elecciones libres y justas. Así mismo tiene proyectos relacionados al medio ambiente y recursos naturales, seguridad alimentaria, cuestiones de género, sanidad, migración y asilo, seguridad nuclear y estabilidad (http://ec.europa.eu/europeaid/what/index_es.htm)

¹⁰ El Mercosur es un acuerdo político que sugiere una red de seguridad política a partir de Tratado de Asunción (1991) en el que La República Argentina, la República Federativa de Brasil, la República del Paraguay y la República Oriental del Uruguay. En el año 2000 se reforzó este tratado en busca de la integración aduanera y la integración macro-económica.

¹¹ La comunidad andina es la integración de Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú en busca del desarrollo acelerado, equilibrado y autónomo por medio de la integración de la solidez institucional, la sustentabilidad y la diversidad histórica y cultural. Su configuración data de 1969 cuando se firmó el Pacto de Cartagena en el cual participó también Chile hasta 1976.

quien supo sintetizar el pensamiento de una saga de reticentes pensadores en un libro titulado *The Dark Side of the Landscape* (1980) donde examinó la pintura rústica durante los siglos XVII y XVIII en Inglaterra. En este texto, Barrell se refería al modo tácito en el que los paisajes promovían una ideología anclada a la imagen ideal de la vida rural como un ámbito estable, unificado y sobre todo equitativo en lo social. En aquel lado oscuro del paisaje que definió Barrell, la tierra a pesar de ya estar segmentada en propiedades privadas, siguió siendo ilustrada por medio de la representación de estados sublimes de armonía social. Estos paisajes generalmente hechos al óleo, armónicos en apariencia e inequitativos en sus sombras, servían según Barrell para decorar salones en donde los sujetos empoderados evadían cualquier señal de resistencia y conflicto entre los sujetos que habitaban los territorios representados. En este sentido, los paisajes eran un ejemplo de una construcción ilusoria de la realidad que demostraba las trampas de la percepción sensorial y la adjudicación de sentido al mundo. Bajo esta lógica la mirada del sujeto estaba de antemano viciada y sobre todo asaltada en su inocencia. Estas inferencias que nos permite la lectura de Barrell ya tenían un antecedente en la publicación *The Idea of Landscape and the Sense of Place, 1730-1840: An Approach to the Poetry of John Clare* (1972) que sirvió a su vez para afianzar una tradición inglesa que luego sería recibida con beneplácito en los Estados Unidos.

Durante la época en la que Barrell publicaba su obra, otros dos especialistas europeos de la cultura hacían también su parte. Uno de ellos fue Raymond Williams quien publicó *The Country and the City* (1973) y el segundo, John Berger, quien escribió *Ways of Seeing* (1973). Esta actividad crítica marcó una línea de pensamiento que examinó las tensiones del paisaje alrededor de los términos de clase, imperio y capitalismo. Hoy es innegable la relevancia del texto de Williams para los estudios culturales dentro y fuera de Europa en virtud de la exposición

de una pastoril que enseñaba la idealización del campo y escondía al tiempo sus miserias (1973: 19). Williams delinea el juego perverso en cual las urbes utilizando el paisaje tomaban como propia una tradición reflexiva y oral vinculada a la naturaleza. No obstante, la crítica parece hacerse más explícita en el texto de Berger. En su libro, Berger se ocupa del espacio discursivo entre la imagen y la palabra usando como referente las pinturas al óleo del siglo XVII en Europa. Según este crítico, las pinturas al óleo simbolizaban la supremacía del dinero (90), la ilusión del progreso (103), la buena fortuna, el prestigio y la riqueza (111). Berger parece interesado en demostrar más que nada que es a través de un “lenguaje de imágenes” (33) que se instala una agenda política en la cual la gente es separada de su pasado por medio de composiciones de arte en donde no existe ningún conflicto (13). Así, el modo de mirar el mundo como escenario comercial se convierte, por encima de la propia representación pictórica del paisaje, en aquello que mantiene vigente la ruptura histórica de los sujetos con el lugar simbólico y tangible que habitan. En este sentido, John Barrell, Raymond Williams y John Berger fundan una serie de lecturas provocadoras que coinciden al estimar el paisaje como vehículo de ocultamiento de la ideología capitalista. En el caso de Williams por ejemplo vemos que se intenta adelantar una hipótesis con respecto a lo que él mismo define como contra-pastoril.¹² A pesar de esto, las tres aproximaciones teóricas enseñan sujetos marginales que aparecen en el único rol de espectadores de una tradición hegemónica del paisaje creada por las bellas artes europeas. Berger insiste al señalar que esta tradición paisajística fue creada por un grupo social privilegiado que patrocina obras pictóricas para verse a sí mismos como “*spectator-owners*”. (1973: 101) Así a parte de

¹² Resulta provocador el estudio que hace William en cuanto interroga además de la pastoral, la viabilidad de ensamblar a modo de filigrana una tradición pastoral que ha sido asaltada por la mirada del científico y del turista marginando las voces de los trabajadores del campo. En este asalto, según Williams, se idealizó la tranquilidad y se olvidó que esta tradición que se señala ahora como aristocrática mantiene vínculos históricos que se pueden trazar por medio de la oralidad y la teatralidad romántica (Williams: 1973: 13-35)

señalar a Europa como “creadora” del paisaje, esta corriente crítica, describe en términos dicotómicos la negociación de sentido que permite el paisaje con relación a lugares simbólicos y tangibles de cohabitación. Se infiere de lo anterior que este tipo de crítica culturalista ha limitado la subjetividad del sujeto marginal al papel receptivo y acrítico. En este sentido, el sistema de comunicación que se sugiere aquí está delimitado por dos sujetos, un emisor empoderado y productivo y otro, un sujeto vacío que a modo de receptáculo observa de modo pasivo y trágico cómo toma lugar “the long interaction between altered and broken rural communities and a process of capitalist agriculture and industrialisation”. (Williams, 1973: 287)

2.1.2 El paisaje definido y los regímenes del sentido

Es razonable pensar que las conclusiones de Barrell, Williams y Berger aclararon como la ideología capitalista hizo del arte un instrumento de difusión eficaz. Sin embargo, la agudeza de sus aproximaciones teóricas no impidió que sus estudios estuvieran limitados a las prácticas culturales europeas con lo cual se ninguneó otras tradiciones periféricas a la cultura clásica. Sus estudios estuvieron dedicados a la pintura europea, principalmente holandesa e inglesa, desde una perspectiva lineal y transitoria hacia el capitalismo. Por ejemplo, Barrell concluye su labor desnaturalizando el paisaje y demostrando el concierto de éste con la ideología cristiana. Por su parte, Williams culmina su análisis describiendo la irreversibilidad de las migraciones a la urbe y por último, Berger finaliza su libro haciendo una sugestiva aproximación a la publicidad como festín entre el consumo y el género sexual. El efecto de tales conclusiones de orden pesimista¹³

¹³ En relación al pesimismo cultural se encuentra pertinente la perspectiva de Hermann Herlinghaus (1998: 93) quien vuelve sobre este término al interrogar la modernidad contradictoria y heterogénea frente al re-encantamiento cultural en Latinoamérica.

se puede evidenciar al otro lado del atlántico al examinar otros estudios relacionados con el paisaje que se publicaron en los Estados Unidos. Allí tras algunos años por fin se pudo anunciar a viva voz la muerte de la noción del paisaje. Leamos lo siguiente:

In the book [*Social Formation and Symbolic Landscape* (1984)] I claim that, after the last flourish of romanticism, landscape as an active concern for progressive art *died* in the second half of the nineteenth century, and that its ideological function of harmonizing social-environmental relations through visual pleasure was appropriated by the discipline of geography. (Cosgrove, 1998: 28) [El énfasis es mío]

Landscape in the form of the picturesque European tradition may well be an ‘*exhausted*’ medium, at least for the purposes of serious art or self-critical representation; that very exhaustion, however, may signal an enhanced power at other levels (in mass culture and kitsch, for instance) and a potential for renewal in other forms, other places. (Mitchell, 1994: 5) [El énfasis es mío]

Landscape as a way of seeing from the distance is incompatible with heightened sense of our relationship to nature as living (or dying) environment. As a phase in the cultural life of the West, landscape may be *already over*. (Andrews, 1999: 22) [El énfasis es mío]

Se colige de lo anterior que Danis E. Cosgrove,¹⁴ M.J.T Mitchell y Malcolm Andrews estaban experimentando un desencanto heredado de Europa que, aunado al aparente triunfo del capitalismo durante las últimas décadas del siglo XX, los llevó por fin a desahuciar al paisaje. Este sentimiento apareció como efecto de la ausencia de alternativas tras el su ejercicio dialéctico

¹⁴ En esta sección me refiero a su libro publicado en 1984. Ya en 1998 Cosgrove se retracta de su afirmación sustentándose esta vez en su interés por las tecnologías de la visión y la fotografía.

y la deconstrucción metropolitana del velo del paisaje. Bajo esta óptica, el paisaje únicamente consolida señales derrotadas que lo definen como producto unívoco de la dominación. Este régimen de sentido todavía acompaña la noción del paisaje, negándoles de entrada cualquier agencialidad a otras gramáticas culturales que ven en el paisaje formas alternativas de estar en el mundo.

2.1.3 El paisaje cultural o el triunfo del consenso

El desliz académico que permitió declarar la muerte del paisaje puede entenderse como lo que fue: un error. Una conclusión que se formuló apresuradamente y que a la larga marginalizó al paisaje del debate crítico.¹⁵ Por lo tanto, vamos a ocuparnos en las siguientes líneas de retomar en las siguientes líneas el debate sobre el paisaje que propone en la actualidad el Consejo de Europa.¹⁶ Como ya se había dicho esta lectura crea la normativa y el marco jurídico de un desarrollo sostenible que se exporta a través de la academia hacia Latinoamérica. Fue así que al cambiar el milenio, el Consejo de Europa empezó por suscribir un proyecto de ley que expresaba un conjunto jurídico para disciplinar y gobernar “cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos”. (2000: 6) En ese entonces se formuló una estructura epistemológica que permitiría identificar, analizar y calificar los paisajes. Según la propuesta europea con estas directrices se

¹⁵ Me refiero a publicaciones como la de Cosgrove en 1984 quien luego en 1994 se retracta de su argumento y se dedica a estudiar las tecnologías de la visión y la fotografía. Asimismo otros especialistas como en el caso de Mitchell se ven en la obligación de ampliar su espectro de investigación y empiezan a examinar casos como el de Israel y Palestina entre otros.

¹⁶ Hay que considerar que el Consejo de Europa como tal es un organismo que fue fundado en 1949 y en el cual participan hoy en día 47 países europeos. Sus actividades principales son la promoción de la democracia y la protección de los derechos humanos, la ley y últimamente el desarrollo sostenible. Aquí nos interesa revisar algunas de sus actividades en cuanto desde allí se promueven discursos. No obstante esto no equivale a decir que sus recomendaciones se conviertan necesariamente en regulaciones o que tengan una instrumentalización radical.

llegarán a producir documentos —atlas de paisajes, catálogos del paisajes, carta de paisajes— (15) con los cuales se asume la voluntad de consolidar y “armonizar” (2000: 2) varias dimensiones del paisaje como lo son: el ideal estético, la realidad cotidiana y percibida, el lugar de habitación de los sujetos y su experiencia espacial, las representaciones modernas del paisaje, el imaginario sensitivo y el desarrollo sostenible con la urgencia del beneficio económico. Lo anterior permite ratificar que el paisaje ha dejado de ser el lado oscuro de una ideología que constreñía a los desposeídos para convertirse en un objeto que ante los ojos de todos insiste en proporcionarle beneficios a “todos los europeos”. Aunado a esto, esta interpretación hegemónica del paisaje permite decir que asistimos a un momento histórico en el que la batalla pública por el paisaje es sustancial para alcanzar un fin que se dice “colectivo” y que se respalda en premisas ecológicas y liberales. Desde esta perspectiva se sugiere un orden de las cosas que apunta a la conservación y promoción de mejores niveles de vida dentro de un paisaje compartido pero protegido por las fronteras europeas. Es así que esta noción del paisaje crea la ilusión de representar el beneficio colectivo al armonizar en lo teórico, la ecología y el desarrollo. Defender un paisaje determinado a través de documentos normativos y cartográficos; es defender también una verdad que abarca un sistema económico y natural que beneficiaría a los ciudadanos de la comunidad económica europea.

Con esta premisa, el 6 de febrero de 2008 el Convenio Europeo reinscribió el *Convenio Europeo del Paisaje* que avanzó una definición más ajustada a sus intereses. Esta misma decisión ya había entrado en vigor por firma y sello del Rey de España Don Juan Carlos I a partir del primero de marzo del año citado. Un aparte de esta definición se transcribe aquí:

El concepto de paisaje tal y como está enunciado en el Convenio es diferente de aquel que puede ser formulado en ciertos documentos y que ven en el paisaje un “bien”

(concepción patrimonial del paisaje) y lo valora (como paisaje “cultural” o “natural”, etc) considerándolo como parte del espacio físico. Este nuevo concepto expresa, por el contrario, el deseo de afrontar, de manera global y frontal, la cuestión de la calidad de los lugares donde vive la población, reconocida como condición esencial para el bienestar individual y social (entendido en sentido físico, fisiológico, psicológico e intelectual), para un desarrollo sostenible y como recurso que favorece la actividad económica.

La atención se dirige al conjunto del territorio, sin distinción entre partes urbanas, periurbanas, rurales y naturales; ni entre las partes que pueden ser consideradas como excepcionales, cotidianas o degradadas; no se limita a los elementos culturales, artificiales o naturales: el paisaje forma un *todo*, cuyos componentes son considerados simultáneamente en sus interrelaciones. [énfasis es mío]

El concepto de *desarrollo sostenible* es concebido integrando completamente las dimensiones ambiental, cultural, social, económica de una manera global e integrada, es decir aplicándolas a todo el territorio. [énfasis es mío]

La percepción sensorial (visual, auditiva, olfativa, táctil y gustativa) y emocional que tiene una población de su entorno y el reconocimiento de sus diversidades y especificidades históricas y culturales son esenciales para el respeto y la salvaguarda de la identidad de la propia población y para su enriquecimiento individual y social. (2008: 6-7)

Muchos de los términos en los que está escrita esta definición son cuestionables y darían sustento para extensas reflexiones. De manera sensata y para no perder el rumbo de este análisis se examinarán las maneras en que esta definición de paisaje se utiliza como columna vertebral de un sistema económico y de conocimiento disciplinado que no admite el disenso dentro de una

totalidad simbólica y mercantil. Para entender lo anterior es prioritario aproximarnos a los estudios del ambientalista mexicano Enrique Leff quien desde hace décadas se ha ocupado del debate de la capitalización de la naturaleza. En particular, Leff ha sido enfático en cuestionar la retórica del “desarrollo sostenible” que proclaman las políticas neoliberales, las cuales “habrían de conducirnos hacia objetivos del equilibrio ecológico y justicia social por la vía más eficaz”. (Saber, 1998: 24)¹⁷ Leff enfatizó que la sostenibilidad buscaba prescindir de la dialéctica del desarrollo degradación-crecimiento al “reconciliar a los contrarios” (1998: 26) poniendo en el centro a la tecnología y por antonomasia a la máquina. Según Leff, este tipo de proyectos sugieren la concertación de todos los actores sociales y sus intereses en un esfuerzo colectivo que busca asegurar un “futuro” común eliminando en su curso el disenso. (1998: 28, 385, 400) En este sentido, las conclusiones de Enrique Leff permiten explicarse el intertexto político de la declaración del Consejo de Europa. Tal y como se citó arriba, el paisaje se propone como un motor social para “hacer respetar” y “salvaguardar” ese futuro del que también habla Leff, y en el cual, el desarrollo sostenible es la parte principal. De esta manera, el paisaje se configura como una bisagra que reconcilia los contrarios en búsqueda de una ganancia común. Es decir, el equilibrio ecológico y el desarrollo se armonizan a través de la planeación del paisaje dando como resultado una realidad sin conflictos sociales. Así se explica la manera en que el proyecto europeo a través de su definición, abandona ese rechazo pesimista que evidenciaron los marxistas frente al paisaje y lo transforma en un sentimiento de fascinación en el cual cada ciudadano participa religiosamente. En otras palabras, el Consejo de Europa, considerando al paisaje como un “todo” ejecuta de manera efectiva la marginalización de otras lógicas de

¹⁷ En esta publicación Leff madura un programa de estudio que tiene como antecedentes dos artículos: “Racionalidad ambiental y diálogo de saberes: sentidos y senderos de un futuro sustentable” (2003) y “Complejidad, racionalidad ambiental y diálogo de saberes” (2006). Ambos facilitan la lectura del texto citado.

entender las naturalezas que no caben dentro de su jurídica cartografía. El paisaje ha sido otra vez secuestrado por un régimen de sentido que aunque sigue privilegiando a una minoría, crea el efecto de estar afrontando en nombre de todos una doble amenaza: la degradación ecológica y el declive de la economía.

En resumen, la mirada metropolitana del paisaje o los paisajes del allacito permiten entender un discurso continental alrededor del paisaje a lo largo de las últimas tres décadas del siglo XX. En este sentido vimos como las ideas de John Barrell, Raymond Williams y John Berger deconstruyeron el sentido de armonía y equilibrio social que se comercializó especialmente con las pinturas flamencas e inglesas a partir del siglo XVII. Estas pinturas al óleo, funcionando como vitrinas, representaron sujetos que activamente mostraban sus artículos y sus propiedades en señal de poder. Así mismo, se estudió cómo esta crítica al mismo tiempo desplazó de nuevo aquellos rostros y aquellas voces que ya habían resultado invisibles bajo el pincel artístico al enfocarse exclusivamente en el estudio de obras de arte canónicas. De esta manera, esta tendencia teórica dio razón de un acervo limitado por la geografía y el conocimiento europeo. Como resultado, estos estudios teóricos mantienen al sujeto marginal sometido a rol receptivo y pasivo dentro de ese circuito de construcción de sentido de la realidad. Aunado a lo anterior, esta serie de estudios delineó un sentimiento irreversible que advertía el triunfo del capitalismo. Años más tarde esta misma tradición europea se mudaría con resultados devastadores a los Estados Unidos. Allí en manos de Denis E. Cosgrove, M.J.T Mitchell y Malcolm Andrews el paisaje encontró su último aliento poco después de haber caído el muro de Berlín. Con lo anterior se continúa una saga de lecturas nihilistas y menos sugestivas que las heredadas de europea. Estas lecturas resultan hoy imprecisas para articular otras producciones culturales desde donde se practica la resistencia e incluso desconectadas de otras reacciones

hegemónicas como la del Consejo de Europa. Con el cambio de milenio, salió entonces a la luz un mecanismo más sofisticado que muestra el cambio de paradigma del paisaje el cual ya no se produce en los cuartos oscuros de la ideología burguesa sino a la luz del consenso social. Esto equivale a decir que el paisaje en apariencia ha dejado de ser una herramienta de dominación para convertirse en una posibilidad para recentrar un futuro común. Este proyecto colectivo emerge sobre un yermo debate democrático en el cual todos parecen estar de acuerdo. El paisaje secuestrado por este régimen de sentido se postula como una totalidad que de plano excluye lo diferente, lo exterior a la esfera del capital. Por lo tanto habrá que evaluar durante los próximos años la confianza y efectividad que despierta este tipo de saberes dentro del marco latinoamericano en donde ya han empezado a circular gracias al rol académico.

2.2 LA MIRADA EN FUGA O EL “ALLÍCITO”

Veníamos hablando de una noción de paisaje que se desdobra desde las instituciones de la siguiente manera: un paisaje desahuciado ajustado por la línea académica de la metrópoli; y otro paisaje emergente instaurado por el Consejo de Europa. A medio camino entre el uno y el otro se encuentra la propia naturaleza capitalizada por un sistema de producción que por un lado la ve como un proceso histórico y por el otro como una oportunidad económica. El primero de estos enunciados se explica a través de la perspectiva marxista, la cual en términos generales describe la naturaleza como uno de los elementos que, junto al trabajo no pagado, constituye las mercancías. (*Capital*, 1990: 133) El segundo de los enunciados se puede explicar desde la perspectiva liberal de la Europa contemporánea en la cual la naturaleza se define como una oportunidad para preservar el orden y promover el desarrollo sostenible. Preguntarse acerca de la

naturaleza parece ser por lo tanto ineludible e inherente a la búsqueda de paisajes que empoderan la alteridad social. Esta inherencia tiene que ver con el propio método dialéctico que utilizó Karl Marx para explicarse cómo es que el “hombre”¹⁸ llega a transformar los materiales de la naturaleza de manera tal, que agregándoles cierto valor, llega a hacerlos útiles para sí mismo. Marx utiliza el ejemplo de una mesa hecha de madera –un material sensitivo, la cual al trascender en mercancía adquiere un carácter místico, secreto y misterioso que la convierte en un jeroglífico social. (*ibid* 163-187) Este ejemplo sirve para explicarnos que las reflexiones de Marx se elaboran bajo la premisa de algo “real” y práctico, en oposición a cualquier abstracción que esté determinada por el mundo de las ideas y las verdades eternas. En este sentido, la naturaleza que abastece al paisaje corresponde a un proceso ideológico y lineal que contribuye a la transformación violenta de la naturaleza en mercancía. Esta aproximación marxista alrededor de la naturaleza y el paisaje es irrefutable pero cabe preguntarnos ahora, si es irreversible o si estamos prescritos a navegar por las mismas corrientes que desembocan en un sistema económico dominante. De igual forma es indispensable indagar cuáles son los efectos de las interpretaciones de la narrativa de Marx y cómo es que éstas llegan a marginalizar paradójicamente la naturaleza mientras que critican de manera eficaz los modos modernos de mirar la naturaleza.

2.2.1 (Re)visiones a la mirada capital de la naturaleza

Siguiendo el rechazo marxista por el universo de las ideas, bien podríamos pensar que este filósofo le está apostando por completo al desocultamiento de la verdad y del sentido detrás de la

¹⁸ Utilizo este término a propósito para señalar las exclusiones que en términos de raza, género y subjetividades que existen en el trabajo de Marx.

apariciencia de las cosas. No obstante nos parece aún más interesante que Marx insiste en deconstruir la percepción sensorial y en particular el sentido de la vista. Recordemos por ejemplo que para Marx el acto de ver está limitado a la transferencia física de luz entre un objeto externo y el ojo. (1990: 165) Esto parece indicar que para Marx el sentido opresor adjudicado a la realidad por la ideología burguesa se puede derrocar subordinando la percepción y en especial, el sentido de la vista, en el cual la retina invierte¹⁹ al igual que una cámara oscura todos los procesos históricos. (Marx y Engels, 1962B: 71) Esta crítica marxista del mundo al revés no tiene como objeto privar al filósofo de los sentidos o de aislar su interacción dentro una cueva, o dentro de un mundo en que pocos participan. Al contrario, Marx sugiere que hay que evitar la soledad y embarcarse en un proceso en el que “todo” el mundo, lo natural, lo histórico y lo intelectual está en constante movimiento, cambio y transformación. (Engels, 1962A: 54) En otras palabras esto quiere decir que para develar la naturaleza hay que asumir una vida activa y práctica en la que la contemplación no tiene lugar. Marx escoge en este punto marginalizar la percepción visual en razón de la obediencia de ésta ante la apariciencia de las cosas. Esto quizá puede entenderse mejor considerando que el trabajo de Marx es el rechazo a una tradición que ha utilizado la observación orgánica y mecánica para entender las relaciones entre los sujetos y la naturaleza. Este giro filosófico que ofrece Marx refuta además de la mirada contemplativa, la mirada científica que observa la naturaleza luego de haber coleccionado metodológicamente elementos y datos, para analizarlos al margen de su contexto real. La practica anterior deriva, según Marx, en un materialismo que considera al mundo como creación de la mente y no al revés como debería ser. Esta oposición a la filosofía enmarcada entre Descartes y Hegel está dispuesta para revelar una

¹⁹ De acuerdo con Marx la retina actúa como la cámara oscura en la cual los procesos históricos aparecen boca abajo o “upside down” en beneficio del capital.

naturaleza no naturalista en la cual existe una evolución que no sólo es orgánica sino histórica, y en la cual la agencialidad facilita a los sujetos la transformación de sus condiciones.²⁰

En este orden de ideas, la noción del paisaje produce una perversa fascinación en cuanto podría llegar a entenderse como una máquina simbólica que produce tanto la expropiación como la liberación del sujeto que la ha creado. Esta contradicción que genera el paisaje es el efecto de su mediación social entre las cosas y su respectivo valor de uso y de cambio. Es decir que bajo el relato económico marxista, el sujeto se subordina a la máquina simbólica del paisaje en lugar de utilizar esa misma máquina de sentido para liberarse del régimen que lo gobierna.²¹ En palabras crasas aquí el paisaje actúa como una máquina de sentido que puede ser utilizada para perpetuar la ideología burguesa y/o para instaurar otras lógicas. Insistimos en esta última idea para reiterar que el paisaje como mediación social encierra una antítesis Marxista, la cual contiene múltiples historias de liberación que Marx decide no narrar por varias razones. Vayamos entonces por partes. En primer término se infiere de Marx que el paisaje —entendido como una imagen pictórica, sensorial y externa— representa una realidad inmóvil, atemporal e inerte que se sostiene por medio de segmentos de naturaleza predispuestos para la contemplación. El paisaje visto de este modo es una parte aislada de un todo que corrobora las críticas impugnadas a una tradición perspectivista de la naturaleza que amansó la mirada y reprimió las pasiones. Es fácil decir que Marx enjuicia con validez al ojo humano como vehículo de esa contemplación y el análisis científico. No obstante, hay que explicar que el racionalismo de Marx lo lleva a extremos más contundentes en donde demuestra su desinterés por cualquier cosa que parezca un

²⁰ A este respecto son fundamentales los siguientes textos editados por Carl Cohen bajo el título de *Communism, Fascism and Democracy* (1962): “Dialectical Philosophy” originalmente en *Socialism, Utopian and Scientific* (1892) de Friedrich Engels; “Premises of Materialism” originalmente *The German Ideology* (1845-6) escrito por Karl Marx y Friedrich Engels; “Idealism and Materialism” originalmente en *Ludwig Feuerbach and the End of Classical German Philosophy* (1959) escrito por Karl Marx y Friedrich Engels.

²¹ Aquí tomo prestado de Marx. *El Capital*, p.792

“fantasma” formado por la mente humana. Una evidencia de esto es lo que el propio Marx en concierto con Engels sostiene: “we do not set out from what men say, imagine, conceive, nor from men as narrated, thought of, imagined, conceived, in order to arrive at men in the flesh”. (1962B: 70) Este último apartado justifica porqué Marx decide no relatar ningún paisaje pictórico o social sino que se enfoca en el concepto de la tierra. Siguiendo la metodología dialéctica que hemos delineado arriba se entiende fácilmente que Marx objete las imágenes sensoriales pero es más complejo aceptar que Marx evada al paisaje como constructo social cuando él mismo ya había intuido los alcances factuales que tienen el reino de la imaginación y las representaciones sobre la tierra. Como consecuencia del desdén marxista por la imaginación nos queda la gran narrativa Marxista en la que se cuentan, con hechos y datos duros, los mecanismos utilizados durante el proceso de transición irreversible hacia el capitalismo y sus ineludibles subordinaciones y violencias. En tal relato como ya veremos, se mantiene ausente cualquier posibilidad de resistencia frente a ese proceso avasallador en que la naturaleza se convierte en capital y el paisaje en su apéndice. Vale la pena volver a preguntarnos en este punto, si estamos prescritos ya no a una naturaleza naturalista —que en su momento Marx refutó— sino a una naturaleza capitalizada que configura un todo y en la cual Marx nos abandona teóricamente sin reseñar abiertamente otras alternativas. En pocas palabras, Marx deja pendiente una lectura ‘contrapuntual’ de la materialidad que tenga en cuenta tanto los procesos del imperialismo como los de sus resistencias en la cual se incluyan otras lógicas que bien fueron excluidas de su canon (Said, 1993: 51,66) y en las cuales la imaginación y el poder de recrear la realidad estén presentes.

Los ecos de esta perspectiva marxista todavía generan batallas teóricas entre quienes se ocupan profesionalmente del paisaje en cuanto se heredó una tácita responsabilidad intelectual de

ocuparse simultáneamente de la materialidad del paisaje y de las características “socio-naturales”. (*Capital* 165) Lo anterior se ha dado en aras de que el académico no responda a la “mera construcción social” del paisaje, ni sólo a los “circuitos lingüísticos”, ni mucho menos a lo puramente visual. (Cosgrove, 1998: 34-5) Como ya se dijo, para Marx estos tres espectros carecen de sentido sino no están subordinados por la búsqueda racional de lo real. Esta situación ha obligado a muchos autores a utilizar el método dialéctico en busca de una síntesis de lo visible y lo invisible —en apariencia entidades contrarias—, con el fin de articular un trabajo crítico balanceado que responda a esa “unidad” cognitiva que motivó al mismo Marx. En otra línea, algunos autores se han dedicado de plano a la naturaleza capitalizada dejando de lado cualquier cosa que sea considerada sublime. Otros autores, quizá la mayoría, se han dedicado por completo a la contemplación acrítica del paisaje como una de las bellas artes. Es decir que el miedo a ser criticados por estudiar “los fantasmas de la mente” y sus narraciones ha hecho que aparezcan publicaciones que bajo un mismo título bibliográfico armonizan múltiples respuestas frente al paisaje, resultando por ende en lecturas asimétricas que rechazan al paisaje en virtud de una conciencia histórica o peor aún, en lecturas que dan la espalda a los procesos históricos y lo convierten en un objeto estético. Desafortunadamente este no es el espacio propicio pero no por eso dejan de ser pertinentes. Por lo tanto aquí la labor consistirá en revisar la obra prima de Marx con la conciencia de que existe un acervo inagotable que lo ha cuestionado, ampliado o refutado; pero también con el interés de hacer una lectura personal que contribuya a entender cómo se han formado las conciencias acerca del paisaje lo cual hasta donde sabemos no está disponible. Este ejercicio requiere recuperar por lo menos dos lugares desde donde se ha hablado del paisaje a través del estudio de la naturaleza en la escena latinoamericanista. Estos lugares son la política y fisonomía de la naturaleza.

2.2.2 (Re)visiones a la mirada política de la naturaleza

Marx sustenta en *El capital* la expropiación de la población rural, dilucidando al mismo tiempo cómo se aniquila la propiedad común y los vínculos con los medios de subsistencia. Marx llama a esto ‘clearing of the states’ (*ibid* 889) o la limpieza de los seres humanos de su territorio; proceso que a su vez se acompaña de la dispersión y pauperización del habitante rural. De acuerdo al criterio de Marx hay una sincronía en la cual la vagancia desarrapada y la condición famélica del campesino²² lo obliga al trabajo forzado, y aún siendo éste un sujeto libre, está en la necesidad de vender su propio pellejo para ganarse la supervivencia. La acumulación de la miseria, continúa Marx, es la condición necesaria para la acumulación de riqueza (*ibid* 801). En este sentido la acumulación de capital es la analogía de las leyes divinas y naturales que dividieron la humanidad para justificar la inequidad. Las instituciones feudales, eclesiásticas y monárquicas, cada cual a su manera, hicieron lo suyo para impedir que los sujetos se resistieran al trabajo. Este relato de Marx es intenso e irrefutable en cuanto navega los intersticios de un mundo inexplicable en el que hay una estrategia para que las mayorías obedezcan a las minorías. Sin embargo, hay que notar que el alcance crítico del reclamo marxista se restringe cuando vemos que éste expone su tesis utilizando una narrativa en la que los habitantes rurales se dirigen hacia las fábricas en medio de tímidos sollozos sin refutar la violencia que convierte la humanidad en un asunto residual frente a los procesos productivos. En estas narraciones nunca se escuchan gritos de insurgencia o se sabe de algún suicidio. Más bien, este relato marxista atribuye un carácter silente a los habitantes de Westfalia quienes como corderos avanzan colectivamente hacia los burgos para, en última instancia, ocupar una posición intercambiable

²² Peseant es la palabra que utiliza Marx, reconozco que la traducción a campesino es imperfecta en virtud del contexto rural en Latinoamérica y las relaciones socio-económicas.

frente a la máquina. Marx rara vez cita un disturbio y si lo hace prefiere citar uno como el de “Swing Riot” ocurridos en 1830 en donde la inconformidad rural se utiliza para demostrar el ninguneo del campesino por parte de las clases medias y de la aristocracia. (*ibid*: 830) De la misma manera, Marx decide citar a Francis Bacon para corroborar el fracaso del rey Henry VII de Inglaterra quien a través de la ley, *Act 25*, intentó defender las tierras cultivables que estaban siendo devastadas para ser convertidas en potreros para el engorde de ganado. (*ibid* 879-80) En pocas palabras, el relato marxista nos pone en evidencia de un proceso de transición en el que el curso de la vida se convierte en una experiencia laboral y, como ya hemos dicho, nos plantea un panorama sombrío en el que nada existe más allá de lo que el entiende como una unidad económica capitalista.

Es evidente que la lectura de Marx alrededor de lo real, subordina muchos territorios discursivos en los que opera la resistencia. No obstante esto no ha aclarado aún el porqué de la subordinación de la misma naturaleza, aquella que este filósofo consideraba como uno de los elementos constitutivos de la mercancía. Por eso es necesario aclarar esta contradicción citando aquí uno de los reclamos más sugerentes que hace Fernando Coronil al trabajo de Marx y que aparece publicado en *The Magical State* (1997). Allí Coronil recupera una de las tesis de Henry Lefebvre en la cual se cuestiona el modelo binario de desarrollo marxista sustentado en la relación labor/capital. Según este punto de vista, Marx limita la relevancia de la naturaleza y el espacio dentro de la producción capitalista (56-8) al circunscribir esta práctica a una dinámica interna en la cual la unidad nacional es autónoma frente a otras naciones periféricas. En este punto Coronil argumenta que el modelo capitalista descrito por Marx inscribe un carácter progresivo, externo, extensivo y unidireccional que actúa sobre las naciones periféricas. Estas hipótesis de trabajo conducen a Coronil a concluir que el uso masivo de esta teoría de análisis no

ha tenido en cuenta que en las periferias, la producción de mercancías no sólo está relacionada con la explotación laboral sino también con la explotación de los recursos naturales. (32) Y que la explotación de esos recursos naturales ha facilitado la definición y subvención de los estados modernos. En palabras de Coronil esto se resume de la siguiente manera:

[Marx] His conception of history's progress assumes a trajectory defined by the dialectical union of capital and labor which increasingly displaces nature—as well as social classes and regions of the world identified with it—from history's center stage. Not only the bourgeoisie and the working class but city and country, landowners and peasants, metropolitan centers and capitalist periphery are defined by their assigned role in his narrative of history's advance. His account of the productive engagement of Monsieur le capital with Madame La Terre unwittingly serves to confirm dominant representations of a world organized into masculine and creative order which is the home of capital in the metropolitan centers and a feminized and subjected domain where nature passively awaits capital's fertile embrace in the periphery (57)

Aquí Coronil confirma que “this erasure of nature” (60) tiene consecuencias íntimas a nivel epistémico puesto que han sido las narrativas lógicas, construidas alrededor de la naturaleza, las que han privilegiado un discurso que siendo en parte emancipador, terminó limitado por su adhesión a las formulas universales de pensamiento. Resulta importante por lo tanto, reconocer que este debate alrededor de la naturaleza merece la inclusión de otros agentes sociales y de otras narrativas que en conflicto con la distribución de los roles activos o pasivos inventados en las metrópolis, han venido erosionando la confianza en el triunfo progresivo de las mercancías.

A pesar de lo sustancial del trabajo de Coronil hay que poner su lectura en justa perspectiva pues así como este crítico indaga la marginalidad de la naturaleza en la obra de Marx también existen lecturas como las de Álvaro García Linera que toman como punto de partida la divergencia de Marx con lo preexistente. Este tipo de lecturas, poco discutidas en las academias, favorecen los alcances del trabajo marxista en virtud de la advertencia acerca de la universalización del capital. Lo particular de García Linera al contrario de otras teorizaciones acerca de Marx es que éste señala con precisión su validez en nuestros días. Esta validez empieza por reconocer que todo el poder acumulado por el capital está sustentado paradójicamente en lo que no es capital. Esto es en los trabajadores, su trabajo y su cuerpo. Por esta razón es que García Linera considera que las luchas no deben enfocarse en la “conquista de las fuerzas de trabajo” (2008: 68) sino en la auto-conciencia y emancipación del trabajo. (*ibid*: 80) Entonces, es bajo esta circunstancia que el mismo Marx contraviene cualquier lectura pesimista²³ con respecto a la inagotable persistencia del régimen liberal y su discurso alrededor de un “sino fatal de derrota prolongada”. (*ibid*: 86) Esto marca una ruta de dos vías puesto que si por una parte el capital ha defendido sus intereses a través de la neutralización de las organizaciones sociales y comunales, por otro lado, de manera simultánea y a pesar de las condiciones laborales, existe una demanda obrera que ha iniciado una valorización de su trabajo que promulga por ende una revolución

²³ Este pesimismo se puede rastrear claramente a través de algunos humanistas e historiadores localizados en la academia norteamericana quienes durante la segunda parte del siglo XX se dedicaron a estudiar las relaciones entre los sujetos y la naturaleza. Ejemplo de lo anterior son: Michael P. Cohen en “Blues in the Green: Ecocriticism Under Critique”. *Environmental History* 9.1 2004: (n.p) y J.R. McNeill “Observations on the Nature and Culture of Environmental History” *History and Theory* 42.4 (2003): 1-43. Ambos artículos señalan las ausencias y el descentramiento de las disciplinas dedicadas a la interpretación de la naturaleza y su imposibilidad de viabilizar respuestas prácticas y teóricas frente a la problemática de lo natural y el saber.

social y un reajuste del proletariado ya no en razón de clases sino de movimiento.²⁴ En breve, la lectura de García Linera ilumina alternativas que sacuden el velo pesimista con el que se ha leído a Marx y nos advierte de las posibilidades y alteridad social que pueden emerger al leer nuevamente el trabajo de Marx. Nos parece por lo tanto que este tipo de lecturas más que reclamar un empoderamiento y la instalación de otra sociedad dominante abre un espacio de reflexión acerca del propósito del trabajo más allá de su retribución más inmediata que en este caso sería el salario. Lo anterior resulta por lo tanto en una invitación a la auto-determinación y a la valorización de lo real no en términos de capital sino a partir del sentido que se impone como resultado del ejercicio de las condiciones históricas que han primado en América. De ahí que nos interese la emancipación del sentido y el valor que se atribuye social y culturalmente a la naturaleza.

Mientras García Linera vivía y teorizaba la lucha social en Bolivia, en otros espacios latinoamericanos se fueron apropiando y renovando las reflexiones alrededor de la naturaleza y el análisis productivo que hizo Marx. Así se empezó a hablar de un campo de estudio enunciado como ecología política en el cual la naturaleza empezaba a ser discutida a partir de las nuevas tecnologías y el énfasis entre la biología y la historia. Según el profesor Arturo Escobar, la ecología política trajo al debate contemporáneo una razón más amplia de la naturaleza en cuanto ésta disciplina tuvo el doble propósito de examinar las leyes constitutivas de lo que se entiende por naturaleza en términos biológicos, sociales y culturales, y de abrir las posibilidades de sentido hacia discursos que no se redujeran a las premisas fijadas por los ecosistemas, los sistema

²⁴ También en *La potencia plebeya* García Linera somete a escrutinio el Marxismo en razón del contexto andino. Así refuta las corrientes marxistas que desde los años treinta incorporaron las tendencias troskistas o stalinistas (29) con lo que se hizo difícil reconocer que Marx elaboró su tesis con respecto a los pueblos comunitarios considerando los procesos de “colonización y dominio, no sólo por naciones extranjeras” sino esencialmente por formas de producción distintas”. (34) Según esta lectura, la relevancia de Marx fue apuntar como los sistemas de producción colonial impusieron la dependencia y la pérdida de la libertad de modo individual. (35)

de producción, los modelos de conocimientos, etc. (1999: 3). En este sentido, lo que salió a la luz fue un triángulo social que puede ser explicado a través de la metáfora de varios paisajes en tensión que se solapan y donde converge la participación de diferentes agentes.²⁵ Estos paisajes permiten una relación social particular. Escobar los enumeró de la siguiente manera: un paisaje “orgánico” donde participan las comunidades, un paisaje capitalista formado por las plantaciones extensivas y un tecno-paisaje configurado por los investigadores. (*ibid* 5) Se infiere de lo anterior que Escobar utiliza una imagen heterogénea del paisaje para explicar la inestabilidad semántica que emerge de las prácticas alrededor y sobre la naturaleza. No obstante, el ejercicio de Escobar nos trae de nuevo hacia un paisaje intrincado que, a modo de apariencia, revela y oculta la coyuntura entre el conocimiento, el poder y las prácticas sociales en momentos en los que la fractura entre la cultura y la naturaleza se ha hecho insostenible. En otro de sus textos, Escobar avanza sus hipótesis y llega a preguntarse si “es posible redefinir, reimaginar, y reconstruir los mundos socio-naturales desde la perspectiva de las múltiples prácticas de diferencia ecológica, económica y cultural que aún existen en el mundo”. (2005: 147) Es un hecho que esta pregunta viene cargada de un residuo de esperanza frente al avasallamiento de las miradas logocéntricas y su instrumentalización a través de la economía dominante durante los últimos siglos. La salida de Escobar en este caso está conectada a lo real, cualquiera que sea su definición, pero esta vez guiada por una materialidad vinculada a la “producción de vida” (151) y a las culturas disidentes, de resistencia, y a los movimientos sociales. Dicho así, esta alternativa al pensamiento marxista que departe de la ecología política ofrece un amplio espectro que debería ser examinado por

²⁵ A propósito de los agentes sociales recomiendo el trabajo de Ulrich Oslender quién desde el terreno de la geopolítica ha discutido la Guerra de poderes y territorios en la región del pacífico colombiano —al igual que Arturo Escobar. “Another History of Violence”, escrito por Oslender, resulta imperativo para entender cómo operan los “*landscapes of fear*” (2008: 81) los cuales son producto del uso continuado del desplazamiento y las masacres en el Chocó. El paisaje aquí tiene que ver con las cicatrices de esta violencia en el imaginario y el paisaje físico y la manera en que éste se reinscribe en el espacio narrativo y en las prácticas cotidianas.

quienes se interesen en el paisaje. Allí se presenta un campo de análisis en el que todavía la autonomía y la autodeterminación de los sujetos y las comunidades son viables. Rechazando la atención prestada al espacio y manteniendo una estrecha relación a lo material, esta vía teórica propone paisajes definidos como *'living sites'* que interrogan al "lugar" (Escobar, 2001: 146) como suturas activas donde los sujetos y la tierra activan temporalidades y subjetividades alternativas.

2.2.3 (Re)visiones a la mirada fisonómica de la naturaleza

En América, el estudio de la naturaleza involucra una tradición del paisaje intermitente y aleatoria que emerge con más intensidad durante el siglo XIX y la primera parte del siglo XX. Esto tal vez en respuesta a las exploraciones científicas y el ingreso de las tecnologías de la imagen. Desde aquel entonces empezaron a llamar la atención los estudios del botánico francés Georges-Louis Leclerc De Buffon, del español José Celestino Mutis, del explorador alemán Alexander von Humboldt o de sujetos como el fotógrafo franco-estadunidense Camillus Farrand que, entre otros muchos, encontraron a través del viaje cultural la oportunidad para reclamar su autoridad como informantes y su poder para inventar relatos. Estos viajes culturales y sus informes confinaron a los Otros sujetos y Otros territorios dentro de un espacio "impoluto respecto al contacto con el mundo". (Prada: 42) En años recientes, la investigadora Mary Louise Pratt sostuvo al respecto que los viajes habían generado una conciencia planetaria a partir de las lógicas metropolitanas alentando lo que ella llamó las zonas de contacto "where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relation of domination and subordination". (1992: 4) El objetivo de Pratt fue demostrar que con las expediciones se instauró un sistema de representaciones basado en la recolección, el

nombramiento y el reconocimiento de especímenes bajo una epistemología dominante. (28) La extracción de esos especímenes de su contexto y la reducción a un sistema logocéntrico materializado por forma del libro, de un mapa o de un jardín (29-38) permitió preguntarse, otra vez más, acerca de la capacidad de los lenguajes imperiales para subsanar el vacío entre las palabras y las cosas. Este ejercicio teórico también lo había hecho algunos años atrás Beatriz Sarlo examinando el contexto argentino de finales del siglo XIX y principios del XX. Sarlo indagó el discurso de la naturaleza y su percepción a través de un paisaje en el cual, según continúa, el campo y su cultura de mezcla quedaron aplanados por representaciones nostálgicas.²⁶ Sarlo revisó las modernidades periféricas y localizó un espacio liminal entre lo urbano y lo rural potenciando en este caso los discursos de la migración regional y transnacional a finales del siglo XIX. Esta crítica fue enfática al concluir que la noción del paisaje era un producto de una mirada culta y no instrumentalizada del campo (1988: 34) y que por lo tanto fragmentaba al sujeto, la naturaleza y reducía la alteridad. Esta perspectiva propone, frente al registro dominante del paisaje que idealizó una sociedad justa y que insistió tercamente en ignorar los cambios del campo, lo semi-urbano como el lugar idóneo en donde se entrecruzan la modernidad y el arcaísmo. En pocas palabras Pratt y Sarlo explican una tradición narrativa homogénea²⁷ que utilizó a diferentes escalas los viajes para narrar un mundo rural en términos impuestos de antemano por las mismas urbes.

²⁶ Sarlo define “cultura de mezcla” como el espacio “donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla y al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas” (28). Para Sarlo el campo no tiene nada que ver con la novela *Don Segundo Sombra* escrita por Ricardo Güiraldes en 1926 porque allí se expresa lo que Argentina quiso oír y/o un sentido nostálgico y homogéneo que no existe. Bajo esta óptica el campo a fines del XIX ya era un “espacio de cruce, donde competían los saberes y se desarrollaban los reflejos de desconfianza: las llanuras habían comenzado a albergar una sociedad de cultura mezclada (los extranjeros) (38)”.

²⁷ Las siguientes palabras de Antonio Cornejo Polar explican mejor este término: “La producción literaria circula, entonces, dentro de un solo espacio social y cobra un muy alto grado de homogeneidad: es, podría decirse, una sociedad que se habla a sí misma” (1982: 73)

Es imprescindible anotar aquí que esa mirada fisionómica y naturalista de la cual nos habla la crítica trajo consigo la conciencia del poder de nombrar y catalogar al mundo haciendo que prevalezca un orden dual entre la cultura y la naturaleza. Al desenmascarar la inocencia de esta mirada interesada en la apariencia de las cosas, queda también expuesta la futilidad de diferenciar el discurso de geógrafos, escritores e ilustradores, considerando que juntos, al unísono, crearon las imágenes correspondientes a todo aquello que querían hacer pasar como lo nuevo. Leyendo al geógrafo brasileiro Carlos Walter Porto Gonçalves podemos comprobar esta hipótesis en la que las economías escriturales y visuales convergen en la política. Gonçalves dice que el geógrafo “aparece em 1537 para designar ‘o funcionario do Rei fazer mapa’, ou seja, aquele especialista em re-presentar o espaço, em delimitar fronteiras para o estado Territorial nascente” (2002: 228). Vemos que el trabajo de este funcionario no es tan diferente de quienes creyeron inventar²⁸ la América sobre una página en blanco, acoplando en su curso, ciertos efectos de realidad al lenguaje escrito o visual. Esta problemática evidencia ecos de una semiosis colonial²⁹ en la cual ha prevalecido la noción de la “página en blanco” teorizada por Michel de Certeau y de la cual podemos inferir que la realidad aparece como resultado racional de quienes tienen el poder de narrarla. En *The Practice of Everyday Life* de Certeau acusa en forma radical a la máquina de la escritura de ser un mecanismo que permite al sujeto capitalista (re)producir sus fantasías, olvidar el pasado y construir su propia historiografía progresista. Siguiendo a este mismo autor podemos decir que esta matriz “compose[s] the artefact of another ‘world’ that is not received but rather made” y que por lo tanto impone su versión como la verdad

²⁸ En este caso me refiero al trabajo de José Rabasa donde propone, siguiendo una hipótesis de Roland Barthes, que lo real aparece como un producto del discurso y donde inventar significa verse a uno mismo logrando que esa narrativa tenga sentido para el lector europeo (1993: 8-9, 12, 55)

²⁹ Uso este término según las definiciones en “The Movable Center” de Walter D. Mignolo. Walter D. Mignolo. "The Movable Center: Ethnicity, Geometric Projections, and Coexisting Territorialities." *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1995. (219-258)

prevaleciente. (1988: 134) En este sentido podemos pensar que la escritura está dada por el desprendimiento del sujeto de su contexto y la activación de un simulacro que lo margina de su entorno. De Certeau escribe lo anterior así:

The writing laboratory has a 'strategic' function: either an item of information is received from tradition or from outside is collected, classified, inserted into a system and thereby transformed, or the rules and models developed in this place allow one to act on the environment and to transform it. (135)

Queremos decir con lo anterior que este territorio teórico alrededor de la escritura del mundo resulta tan poroso como contundente al momento de enjuiciar la mirada fisionómica de la naturaleza y su instrumentalización a través de la palabra y la imagen. Aunadas a la dualidad cultura/naturaleza se encuentran esas imágenes y palabras que se producen, se consumen, se alteran y se interpretan para hacer circular una noción de paisaje a través de archivos y colecciones personales e institucionales. Esta problemática habla de modo permanente acerca de una mirada alienadora que produce las fronteras y los límites tangibles e intangibles de lo humano frente aquello que se considera lo natural, lo impoluto o lo salvaje. Lo paradójico es que son las mismas palabras y las mismas imágenes las que por ahora permiten acercarse a aquello Otro que muchos perciben como algo exterior y desconocido. De Certeau pone en evidencia la provocadora y perversa herramienta de la escritura y las posibilidades de ésta para configurar el sentido de lo real. No obstante queda aún por cuestionar esa mirada que imagina, crea, diluye y desfigura el mundo por medio de palabras o imágenes hechas para complacer a quienes pretenden ver el mundo de manera homogénea. Este orden de ideas parece entonces guiarnos a la

necesidad de desaprender esa mirada del Yo³⁰ y reconocer por fin una mirada heterogénea que recorra otras formas de ser y estar en el mundo. Con certeza, ese resquicio aún por explorar resulta oportuno para quienes todavía están apegados a las tecnologías de la visión y sus disciplinas y/o para quienes han naturalizado la carencia de alternativas al régimen del sentido.

No es necesario anotar aquí todas las razones que llevaron al filósofo italiano Remo Bodei a examinar en su libro *La filosofía del siglo XX* (2001 [1997]) la importancia de esa mirada de la cual veníamos hablando. Allí Bodei se involucra en el debate acerca de un mundo que está a medio camino entre la conciencia y la cosa misma; o lo que equivale a decir a un mundo en el que se teje un nexo “bipolar inseparable y constitutivo” entre ambas entidades (112) y que aún no queremos entender. La perspectiva de Bodei localiza el estudio de la mirada en la crisis de las ciencias europeas que guiadas todavía por el naturalismo, continúan cosificando tanto a la naturaleza como a los mismos sujetos. Este horizonte iluminado por el totalitarismo y la racionalidad, según nos dice Bodei, llegó a negarle el valor a la vida misma y a proyectar sobre los cuerpos un plano bio-político en que se decide quien vive y quién muere.³¹ Bodei llama a esto la “perdida del mundo de la vida”, lo cual no es otra cosa que la imposibilidad de “oír nuevamente el entremezclarse de voces que provienen del polo de la cosa y del polo del sujeto [cursivas son mías]” (116) y, añadiríamos nosotros, donde participan en conflicto otras lógicas culturales. Michel Foucault amplía estas ideas sugiriendo qué ya no se trata de calcular que tan amplia o corta es la distancia entre las cosas y el lenguaje sino de entender que; aunque la

³⁰ . Este Yo hace referencia a las explicaciones del sujeto logo-céntrico o el “I think” que Couze Venn explica en razón de la emergencia del conocimiento secular a finales del siglo XV que intentó invalidar lo divino y la emergencia de otras nuevas teorías tal como “the Copernican heliocentric model of known the cosmos that challenged the Ptolemaic model subscribed by the church, the invention of the perspective (Brunellesci), new (Galenic) knowledge about the body, the cumulative effects of translation from Arabic” (*The Postcolonial Challenge*. London, 2006: 50-51) las cuales en conjunto enfrentaban la fé y la razón.

³¹ Soy consciente del intertexto que se propone aquí con el texto de Michel Foucault *The Society Must be Defended* (2003). En particular el apartado 11.

escritura de las cosas no se asemeje de inmediato a las cosas que nombra, esto no significa que estén separadas del mundo sino que pueden llegar a ser un espacio de revelaciones. Con estas ideas podemos entrever que la pregunta acerca de la naturaleza ya no tiene que ver con refutar o corroborar si un texto o una imagen se ajustan a su referente o si una representación es más verosímil o más auténtica que otra. De ello se deriva también que la naturaleza, bajo la observancia de miradas trastocadas, ha perdido su carácter transparente y prístino y que ha dado paso a ser un “tejido ininterrumpido de palabras y marcas, de relatos y caracteres, de discursos y de formas” (*Las palabras* 1999: 47) y que por lo tanto sería mejor localizar esas miradas que apuntan a desestabilizar la jerarquización de saberes y el disciplinamiento del mundo. Fracturar el monopolio del sentido activando otras miradas permitiría tal vez reinstaurar el valor de la vida y la conexión entre los sujetos y entre éstos y el mundo. (*Vigilar y castigar* 2003:175-232). Foucault clarifica esto con un ejemplo así:

Quando se hace la historia de un animal, es inútil e imposible tratar de elegir entre el oficio del naturalista y el de compilador: es necesario recoger en un única forma del saber todo lo que ha sido visto y oído, todo lo que ha sido relatado por la naturaleza o por los hombres, por el lenguaje del mundo, de las tradiciones o de los poetas. Conocer un animal, una planta o una cosa cualquiera de la tierra equivale a recoger toda la espesa capa de signos que han podido depositarse en ellos y sobre ellos; es encontrar de nuevo todas las constelaciones de formas en las que toman valor de blasón. Aldrovandi [naturalista italiano (1522-1605)] no era un observador ni mejor ni peor que Buffon [naturalista francés (1707–1788)]; no era más crédulo que él, ni estaba menos apegado a la fidelidad de la mirada o a la racionalidad de las cosas. Simplemente y sencillamente, su mirada no estaba ligada a las cosas por el mismo sistema, ni la misma disposición de la

episteme. Aldrovandi contempla meticulosamente una naturaleza que estaba escrita de arriba a abajo. (1999: 48)

Tanto Bodei como Foucault apuntan a otras miradas en y sobre la naturaleza de modo que sea posible la configuración de lógicas concurrentes y disimiles que suturen la división entre la cultura y la naturaleza. Es decir que ambos autores van mucho más allá de un registro que se desgasta en desacreditar el régimen ocular con el que se han instalado representaciones escriturales y visuales de corte naturalista o geográfico sobre ciertos sujetos y territorios. Aquí emerge la conciencia de una mirada que no da por hecho una sustitución de las estructuras de organización y resistencia social. Al contrario, esta mirada invita a habitar un espectro conflictivo de significado que no le da la espalda a la referencialidad ni al contexto social.

Para terminar es viable considerar que la inclusión de estas teorías viene también a contrapuntar esos espacios de conocimientos europeos que han sido incorporados por la intelectualidad latinoamericana y que por lo tanto no pueden subestimarse al momento de articular un pensamiento menos dependiente de la metrópoli. No se consideran aquí como un principio ni como un destino cultural. Pero aceptamos que el caso de Foucault es mucho más relevante ya que fue un autor que muchos leímos entusiasmados en nuestras universidades. Ahora esas lecturas han dado lugar a publicaciones especializadas enfocadas en la manera en que sus teorías fueron apropiadas por en Latinoamérica.³² A través de este imborrable cordón umbilical y sus ecos es que también podemos confirmar el declive de la naturaleza como constructo prístino que inocentemente se percibe y luego se refleja con palabras o imágenes en una página en blanco. Esta negación de lo natural plantea un lugar hostil, una batalla, una disputa por el sentido del mundo en la cual los agentes sociales están del lado del hacer, del pensar y del

³² Véase el libro editado por Benigno Trigo *Foucault in Latin America* (New York: Routledge, 2002)

lado de la imaginación. Estas sospechas recuperan la injerencia que tiene el paisaje como territorio discursivo en donde se dibuja la opresión de los pueblos a través del rechazo de un mundo ya visto por otros³³ pero que al mismo tiempo aparece como el escenario más idóneo para librar la batalla por un sentido múltiple, en cuanto allí se negocian los dispositivos que han descrito lo “natural” como la exterioridad de lo humano, como aquello que está “afuera” del orden urbano y civilizado y que permanece silente en espera de ser poseído, inventado, subordinado y registrado e incorporado con palabras e imágenes a la historia del mundo.

2.3 LAS MIRADAS IRRESOLUTAS O EL “AQUICITO”

2.3.1 El paisaje de Nuestra América o la emergencia de una sospecha

En América Latina el paisaje fue uno de los dispositivos a través de los cuales se empezó a reflexionar acerca de “Nuestra América” desde una perspectiva contrapuntual que oscilaba entre dos metanarrativas, una totalizadora y otra emergente que puso a los intelectuales frente al idealismo del siglo XIX y la ideología socialista de la solidaridad continental (Salvídor, 1991: xi-22). En este orden de ideas, la noción del paisaje les sirvió a muchos intelectuales como un pliegue desde el cual se plantearon proyectos americanistas obedientes y/o disidentes con respecto a la producción y enunciación de las conciencias globales y locales. Haciendo un recorrido de norte a sur por ese escenario que emerge a principios del siglo XX se reconocen

³³ A este respecto resulta preciso el artículo “La ‘invención’ de las naciones hispanoamericanas. Reflexiones a partir de una relación textual entre el Inca y Palma” de Antonio Cornejo Polar en donde sostiene que: “la invención de América” resulta de verdad, y pese al magnetismo que emana la frase, muy poco convincente; quizás no tanto por la función metafísica que le asigna a Europa (que atribuyó ‘un ser histórico’ –en el fondo, escuetamente, un ser- a un ‘ente inventado’ por ella misma), sino porque supone que esa compleja operación se hizo íntegramente a partir de un ‘vacío originario’ (1992: 139).

discursos como los de Alfonso Reyes en México, Germán Arciniegas en Colombia, y José Carlos Mariátegui. Desde 1911, Alfonso Reyes desde el Ateneo de la juventud por ejemplo empieza a interrogar el Valle de Anáhuac descubriendo en su curso que la ‘rica y viciosa naturaleza’ estaba secuestrada por la admiración imperial mientras estudiaba la poesía mexicana. Por ello sugirió poner atención a un paisaje transparente en cuanto éste se revelaba por medio de una tradición poética ya madura, la originalidad americana y el misterio enfundado en el alma de las gentes. (1911: 3-10) Según Reyes el sincretismo plástico de la escenografía drenada del valle de México concluía en una región nítida y armónica trastocada con violencia por la acción humana. En estos términos el Valle de Anáhuac ‘sintetiza[ba]’ tanto el carácter analítico como subjetivo del paisaje. Tierra y cielo se fundían con el trasfondo de las montañas alcanzando lo etéreo que definía la transparencia y la originalidad del paisaje y por ende de Nuestra América.³⁴ Desde su erudición, Reyes instaló una naturaleza que desbordaba el paisajismo del siglo XIX y que se resistía a ser declarada como un territorio semántico vacío o virgen que necesitaba de etiquetas lingüísticas para enunciarse. Reyes logró intuir que en su paisaje, las cosas habían acumulado múltiples significados³⁵ que negaban la sistemática devastación europea en las Américas. Sin someterse a la facilidad descriptiva, Reyes narra la heterogeneidad cultural de una urbe exuberante y esquiva el sometimiento cognitivo que los misioneros y el explorador demostraron

³⁴ Ya habíamos puesto en contexto el uso de este término de José Martí. En este trabajo lo usamos también para denotar las tensiones geo-culturales y las respuestas culturales frente a la expansión iniciada en 1860 cuando Francia en concierto con los países latinos del sur de Europa decide volver sobre las Américas. Esto aunado a los hechos posteriores de 1898 implica pues una reacción intelectual que quiere trasladar el centro de las ideas adentro de Latino América. Esta necesidad vendrá pues acompañada de un deseo por conocerse desde adentro y de fundar un pensamiento que como el “vino de plátano” sería Americano.

³⁵ A pesar de que el registro escritural de Reyes utiliza múltiples fuentes bibliográficas y presenta evidencia de una sociedad mercantil, esclavista y ritual compleja y desobediente a la Historia, también es preciso considerar la crítica de Elizabeth Monasterios quien afirma que este autor no logró convocar en su poesía lo que con anterioridad había “sido vivido y nombrado”. Esto último bloqueó su efectividad frente a un “paisaje y un lenguaje que no se dejan apropiar”. (Monasterios, “Visión” 2004: 228,230).

frente a la naturaleza. En pocas palabras, Reyes alteró el carácter desnudo y dócil de Nuestra América y antepuso un imaginario cultural de piedra y flor.

En Colombia, las explicaciones americanistas acerca de la naturaleza y el paisaje sólo aparecieron a partir de la década del 30 cuando Germán Arciniegas empezó a publicar una extensa obra dedicada a las regiones culturales. Desde una perspectiva que afirmaba la tradición ensayística, Arciniegas recorrió con crónicas la multiplicidad mágica americana, volviendo su atención hacia referentes metropolitanos como el de Michel de Montaigne. En *América tierra firme* (1990 [1937]), Arciniegas insistió en la oposición del primitivismo frente a la civilización europea mientras que trajo a la luz, una prosa tan fascinante como colonizada. Las lecturas de Arciniegas nos revelan una fascinación por la dicotomía entre la civilización y la barbarie, la cual utilizó como un sello de autenticidad cultural y literaria con respecto al estado de decadencia de las corrientes estéticas en Europa. Aunado a esto, Arciniegas expresó, en medio del afán estatal por crear una adhesión social robusta frente al bipartidismo y la tensión política internacional, un pensamiento coherente con la esperanza democrática, la solidaridad y el sentir americanista. Esta actitud liberal del ensayista estuvo a su vez vinculada con un determinismo bajo en cual las Américas estaban ancladas a su suelo. Un suelo totalizador en el que “no somos indios, ni blancos, ni negros. Somos de acá” (1992: 25). Dicho así, el suelo prevaleció como forma naturalizada de ser diferentes frente a Europa pero discursivamente iguales al interior de las fronteras nacionales. La versión americanista de Arciniegas justificó un sur letrado que hizo las veces de un explorador local, legitimado por las artes que seducían al lector urbano con las geografías regionales.

En el Perú a partir de 1928, cuando se publica *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui, este debate entre la naturaleza, el paisaje y el americanismo

alcanza una configuración contrastante³⁶ en relación a las ideas de Alfonso Reyes y de Germán Arciniegas. Allí Mariátegui expone la coexistencia conflictiva de tres economías articuladas por la explotación del indio y la tierra. En este libro, Mariátegui también se ocupa del proceso de la literatura y del estado de colonialidad³⁷ de sus élites poéticas a través del cual se codificaron imágenes artificiosas y falsas alrededor de las culturas locales o autóctonas al decir del mismo autor. La revisión del trabajo del poeta José Santos Chocano sirve en este caso como una excusa para cuestionar un americanismo tropicalista que, devoto de la exuberancia, ha producido imágenes de “fantasía exterior y extranjera”. (Mariátegui, 2007: 227) El paisaje en este contexto es el resultado de un espectador pasivo que, a pesar de ser elocuente, era más un forastero que creía poseerlo en vez de expresarlo. El próximo segmento de Mariátegui compila estas ideas:

La verdadera filiación artística de Chocano quien, a pesar de las sucesivas ondas de modernidad que han visitado su arte sin modificarlo absolutamente en esencia, ha conservado en su obra la entonación y el temperamento de un supérstite del romanticismo español y de su grandilocuencia. Su filiación espiritual coincide, por otra parte, con su filiación artística. El “cantor de América autóctona y salvaje” es de la estirpe de los conquistadores. (*ibid* 227)

Es claro que Mariátegui está poniendo en vilo la homogeneidad cultural y el régimen de su historicidad, al cuestionar un tipo de paisaje que se describe desde lógicas imperiales y en cual la voz poética le rinde culto al individualismo y a las jerarquías del orden heredado. Se puede

³⁶ A propósito de este contraste es interesante retomar la cita que utiliza Mariátegui de González Prada para criticar su falta de audacia en traer un materialismo histórico al Perú. González Prada con respecto al debate entre el idealismo y el realismo escribe lo siguiente: “nos estamos volviendo vaporosos, aeriformes: solidifiquémonos. Más vale ser hierro que nube” (218)

³⁷ Este término lo amplía Aníbal Quijano a partir de José Carlos Mariátegui articulándolo dentro de la heterogeneidad cultural. Véase ‘Colonialidad y poder; eurocentrismo y América Latina’. (241-242) También se recomiendan las páginas preliminares a la edición de *7 Ensayos* hecha por la Biblioteca Ayacucho y escrita también por Quijano.

inferir que Mariátegui objeta esa mirada homogeneizante del poema “Nostalgia” porque en éste se percibe un sujeto que, al borde de un abrupto sendero, empieza a discernir sobre una naturaleza difícil e impropia y que le provoca hastío. En dicho poema salta a la vista que la voz poética hace un esfuerzo por conectar “el echar raíces” con el concepto de productividad de quien persigue un lugar en el mundo que no sea yermo y que le genere tantos frutos como sosiego. Por ello, se justifica que Chocano aparezca en el texto de Mariátegui como un representante de una tradición letrada que utiliza al paisaje para afiliar a los sujetos alrededor de proyectos telúricos, sedentarios y productivos.

Para terminar hay que decir que Mariátegui supo concretar la sospecha que tenía el mexicano Alfonso Reyes al momento de darse cuenta de que la realidad del Valle de Anáhuac era irreducible bajo lenguajes y epistemes que se habían importado de los centros metropolitanos. Mariátegui lo hizo cuestionando la exuberancia y la verbosidad de un paisaje andino que evidenciaba la precariedad expresiva de los intelectuales y sus productos culturales a través de los cuales se comercializaban las imágenes americanistas. De ahí mismo que la distancia entre las propuestas de Arciniegas y la de Mariátegui sean casi obvias, considerando que, el determinismo totalitario de Arciniegas entendió a los sujetos como iguales bajo la bandera americana mientras que Mariátegui sugirió una coexistencia de lógicas que no necesariamente estaban subordinadas al americanismo homogeneizante y que por lo tanto no podían ser entendidas bajo metodologías universales. Como consecuencia de este debate alrededor de las descripciones y usos de la naturaleza americana resultó afectada la perspectiva del propio intelectual decimonónico que aún quería enunciar un paisaje americano vinculado exclusivamente al idealismo — a lo etéreo— mientras que surgía la batalla dialéctica por el sentido de Nuestra América. Mariátegui al intervenir el “problema” del indio y el problema de la

tierra, contribuyó al descentramiento de la investidura de este intelectual quien tuvo que abandonar el terreno de las verdades universales y asumir a regañadientes un rol marginal en la disputa por la naturaleza y el paisaje. En palabras escuetas, el diálogo alrededor del paisaje durante las primeras décadas del siglo XX sirvió para entrever, a través de Reyes y Mariátegui, que el proyecto “logocéntrico” con el cual se pretendía ordenar, racionalizar y hacer predecible a la naturaleza empezaba a generar sospechas ante la emergencia de Otros agentes sociales. Es decir la tesis de un “mundo constituido por objetos y seres cognoscibles” (Escobar 2005: 146), al ser examinada frente a la naturaleza americana, se convirtió a partir de entonces en algo insostenible.

2.3.2 Los paisajes del lugar o el lugar de los paisajes

A partir de la década del treinta, las aproximaciones intelectuales latinoamericanistas a la noción del paisaje americano se hicieron cada vez menos frecuentes en virtud de un ambiente político polarizado³⁸ y de la emergencia de tendencias estéticas que trabajaron al margen del realismo canónico. Durante las décadas siguientes los bloques económicos y políticos se hicieron más fuertes y esto empujó a los países latinoamericanos a establecer diferentes estrategias mercantiles al momento de planear sus territorios desde lo político. A la par, la sospecha intelectual alrededor de la naturaleza y el paisaje americano empieza a manifestar otras voces heterogéneas que contraponen el discurso dominante. De este modo, el régimen del paisaje que era definido exclusivamente como un dispositivo de origen europeo, óptico y opresivo se volvió insuficiente

³⁸ Hay que tener en cuenta que con la muerte de José Carlos Mariátegui en 1930 circuló por ejemplo una crítica corrosiva que tachaba de mística la aproximación mariateguiana frente al marxismo convencional. En estos términos el rechazo de Mariátegui por el escepticismo nihilista y su postura afirmativa en relación a la fe y al mito neutralizó su intento por superar la fractura entre el materialismo y el idealismo —romántico. (Löwy, 2006 s.p; Quijano, 2007: LXI-LXVII)

ante la aparición de otros imaginarios que sin negar un sistema social y económico dominante, empezaron a intervenir su efectividad y a hablar y escribir de lugares a través de una mirada corográfica en vez de una mirada geográfica. Con el propósito de entender ese espacio discursivo donde la idea dominante del paisaje se ve intervenida por un emergente flujo de prácticas y teorizaciones hasta entonces marginales, se propone la siguiente reflexión así: 1) Los confines de la mirada nacional: los paisajes y las geo-políticas; 2) El casco urbano: paisajes y corografía; 3) Las contra-narrativas del *paisaje*: las miradas en tensión. No sobra advertir que propongo este orden únicamente con el propósito de facilitar la exposición de las ideas, ya que estos discursos están solapados y dominados por jerarquías particulares. Así mismo se reconoce que sería necesario extender el registro de cada uno de estos puntos pero dado el interés de esta investigación se intentará demarcar los comentarios al contexto geo-político y literario para dar espacio a futuras investigaciones. Al final de este segmento será viable entender que dentro del debate literario el paisaje todavía permanece subordinado a las lecturas eurocéntricas mientras que Otros imaginarios pasan desapercibidos. Se intenta por ende localizar un sendero teórico que active políticamente ciertos paisajes y narrativas por medio de su conflictiva coexistencia.

2.3.3 Los confines de la nación: paisajes y geo-política

En el presente no son ajenas las historias en las que el paisaje aparece como una herramienta que facilita la afiliación de sujetos entre sí y consecuentemente de éstos a un todo llamado nación. Se sabe que las naciones inventaron sus formas políticas y territoriales, acumulando desigualdades y un sinnúmero de campañas internas para expandir el progreso y extinguir aquello que se entendía

como lo salvaje.³⁹ Para ser viable este violento ejercicio se inventó el mito de las fronteras y con éste un impulso civilizador de tipo centrífugo y centrípeta que era manipulado por las metrópolis coloniales. Esta invención de las fronteras es uno de los puntos álgidos en las investigaciones de la colombiana Margarita Serje. En sus investigaciones se sostiene que las cosas han sido organizadas a través de la imposición de “límites y líneas demarcativas” dentro de un campo visual y pictórico donde se describen y se narran según los mecanismos hegemónicos de la nación. (Revés, 2005: 47) Explicando el caso de la distribución política de los territorios en Colombia, Serje expone la configuración de un rompecabezas social en el cual la mayoría de territorios y sujetos quedaron sometidos bajo la etiqueta de los “confines” de la nación. Estas fronteras internas que datan del siglo XVIII, según Serje, fueron instauradas por un conjunto de relatos ficcionales que establecieron a su vez la idea de que estos confines eran propiedad de nadie y que al estar por fuera de la civilización, en estado salvaje y violento, debían mantenerse en espera de ser poseídos, dominados e integrados. (2005: 3-29, 59-103) En este sentido los relatos geográficos construyeron un mundo a la inversa, es decir, como reflejo de un pensamiento visual⁴⁰ hecho de “taxonomías, cuadros, paisajes, unidades de paisajes, [y mapas] que construyen los lugares comunes” (2005: 48) y no como resultado de la coexistencia social. Serje cuestiona además del conjunto de representación visual, el ámbito a través del cual los estados generan un sentido del mundo y su relación con los discursos de resistencia.⁴¹ Por lo

³⁹ La literatura latinoamericana ofrece ejemplos clásicos para entender estas ideas. Ver por ejemplo *María* de Jorge Ibsen o *Facundo: Civilización y barbarie* de Domingo F. Sarmiento. También es posible entender estas dinámicas regionalistas y telúricas en los siguientes textos: *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela; *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos y *La vorágine* (1928) de José Eustasio Rivera.

⁴⁰ Este modo de entender el poder narrativo (visual y escritural) podría conectarse con lo que en palabras de Martin Jay se llamó “Scopic Regimes of Modernity” (1988:9).

⁴¹ Margarita Serje en “Iron Maiden Landscapes: The Geopolitics of Colombia’s Territorial Conquest” (2007) relata el caso de las políticas contemporáneas de Colombia en las que se apunta a la conquista de la “otra Colombia” que siendo percibida como un ente al margen del control estatal, permanece subordinada al centralismo político e intelectual de las urbes criollas.

pronto nos parece significativo hacer especial énfasis en la erotización de la naturaleza y la mujer que trae Serje al debate porque alrededor de este concepto se compilan otros cuidadosos estudios con respecto a la noción del paisaje y su vinculación con el cuerpo femenino. Según nos informa Serje dicha erotización convirtió en un objeto estético todo aquello que se creía que estaba al margen y a disposición de la civilización, del capital y en general del ojo masculino. En este caso la abundancia, la riqueza y el universo de lo desconocido de lo natural y del sujeto femenino se consolidaron a través de los relatos de exploradores y geógrafos⁴² dando como resultado una exclusión inclusiva.⁴³ Dicha feminización de la naturaleza y el cuerpo ocupa también un lugar privilegiado en la compilación⁴⁴ que hizo la profesora Gabriela Nouzeilles en el 2002. Allí se advierte el encuentro entre lo pre-moderno y las modernidades, marcando un énfasis en los asuntos de género. La otredad, el turismo, además de la explotación de lo natural como lugar de salvación y perdición del mundo son temas que se recorren a través de un amplio abanico en el que la modernidad parece quedar desbordada por “lo natural”. Para Nouzeilles, la naturaleza se ha convertido en un circuito contradictorio en el que se reclaman verdades a través de las representaciones principalmente visuales. Lo tropical, lo sublime, lo indomable ordenan históricamente su posición y enmarcan una feminización que además de proyectar el deseo masculino por controlar lo natural, expresa cierta nostalgia por lo que se perdió en el acto de posesión. (Nouzeilles 2002: 20) Usando una diferencia colonial, esta aproximación propone la existencia de un sujeto imperial moderno que se contempla a sí mismo y que produce su propia

⁴² Serje con respecto al trabajo de Humboldt señala además que éste es quien guía esta erotización en la cual se descuajan segmentos de naturaleza por fuera del tiempo a través de una sensibilidad europea. Según Serje esto de “extraer el paisaje de su contexto significa, ocultar su historia: ocultar el hecho que es un producto social” (2005: 83-84).

⁴³ Ver además a Guillermo Bengoa quien utiliza las relaciones entre el paisaje y el poder para exponer una política nacionalista que creó un modo de percibir la pampa argentina como un territorio vasto, rico, desértico y sin dueño. Esta investigación permite entender proyectos como “la franja Alsina” con la cual se quiso hacer una frontera para acotar la amenaza que representaba el indio para la civilización (2005: 110).

⁴⁴ Ver *Naturaleza en disputa* (Paidós, 2002).

imagen por inversión especular frente a un cuerpo colonizado (*ibid* 19) que inicialmente fue visto como un paraíso, luego como un territorio imperial o sublime y últimamente como un escenario para la globalización. Con lo anterior queda en claro que Nouzeilles es más enfática al momento de denunciar los regímenes oculares con los que se ha relatado la naturaleza americana mientras que Serje abre el debate hacia la configuración de un contexto discursivo. Así se puede entender que Nouzeilles utilice las fuentes primarias del imperio para desarrollar su argumento mientras demuestra la persistencia del naturalismo del XIX y las políticas médicas-nacionales que cuestionó en otro lugar. A pesar de la relevancia de este trabajo, llama la atención que Nouzeilles concuerde con el teórico norteamericano Daniel E. Cosgrove, quien citado a pie de página, afirma que la idea de paisaje surgió en Italia en el siglo XV como la representación singular de un sujeto moderno que mira y controla el espacio desde la ciudad. Esta concordancia de ideas desclasifica cualquier elaboración que sea haga en y sobre el paisaje más allá de esa metrópoli sustentándose en un origen europeo del paisaje. En otros términos, esta íntima afiliación de ideas demuestra una vez más las maneras a través de las cuales la noción dominante del paisaje ha prevalecido en la crítica y cómo el régimen de sentido sigue neutralizando las posibles alteridades detrás del paisaje. Recordemos por un momento que el paisaje como tal resultó desahuciado debido al pesimismo que heredó la crítica norteamericana de los culturalistas británicos y su exégesis de Karl Marx. El paisaje bajo este tipo de lógicas se ratifica como algo exclusivamente creado en el ámbito de una “supuesta transparencia” (Nouzeilles, 2002: 21) ideológica que no puede ser descolonizada.

Acerca del paisaje hay muchas definiciones disponibles que confirman lo anterior pero muy pocas que llevan más allá ese sentido discursivo que sugiere Serje o las contradicciones que apunta Nouzeilles con relación a esta noción. En todo caso, sería de inutilidad interrogar o

sugerir una sola definición que compile intereses y miradas. Todavía más fútil sería sugerir otra en este trabajo. Sin embargo no queremos pasar por alto algunos argumentos que examinando la etimología demuestran que así como la palabra paisaje hay otras palabras como “país” y “paisaje” que devienen de la misma raíz latina *pays*. Dentro de estas circunstancias se explica porqué los dos términos han sido utilizados históricamente a la par para enunciar una región, territorio o nación y porqué ese uso lingüístico subsiste según informa el diccionario de la real academia. Este tipo conocimiento enciclopédico señala además que el paisaje es una extensión de terreno considerado en su aspecto artístico que se ve desde un sitio privilegiado, generalmente una montaña, un burgo o atrio. La insuficiencia de estas explicaciones podría entonces subsanarse leyendo otros planteamientos hechos desde los estudios literarios. Por ejemplo, el ensayista español Rafael Nuñez Florencio considera que el paisaje es lo opuesto a lo humano y por lo tanto estima que éste está definido por todo aquello que no es artificial. Tierra, suelo y rocas son ejemplo de las cosas que configuran el paisaje según este crítico. “Para que haya paisaje debemos quitar al hombre y sus creaciones, continúa Nuñez, es la naturaleza acotada y limitada” (2003: 136). Otro crítico de Harvard University suma su opinión al respecto:

“no tendríamos paisaje si no se retirase al hombre de él, si su protagonismo no cesara de ser visible, si no se privilegiase esa clase tan radical de otredad que en ciertas épocas se ha llamado con mayúscula Naturaleza. Pero por otra parte es precisamente la mirada humana lo que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que una porción de tierra adquiriera por medio del arte calidad de signo de cultura, no aceptando lo natural en su estado bruto sino convirtiéndolo en cultural (Guillén, “Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad”, 1989: 78)

Estas aproximaciones coinciden en definir al paisaje dentro de una naturaleza pasiva y que se sigue representando como un ente disponible para ser incorporado por el regimiento de una mirada cultural y civilizadora. Repitiendo argumentos enciclopédicos estas definiciones describen un paisaje capaz de crear el suspenso entre lo prístino y lo artificial o entre lo natural y lo social. Así estas definiciones se ejecutan valiéndose de una mirada dicotómica que considera posible desgarrar la condición humana de la condición natural al momento de omitir la figura humana de cualquier representación pictórica del paisaje. Por eso volvemos a preguntar si esta situación cognitiva que sitúa o retira al sujeto de su entorno es irrevocable o si estamos prescritos a navegar por las mismas corrientes que desembocan en un imaginario colectivo que, patrocinado por conocimientos colonizados, excluye tanto al sujeto como a su entorno de la Historia. Entonces examinando estas perspectivas enciclopédicas del paisaje se nota que todas subsumen los asuntos territoriales a un plano de sumisiones y ordenamientos que se representan visualmente sin que se produzcan tensiones, irresoluciones y contradicciones que a su vez están imbricadas a medio camino entre lo imperial y sus “counter-energies” al decir de Said. Es por esto que el paisaje visto exclusivamente como un dispositivo de dominación o como un simple telón de fondo ignora otras historias del paisaje en las cuales emergen sujetos y comunidades que coexisten entre múltiples dominios, formas sociales, hogares, lenguajes y géneros que transgreden esa etiqueta del “nosotros” que a través de una noción dominante del paisaje se quiere evocar. (Said 1994: 326-336) En este sentido, las investigaciones de Serje y de Nouzeilles han sido precisas al articular esos sujetos e imaginarios culturales que han quedado por “fuera” de los proyectos nacionales. Ambas lecturas debilitan el pensamiento civilizatorio e higienista con el que se pensaron y se proyectaron las naciones como paisajes sólidos, monolíticos, y sobretodo homogéneos culturalmente hablando. Aceptar la precaria condición de ese

nacionalismo oficial que cuestionan Serje y Nouzeilles, y coincidir con una idea de nación más diversa implica al mismo tiempo estimular otros imaginarios y teorizaciones del paisaje nacional pues sobre él se visualiza y se escriben los cambios sociales. Es decir, al imaginar naciones inclusivas tendríamos que imaginar también paisajes inclusivos que señalen un tejido social complejo. Esta dinámica entre la idea de nación y su relación con el paisaje podría explicarse mejor trayendo a colación las naciones andinas y la condición de abigarramiento que aún está por ser expresada a través de otros paisajes. Según Tapia, en las naciones andinas los niveles de asimilación y resistencia cultural no necesariamente producen la sustitución de principios organizativos sino una aglomeración cultural y por eso cada nación presenta una tensión indisoluble entre su estructura y su forma. En esta dualidad existe una estructura caracterizada por su “policromía” interactuando con un paisaje entendido como una “superficie u horizonte de visibilidad” monocromática. (Tapia, 2003: 58-63) Estas conclusiones ponen en evidencia la descoordinación que existe entre las estructuras sociales y las visualizaciones —visuales o escritas— que se hacen de las naciones desde el espectro del paisaje. Por ello podríamos terminar este segmento preguntando ¿Cómo podríamos articular una policromía del *paisaje* dentro de esta dinámica de inclusiones y exclusiones?

2.3.4 El casco urbano: paisajes y corografía

A principios del siglo XX muy pocos pensadores latinoamericanos sospechaban las alteridades que cohabitan conflictivamente con los sistemas de dominación material y simbólica que se habían impuesto sobre las Américas. Sin embargo, hoy tenemos noticia a través de múltiples voces acerca otros paisajes — materiales y discursivos, que han hecho viable preguntarse de nuevo ¿en qué medida se puede reconfigurar ese conocimiento que encapsuló al paisaje y a sus

formas de transmitirlo como instrumentos de dominación? ¿Es posible imaginar la alteridad a través de formas de conocer y transmitir otros paisajes? En este sentido hay muchas de propuestas diseminadas en publicaciones y territorios. Aquí se comentarán algunas que nos son más familiares, evitando reducirlas a una sola agenda y aceptando que hay otras formas ausentes que tienen su propia voz. Nos referimos en general a ciertas investigaciones que han hecho énfasis en ciertas regiones geo-políticas entendiéndolas como lugares de enunciación epistémica y no como laboratorios de investigación. Una de las perspectivas más sugerentes dentro de ese ritmo es la de Gustavo Verdesio quien desde la arqueología se acerca al asunto con la conciencia de que en el paisaje contemporáneo coexisten marcas y cicatrices hechas por otras lógicas y otras miradas. Estas marcas y cicatrices de los paisajes permiten invalidar el alcance de la cartografía y la banalización que produce la geografía al anular los detalles del espacio. Para Verdesio la mirada geográfica y sus mapas “en vez de representar una realidad exterior a ellos, crean un mundo ‘ese mismo que, supuestamente, están describiendo’ (2000: 37) y por ende una “perspectiva colonial que todavía domina nuestra forma de imaginar el espacio que habitamos”. (Ibid 43) Lo que interesa resaltar de esta propuesta es que lleva al estadio propositivo una serie de investigaciones que sobreestiman el poder geográfico de “hacer mapas (*mapmaking*)” de algunas culturas frente a la actividad de otras culturas que si bien conocieron su territorio y representaron el espacio haciendo un “(*mapping*)” (ibid 39), no lo transmitieron a través de copias duras y estables. Desde esta perspectiva, el paisaje contemporáneo revela inestabilidades y transformaciones que activan un pasado inherente a los territorios y a los sujetos que lo habitan. En este contexto, los paisajes confrontan su definición como vehículos de alienación y subordinación, convirtiéndose en pliegues que le dan sentido a una experiencia donde coexisten

múltiples formas de entender el entorno. En palabras de Verdesio el paisaje podría hacer parte de un proyecto descolonizador que él mismo resume así:

Una de las formas de combatir esta situación [geográfica/dominante] es abrir un intersticio en nuestro imaginario que permita, de una vez por todas, no sólo reconocer las prácticas territoriales anteriores a las operadas por el sujeto occidental, sino también la presencia que aquellas tienen en nuestro paisaje presente. Porque aquel paisaje prehistórico, tan distinto del que hoy conocemos es, de alguna forma, parte de éste. Al menos lo es desde una perspectiva diacrónica que conciba al paisaje como una entidad que evoluciona, que se transforma por la intervención del ser humano. (2001: 43)

Lo anterior demuestra una posición teórica materialista pero no por eso Histórica en la cual se indagan Otras miradas y lógicas de imaginar, transformar, y configurar los lugares tangibles y discursivos. Verdesio señala paisajes particulares que no dejan 'atrás' esas otras nociones del paisaje que reclamaban una América baldía sino que nos invita a cambiar esa mirada chata con la cual habitamos los paisajes. En esta misma línea de investigación está Clark L. Erickson quien estudia con cuidado la cuenca del Lago Titicaca para argumentar la desnaturalización de la naturaleza y al paisaje como algo que se da por hecho. En su trabajo, Erickson revela un paisaje andino como resultado de la acumulación de las actividades diarias de sujetos y sus saberes que por más de 8000 años han manipulado el ambiente con motivos económicos, políticos, sociales y religiosos. (2007: 316) Lo anterior deja sin sustento el mito de un paisaje prístino y armónico en favor de un paisaje construido que visualiza historias íntimas y tecnologías alternativas. Lo anterior se demuestra con ejemplos concretos como los *waru waru* o *suka kollas* (raised fields), andenes (stone-face terraces), *q'ochas* (sunken gardens), bofedales (irrigated pastures) aparte de caminos, edificios y canales que permiten otras articulaciones

alrededor de las nociones de eficiencia y desarrollo en virtud de la reciprocidad y la distribución comunal de topos o segmentos territoriales. En pocas palabras este conjunto de investigaciones guía el debate alrededor del paisaje por fuera del discurso trágico derivado de la supuesta degradación de los paisajes y de las organizaciones sociales andinas. Este investigador expone de esta manera que si bien ahora los paisajes están “*abandoned, underutilized, or forgotten*” (349) es justo allí donde podemos encontrar una historia ambiental que le podría dar sentido a la vida y a un entorno vivo.

Esta tendencia de observar los paisajes a través de las marcas hechas por quienes los habitan nos informan de otros lugares de enunciación epistémica y sentidos de realidad que interrumpen la colonización de saberes, los lugares y las subjetividades. En los Andes, esta situación sugiere una batalla que ha avanzado a pie frente al progreso prometido por las metrópolis y que solo hasta ahora empieza a ocupar un lugar privilegiado en la agenda académica. En el caso específico de Bolivia, Carlos Mamani Condori por ejemplo, permite explicarse el fracaso de las ciudades criollo-mestizas y la inutilidad que tiene separar lo rural de lo urbano en momentos en los cuales las demandas y las propuestas vinculadas a la experiencia rural, habitan y orientan la política de la ciudad y la nación. Mamani se ocupa entre muchas cosas de los lugares arqueológicos y el dogma que los minimiza bajo la etiqueta de ruina. En este sentido Mamani afirma enfáticamente —usando la voz del nosotros— que “la condición colonial no nos arrebató sustancialmente el control del espacio”. (1992: 5) De lo anterior se infiere que Mamani está interesado en autogestionar una condición epistémica en la cual los lugares indígenas no son entendidos como lugares turísticos nombrados por los europeos sino que son la confirmación de siglos de resistencia cultural. Esta resistencia esquivo el uso de las “ruinas arqueológicas” e insiste en señalarlas como *wak’as* históricas vinculadas a la sacralidad civil.

Mamani refuta de este modo la idea de que “somos” sólo pre-historia, pasado muerto y silencioso. (*ibid* 6) La arqueología india bajo esta mirada conduciría a la convivencia conflictiva y simultánea con una temporalidad impuesta y lineal en la que existen etapas que se deben ser superadas para alcanzar el progreso y el desarrollo.

Esta serie de investigaciones sirven para reconocer otros movimientos que han incluido cambios radicales en las formas de practicar el poder político y simbólico a partir de la relación entre los sujetos y su entorno. Esto cambios implican a su vez otros sistemas narrativos donde no es posible pensar la armonía y la ausencia de agencialidad. Con el propósito de aclarar lo anterior se puede citar el caso de los movimientos sociales bolivianos que durante los años 2000-2001 se dieron cita en El Alto, ciudad dormitorio de La Paz. Parafraseando a Pablo Mamani, en El Alto se consolidó un interés comunal y solidario con la organización barrial de migrantes rurales frente a dos asuntos: el insatisfactorio cubrimiento educativo y el encarecimiento desmedido de los servicios de agua⁴⁵ y luz. Estos movimientos involucraron la tensión entre la identidad indígena urbana y las ciudades criollas en las que se teje a viva voz las relaciones de explotación de los recursos naturales y la pauperización de la población indígena. De esta manera, los comunarios se enfrentaron a la privatización y la transnacionalización de los recursos naturales e impulsaron un movimiento social que bloqueó —no solo el espectro epistémico— sino en la propia funcionalidad al proyecto liberal y el saqueo liberal de los sujetos y sus territorios. Según continúa Mamani, las multitudes emergentes auto-organizadas bajo el trabajo colectivo o de cooperación mutua durante esos años logró modificar el paisaje urbano, levantando barricadas, cavando zanjas, reuniendo piedras, y poniéndolas sobre calles y avenidas (Mamani, “Microgobiernos barriales”: 107) convirtiéndolo en un agente más de la resistencia. Esta última

⁴⁵ Ver por ejemplo Felix Patzi *Sistema comunal*, La Paz: LEA, 2004 (p. 159-185)

transformación física hecha por los sujetos sobre su paisaje urbano evidencia a través de las minucias de un relato textual, los modos en que un paisaje logra convocar simultáneamente las disidencias históricas dentro de la situación globalizada de hoy en día. Asimismo, la imagen de un paisaje urbano alterado en su corografía por un colectivo social hace viable imaginar al paisaje como un pliegue entre lógicas y temporalidades que fracturan la autonomía política del casco⁴⁶ metropolitano.

En resumen, los anteriores casos ejemplifican la manera en que conocemos y transmitimos ese conocimiento sobre el paisaje andino y cómo los paisajes contribuyen en la configuración de la vida social de los sujetos y sus comunidades. En este orden de ideas, el paisaje aparece configurado por un pensamiento geográfico que borra sus detalles pero al mismo tiempo expresa Otras historias de resistencias que toman lugar en tiempo presente a través de lo tangible y de sus relatos —orales, visuales o escriturales. Estas narrativas del paisaje refutan la actitud pasiva que se ha adjudicado a los indígenas frente a lo que la urbe percibe como naturaleza. Vemos también un propio paisaje que señala con cicatrices las transformaciones que el pueblo ha ejercido sobre la superficie del campo y la ciudad para adaptar el entorno a sus necesidades tangibles y simbólicas. Por esta razón el paisaje debe ser entendido en una dimensión horizontal y visible pero también en una dimensión vertical que toca las fibras de una historia de trabajo y reivindicación profunda.

⁴⁶ Aquí preferimos continuar el uso de la popular analogía del “casco” urbano para resaltar la inestabilidad que le produce la urbe “pensante”, la precaria condición del casco al cual le correspondía protegerla de lo salvaje mediante un sistema de exclusión inclusiva.

2.3.5 Las contra-narrativas del *paisaje*: las miradas en tensión

Las contra-narrativas responden a la urgente necesidad de localizar e interpretar imaginarios y posiciones críticas que están alterando los discursos y representaciones dominantes alrededor de la noción del paisaje y por ende las relaciones entre los sujetos y su entorno. Dentro de este contexto, esta necesidad de cuestionar el régimen que da sentido a la realidad del paisaje surge del agotamiento teórico que impuso la mirada logocéntrica frente al enigma de la naturaleza. Tengamos en cuenta que al final de la década de los ochenta, varios autores metropolitanos declararon con cierta razón la muerte del paisaje sustentados en la evidente asimetría social, la devastación de la población rural y el aparente triunfo de la lógica capitalista. Hoy en día este juicio resulta inexacto ante la emergencia de otras lógicas que han imaginado, transformado y utilizado el paisaje con otros propósitos diferentes al de ejercer un dominio territorial y simbólico. Por ello, localizar y visualizar las contra-narrativas del paisaje intenta debilitar ese monopolio de saberes y de prácticas que en la actualidad sigue utilizando esta noción para vender el proyecto de un mundo sostenible en lo económico y en lo ecológico. Desaprender la idea generalizada de que el paisaje es una noción por antonomasia europea y dominante obliga por lo tanto a (re)articular una intermitente tradición latinoamericana interesada en la noción del paisaje con otras propuestas mucho más recientes. No sobra advertir que esta articulación no pretende en ningún momento historiar la noción del paisaje y menos aún crear un canon del paisaje sino que intenta darle una coherencia particular a algunos relatos marginales que nos resultan más familiares. Usando ese tejido de imaginarios y aproximaciones críticas se pretende reactivar posiciones críticas que han estado abandonadas y al mismo abrir un debate con Otros sujetos y otros paisajes en busca de alternativas culturales al paradigma del progreso, la civilización y el desarrollo sostenible.

En las páginas anteriores se abordaron varias propuestas que con respecto al paisaje están en curso. Una de estas propuestas fue la del Consejo Europeo y la elaboración de un tipo de paisaje que protege y salvaguarda ciertas identidades europeas mientras promueve el beneficio económico y la ecología. Esta posición demostró desde su comienzo un afán por proteger la condición europea frente a los efectos de la globalización. Por eso el Consejo Europeo se vio en la necesidad de crear una normativa epistémica y jurídica que regulara sus paisajes y sus habitantes. La tarea de ubicar al paisaje dentro de la escena pública y de un supuesto radio de acción democrático dejó entrever como hoy en día la idea de paisaje consolida propósitos que se dicen colectivos y de beneficio común con el pretexto de mejorar la escena económica. De ese modo surgió una noción de paisaje abierta al público que desde el marco jurídico pretende hacer creer a los ciudadanos que los paisajes ya no tienen nada que ver con ese carácter sombrío e ideológico que estaba detrás de las representaciones al óleo que hicieron los burgueses en siglos precedentes. No obstante, la propuesta del Consejo de Europa no deja de ser una comercialización del paisaje como instrumento de reacción frente al estado de permanente crisis e inestabilidad del orden mundial. Por ello también se han creado alianzas académicas patrocinadas por Europa para hacer circular estos modelos de pensamiento en Latinoamérica y con esto un proyecto vinculado al desarrollo sostenible. Este último caso sirve para entender las prácticas conciliatorias que intentan resolver la disputa entre la máquina capitalista y la naturaleza, haciendo al público concordar con los beneficios económicos de conocer y dominar el paisaje. En este orden de ideas, la explotación de la naturaleza se sigue entendiendo todavía como algo ineludible en términos comerciales en cuanto que sólo a través de su ordenación capitalista se pueden conservar y mejorar las condiciones de vida. Estas ideas europeas han creado un consenso social alrededor de la necesidad de volver a ocuparse del paisaje sin advertir

que bajo esta lógica liberal, la naturaleza está al igual que siempre convirtiéndose en una mercancía que satisface con sus ganancias tan solo a una minoría.

En la actualidad intentar ordenar el paisaje a través de documentos jurídicos — escriturales y visuales— sería ignorar la violenta implementación de una mirada contemplativa, naturalista, y geográfica sobre la naturaleza. Estas miradas, aún vigentes, han facilitado las condiciones para la explotación, pauperización rural a base de la acumulación de la riqueza, del trabajo forzado y la expropiación de propiedades. Este ritmo sistemático de devastación fue también posible gracias a un mercado global de productos naturales y una idea generalizada en la metrópoli bajo la cual, la naturaleza y los sujetos periféricos eran entendidos como un cuerpo feminizado e incivilizado. Cuerpo éste que necesitaba ser fecundado, poseído, incorporado, conocido y dominado por aquel capital masculino de Europa. Gracias a un reciente acervo crítico que develó asimetrías e inequidades sociales, la naturaleza americana se despojó de una condición prístina idealizada por exploradores. El concepto naturalista de naturaleza se ha visto durante los últimos años desvencijado, dando razón a un ritmo en el cual esta idea de naturaleza se llega a entender como el resultado social de las transformaciones permanentes de lo tangible y lo simbólico. Este territorio discursivo trae a la luz una noción heterogénea de paisaje en la cual se asume la coexistencia conflictiva de varios modos de ser y estar en el mundo y donde las miradas provocan las distancias y las cercanías entre las palabras y las cosas. Dicho así nos resulta imperativo volver sobre el paisaje andino como un agente idóneo para reflexionar de manera propositiva sobre la noción dominante del paisaje. La propuesta que tenemos entre manos no es desconocer el conjunto de fuerzas vinculado al paisaje que contribuye a la desterritorialización de los sujetos sino escarbar en Otros paisajes las suturas entre los sujetos, los relatos y las materialidades.

3.0 UNA REVISTA DE VAGUARDIA CON CUATRO NOMBRES. LA VISCOSIDAD DEL PAISAJE

3.1 LOS AÑOS VEINTE EN EL PERÚ Y LA VANGUARDIA

Durante los años veinte en el Perú se dan drásticos momentos de inestabilidad política y artística que hacen necesario considerar tanto el contexto socio-político como la dinámica editorial con el propósito de evaluar cómo a través de la noción del paisaje impulsada en *Trampolín*, *Hangar*, *Rascacielos* y *Timonel* se revelaba una alternativa de transformación social y política. Con este propósito es importante traer a colación el trabajo de poetas peruanos como Magda Portal⁴⁷ (1900-1989), Serafin Delmar⁴⁸ (1901) y Gamaliel Churata (1894-1969) quienes entre otros editaron esta publicación revista de vanguardia entre 1926 y 1927. Así mismo existe la necesidad de hacer un escrutinio alrededor de esta publicación en virtud de la precaria atención crítica. Del mismo modo se examinará la noción del paisaje para entender ciertos territorios simbólicos que han sido neutralizados por un sistema que registra la naturaleza con favor del dominio ocular. Al

⁴⁷ Portal es principalmente conocida por su obra poética y su actividad política en contra del régimen de Augusto B. Leguía. En 1925 vive en Bolivia y tras su regreso al Perú es expulsada a Cuba. Se radica luego en México donde organiza una sección del partido político APRA [Alianza Popular Revolucionaria Americana]. En permanente errancia y luego pagar una condena en Chile, Portal regresa a Perú en donde otra vez es perseguida y encarcelada en 1933. Después continúa su carrera como intelectual y política. Algunos de sus textos son: *América Latina frente al imperialismo* (1929); *Hacia la mujer nueva* (1933) y *La trampa* (1956).

⁴⁸ Seudónimo de Reynaldo Bolaños. El devenir intelectual de Delmar estuvo atravesado por la persecución política y el exilio. Junto a Magda Portal fue expulsado a Cuba. Luego de vivir en varios países incluyendo México regreso a Perú en 1930. Allí fue sentenciado a 20 años de prisión de los cuales purgó 10 hasta ser indultado. Algunas de sus obras más conocidas son: *El derecho a matar* [con Magda Portal (1926); *La tierra es el hombre* (1942); *Los campesinos y otros condenados* (1943).

final de este capítulo será viable visualizar un paisaje visceral que sacude políticamente a quienes lo habitan y donde se encarna una provocación descolonizadora.

Vale anticipar que dada su formato esta publicación no se ajusta exactamente a la formalidad de una revista aunque se refiera a ésta como si lo fuera. Preferimos entenderla como una publicación trans-génerica puesto parece mucho más un cartel que ha sido diseñado para ser plegado e insertado en los bolsillos del lector. Ignorada por la crítica, *Trampolín*, *Hangar*, *Rascacielos* y *Timonel* ha sido conocida como “La revista con cuatro nombres” tal y como la llamó Magda Portal. El título de esta publicación hace referencia a los cuatro números que fueron publicados a partir de octubre de 1926 y que más tarde fueron reproducidos en edición facsimilar en la revista peruana *Hueso Húmero* (1980). Como se explicará más adelante, esta publicación mantuvo un tono irónico y juvenil que expresaba incomodidad con las convenciones intelectuales de la capital peruana. Haciendo uso del formato de la revista se publicaron anuncios, breves notas bibliográficas y poemas que en menos de seis meses desplazaron el discurso editorial del plano estético cosmopolita al compromiso político. Lo sustancial de esta revista es que visualiza uno de esos encuentros disidentes de la juventud peruana frente al régimen político que desde entonces advertía sobre el futuro represivo del Perú. También vale la pena considerar esta publicación dentro del contexto de muchos proyectos efímeros y quizá utópicos que en algún momento quisieron cambiar las condiciones y que han sido puestos en el olvido. Esta situación se entiende porque estas propuestas nunca se incorporaron al registro formal de las academias capitalinas que es por excelencia el libro. De ahí que en el encuentro con esta publicación habite la oportunidad para explicarnos como se fundan y se negocian los discursos colectivos orquestados por el trabajo editorial y en especial con la instrumentalización de una naturaleza en la cual el paisaje es más que un producto de la contemplación de la realidad.

Consideremos entonces que uno de los más drásticos acontecimientos que enmarcan la segunda década es por obvias razones la primera guerra a través de la cual se re-centra el poder mundial imponiendo en el Perú un ritmo de monopolio capitalista. En este sentido se refuerza una “compleja combinación” (Quijano, 2007: XIV) de los sistemas de producción pre-capitalistas con una modernización insipiente que desde finales del XIX venía permitiendo las primeras transiciones hacia una burguesía industrial y los primeros trazos de dependencia comercial bifronte en relación a Inglaterra y Estados Unidos. La primera guerra mundial deja al Perú en una situación económica desfavorable ante el descalabro masivo de las empresas, el avasallamiento del campo y de las aún nacientes agroindustrias. Aunado a esta situación de crisis internacional que desestabiliza el modelo capitalista, La Revolución de Octubre (1917) se fue instalando en el imaginario colectivo como una propuesta viable para las demandas obreras y campesinas frente a la acumulación de capital. Mientras tanto en el Perú, el gobierno de Augusto B. Leguía entraba en la dinámica transicional del campo hacia las urbes que instala una política de apertura y endeudamiento externo. En términos políticos el oncenio de Leguía permite consolidar el partido aprista peruano y el partido comunista peruano. Del mismo modo, Leguía acompaña el desmedido crecimiento estatal con políticas indigenistas que vigilan el trabajo de indígenas, nacionalizan los recursos naturales y reducen el control gamonal en las áreas rurales. Al final de la década el crack de la bolsa de Nueva York se convierte en el otro de los drásticos acontecimientos que revela las consecuencias de un gobierno que tras un efímero populismo se convierte en ejemplo de un aciago despotismo. Este importante hecho internacional pone en evidencia nuevamente la situación de crisis económica al interior del Perú en donde para ese entonces la situación de dependencia de los enclaves mineros y agrícolas ya habían debilitado al

máximo el flujo económico y habían hecho insostenible el régimen de Leguía quien sale en exilio.

Este clima político, enfrenta a los intelectuales, incluyendo a José Carlos Mariátegui quien regresa al Perú en 1923, a una reforma universitaria y obrera que aprovecha el cambio de paradigmas dado por las vanguardias estéticas y el flujo discursivo de izquierda para promover una revolución social. Las tensiones políticas no están ausentes en este momento en cuanto que las doctrinas de izquierdas permanecen sujetas a las corrientes anarco-sindicalistas y las influencias democrático-nacionalistas. Según Myriam González Smith, la provocación del gobierno de Leguía de limitar la libertad de cultos consagrando al Perú al Sagrado Corazón resulta en un detonante que unifica por primera vez obreros y estudiantes para luchar una “causa común”. (2007: 31) En este orden de acontecimientos, la protesta del 23 de mayo del 1923 da razón para que Mariátegui asuma a partir de 1924 la dirección de la revista *Claridad* como órgano de difusión de la disidencia peruana y donde es notable la participación de la poeta Magda Portal.⁴⁹ De igual forma el Perú de los años veinte sirve de modo excepcional para la difusión de un amplio acervo de publicaciones periódicas que empiezan a cuestionar el monopolio del saber ilustrado y en particular los modos de canonización en los que se encontraba la literatura peruana. No es cuestión de azar que el mismo Mariátegui haya enunciado a la literatura peruana como literatura colonial y colonialista en virtud de su dependencia umbilical con la metrópoli y la ausencia en ésta de un “*substractum*” económico y político que informe de la tradición indígena y de la tierra. (Mariátegui, 2007: 201) Leyendo a Mariátegui también se puede deducir que este ritmo de alteridad no se daba en condiciones de

⁴⁹ A este respecto Myriam González Smith ofrece un detallado análisis de las contribuciones de Portal en esta revista y las reuniones conocidas como “Fiesta del Árbol” junto a intelectuales como José Carlos Mariátegui entre otros muchos en las cuales primaba el debate universitario y cultural.

clara polaridad entre la intelectualidad, los estudiantes, los obreros y los campesinos frente al sistema dominante sino que dentro de la misma intelectualidad peruana existía una tendencia proteccionista de los intereses políticos y culturales de fin de siglo haciendo este debate más intenso. Como es obvio las revistas dieron razón de esta batalla en la que los círculos literarios emergentes objetan el espíritu modernista y romántico.

3.2 CUATRO NOMBRES PARA UNA REVISTA NO TAN LIMEÑA

El contexto cultural de las revistas y las vanguardias artísticas peruanas funda una tensión cultural que busca promover la novedad en términos estéticos y políticos en momentos en los cuales la inestabilidad y la censura están a la orden del día. Los estudios disponibles apuntan al señalamiento de la resistencia de los vanguardistas frente al *status quo* y al modo en el cual desde el ejercicio editorial, muchas veces fugaz, se buscó la libertad creativa y política. Algunos de los títulos que han acaparado la atención han sido sin lugar a dudas la revista limeña *Amauta* (1926-1930) dirigida por José Carlos Mariátegui y mucho más recientemente su contraparte, la revista puneña el *Boletín Titikaka* (1926-1930) dirigida por Gamaliel Churata. Asimismo se conocen otras revistas editadas en ese entonces tales como *Kuntur*, *Kosko*, *Chirapu* y *Rojo y Azul* que llaman la atención en virtud de su aproximación a la cultura andina y la modernización que toma lugar en medio de una izquierda fragmentada políticamente. Se conoce que la revista *Amauta* circuló con facilidad en círculos locales e internacionales dado que supo consolidar un proyecto renovación social a la par de su interés estético de vanguardia. Es decir, Mariátegui actuando como director de esta revista contrapuso un espacio discursivo al hacer académico respaldándose en la conjugación bifronte de la política y la estética. Como proyecto colectivo, la

revista *Amauta* respondió a la necesidad de analizar el Perú y explicarse las relaciones políticas y económicas entre los indios y las esferas del poder convirtiéndose así misma en un objeto de estudio atravesado por la complicada representación intelectual del indígena, del campesino y del obrero. Por esta razón algunos críticos como Yazmín López Lenci sostienen que *Amauta* fue “concebida como una fuerza beligerante al servicio de una fe, de una ideología y de un destino” (1999: 56) lo cual le imprimió un carácter radical de corte socialista que buscó la transformación. De cualquier modo este órgano de difusión se convirtió en una referencia imprescindible para examinar otras publicaciones regionales.

Por otro lado Gamaliel Churata, seudónimo empleado por Arturo Peralta, y su hermano Alejandro Peralta constituyeron junto a otros intelectuales el grupo Orkopata que publicó el *Boletín Titikaka* entre 1926 y 1930. El objeto principal de dicha publicación fue establecer un flujo de ideas entre la llamada periferia peruana y el contexto global mientras que simultáneamente actuaba como canal entre el universo indígena y occidente. Lo anterior ha dado razón para un reciente debate en el que se reconoce por ejemplo el estudio de Cynthia Vich, quien considera que el grupo Orkopata intentaba asegurar la cultura y el hombre andinos (2000: 31) proponiendo una poesía que vinculaba la tradición con la modernidad. Esta perspectiva se puede enriquecer teniendo en cuenta la opinión de Magda Portal quien en el editorial de junio de 1927 del mismo *Boletín Titikaka* afirmó que éste recuperaba la mirada hacía el pasado para negar la historia y la ausencia de subjetividad en los Andes. En la crítica se percibe un señalamiento incisivo en razón de la desazón que han provocado esas voces “informantes” e ilustradas dentro del campo de la representación indígena y frente a los discursos gamonales y estatales. Por esta razón, es imprescindible ponderar estas ideas con las ideas de Juan Zevallos Aguilar quien a partir del concepto de la representación fragmenta el discurso del *Boletín Titikaka*. Zevallos

Aguilar concluye que en el *Boletín* coexisten discursos que canalizan y neutralizan⁵⁰ la propia agencialidad indígena y que por lo tanto obligan a imaginar de otro modo la nación.

De manera simultánea a los aciertos y desatinos del trabajo editorial de Mariátegui y de Churata se puede notar la escasa atención que la crítica le ha prestado a otras revistas peruanas de aquel entonces y que ahora consideramos de importancia para diversificar las conclusiones teóricas en relación a la contundencia y la diversidad de la vanguardia en el Perú. Es por esta razón que también estamos interesados en examinar la revista *Trampolín. Revista supra-cosmopolita, Hangar (ex-trampolín), Rascacielos (ex-hangar) y Timonel. Arte y doctrina (ex-rascacielos) —THRT*. Una de las aproximaciones críticas se ha organizado a través de la dicotomía geopolítica del Perú que dio lugar, según Zevallos Aguilar, a dos categorías de revistas de vanguardia: las limeñas y las regionales. Bajo esta lógica *THRT* corresponde a la categoría de revistas limeñas de poesía junto a otras publicaciones como *Flechas* (1924-26), *Guerrilla* (1926) y *Poliedro* (1927). En este punto nos llama la atención que el crítico decida poner al margen otras publicaciones dentro de la misma categoría tales como *Amauta* y *Sierra* (1927-1930) en razón de su contenido político, ensayístico, histórico, sociológico y antropológico respetando al fin de cuentas la común ruptura entre la poesía y la política. De todas maneras, el trabajo de Zevallos Aguilar nos sirve aquí para ubicar esta revista en medio de un territorio discursivo limeño en el cual saltan a la vista los contrastes de modernización frente a las acciones del gobierno central y en últimas para entender cómo estos documentos han sido objeto de una sistemática y paupérrima labor de archivo y conservación bibliográfica. (2001: 188-190)

En 1980, Magda Portal ya había llamado la atención en relación a este descuido bibliográfico en un artículo publicado en el séptimo ejemplar de la revista *Hueso Húmero* en

⁵⁰ Esta neutralización tiene que ver con el proyecto educativo que tiene el grupo Orkopata y con las corrientes aún positivistas en relación a las razas.

donde aparecieron también los ejemplares facsimilares de *THRT*. Allí Portal reafirma el olvido del cual ha sido objeto esta revista justificando su juicio en el paso del tiempo, el exilio de sus autores y la marginación de algunos autores del canon literario (104). Poetisa, militante política, feminista y contribuyente primordial de *THRT*, Magda Portal se esmera en su artículo en describir con pocas palabras como aquella publicación que surgió como una respuesta “no demasiado formal” para “conectar los poetas del continente” y las juventudes que aunque inmaduras en su reflexión buscaban la acción. (102) Esta premisa ideológica hace fácil explicarse el por qué del formato editorial de la revista que estuvo constituido por pliegos de papel que se pensaron para ser doblados y manipulados de modo ágil y sencillo. La rebeldía formal de esta publicación contestaba directamente a revistas como *Amauta* en las cuales había un esfuerzo por satisfacer los estándares editoriales internacionales y por ende de un público muy específico. Dichas características formales y bibliográficas permiten sostener que revista aportó un escenario de novedad y resistencia al universo de las revistas literarias que para ese entonces ya empezaban a canonizarse. La rebeldía de la cual nos habla Portal se hace mucho más explícita al momento de buscar hoy en día sus ejemplares físicamente en las bibliotecas metropolitanas. Citar este ejercicio podría rayar en lo anecdótico por la dificultad que implica pero no por eso decidimos incluirlo aquí. Nuestro propósito quiere señalar la imposibilidad a la que se han enfrentado los archivistas para catalogarla al lado de otros materiales de archivo que mantienen el formato del libro. Efecto de esta disparidad entre formatos ha hecho que algunos ejemplares hayan visto reducidos sus pliegos al formato paginado del libro convencional. Esta situación derivó a su vez en copias facsimilares mutiladas y fragmentadas que implican que el lector mismo deba imponer un orden aleatorio. De cualquier manera vale la pena clarificar que

existen copias disponibles de la edición facsimilar en buenas condiciones en los anaqueles de la biblioteca Hayden en Arizona State University.

Para entender mejor la complejidad de esta revista hay que tener en cuenta que la disidencia y acción de vanguardia lograda por su propuesta formal resultó compensada de la misma manera por un discurso poético que se desplazó según los especialistas del terreno purista al de la acción política. Este proceso estuvo acompañado de un carácter supracosmopolita que según Portal puso desde el principio a trabajar unidos a integrantes con orígenes disímiles, haciendo de ésta una publicación un ejemplo concreto de heterogeneidad y acción de vanguardia. En su devenir la revista también mostró trazos de ironía y desencuentro frente al *status quo*. Ejemplo de esto son los anuncios irónicos que aparece en la última página de *Hangar* y de donde citamos lo siguiente: “los poetas de lima (sic) padecen de precocidad genial —que risa! Fracados desde que nacen”. Este tipo de irreverencias ejemplifica a su vez algunos de los comentarios que en 1954 hizo el prolífico peruanista Luis Monguió:

[THRT] pasó muy rápidamente de un vanguardismo arte purista a un vanguardismo lleno de contenido social. En *Hangar*, primer número de esta serie que he podido ver, predomina la poesía pura con poemas de Vicente Huidobro y Carlos Oquendo, por ejemplo; pero en el número siguiente *Rascacielos*, se nota en seguida un aire de subversión ambigüamente entre literaria y política (81)

En este apartado, Monguió sugiere la rápida transformación del carácter editorial de la revista con cuatro nombres. No obstante Monguió no logró informar en su escrito acerca de cómo tomaba lugar esa transición. Parece ser que el profesor tuvo un acceso limitado a los textos y que su propia estructura de trabajo no permitió ensamblar los vínculos que existían entre el

discurso poético y político.⁵¹ Al final, Monguió concluye que *THRT* facilitó que el vanguardismo tomara “cuerpo” (61) en el Perú y que se gestara un pensamiento revolucionario en las letras. Cabe mencionar de nuevo que para aquel entonces el régimen político empezaba a transformar las múltiples experiencias literarias y políticas de los autores.⁵²

Antes de continuar es necesario hacer un énfasis especial en el circuito que promovió la *THRT* en el Perú de finales de los años veinte en cuanto se opuso formal y discursivamente a la configuración tradicional de una revista literaria. En este sentido, *THRT* le apostó a un público ágil y estudiantil que rechazaba el centralismo académico y por ende a sus órganos de difusión y canonización de saberes. En cuanto a la transición discursiva al interior de la revista nos queda aún por explicar cómo se da ese imbricado territorio poético y político que los especialistas han descrito como antagónico. Por esta razón queremos proponer a partir de este punto la noción del paisaje como un vehículo discursivo para explicar la efectividad política de propuesta poética de Magda Portal entre otros. Esta noción no resulta de la nada sino que tiene antecedentes claros en la búsqueda por la naturaleza de Nuestra América que hemos esbozado ya en el primer

⁵¹ A este respecto hay que contemplar que Monguió establece categorías independientes para estudiar la poesía de vanguardia, la poesía social y lo que en aquel entonces se entendía como nativismo. Estudios recientes (Huamán, Pantigoso, Bosshard, Zevallos Aguilar y Vich) demuestran que por ejemplo el trabajo de Gamaliel Churata puede entenderse ahora como indigenismo de vanguardia y que hasta cierto punto este tipo de intelectual no pretendía tomarse como propia la voz de los indígenas sino corresponder a lógicas culturales en conflicto dentro de las cuales participaban imaginarios de modernidades simultáneas. Con estos antecedentes se pueden ofrecer varias hipótesis contrarias a Monguió ya que la propuesta de Churata no persiguió una “síntesis de la peruanidad” (104) ni tampoco un indigenismo inverso que reivindicara lo “indo-mestizo”(106) o lo cholo que en términos del propio Monguió era la síntesis de lo indio y lo español.

⁵² En 1925 los cambios políticos dentro de la dictadura de Augusto B. Leguía hacen que Magda Portal tenga que salir en exilio hacia Bolivia junto a Serafín Delmar, otro de los editores de la publicación. Así se marcó el comienzo de una serie de traslados que terminarían para Portal en México tras breves temporadas en el Perú. Por su parte Serafín Delmar debió salir igualmente para México luego de ser condenado por su disidencia política y por fundar la Alianza Popular Revolucionaria.

capítulo.⁵³ Por consiguiente se procederá examinando la noción del paisaje dentro del diálogo que se gesta entre el *Boletín Titikaka* y *THRT*. No sobra decir que se quiere dar prioridad a la propuesta editorial más que a las voces poéticas individuales en donde priman como ya se ha dicho las voces de Magda Portal y Gamaliel Churata.

3.3 GRAMATICAS CULTURALES EN CONFLICTO: MAGDA PORTAL

En 1926 el poema “cualquier paisaje” de Magda Portal publicado en el *Boletín Titikaka* sirvió como preámbulo de la filiación entre esta publicación y la revista de cuatro nombres en la cual hemos venido insistiendo. Esa filiación está caracterizada por una intensa carga poética que instala un debate cultural alrededor de la noción del paisaje y que en este momento queremos explicar. En el citado poema Portal interviene una escenografía urbana que se supone limeña, describiéndola con el favor de una mirada vacilante. Para articular este tipo de mirada Portal empieza por localizar, según el texto, unas pupilas que funcionan a modo de ventanas. Esta estrategia poética le permite tanto a la voz poética como al lector asomarse a una “casa de locos” de la cual no se conoce mucho. Las imágenes que delinea Portal exaltan una geografía local en la cual se traslapa un tejido compuesto por múltiples cables eléctricos. No obstante en los versos estos cables eléctricos no tienen la simple función de describir la modernización que estaba en curso sino de abrir un resquicio por el que se asoma otra escenografía en la que los recuerdos se

⁵³ En vez de repetirnos sugerimos ampliar el espectro de esta noción a ambos lados del Atlántico en donde ya se habían experimentado los efectos de una crisis social derivada de los desajustes de un sistema capitalista en Europa y de la cual se tuvo razón a través de autores españoles tales como Ángel Ganivet, Antonio Machado y Miguel de Unamuno entre otros de la Generación del 98. Dichos autores habían hecho explícito el debate del paisaje como referente espiritual y de carácter social ante el sentimiento de abulia que sopesaba a las gentes en la península finisecular.

limeña, ambos íconos de una sociedad en vísperas de urbanizarse. El poema de Portal se resiste a esclarecerle este particular al lector ya que impide explicarse si la voz poética se está asomando desde adentro o desde afuera de aquella casa de locos. Por una parte, la casa de locos puede ser literalmente un lugar privado de habitación al cual se asoma la voz poética por medio de unas pupilas. Por el otro lado, la casa de locos puede ser el mismo espacio público en donde la voz poética asomada por una ventana descubre la acumulación de varias modernidades. La única conclusión certera a estas alturas es que las imágenes de Portal conllevan un modo de mirar diferente a una estética criolla y contemplativa en el cual las ciudades y en la cual el paisaje es la capital y no al revés.

En el editorial del *Boletín* de marzo de 1927, Lucas Oyague hace eco de las palabras de Portal y sigue interrogando la noción del paisaje. Oyague hace lo propio al preguntarse por el estado de orfandad en el que estaban los poetas hispanoamericanos embebidos del “criollismo nacionalizado” que no los dejaba expresar la emoción serrana. En particular Oyague estaba realzando las contribuciones que Alejandro Peralta hizo con su libro *Ande* (1926) en donde, según el crítico, se supo captar el paisaje y las costumbres negadas desde el descubrimiento de Colón. En el *Boletín* de abril de 1927 estas ideas tomaron más forma al expandirse los comentarios otra vez a favor del libro de Peralta. Las acotaciones dejaron en claro la conciencia que tenían los Orkopata de estar renovando las artes en aquella época. Este grupo intelectual estaba incluso a punto de entender que ya eran reconocidos como vanguardistas por otras esferas culturales. Según el editorial, esta renovación se estaba dando medio de un canto pastoril puneño que a través de Peralta mostraba una facilidad para expresar la “belleza andina”. En este contexto, la belleza aparece vinculada con la emergencia de un poeta que había vivido conciliado con su paisaje y con un pueblo. En otras palabras, la obra de Peralta sirvió para sugerir una

estética que auscultaba con sencillez un paisaje y con el cual se movilizan los cantos dedicados a la naturaleza serrana.

Como evidencia de un carácter renovado que aniquilaba la exuberancia de la naturaleza americana promovida por los poetas modernistas en el Perú, el *Boletín* presentó dentro del mismo ejemplar una obra del ilustrador Camilo Bras titulada “Paisaje andino”. Allí se reconoce a simple vista un paisaje habitado principalmente por sujetos y por ende éstos ocupan un espacio indispensable en la composición de la obra. Algunos de los elementos que contribuyen a crear las tensiones sociales en la obra son: una cruz dibujada a la derecha, un animal y una planta nativa en la izquierda inferior. Pero existe en particular un elemento que genera un diálogo visual con el espectador de la obra. Este elemento es una mujer que levantando levemente su rostro y girándolo hacia el espectador hace obligatoria la mediación entre ese agente social y el lector del *Boletín*. Esta posición frontal esquiva la representación fácil representación del habitante rural que es siempre visto distraído o en una situación de trabajo con la tierra. En pocas palabras esta obra facilita entender una compleja propuesta que abordó el arte peruano como elemento de reafirmación histórica en la cual el arte debía, según Magda Portal, rayar el “anarquismo estético”⁵⁴ para evitar la caricaturización y deformación que había logrado hacer el arte académico con el pasado. “La mirada al pasado, no es un retroceso” escribe Portal quien a reglón seguido continúa diciendo que “A veces, a nuestra espalda queda el horizonte y su ancha cinta de luz está llena de promesas.”

Resulta consecuente afirmar que el paisaje puneño estaba siendo teorizado desde una vanguardia andina que en esa época tenía en Alejandro Peralta a uno de sus más agudos

⁵⁴ Esta propuesta estética en términos literarios y pictóricos se puede ver complementada con las ilustraciones de Diego Kunurana incluidas en las portadas del *Boletín* en sus ediciones de agosto y septiembre de 1927 y con tres textos de Esteban Pavletich titulados “Hacia nuestra propia estética” en los cuales se reclama la necesidad de emancipación de una cultural y el rechazo al traslado de una cultural burguesa e industrial.

representantes. Sin embargo estas teorizaciones nunca fueron planas del todo en cuanto que el grupo editorial fue consciente de que por ejemplo Peralta “no ha vivido en pleno campo [y] no ha visto más campos ni más indios que los que se asoman temerosos y tímidos por la ciudad” tal como se informa en “La sierra y un gran poeta” en el *Boletín* de Julio 1927. Esta distancia entre los agentes del paisaje andino y quienes estaban en la búsqueda de una estética renovadora involucró por lo tanto ese peligroso terreno de la representación en donde la reivindicación actuó mancomunada al aparato de hegemonía de las letras. Sin ánimo de abordar esos asuntos en los cuales la crítica ya ha llamado la atención, preferimos anotar aquí la contrariedad que resulta de los textos de J. Uriel García dentro del *Boletín* en cuanto hacen referencia a las relaciones entre los sujetos y su entorno. Las ideas de García resultan ineludibles ya que éste anuncia a lo largo de tres textos titulados “Neoindianismo I,II y III”⁵⁵ una noción de paisaje entendida como un problema a resolver.

El paisaje entendido como problemática tiene que ver con una naturaleza transformada radicalmente tanto en su materialidad como en su construcción simbólica. Para J. Uriel García esta naturaleza trastocada debía impulsar un nuevo sujeto y una novedosa manera de articular un paisaje hecho de fragmentos. Dicha apreciación está sustentada en la idea de que para las gentes el paisaje ha perdido su valor mitológico y misterioso impidiendo que se siga exaltando su carácter religioso y trascendental. El paisaje ha pasado a ser un “trastorno geográfico” en el cual es posible apreciar no sólo el horizonte incaico sino un panorama en el cual la “acción humana tiene más destino y acción creadora”.⁵⁶ Según García, el paisaje se ha hecho más complejo con la configuración del pueblo mestizo en donde lo social prima sobre la imagen primitiva y rústica

⁵⁵ Estos artículos fueron publicados en las ediciones de noviembre, diciembre de 1927 y febrero de 1928 respectivamente.

⁵⁶ Ambas citas corresponden al texto “Neoindianismo II” publicado en el *Boletín* en su edición de diciembre de 1927.

del ayllu en donde “todo es naturaleza”.⁵⁷ En otras palabras, el crítico está interesado en presentar a la aldea como el lugar más idóneo para conservar la “americanidad”⁵⁸ mientras que se forma un hombre nuevo. Bajo esta lógica es consecuente que si el paisaje andino cambió con los aportes europeos y antieuropeos; así mismo debe hacerlo el “espíritu del hombre” que vive en ese mundo transformado.⁵⁹ Las ideas de García involucran sin disimulos un desprecio por la vida serrana ya que está colmada de limitaciones geográficas que a su vez dificultan la vida civil y la actuación del colectivo como masa social. Es evidente que la problemática alrededor del paisaje está vinculada al proceso social de transformación de la materialidad incaica, a las resistencias que surgieron durante la colonia y a la disyuntiva entre lo material y la vida espiritual del pueblo andino de aquel entonces. El debate está más claramente planteado en los siguientes términos: “[el neoyndiano] o ingresa en ese ancho mundo neoyndiano o subsiste en su paisaje demasiado constreñido”.

3.4 MIRAR PARA ADENTRO O LA ESCENA ULTRAÓRBICA

Examinando la noción del paisaje a partir del final de los años veinte, se ve cómo en los círculos culturales del Perú va aflorando una conciencia de renovación y de cambio con respecto a una cultura dominada por las premisas criollas. El arte se vio enfrentado a una serie de tensiones transnacionales y regionales donde se disputaba lo andino y lo moderno. Esta batalla lógicamente

⁵⁷ Marcamos con comillas esta palabra para resaltar el valor simbólico y político que sugiere. Referimos igualmente al primer capítulo para expandir dicha noción.

⁵⁸ Esta americanidad parece estar vinculada con la expresa idea de García de que la meta más elevada es el arte en virtud de su acción creadora de formas insurrectas como el capitel mestizo que combina elementos para fundar un arte Nuevo pero coherente con una tradición.

⁵⁹ Ver “Neoyndianismo III”. Febrero de 1928.

no fue sencilla porque las fronteras entre estas instancias resultaban difusas para los intelectuales quienes trataban de sugerir modos de coexistir culturalmente con el modelo dominante. El paisaje andino fue sin duda uno de los elementos que más motivó estas reflexiones puesto que allí se solapaban en lo tangible y en lo simbólico múltiples culturas. En la publicación *Trampolín. Revista supra-cosmopolita, Hangar (ex-trampolín), Rascacielos (ex-hangar) y Timonel. Arte y doctrina (ex-rascacielos)* la noción del paisaje desarrolla a lo largo de sus cuatro ediciones una propuesta política que se nutre de imágenes poéticas para entrar en diálogo con otros agentes culturales. Esta propuesta sugiere una ruptura con una tradición artística que había disociado las representaciones del paisaje de los conflictos emergentes de la asimétrica interacción social. Esta actitud transformadora que se dirigió de manera versátil hacia un público juvenil convocó a través de la naturaleza un tipo de arte que dejaba sin piso la distancia entre la palabra y la acción.

Entre dos abismos. Paisajes claroscuros.

[...] Otro grito
tan fuerte que rompió los muros
del tiempo
era el mismo que lloró
en todas la noches
un llanto fúnebre de estrellas
pasó un pájaro rompiendo el alba
niño tímido que se escondía en las esquinas [...]
Serafín Delmar

En este orden de ideas, *THRT* publicó durante las dos primeras ediciones poemas y artículos de autores como Serafín Delmar,⁶⁰ Julian Petrovick,⁶¹ Alejandro Peralta y Gamaliel Churata que aunados al trabajo de Magda Portal hilaron un discurso crítico acerca de la realidad

⁶⁰ Seudónimo de Reynaldo Bolaños Díaz

⁶¹ Seudónimo de Oscar Bolaños Díaz

peruana. Es claro que *THRT* tiene muchas cercanías con el Boletín Titikaka puesto que éste último también fue impreso en un pliego de papel que era plegado en cuatro hojas. Lo que no se ha podido esclarecer aún es si *THRT* también fue también utilizado para ser canjeado por otras publicaciones por parte del sistema bibliotecario como se hizo en Puno con el Boletín. Según podemos inferir *THRT* tuvo un carácter más ágil y juvenil que parecía tener la intención de movilizar a un lector ciudadano. Por eso si *THRT* se compara con el Boletín se puede decir, considerando su audiencia y su efímero tiraje, que éste tuvo un perfil local vinculado a las calles limeñas mientras que el Boletín tuvo un carácter más regional y cosmopolita pues conectaba a Puno con otros epicentros culturales continentales. *THRT* no era un vehículo de difusión y vinculación entre intelectuales sino un vínculo de poetas con jóvenes lectores. Esta línea editorial quizá es la responsable de que en *THRT* no sea tan evidente una retórica indigenista. Tampoco los temas que se discuten necesariamente corresponden a un diálogo teórico transnacional. Por el contrario, las noticias que se dan utilizan acontecimientos locales, eventos literarios particulares y sobre todo se hace uso de poemas para comunicar un sentido artístico y político. Vemos pues que el Boletín priman los textos ensayísticos mientras que el *THRT* los poemas tienen la responsabilidad de dar coherencia al perfil de la publicación.

Consecuentemente se puede hablar del poema de Delmar como el preámbulo del debate que se dio alrededor del paisaje en esta publicación. Aquel poema expresaba cierta inquietud ante el advenimiento de otro momento histórico que anunciaba la simultánea caída de lo divino y la emergencia de otros agentes culturales. En sus versos la voz poética empieza por describir así una naturaleza en donde prevalecen imágenes de dolor enmarcadas en una escenografía nocturna. En estas primeras imágenes no está ausente ni la miseria ni los gritos desoladores de un protagonista que permanece estático ante los acontecimientos históricos. El poema de Delmar

más que limitarse a delinear ese dolor histórico, aprovecha el deseo y la necesidad de cambio radical para insertar otro sujeto renovado que literalmente grita tan fuerte que rompe “los muros del tiempo”. Este hecho está acompañado de imágenes poéticas en las que el paisaje nocturno está siendo reemplazado por otro paisaje que se va iluminando por el “alba”. Es fácil entrever que el alba corresponde aquí a un momento en el que se agencializan otras voces andinas y que la oscuridad refiere a las épocas de sumisión. A medio camino entre estos dos paisajes, la voz poética instala una situación de vilo en la cual el protagonista es consiente de que se están dando grandes transformaciones sociales y que por lo tanto es imperante una nueva actitud frente a emergentes hegemonías y resistencias. Leamos otros versos del poema de Delmar:

i el hombre abandonado cogió los hilos
de su tristeza para beber el frío de la niebla
i [sic] en una mirada desolada cortó el horizonte
amarillo donde se izaba el sol

En este sentido se puede entrever que el poema reivindica un grito en el que cada sujeto se reconoce a sí mismo dentro de un contexto físico caracterizado por una tonalidad claroscuro. Esta característica sugiere un paisaje en el que empiezan a revelarse imaginarios sociales que estaban ocultos pero que al mismo tiempo todavía están en vísperas de ofrecer respuestas contundentes con relación a esa nueva actitud necesaria para descolonizar al Perú. Lo novedoso del poema de Delmar es que para proyectar un diálogo social entre esas voces que parecen ir emergiendo y las representaciones intelectuales de la realidad, Delmar utiliza un paisaje andino que se anticipa a la realidad histórica que por lo tanto se tiene que desligar de la

presencia sensorial de aquella materialidad que quiere representar.⁶² Es decir que Delmar de ninguna manera está representando una escena exterior que es perceptible al ojo de cualquier artista pictórico. Al contrario, el poema en cuestión desborda una mirada sensitiva y vuelve al ojo contra sí mismo para que rebusque en el pasado aquello que permita sacar provecho de las condiciones contemporáneas. Con esto queremos insinuar que por medio del paisaje *THRT* persiste en un entre-lugar andino sin resolución y en donde cualquier etiqueta identitaria en términos étnicos y políticos resulta imprecisa.

En este punto, la exploración que hace *THRT* alrededor del paisaje andino parece ser consistente al señalar un panorama urbano heterogéneo que ya no está en poder exclusivo de la pluma intelectual. De ahí que la sospecha de Delmar resulte apropiada en cuanto apunta hacia un desocultamiento de poderes simultáneos a la supuesta modernización del país. La tarea intelectual de descifrar y darle sentido a ese momento histórico de transición y disputa entre lo andino y lo moderno no era sencillo. En ese entonces las artes estaban acostumbradas a representar lo rural y lo urbano como entidades antagónicas y por ende a diagnosticar a lo urbano como una extensión del pensamiento ciudadano. Este panorama se puede explicar por medio de una serie de imágenes poéticas que Magda Portal construye alrededor del paisaje andino. En éste las fronteras geo-culturales no aparecen expresadas de manera nítida sino que demuestran una clara participación del imaginario rural al interior de las ciudades. Portal expresa sus ideas de la

⁶² La exploración intelectual de ese paisaje andino en el que cohabitan varias modernidades también se puede ver ampliada en el poema “trébol” de J. Moraga Bustamante. Allí las imágenes de una época de transición expresaron una esperanza social decisiva a pesar de la difícil situación histórica del Perú. Este sentimiento se puede explicarse al leer que “a este lado de la tierra/es cierto que a veces silba en sus campanas la angustia/pero este hombre sabe abrochar a tiempo su alegría”. Moraga Bustamante incorpora imágenes de la escena internacional que enriquecen la discusión y los compromisos políticos internacionales.

siguiente manera poniendo en entredicho las categorías con las cuales se ha dado orden a las geografías nacionales.

[...] trepidante alegría
locomotora sin frenos — mis nervios
fósforos encendidos — se derriten sobre
los dos abismos claros —

horizonte bordado de esperanzas
sin dibujar —[...]

Este es uno de sus poemas que fue publicado sin título en *Trampolín* en el cual la poetisa recorre rápidamente “un paisaje color de té” que llama la atención sobre China para luego detenerse en un paisaje local. En los últimos versos, la descripción de ese paisaje local se vale de elementos disímiles como son la velocidad de una locomotora y la calidez del fuego de unos fósforos. Extendiendo el sentido de estos versos es viable afirmar que cada uno de estos elementos actúa como un signo que ha alterado física y simbólicamente el paisaje andino y que para ese entonces ya eran vistos como una conflictiva amalgama. Con el riesgo de generalizar, tengamos presente que el ferrocarril como imagen y materia se ha encargado de trazar cicatrices en tales territorios de modo tal que fue organizando las poblaciones a través de una línea y que a la postre se ha convertido en símbolo de la modernización. A la par, el fuego constituye origen y centralidad en la cosmovisión Tiwanaku e Incaica en las cuales el universo aparece distribuido según las dinámicas solares. El poema al seguir estos elementos se encarga de sentar la batalla simbólica entre los nuevos y los antiguos dioses enfrentando la eficiencia de la locomotora con lo efímero del fuego. El paisaje resultante de este enfrentamiento nada tiene que ver con un efecto armónico o estático de la naturaleza sino que sugiere una imagen en movimiento. En ella

se asume una inestable contraposición⁶³ entre modos de habitar los lugares y dando sustento para que al final el mismo poema exprese esa disyuntiva aludiendo a la imagen de dos abismos. En términos de la narrativa visual esta contraposición sugiere por un lado, un devenir lineal y consecutivo propio de la locomotora con el cual se usa y se saca provecho de los lugares. Por el otro lado, el haz de luz evoca un tipo de ocupación de los lugares de carácter intermitente que si bien ilumina y revela una realidad sensorial también tiene implícito un espectro clarooscuro con el cual difícilmente se puede expresar un paisaje extensivo y panorámico de la realidad.

En este sentido la participación de Delmar y Portal trae al debate un paisaje andino de carácter inclusivo que trata de localizar puentes simbólicos y donde cada vez es más relevante la participación de quienes habitan los lugares. Hablar de un paisaje habitado que desborda los límites convencionales del paisaje cultural de las ciudades y el paisaje natural del campo, obliga a reflexionar acerca de una dinámica renovada con la cual el arte urbano representó el paisaje. Esta estética además de describir la materialidad andina mantuvo al mismo tiempo un interés por explicarse a ese sujeto que se enuncia con y desde su paisaje. Así pues encontramos instancias como la de Alejandro Peralta quien publicó en *Rascacielos* un poema titulado “campo”. Este poema le dio la continuidad necesaria a la búsqueda intelectual por una naturaleza andina que no estuviera acotada por un pasado arqueológico y naturalista. Es por esta razón que Peralta visualiza un sujeto histórico que prevé el encuentro de los idearios urbanos y rurales como un asunto a resolver desde la cultura y la política —quizá haciendo eco de los planteamientos fundacionales de José Carlos Mariátegui. Con esta posición emerge una voz poética que vuelve a utilizar el recurso lírico del alba como plataforma para resaltar que:

⁶³ En este sentido Portal concuerda con su colega Alejandro Gutiérrez quien, en “los faroles y la noche en las vitrinas”, se niega a representar como antagónicas la escenografía rural y otra urbana. Allí se resalta el trabajo simbólico creando una naturaleza rural-urbana en tensión. Gutiérrez escribe: “los faroles eléctricos del cielo están apagados/porque de los paralelos que conducen la corriente/el meridiano del cáncer está roto”.

alegres ponchos aldeanos
pintan
de madrugada
los caminos
el campo alterna las páginas [sic] de su cuaderno de oleografías
la tierra se incorpora
CARGADA DE HERRAMIENTAS

Estos versos demuestran un sujeto que se ha sacudido de un dolor histórico y que amanece sin temores a un tiempo en el que la nostalgia y la exuberancia de la naturaleza andina idealizada resulta obsoleta. En dicha escena de madrugada se contraponen otra vez el efecto de la modernización —ilustrada con herramientas agrarias— mientras que se va descubriendo un paisaje regional activo. Este último, según sugiere el poema de Peralta, ha empezado a inquietar la dinámica cultural de las ciudades y ha puesto a reflexionar a los intelectuales sobre su oficio y la plasticidad de sus argumentos. De ahí que el poema apunte con emoción que: “!el sol ha embaderado la ciudad!” dejando en claro una nueva actitud estética frente al desatino de concebir al campo como un paisaje uniforme y vacío sobre el cual se deben inscribir discursos y prácticas civilizatorias. La actitud de Peralta acota una nueva búsqueda poética que vacila entre los referentes culturales endógenos y exógenos esquivando su sumisión ante una lógica metropolitana. En este punto, se puede inferir que Peralta, junto a Portal y Delmar, a través de sus poemas están anticipándose a un paisaje andino que desacomoda la armonía paisajística abriendo la discusión hacia un terreno azaroso para el intelectual limeño y sus rezagos decimonónicos.

Churata y la escena ultraórbica

La inclusión de textos y poemas de Gamaliel Churata es sustancial para vincular en *THRT* un discurso intelectual de exploración estética y política con una teoría de tensión cultural que respondía a la acción colonizadora y al centralismo limeño. A este respecto, Churata funcionó

como un pliegue discursivo al interior de la revista que facilitó la transición hacia un territorio de acción en el que el arte se vinculó de nuevo con la alteridad social y en últimas con la vida misma. Al decir esto queremos señalar que la poesía de Churata que fue compilada en *THRT* formuló un compromiso con la problemática andina y en especial con un paisaje que convocaba otras modernidades. A nuestro juicio, el trabajo de Churata resultaba apropiado para consolidar la misión renovadora de la revista en cuanto permitía reflexionar una apertura cultural con lo otro a partir de la naturaleza andina. Específicamente, Churata enunció un “punto lácteo”; lo cual es una teorización que parecía anticiparse en *THRT* pero que sólo se definió con la publicación de su texto magistral *El pez de oro* (1957). Con el peligro de simplificar este “punto lácteo” del cual ya autores como Zevallos y Usandigaza⁶⁴ han dado amplia razón, cabe anotar que éste hace referencia a un momento histórico donde coinciden la inversión del orden social y de germinación de una nueva gramática cultural. En particular, Churata estaba extendiendo una invitación al sujeto andino para que se encontrara con un entorno físico, entendido éste último, como una unidad conflictiva en donde habitaba la energía y la razón de ser. Es obvio que la propuesta de Churata fue incompatible con una tradición que trivializó la naturaleza andina otorgándole rasgos de armonía y exuberancia imperial. Lo que hizo Churata fue ofrecer una indagación cósmica que negando la dicotómica alienación entre el sujeto y su mundo, permitió pensar en nuevas tensiones en las que “el yo siempre se refiere recíprocamente a un tú, sin el cual el yo no puede existir”. (Bosshard y Cesar Ángeles L, 2002, s.p)

En términos relacionados con el paisaje andino, las teorizaciones de Churata empezaron primero por dislocar el hacer intelectual al retirarles el fuero a los escritores y a su condición de

⁶⁴ Usandizaga se refiere a este “punto lácteo” a partir del americanismo de Churata en el cual se concibe una América profunda, sin fatalismos ni retrocesos, sino abierta como fruto y germinación, plenitud y profundidad (2005).

“plásticos de la naturaleza”. Se infiere de esto otro tipo de escritor menos impositivo y más aprensivo de la naturaleza que se presentara frente a ésta “cargando el peso trágico y formidable de su conciencia” para así producir un éxtasis (Pantigoso: 1999, 135). Este encuentro formulaba entonces una nueva concepción andina vinculada al unanimismo⁶⁵ y a la anulación de lo contrario y lo antitético. Este rechazo a la nitidez de las formas y la pureza cultural permitió desde entonces desvencijar dos nociones geopolíticas del “aquí” y el “allá” con las cuales se ha jerarquizado el espacio andino entre centro y periferia. Así Churata exige replantearse dos relaciones: la de los sujetos frente a la naturaleza andina y, las propias dinámicas entre el centralismo limeño y la producción cultural periférica. Para ilustrar este entramado teórico es conveniente citar el jugueteo que logra Churata por medio de los conceptos ultraórbicos⁶⁶ del “aquicito” y del “allacito”. Términos que describe en el guión lexicográfico⁶⁷ de *El Pez de Oro* y que dieron pie para señalar una renovada utopía andina desde la cual, según Manuel Pantigoso, fue posible pensar en una lejanía de la cercanía y una proximidad de la lejanía. (1999, 140) Estos antecedentes volvían por lo tanto sobre aquella disyuntiva entre la ciudad y el campo que ya los primeros poemas de *THRT* habían enunciado aludiendo a dos abismos.

Para Churata la jerarquización del espacio geográfico y cultural tenía mucho que ver con la inequidad implícita del hacer intelectual. De ahí que insistiera en un diálogo con aquellas

⁶⁵ Este unanimismo tiene que ver con la conciencia de que cada átomo es participe de una unidad espiritual en donde participan los macrocosmos y los microcosmos de modo que anulan los contrarios (Pantigoso, 1999: 141)

⁶⁶ Lo ultraórbico puede explicarse a la luz del poema “hombres ultraórbicos” de Churata. Aunque se ofrecerá una explicación más adelante puede entenderse que esta noción surge como un a propuesta que quiere trascender las categorías temporales, estéticos y políticos. Las relaciones entre entidades opuestas como el arriba/abajo, lejanía/proximidad entre otras quedan en tensión. De ahí que la voz poética desee “saltar el límite”.

⁶⁷ Aquicito: lo que aquí se halla puede estar ya más cerca; sin embargo, para el indio, lo que está aquicito bien puede hallarse a muchas leguas.

Allacito: allá, pero aquí no más

voces que empezaban a empoderarse dentro de las ciudades y con el cual pretendía empujar un momento histórico en que el mutismo del indio “habrá de romperse un día, a juzgar por la magnitud de este mundo y de su proceso expansivo, no cabe dudas. Más se romperá por la acción de indio.” (Churata1957: 17, 27 citado en Monasterios: 2007, 562) Esta conciencia social hizo posible conectar en la “proximidad del presente” un sentimiento de esperanza social que se leía entre líneas en las primeras ediciones de la revista *THRT* con ese otro momento en el que se invertirían los órdenes sociales. (Pantigoso: 1999: 140) Aprovechando nuestra ventaja temporal podemos afirmar que Churata estuvo desde entonces insistiendo en una materialidad andina que al margen de los preceptos geográficos estaba guiada por la ritualidad del lago Titikaka. En especial, Churata se refirió al “paisaje físico y moral” (Ibid: 141) a través del cual se podría articular una gramática heterogénea de la vida sustentada en el símbolo de “*El Pez de Oro*”.⁶⁸ En este sentido el lago se convertiría en el habitáculo donde se experimenta un momento de permanencia vital (Churata, 1957: 45,97) y en el que se concedería un carácter dinámico al pasado.

Cuando se publicó *THRT* era todavía muy temprano para dar razón del impacto de las teorizaciones de Churata, pero no por eso sus poemas dejaron de ser efectivos a la hora de activar fuerzas sociales. Consideremos su poema “penetración” en el cual el poeta visualiza muchas de las explicaciones que hemos venido dando y donde se refiere en particular al choque entre los antiguos y los nuevos dioses. Este poema empieza por retomar el conflicto entre las modernidades asentadas en las zonas rurales donde cada vez es más relevante el papel de la maquinaria agrícola. La voz poética no se queda corta reclamando que como se han

⁶⁸ El Pez de Oro es un ser híbrido con las escamas de oro de su madre —la sirena del mundo de arriba— y los bigotes de totora que heredó de su padre, el Puma de Oro, rey del mundo de abajo y que reside en el Titikaka (“Entrevista a Marco Thomas Bosshard” Ángeles s.p.).

instrumentalizado los motores en los surcos sino que aprovecha esta situación para crear una solidaridad frente a quienes han ridiculizado la cosmogonía andina viéndola como una mitología de carácter “infantil” e improductiva. Detengámonos un momento para leer el poema en su integridad consientes de su extensión.

el SOL, mito infantil
juguete cosmogónico
pelota mayor, pelota ingrávida
polizonte esfera en el testículo cerebral...

NO ES EL VIEJO DE ORO
NI EL DIOS DE LOS ANTIGUOS CULTOS

lleno de urgencia
puso motor al surco
y el surco caminó

abofetea las almas!

percibo y comparto el grito
achicharrado en el clamor del día
canto estuoso naciendo de la entraña verde
y abro el corazón a los 5 puntos de una maravilla
sujeta a los desbarrancados sentidos de la humanidad

somos fruto solar?
fruto intenso?
hay voces en el silencio
resonancias primarias
piedras que rezan súplicas enmohecidas
temblores
 chispazos
 ofuscación
 muerte
seremos átomos?

 oh!
 no hemos nacido aún
 estas angustias germinan
 para los días que vendrán
sol, pene sangrante
templa la nervazón de mi carnaza
abrillanta mi sabiduría

EMERGIENDO DE LOS MARES CELESTES, SOY EL RO-
JO CAZADOR DE LUJURIAS.

(“penetración”⁶⁹, Gamaliel Churata)

Se nota que el poema insiste que la centralidad del sol no ha sido remplazada del todo y que más que el aplanamiento cultural existe una disputa por el sentido y la construcción de la naturaleza andina. De ahí que se cite un canto mordaz que aparece de la “entraña verde” y que abre “el corazón a los 5 puntos de una maravilla sujeta a los desbarrancados sentidos de la humanidad”. Es fácil entrever que la voz poética está insatisfecha con la dependencia simbólica y material que existe entre las regiones geo-culturales y el efecto de la centralización del poder. Estas teorizaciones sobre lo que estaba ocurriendo en el campo en aquel momento nunca excluyeron los cuestionamientos frente al propio sujeto andino. Por eso no es extraño que en este poema se lancen a la par indagaciones acerca del devenir andino como por ejemplo: “somos fruto solar?/ fruto intenso?/ hay voces en el silencio?/ resonancias primarias”. A nuestro modo de ver este tejido poético esta sobreponiendo varios discursos que antes se habían entendido por separados. Allí sobre el debate de la naturaleza andina se anclaron las discusiones sobre el sujeto andino y sobre el hacer intelectual. En breve, consideremos que estas últimas preguntas se dirigen a lectores muy diversos⁷⁰ haciendo de estos poemas una expresión heterogénea. El poema cierra ratificando que “no hemos nacido aún/ estas angustias germinan/ para los días que

⁶⁹ Mantenemos la diagramación original de THRT.

⁷⁰ Estoy pensando en quién podría contestar estas preguntas. Mi hipótesis es que la primera pregunta al enunciar si “somos frutos solar?” crea una inestabilidad en la cual el lector debe tomar una posición política en la que se suma o se excluye de esa voz del “nosotros”. Además de eso preguntar si “hay voces en el silencio?” es a nuestro modo de ver una pregunta directa al intelectual letrado que está acostumbrado a declarar como vacío cualquier entidad que esté al margen de la ciudad.

vendrán” incitando otra vez hacia esa unidad conflictiva en la que se activa un dolor histórico y donde es imposible reconocer la fronteras entre lo mismo y lo otro.

La actitud que despliega Churata en “Hombre ultraórbicos”, un poema que se publicó en la última edición de *THRT*, se vuelve mucho más visceral e incorpora la idea andina de la materia animada.⁷¹ Bajo esta lógica se explica aquel lenguaje que cargado de sensualidad debe producir ese éxtasis creativo y la movilización social. Los versos están atravesados por “animales de pezuña brillante” que rasguñan las arterias de la tierra. Así mismo se apunta una “combustión interna” en la cual se exclama a viva voz “¡estad atentos! ¡despertad!”. Estos versos recrean imágenes que actúan a modo de conductos entre diferentes modernidades y regiones geoculturales haciendo prevalecer un discurso atiborrado de fluidos y de una gramática incómoda para el canon literario. En el poema las situaciones de subordinación se entrelazan con escenas anti-hegemónicas que al filo del surrealismo ilustran la germinación material y simbólica. Producto de lo anterior es también un paisaje andino en el que se acumulan dioses, hombres astrales centellantes, personajes que sienten que sus huevos fueron ordeñados, cascadas y vértigos, animales venideros, etc. La contribución de estas imágenes poéticas dentro del contexto de *THRT* está en sacudir la pasividad social y la falta de solidaridad mediante la perturbación estética y política. Para Churata la solución frente a esos momentos de transición no está en el eterno retorno o en la búsqueda de una naturaleza anterior y sin modernizar puesto que en su opinión no tiene sentido retornar aquello que no se ha ido (1957, 97). Por eso vemos que se plantea la animación de cierto paisaje andino en que la tensión entre el ideario metropolitano y

⁷¹ Según Helena Usandizaga este binomio materia-espíritu está relacionado con la animación en la cual “la semilla es el principio animador, el alma del hombre” haciendo posible que concebir una tierra animada. (2005, 245) En otro apartado Usandizaga aclara que esta semilla puede ser también entendida como los muertos quienes al volver a la sangre de los vivos dislocan las zonas de la muerte y sugieren una ubicuidad del sujeto. (2005:248)

HUELGA TIERRA ALEGRATE SEBO
CARNE ADIPOSITA TODA FILTRADA
ya nos dejamos el ancestro
y se ha avivado la sordera en el tímpano
que forjó la birgonia celeste
ahora veo formar los ejércitos alados duros centellantes
para brincar el límite

3.5 EL PAISAJE VISCERAL: IMÁGENES TELÚRICA

Desde su primer ejemplar la publicación *THRT* inquietó a su público con la búsqueda de una alteridad hilada por medio de las intervenciones de Delmar, Portal y Churata. Al transcurrir el tiempo esta búsqueda fue haciéndose mucho más evidente al punto que en su penúltima edición titulada *Rascacielos* apareció un editorial que se enfrentaba directamente con las instituciones políticas. Bajo el título de “bandera” aparecieron las firmas de Serafín Delmar, Magda Portal, Gamaliel Churata, Alejandro Peralta y Julián Petrovick respaldando un texto que defendía la libertad y acusaba la censura política. Para este entonces Portal ya había descubierto en la juventud un nicho revolucionario, Delmar había descubierto el amanecer de otro tiempo y Churata ya había expuesto en sus poemas la figura de “un cazador rojo” poetizando con lujuria la naturaleza andina y la insubordinación estética y política.⁷² Estas tres perspectivas habían resemantizado la noción del paisaje andino cargándolo de los conflictos y las posibilidades de sus agentes. Luego en la última edición, *Timonel*, vemos aparecer una imagen consecuente con ese paisaje que zigzagueaba entre una escena nocturna y el alba descolonizadora. Esta imagen de la naturaleza andina surgió a partir de entonces teñida de rojo como símbolo del movimiento revolucionario. En este número, las voces poéticas insisten en un discurso ágil que minimizaba

⁷² Aquí me refiero otra vez a los poemas “penetración” y “hombres ultróbicos” donde Churata convoca la acción política.

sus ambigüedades valiéndose por ejemplo de la antropomorfización del término revolución con el cual abre un escenario de disputa política. Esta última idea tiene que ver con el poema titulado “biografía de la palabra revolución” en donde el poeta Alberto Hidalgo⁷³ revela una vez más una actitud militante frente a los poderes centralistas y represivos. Hidalgo escribe: “REVOLUCION/ luego el sol al pasar por tras ella para hundirse en la noche/ encendió sus diez letras/ REVOLUCION/ y fue el primer aviso luminoso del mundo”. Estos versos dan cuenta de un momento histórico en el cual la tensión política ya había fragmentado la polarización entre el capitalismo y la revolución social comunista dando lugar a híbridas simpatías políticas en las que se encuentra la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) y donde participarían varios de los autores de *THRT*. En uno de los editoriales de *Timonel* estas ideas tomaron una forma muy sugestiva, ya que hablaba de un sujeto que “despierta” frente a las oportunidades que le ofrece aquella ruta revolucionaria. En este sentido se le dice al lector: “empuja tus cadenas no importa los desgarrones”. Esta invitación viene acompañada con la imagen de un “gran corazón” que refuerza con su connotación visceral lo profundo que ha calado la disidencia internacional en el Perú y lo importante que es el actuar colectivo. Es evidente que el editorial está abogando por una resistencia común en la cual las fronteras nacionales y regionales no lleguen a dislocar el verdadero propósito en contra del régimen dominante que prima a nivel local e internacional. Sin embargo eso no significa que esta propuesta se esté sumando a una corriente política universal sino que por el contrario, el editorial resalta que el será de las propias “entrañas temblorosas de la tierra/ [de donde] un día saldrá rojo timonel el GRITO LIBRE”. Con estas últimas palabras queda anotado otra vez más un vínculo que se ha venido desarrollando en esta publicación entre

⁷³ Poeta peruano (1897 Arequipa, Perú- Buenos Aires 1967).

un paisaje andino habitado y el quehacer político de donde debe surgir una expresión visceral que arranque del subsuelo la acción política.

Otro de los editoriales publicado en *Timonel* es más literal para describir las esperanzas pero también las frustraciones de los intelectuales involucrados detrás de los pliegos de esta revista. Estas líneas rechazan el oportunismo intelectual oculto detrás de las ideas regionalistas las cuales resultan, en opinión del editorial, en un “fetiche de explotación sentimental”. Con esto la revista refuta la hipocresía de una clase intelectual urbana que luego de haber generado un centralismo cultural, resultaba en ese entonces interesada en reforzar las distancias entre los hombres de la sierra y los hombres de la costa. La propuesta que trae el editorial no es más que lograr el acercamiento de “los hombres de América” quienes en su juicio se vieron en primera instancia divididos por las fronteras físicas y simbólicas de los nacionalismos y de modo más reciente, constreñidos por el invento urbano llamado regionalista. Las primeras líneas del editorial resumen lo anterior así: “pero si es menguada la idea de patria más aún lo es la de regionalismo aquella palabra teorizante que se va incrustando en la médula de los hijos de detrás de los andes como si fuera a rehabilitar el desdén capitolino”(sic). Estas nociones se pueden ver reflejadas en los versos de Serafín Delmar quien en un poema titulado “himno” invierte todo aquel discurso separatista a través de la mirada de un protagonista que habita la ciudad pero que reflexiona sobre la ritualidad de un paisaje andino sin recaer en la nostalgia. La voz poética afirma: “hombres proletarios! Oid bien el mensaje de la tierra/ el árbol es la palabra fértil — andarivel de los astros/ fuerza y energía/ ascensor de los hombres a la más alta ciudad”. En este punto la intención de crear un lazo entre las fuerzas comunarias, campesinas y obreras aprovecha un paisaje urbano habitado por un hombre que le canta a un árbol. Este canto tiene que ver con la conciencia que aquel “árbol campesino” si bien sirve de “centinela que custodia la miseria” de

la ciudad, ya no está allí para “llorar” sino para dinamizar el “nuevo hombre de los Andes”. En este punto podemos entrever que las imágenes poéticas han venido ratificando un paisaje andino en el que prima una sustancia invisible y subterránea en la cual existen las posibilidades de transformación histórica siempre vinculadas con un imaginario telúrico. El poema de Delmar ayuda entonces a entender cómo este imaginario ha permitido que de modo casi sincrónico *THRT* haya transformado un paisaje nocturno de incertidumbre histórica en un paisaje telúrico iluminado por la revolución pero no una revolución india.

En este punto las entradas poéticas empiezan a generar un discurso mancomunado que señala sin tapujos la represión política y las acciones violentas en contra de los disidentes.⁷⁴ Para entonces las condiciones políticas se habían radicalizado en el Perú y con ello se había forzado a un cambio de estrategia intelectual que ahora literalmente le gritaba a la sociedad en búsqueda de la acción colectiva. A lo largo de los cuatro números de esta publicación se había ilustrado la necesidad de reconfigurar el sentido de un sujeto y de una naturaleza andina a través de la destrucción de las fronteras culturales que eximían la participación rural del devenir urbano. Ese interés por dismantelar los privilegios de las esferas culturales y sus inventos teóricos tuvo implícito además el cuestionamiento de la autoridad intelectual dentro del marco de la geopolítica del saber. Sin embargo, los acontecimientos históricos de la época trajeron otra urgencia que fue la de consolidar en un solo lenguaje aquel llamado político y la síntesis conflictiva entre el sujeto y la naturaleza. Teóricamente la apropiación ritual de la naturaleza ya había sido definida por Gamaliel Churata a través de la noción de materialidad animada y la tensión láctea. Pero, además de ese intento se insinuó otra estrategia que tuvo que ver de igual modo con un paisaje visceral pero con la novedad de que en sus imágenes poéticas se entrecruzaban elementos

⁷⁴ Téngase en cuenta el trabajo del boliviano Oscar Cerruto (1912-1981) cuya obra está vinculada a la denuncia de la opresión obrera.

de la corporeidad humana con elementos de la naturaleza andina. Esta última estrategia alrededor del paisaje se concretó en los versos de César Alfredo Miró Quesada (1907-1999)⁷⁵ quien proyectó escenas en las que por ejemplo los volcanes expulsaban sangre o montañas en las que palpitan corazones de fuego. Aquí se utilizaba la figura del símil para diluir las fronteras entre el sujeto y la naturaleza. Este último giro visceral que tomó el paisaje confirmaba que para el proyecto americanista y revolucionario implícito en *THRT* fue indispensable recrear una cercanía entre entidades que habían sido alienadas de una unidad cósmica. Es claro que este último poema no intentaba reproducir el imaginario de Churata del cual sabemos que terminaría íntimamente involucrado con el universo subacuático sino que se sumó a éste haciendo factible entender un lenguaje renovado en el que también la viscosidad orgánica servía como intersticio entre los diferentes mundos andinos.⁷⁶ Sin pretensión de indagar las connotaciones culturales del poema de Miró Quesada hay que reconocer que este poema creó vasos comunicantes entre el sujeto y la naturaleza con el objeto de lanzar un grito revolucionario. Esto explica porque el poeta insertó la imagen de un grito de “libertad” que fluía por las entrañas de una imagen híbrida cuerpo-tierra para declarar el fin de las fronteras. En esta línea expositiva de *THRT* consolidó un discurso en contra del monopolio político y cultural del saber mientras incluía la germinación de una

⁷⁵ Poeta peruano muy conocido por haber editado en 1949 de la obra poética de Cesar Vallejo. Su obra crítica atraviesa otros escritores como Palma, Mariátegui a lo que suma una novela titulada *El tiempo de la tarántula* (1973). Otros títulos son: *La masacre de los coroneles : (sinfonía barroca en 3 tiempos)* (1982), *Elogio y elegía del Amauta* (1995)

⁷⁶ En este caso me refiero a una tensión que se mantiene tanto en el trabajo de Churata como en el de Miró Quesada entre el mundo de abajo y el mundo de arriba. En este caso, la renovación estética y política brota de abajo y se manifiesta con un fluido sanguíneo que emerge por los volcanes.

“!América nueva!”. El efecto de enunciar esa América nueva⁷⁷ como producto de un volcán andino o como producto de un “abultado vientre de los andes” validaba una vez más un proyecto que miró a la naturaleza andina desde su condición ritual y como la posibilidad de una alteridad social que había sido ignorada en las ciudades.

3.6 CONSIDERACIONES

Examinar el paisaje a la luz *Trampolín. Revista supra-cosmopolita*, *Hangar (ex-trampolín)*, *Rascacielos (ex-hangar)* y *Timonel. Arte y doctrina (ex-rascacielos)* permite entrever un discurso que circulaba a contrapelo del régimen de sentido que le había impuesto la metrópoli a esta noción. A partir de una agenda editorial se publicaron cuatro números en un formato plegado que con su versatilidad le hablaba a un público universitario mientras que abría el debate más allá de los círculos intelectuales de la urbe y de sus revistas culturales. En este sentido, el estudio de esta publicación resultó pertinente para ampliar la comprensión de las vanguardias literarias en la región andina así como para expandir investigaciones más recientes alrededor de publicaciones como el *Boletín Titikaka*. Como se demostró en esta última publicación aparecieron de manera casi sincrónica contribuciones poéticas suministradas por Magda Portal quien sirvió como editora de *THRT*. Partiendo del análisis de esas entradas se pudo reconocer un discurso crítico del centralismo urbano así como de las teorizaciones a favor del nacionalismo y del

⁷⁷ Este proyecto americanista se puede rastrear mas claramente en “Nuestra América y occidente” de Roberto Fernández Retamar incluido en la colección de ensayos de Leopoldo Zea (1992: 155-84). En este artículo se articulan las propuestas sociales que desmienten los procesos de independencia dando lugar al enfrentamiento con una elite criolla que copió un pensamiento progresista, liberal y paradójicamente feudal como podría añadir Mariátegui en *7 ensayos* (1928). Como habíamos dicho este americanismo todavía se reconoce como una independencia mestizo-criolla que quiere desprenderse de la metrópoli instalando de paso una intelectual local. En aquel entonces no se consideraba la emancipación y la auto-determinación de los calibanes.

regionalismo. De ahí que detrás de los cuatro números publicados se note la insistencia por derribar en el sentido más amplio la idea de las fronteras en cuanto a través de éstas se neutralizaba el potencial disidente del colectivo social. Asimismo fue importante articular un diálogo con otros estudios precedentes para poder reconocer los efectos de la canonización de cierta vanguardia y la marginación de otras voces intelectuales que resultaron exiliadas en el sentido político y literario. Sin embargo este desplazamiento de los círculos de poder no resultó en la falta de acción política sino en una participación poética que reflexionando sobre el paisaje andino logró consolidar varias preocupaciones del momento. Dentro de estas preocupaciones es claro que el hacer del intelectual urbano fue uno de los que más se cuestionó. Este territorio estuvo también caracterizado por las discusiones americanistas que desde antes de la independencia política estaban buscando rutas para independizar culturalmente a las Américas. De ahí que la discusión acerca del intelectual urbano haya sido relevante y que las adhesiones o fricciones derivadas de su hacer frente a la elite criolla tuvieran que ver en cómo estos discursos literarios examinados aquí participaron de un imaginario indigenista para anclar una agenda política y cultural. Los poemas estudiados dejaron ver cómo los poetas de *THRT* sospechaban que las transformaciones sociales derivadas de la modernización del campo iban a cambiar el curso histórico. Anticipándose a este cambio, *THRT* inscribió varios artículos que examinaban el asunto de la americanidad desde diferentes ángulos tales como la estética literaria y el lenguaje, las organizaciones rurales versus las urbes y, como si fuera poco, la condición identitaria del sujeto andino. De lo anterior surgió un discurso problemático en relación a la terminología que usaban pero más que nada, imposible de aplanar por medio de un solo lente ideológico. La batalla y las diferentes perspectivas ideológicas, políticas y estéticas dieron razón para que se hablara de un “nuevo hombre” que respondiera a los cambios que habían tomado lugar durante la

década del veinte. En medio de todo esto, se vino dando el debate sobre la naturaleza andina que luego de ser liberada del exotismo y de la mirada imperial permitió exponer la disputa entre las diferentes modernidades. En vez de proponer una dicotomía entre órdenes sociales y económicos, *THRT* evidenció un interés por demostrar una escenografía en las que se habían aglomerado modernidades y conflictos. Por eso a lo largo de la publicación primaron aquello que enunciamos como los entre-lugares que no eran más que aquellos lugares en los que se reflexionaba sobre el campo pero sin nostalgias y mucho menos invitando a un eterno retorno. De la misma manera, *THRT* publicó varios poemas que convocaban una ritualidad andina de modo que el lector quedaba expuesto a una gramática cultural que daba cuenta de una naturaleza profunda y subterránea. Así los poemas expandieron las posibilidades de conocer la naturaleza, la cual había estado supeditada al dominante sistema cartográfico y geográfico, presentando imágenes convulsas que reactivaban el sentido y liberaban a las cosas de la opresión de las desgastadas palabras. Al final de la publicación se pudo reconocer un punto álgido en el cual quedaron sin piso las diferencias entre el sujeto y la naturaleza. Las imágenes poéticas con las cuales se cierra la publicación utilizaron las figuras poéticas para hacer fluir por medio de una anatomía humana y natural los verdaderos flujos de una revolución que teñida de rojo debía surgir de las entrañas de la tierra.

4.0 PEDRO NEL GOMEZ Y LA FEALDAD DEL PAISAJE

4.1 LOS AÑOS VEINTE EN COLOMBIA Y LA VANGUARDIA

Para quienes han estudiado las historias literarias de la literatura colombiana no es un secreto que el movimiento de vanguardia estuvo gobernado por el oficio creativo de Germán Arciniegas. Para éste los asuntos de la identidad cultural de cada región geo-cultural de Colombia fueron brújula de una respuesta intelectual a las asimetrías que impuso el estado moderno. Uno de los epicentros culturales que promovió Arciniegas fue el grupo Los nuevos, el cual se convirtió incluso hasta hoy en día en la referencia principal para clasificar y dar sentido a las culturas en Colombia a partir de principios del siglo XX. Detrás de este privilegio está la canonización que se ha repetido en las compilaciones de Jorge Schwartz (1991) y de Hugo J. Verani (1996,2003) quienes han hecho caso omiso de otros productos culturales que circularon a la par de las publicaciones de Los nuevos. Aquí no estamos en condición de ofrecer las explicaciones de esta canonización ni mucho menos de discutir el trabajo de Arciniegas pues esto es algo que está más allá del objetivo que nos compete. Lo que si nos interesa es enfocarnos en aquellos territorios simbólicos que han sido dejados atrás o por fuera de las historias literarias dando continuidad a una búsqueda de las contra-narrativas del paisaje. Como punto de partida se utilizarán dos separatas dominicales que aparecieron a mediados de 1930 en el periódico *El tiempo* bajo los títulos de “Monografía del Bachué” (15/6/1930) y “Cuaderno del Bachué” (17/8/1930). Estas

publicaciones sirvieron como un vehículo efímero de difusión de un grupo intelectual conocido como Los Bachué. Este grupo intelectual intervino en la literatura, la plástica y la escultura articulando una respuesta indigenista a la problemática nacional. A partir de estas separatas se examinará el mural “La república” creado en 1937 por el artista plástico Pedro Nel Gómez quien ha sido erróneamente asociado con el grupo Los Bachué. Después de aclarar la confusión, el presente estudio del mural del maestro Pedro Nel permitirá explicarse una estética renovada y conflictiva que descoloca una tradición que ha representado la naturaleza como un espacio armónico en el que los procesos sociales no tienen ninguna injerencia. Se advierte también que en el trascurso de este capítulo será necesario entrar en diálogo con una tradición crítica que ha favorecido al discurso indigenista sin cuestionar las asimetrías de sus planteamientos telúricos. Este diálogo demostrará las tensiones al interior de un discurso reivindicatorio del indio dentro del contexto nacionalista. A partir de esas tensiones se podrá esclarecer la distancia de la obra del maestro Pedro Nel con el indigenismo convencional en Colombia.

Por lo pronto es perentorio reseñar la importancia que recientemente se le ha otorgado a la creación a fines del siglo XIX de la figura conocida como “Los territorios nacionales”. Según explican Margarita Serje y Brett Troyan, el proyecto de Los territorios Nacionales fue una estrategia legal en la cual la administración estatal había insistido desde la época de la independencia para darle a la iglesia católica la mayoría de la extensión territorial del país. Lo anterior estuvo justificado en el carácter indomable y salvaje que se creía inherente a los territorios y a los sujetos que al estar localizados fuera del dominio urbano eran incapaces de gobernarse a sí mismos. (Serje: 2005, 5-8; Troyan: 2008, 88) Este ordenamiento significó otra misión civilizatoria por incorporar y homogenizar al indio a través de los canales lingüísticos y religiosos. Esta búsqueda se refrendó en 1890 con la promulgación de la ley 89 en la cual se

confirmó una vez más la urgencia del gobierno por facilitar los mecanismos para que los llamados salvajes finalmente se ciñeran al modelo de la civilización dominante. Sin embargo, la creación de los Territorios nacionales no fue una propuesta aislada sino que fue parte de un engranaje de prácticas y discursos que estuvieron sustentadas en la carta magna de 1886. Todos estos precedentes dieron lugar para que durante el siglo XX, pero de manera particular durante la segunda y tercera década del mismo, se inaugurara un debate alrededor de la organización territorial del país que continuaba amparada en Dios como “fuente suprema de toda autoridad” según lo expresaba la constitución vigente de aquel entonces.⁷⁸ En esos momentos de contrariedad política es cierto que existieron voces provenientes del conservadurismo más radical y también del liberalismo que promulgaba la reivindicación indigenista como sustrato de un país en vías de modernizarse. Esta dicotomía con el tiempo ha sido vista como primordial para que después de un término de casi 70 años se pudiera convocar una nación multicultural, inclusiva e democrática con el favor del escenario creado con la constitución política de 1991. Dicha constitución ha servido como bastión del éxito de las acciones encaminadas hacia una nación multicultural y multiétnica y por ende como instrumento de disolución de las fricciones sociales. Asentir del todo con este equilibrio social y la reivindicación democrática que enuncia esta constitución sería negarse la posibilidad de indagar los fundamentos a través de los cuales se creó el reconocimiento de las alteridades en Colombia. Para ilustrar este punto vale la pena citar al profesor Luis Fernando Restrepo quien, tomando el caso del grupo indígena Muisca, sugiere cierta artificiosidad en los discursos contemporáneos de inclusión y reivindicación. Su explicación tiene que ver con la incapacidad que ha tenido la exaltación simbólica de lo indígena como agente constitutivo de la nación ya que esta euforia por lo indígena y sus artesanías nunca

⁷⁸ Esta situación fue recurrente hasta 1991 cuando la constitución secularizó al estado al eliminar la consagración del país al Sagrado Corazón.

ha logrado desestabilizar la idea de que las culturas indígenas son cuestión del pasado o comunidades ajenas al devenir del país. (*Muisca* 2005: 317) Ese sistema de exclusión inclusión de la condición indígena en el marco de la configuración de lo nacional precisó un terreno problemático para los agentes culturales en los años veinte. Desde entonces las ciudades empezaron a delinear interrogantes alrededor de la situación del país a sabiendas de su asimétrica relación con los territorios y los sujetos llamados salvajes.

En los años veinte se instaló la ilusión de una industrialización a las urbes del centro y el occidente del país en sectores como Bogotá y Medellín respectivamente. Al mismo tiempo proliferaban las tierras dedicadas a la explotación de la minera y al monocultivo del café, situación que generó un rápido crecimiento de la población migrante hacia el interior⁷⁹ del país. En el territorio de las bellas artes la mayoría de artistas seguía aún guiada por las premisas costumbristas y el detalle geográfico que alegraba los paisajes impresionistas. Para aquel entonces esta tendencia ya se mostraba desgastada pero reticente a los cambios sociales y en particular a la desestabilización estética promovida por una vanguardia local y emergente. En este sentido, las nuevas tendencias plásticas parecían dispuestas a deshacerse de la obligada relación hacienda-sujeto que con éxito se había establecido en 1867 con la publicación de *María* la obra magistral de Jorge Ibsen. Novela en la cual el racismo y la inherente explotación humana por parte de los ingenios azucareros y latifundistas quedaron subordinados bajo el destino de dos amantes mediados por un pañuelo fetichizado. Sin embargo, la vanguardia en Colombia todavía no tenía propuestas contundentes. En los veinte empezaban a darse también otros circuitos sociales y laborales en los cuales además de discutirse el tema del indígena y el africano también

⁷⁹ Nótese que la palabra “interior” es plurisémica. A veces se refiere al centro del país o sea a la capital Bogotá donde se concentran los poderes. En otras oportunidades tiene relación con territorios desconocidos y alejados de la ciudad como la selva colombiana. En este caso se refiere a la capital.

se hablaba de la cuestión campesina y obrera dentro y fuera de las ciudades. En el contexto literario estos debates inundaron ricas propuestas como la de Eduardo Zalamea Borda y Germán Arciniegas quienes hicieron parte del grupo intelectual Los nuevos (1920) y publicaron *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934) y *América tierra firme* (1939) respectivamente. En estos textos la excusa del viaje hacia el interior del país desgranó el tedio urbano llevando las letras hacia la búsqueda de una mismidad sensual y exótica. La sensibilidad moderna también facilitó la publicación de novelas como *Toa* (1933) de Cesar Uribe Piedrahita que junto a las dos ya mencionadas hicieron eco de una obra que interrumpió el paradigma literario colombiano: *La vorágine* de José Eustasio Rivera publicada en 1924. A partir de entonces depende de que tipo de historiografía literaria se utilice para nombrar lo que se entiende por vanguardia en el contexto colombiano. La gran mayoría citaría un movimiento disperso que abarca propuestas disímiles como los llamados Centenaristas (1910), Los nuevos (1920), Piedra y cielo (1930), Cántico (1940), Mito (1950), Los Nadaístas (1960) y Generación sin nombre (1970). Por nuestra parte en adelante trataremos de poner en contexto las contribuciones del grupo Bachué y los mecanismos que le permitieron a este grupo intelectual aprovechar la noción del paisaje para articular su discurso indigenista. Este discurso dio lugar a una tradición crítica que ha ninguneado la condición indígena en Colombia pero que paradójicamente vincula todo el indigenismo con el fracaso intelectual sin considerar algunas contravenciones como las del maestro Pedro Nel Gómez.

4.2 LOS BACHUÉ Y PEDRO NEL GÓMEZ

Los Bachué se dieron a conocer en la escena nacional a partir de la publicación del suplemento dominical del periódico *El tiempo* titulada “Monografía del Bachué” el 15 de Junio de 1930 y “Cuaderno Bachué” el 17 de agosto de 1930 donde se compila un debate intelectual acerca de las regiones geo-culturales que ya estaba ocupando el interés desde el año precedente cuando ocurre la crisis de los mercados internacionales. Además de esto se publican otros artículos publicados en revistas como *El gráfico*, *Universidad* y *8 de junio* que extienden el complejo imaginario que sugirieron los Bachués. Según la portada de “Monografía” sus integrantes fueron Hena Rodríguez Parra, Darío Achury Valenzuela, Rafael Azula Barrera, Darío Samper, Tulio González y Juan P. Varela. Sin embargo también se han relacionado otros nombres como Antonio García y Armando Solano. Según el historiador Álvaro Medina fue precisamente Solano quien contribuyó a la creación del grupo Bachué después de que pronunciara un discurso en la ciudad de Tunja en 1928—publicado en 1929—. En ese discurso Solano se refirió a la dimensión social del arte que tenía la nueva zaga de artistas colombianos que se revelaban ante una tradición pictórica. Medina entiende esta situación como una de las rupturas del arte colombiano en relación a la tradición paisajística y folclórica que se había exhibido en Bogotá durante el Salón nacional de artistas en 1899 (1996: 45). El discurso de Solano “La melancolía de la raza” no aportaba nada original, dice Medina, por cuanto repetía las ideas nacionalistas del peruano José Carlos Mariátegui en relación al nacionalismo. Sin embargo, al revisar el discurso de Solano se nota que éste deja constancia de su incomodidad ante la imitación acrítica de la cultura sajona y el desdén por las culturas locales de lo cual se puede inferir un tráfico de ideas sur-norte muy americanista. En su discurso, Solano indaga por ejemplo los asuntos de la melancolía y la tristeza como elementos que visualizan la acumulación de un dolor histórico y una responsabilidad frente

al pasado que según él deberían orientar el interés social en contraposición a la banalidad que se vivía en aquel entonces. El proyecto que planteaba Solano sin lugar a dudas fue conflictivo ya que su punto de partida fue la oposición del sujeto frente a una naturaleza que era vista como una entidad en la que convivían mancomunadas dos ideas: la belleza orgánica y el terror que podía avasallar el asombro humano. En este sentido para Solano la naturaleza existía como un “medio tropical” que “no tolera[ba] la pueril vanidad de suponer que un día lo vamos a dominar, a copiarlo, a comprenderlo o cantarlo” (1929: 21-2). La agenda de Solano fue reconocer a través de una pluma sentimentalista al indio como el moderador de una sensibilidad conectada con esa naturaleza penetrante, misteriosa y siniestra que ocultaba un secreto cósmico y por en últimas con una atmosfera natural envolvente. La retorica de este autor aprovechó una cultura letrada, la deshumanización del arte, la cultura indígena, la cultura de la región de Boyacá y de la desobediencia al medio burgués para persuadir a su audiencia de la necesidad de crear herramientas teóricas y prácticas para la nacionalización de arte. Este proyecto en que se pueden entrever la sombra desfigurada de Mariátegui incluía según Solano “rehabilitar al indio, educarlo en escuelas especiales, como lo está[ba] haciendo México; reconstituirle el patrimonio, impedir que sea enganchado por el filibusterismo regional para morir en tierras lejanas, y luchar para que no sea esclavizado en nuestra propia tierra” (*ibid* 42). Aquí es evidente que Solano instaura un discurso conflictivo que entrecruza los rezagos de un pensamiento determinista, el rechazo frontal a la noción del progreso material y la crisis espiritual de los sujetos con un indigenismo que ya en el Perú entraba en crisis con la agonía de Mariátegui.

En junio 14 de 1930 apareció en *El grafico*, un diario bogotano, un artículo titulado “La aparición de los Bachués” en el que se recalca que lo esencial era “Colombianizar a Colombia” (“Marginario fugaz” 1930: 319) haciendo eco de uno de los enunciados más

conocidos de Mariátegui. El artículo se ilustró en su parte superior con una esfinge y en su parte central con un retrato de Darío Achury Valenzuela quizá con la doble intención de mostrar a una nueva generación intelectual interesada en un pasado histórico y social y, en exhibir un lenguaje provocador frente a una sociedad apática que el mismo Achury llamaba con frecuencia “sabios ilustres”. El artículo usa la voz del nosotros para expresar a grandes rasgos la agenda Bachué. Ésta incluía entre otros asuntos ataques en contra del abuso de tropos y de metáforas a través de las cuales, según escriben, se había esquivado la intervención de las problemáticas locales. El texto ratificaba a los Bachué como agentes de una transformación en la que era imprescindible reconocerse como “hijos de esta tierra de donde debemos extraer las fuerzas para comenzar y provocar la batalla del retorno al campo sin preocupaciones urbanas, nacionalizando nuestra literatura, nuestro arte y despertando la conciencia adormecida”. (*ibid*: 320) Este impulso telúrico tuvo que ver con el reconocimiento frente a una propuesta indigenista de clase media que analizando el pasado, las condiciones territoriales y la condición indígena creía encontrar las posibilidades de cambio que la sociedad y el arte necesitaba. Aunado a lo anterior, ya se habían publicado otros artículos en donde de igual manera se pudo entrever que esta nueva provocación de corte telúrico estaba atravesada por un discurso dominante que utilizaba la figura del indio con una doble obligación simbólica para dar señal de “consolidación nacional” y “evocar un sentido de herencia y valor social”. (La traducción es mía. Rodríguez Calderón: 8) En la práctica el propósito de unificar el interés social siempre fue esquivo dada la asimétrica apropiación o rechazo que hacían unos y otros del capital cultural indígena. Un ejemplo de esta situación es un artículo escrito por el mismo Achury Valenzuela y titulado “Una respuesta a Darío Samper”. En el artículo que apareció publicado en *El tiempo* el 16 de junio de 1929, el autor aclaró que su deseo era esquivar los concesos culturales porque consideraba que la comodidad literaria era un

“género burgués”. Dicho esto, el autor sugería lo que debería ser un arte nuevo vinculado a la movilización de ideas que según él debía herir y desgarrar. En su artículo, Achury indagaba el arte autóctono pero rápidamente concluía que “nuestro pasado es remoto e inferior” (9) justificándose en que Colombia carecía de una tradición cultural definida en comparación con culturas como la maya, la azteca o la inca. El texto de Achury reconocía al mismo tiempo que frente a las culturas europeas, los intelectuales colombianos, estaban en un momento prematuro de “adquisiciones” y que por tanto habría que esperar otro de “construcciones”. En su encrucijada, Achury Valenzuela le apuntaba a movilizar un arte americanista, universal y humanista utilizando para su fin la naturaleza colombiana. De este modo, el arte podría diferenciarse de las propuestas que ya estaban en curso en Argentina y México y en Europa. De igual manera el arte colombiano podría refrendar el sinsentido de seguir el ejemplo de obras como *Martín Fierro* y *Don segundo sombra* o incluso de obras pictóricas como la obra de Diego Rivera.⁸⁰ Vale la pena insistir que esta disyuntiva intelectual, provocada primero por la negación de la heterogeneidad de Colombia y segundo por el rechazo de los modelos europeos, era el antecedente de un renovado discurso sobre la naturaleza que según las palabras del propio Achury Valenzuela estaba atravesado por una “sensibilidad criolla”. Esta mirada sobre la naturaleza que estaba surgiendo en Colombia le apostaba al trópico como un recurso estético y político todavía permanecía influenciado por el texto de José Eustasio Rivera. Hay que “Volver al trópico, sin tropicalismo. Oír la voz de la tierra para revalorarla, para sentirla como algo muy nuestro, como nuestra pura esencia” concluye Achury Valenzuela (1930: 10).

⁸⁰ A este respecto Achury Valenzuela afirma que en las obras argentinas habían “atesorado” la tradición europea mientras que las obras mexicanas la habían “digerido”. El uso de estos términos resultan sugerentes y se podrían ampliar su explicación en posteriores estudios.

Mientras todo esto ocurría en el terreno del ensayo y las artes plásticas, el maestro Pedro Nel Gómez (1889-1984) regresaba al país después de estudiar en Italia. En su amplia trayectoria artística el maestro Pedro Nel Gómez compartiría a lo largo de décadas con los mexicanos Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y el colombiano Rodrigo Arenas Betancourt entre otros. Según los especialistas⁸¹ en su trabajo se distinguen algunos períodos organizados históricamente de la siguiente manera: 1. Un Período de formación (1899-1930) en el cual el maestro creó sus primeras “acuarelas y óleos con temas realistas de paisajes, escenas cotidianas y naturalezas muertas” (Arango Gómez 8: 2004) y donde también frecuentaba un círculo intelectual entre quienes están León de Greiff, Jorge Zalamea y José Eustasio Rivera. Entretanto, Gómez viajó a Europa donde tuvo acceso a las obras del arte metropolitano. El segundo periodo conocido como de consolidación se dio entre 1930 y 1941 después del regreso del maestro a Medellín, Antioquia. Allí Gómez recibió el contrato para ejecutar un conjunto de frescos en los cuales priman los temas de la maternidad, los desnudos, la migración interna, las dinámicas de la industria de la minería y el café. A medio camino entre el periodo de consolidación y otro periodo conocido como el de madurez (1942-1968) se realizó el mural “La república” del cual nos ocuparemos adelante. Por ahora resulta de interés señalar que dicho periodo de consolidación empezó cuando Pedro Nel Gómez realizó “un viaje de estudios a los lugares arqueológicos de San Agustín y Tierra Adentro”⁸² en el departamento del Huila en compañía del pintor Carlos

⁸¹ Diego León Arango G y Carlos Arturo Fernández U. citados en *Pedro Nel Gómez*, Universidad Nacional de Colombia: 2004. Está disponible un catálogo titulado Pedro Nel Gómez escrito por Diego L. Arango Gómez con una síntesis de los periodos del maestro.

⁸² Al respecto véase Arango Gómez y Fernández Uribe (41-43). Se exponen las consecuencias a nivel pictórico en la obra de Pedro Nel. Se citan también las conclusiones de Carlos Correa quien en una publicación posterior reconoció que a partir del viaje a Tierradentro, el maestro Pedro Nel pudo reconocer el camino hacia un arte originario de América ante la conciencia colonial del arte y la ingenuidad indigenista a través de vincular lo telúrico y lo ancestral.

Correa y del crítico y productor de arte Juan Friede, quien por cierto se convertiría en uno de los indigenistas más reconocidos en Colombia. Para ese entonces también visitaban los sitios arqueológicos en el departamento del Huila, sujetos como el destacado antropólogo Gregorio Hernández de Alba (1904-1973), el etnólogo francés Paul Rivet (1876-1954), el economista colombiano Antonio García Nossa (1912-1982), Germán Arciniegas quienes fueron los encargados de consolidar una literatura conflictiva alrededor del americanidad, la autenticidad y la decadencia europea.

En pocas palabras el trabajo de Pedro Nel Gómez entró a participar de un régimen social particular afincado en las versiones naturalistas de su realidad. Los territorios y los sujetos que aún eran etiquetados bajo premisas progresistas y positivistas fueron el objeto principal en su trabajo. De ahí que el trabajo de Gómez haya sido el centro de debates y censuras que por varios años neutralizaron su verdadera disidencia. Vale recordar que fue Pedro Nel Gómez quien por primera vez se enfrentó en términos discursivos a los regímenes artísticos en Colombia al llevar su temática indigenista a los edificios del poder central. Es evidente que no sólo es preciso ilustrar indígenas en las paredes de un edificio. Esto sería negar un contundente acervo disidente alrededor del negrismo, la negritud, el indigenismo y otras teorizaciones durante el siglo XX.⁸³ Lo que si puede decirse es el indigenismo tampoco fue una tendencia avasalladora que bloqueara o neutralizara radicalmente la agencia indígena. Reconozco lo peligroso que es afirmar esto último pero admito también que el indigenismo ha sido apropiado de diferentes maneras de las cuales queremos rescatar a Pedro Nel Gómez. Más adelante daremos más detalles del porqué de nuestra perspectiva. Quizá es conveniente recordar la atención que tuvo el trabajo de Mariátegui en Colombia y del cual se publicaron algunas piezas en el periódico *El tiempo* en donde este

⁸³ Es relevante revisar la obra de René Depestre, Leopoldo Zea entre otros para explicarse el juego de poderes y la tensión alrededor de la representación y la agencialidad humana.

mismo crítico peruano apunta como advertencia el rol del intelectual en aquel momento histórico en el que se negó la ciudadanía al indígena para explotarlo y expropiarlo. Por eso creemos necesario entrar en diálogo con algunos estudios que se han realizado alrededor del trabajo de Pedro Nel Gómez y alrededor del trabajo de los Bachué con el fin de corregir algunas precisiones que se han dado y de paso desarticular un monopolio de significados que restringe la exploración de indigenismo en Colombia. Con este curso podrá irse revelando una noción de fealdad que desde entonces se posa sobre el paisaje colombiano con el objeto de infectar la armonía y la pasividad del contexto cultural en Medellín.

4.3 LA NATURALEZA SIN INDIOS. (RE)VISIONES DEL FRACASO

INDIGENISTA

La obra del maestro Pedro Nel Gómez se ha relacionado íntimamente con el indigenismo del grupo Bachué. Pensamos que esto se debe a la afinidad temática, a que comparten algunas referencias teóricas y estéticas o incluso que corresponden a un mismo momento histórico. De ahí que insistamos en la revisión exhaustiva de los Bachué para luego poder derivar porque la obra del maestro Gómez expone otras posibilidades y fronteras del indigenismo en Colombia. No queremos entrar a discutir la concordancia de ambos discursos sino más bien explicar la diversidad del indigenismo colombiano de los años veinte y treinta. Así queremos dar a conocer que a pesar de todas las denuncias y reclamos disponibles alrededor del indigenismo, aquel discurso dominante también provocó intervenciones conflictivas que no pueden ser vistas desde la generalidad de un discurso homogéneo sino desde la particularidad de contribuciones como las del maestro Pedro Nel Gómez. Dentro de las múltiples observaciones que han denunciado el

hacer y los efectos del indigenismo en Latinoamérica está la emitida por Rafael Gutiérrez Girardot (2004). También existen estudios emergentes como los de Brett Troyan (2008) quien ha empezado a desgranar el discurso indigenista en Colombia explicando los logros políticos derivados de un pensamiento indigenista en su contexto. En este orden de ideas, Gutiérrez Girardot expone en “América sin Realismo Mágicos” un contundente “fracaso indigenista” como preámbulo de una interrupción del proceso histórico y evolutivo de las artes y la literatura americana. Esta opinión aparece respaldada en un complejo de imitación que según Girardot padecen los artistas latinoamericanos quienes se han excusado en la búsqueda de la autenticidad ocupándose exclusivamente de la naturaleza y del indio. Con esta actitud evasiva, según continúa Gutiérrez Girardot, se han agotado las posibilidades de enfrentarse a la civilización y al futuro. Bajo esta perspectiva el indigenismo fue una confusión que dio como resultado un irracionalismo telúrico que utilizó los mitos del pasado como negación de una Hispanoamérica que ya había sido integrada a la “era del capital”. Esta mirada universalista denunciaba un impulso intelectual que había vuelto a lo local un fetiche creativo sin investigar otras lecturas alternativas entre el sujeto y la naturaleza americana.

En este sentido resulta conveniente retomar la literatura de los Bachué a través de la cual se ha leído la obra de Gómez. Esta literatura como veníamos diciendo estaba buscando un arte autóctono que al unísono abandonaba el interés por el indio en favor de un tropicalismo colombiano obsesionado por una naturaleza sin indios. Este desapego intelectual tenía que ver con la conciencia de Achury Valenzuela de que mientras la naturaleza era un recurso creativo, el retorno al indio era una tentativa inútil porque el pasado estaba muerto y porque los ancestros había que dejarlos descansar en paz (“Textos del Bachué” Lecturas dominicales 352 6 de julio de 1930 p.10-11 y “Una respuesta a Darío Samper” Lecturas dominicales 16 de Junio de 1929 p.9).

Esta naturaleza sin indios era el resultado de la enajenación que los Bachué habían heredado de otras tradiciones universales y de una política local orientada por el sometimiento de aquellos sujetos entendidos como salvajes e infantiles. Los Bachué por ejemplo reconocían a través de las palabras de Samper que el indigenismo no podría tener mínimas proyecciones en Colombia puesto que el “indio puro” solo existía en mínimas proporciones y que por lo tanto el arte debería seguir el llamado terrígena. Esta observación devela una propuesta estética en servicio de una sociedad que se ha considerado mayoritariamente mestiza y que se percibe inhabilitada para interpretar a un sujeto indígena y menos aún para dejarlo ser. Según Manuel Antonio Arboleda, otro de los autores Bachués, al contrario de los pocos aportes que podrían surgir del “indio histórico” del pasado o del “indio paria y degenerado” del presente; la naturaleza colombiana traía consigo una fuente inagotable de inspiración para el arte nuevo (“Textos Bachués” sic). En esta línea de pensamiento, los Bachué prescindían del indio aceptando que cuanto saben de él es un constructo literario o histórico y que por lo tanto deberían pasar a ocuparse de la propia naturaleza que los rodea para no resultar artificiales. Esta naturaleza involucra la noción misma de tierra, y a la par, se engancha con la fauna y la flora como instrumentos de contacto cultural con otros pueblos americanos. La oferta artística de los Bachué se orienta en este punto a un “tropicalismo equilibrado” que escoge excluir al indígena antes de llamarlo a participar de los círculos mestizos del arte colombiano.⁸⁴

Lo paradójico de toda esta situación emerge al momento de leer el estudio de Brett Troyan quien considera que en Colombia se dieron dos tipos de indigenismo consecutivos. Uno de carácter culturalista y otro de tipo político. Troyan admite que por ejemplo los Bachué hicieron parte de ese indigenismo cultural que a pesar de estar “desconectados” (93) de la

⁸⁴ Y mucho menos se pensaba en un arte indio que no estuviera en la necesidad de ser representado o incorporado a las esferas del arte institucionalizado.

realidad política y confundidos teóricamente por el ideario indigenista mexicano y peruano lograron instalar el debate político alrededor de la condición indígena en los círculos de poder en Colombia. De ahí que haya aparecido otro indigenismo político que a pesar de no haber solventado todas las violencias, si gestionó cambios estructurales dentro de la política colombiana. Algunos cambios que cita la autora son el primer Congreso Indigenista Interamericano, la organización del Instituto Indigenista Colombiano en 1941 y la mediación entre el gobierno y la autonomía del resguardo a favor de ésta última. Esta segmentación del indigenismo en razón de su efectividad legislativa permite preguntarnos si todo el indigenismo cultural estuvo realmente desconectado de la realidad como lo afirma Troyan o si por el contrario existe algo en ese territorio “cultural” que tenga un efecto disidente. También habría que indagar cómo las lecturas críticas alrededor del discurso de los Bachué han neutralizado el trabajo de Pedro Nel Gómez. Queremos decir que la obra del artista ha sido leída a través de postulados europeístas, de ideas reivindicatorias y del ideario Bachué con consecuencias reduccionistas para los murales del artista.

Consideremos por ejemplo uno de los trabajos más significativos que están disponibles acerca de la obra de los Bachué y donde se incluyen algunos capítulos sobre Pedro Nel Gómez. Ese trabajo lo hizo Álvaro Medina quien recibió un premio nacional de cultura por su labor. Allí el crítico contextualiza al maestro Pedro Nel incluyendo un apartado de los ensayos publicado por los Bachué donde se lee o siguiente:

“no predicamos el retorno al indio, no queremos halagar fáciles sensibilidades con el descubrimiento de una indigente cultura indígena (...) [sic] y por ningún motivo seremos chovinistas gárrulos que sueñen con patrias minúsculas y misérrimas (Medina, *El arte colombiano* 1995: 51)

Se puede inferir que el propósito de Medina era localizar a Pedro Nel Gómez dentro de un movimiento cultural que reivindicaba un pasado indígena. Sin embargo no es una casualidad que el crítico haya remplazado cuatro palabras del párrafo citado arriba por tres puntos suspensivos. Este detalle de edición podría pasar desapercibido y rayar en lo insignificante del trabajo académico a no ser que esas palabras fueran “que jamás ha existido” como en efecto lo fueron. Estas cuatro palabras son sustanciales para ratificar que los Bachué además de estar interesados en una naturaleza sin indios estaban interesados en utilizar creativamente una naturaleza sin pasado —indio. Este tipo de lecturas capitalinas siguen creando una falsa exaltación de lo indígena que satisface por un lado a los postulados multiculturales inscritos en la constitución nacional y por otro, a la política de un país que sigue promoviendo un discurso excluyente de lo indígena. La práctica de Medina enseña un doble ninguneo que evita la confrontación de gramáticas culturales y las pone en el terreno paternalista de la reivindicación indígena por medio de la conciliación y la armonía en momentos históricos en que este paternalismo es innecesario. En conclusión, si bien es cierto que los Bachués ninguneaban a los indígenas en Colombia con un tropicalismo sin indios y sin pasado, algunos críticos como Medina también han hecho lo propio al evitarse las confrontaciones discursivas que se derivaron durante su estudio al reivindicar el discurso Bachué a través de la obra de Pedro Nel Gómez. Claro está que la particular astucia de Medina se justifica pues de no haber omitido estas palabras quizá le hubiera sido más remoto recibir un premio nacional de cultura por estudiar el “arte colombiano” a través de la óptica de un indigenismo sin indios interesado únicamente en la naturaleza tropical.

4.4 EL MURALISMO DE PEDRO NEL GÓMEZ

La obra muralista del maestro Pedro Nel Gómez ha despertado grandes polémicas acerca del arte en Colombia pero más específicamente en dos de las principales ciudades de Colombia, Medellín y Bogotá. Muchos críticos lo reconocen como el artista más controvertido del siglo veinte pero pocas son las explicaciones que van más allá de estudio descriptivo y figurativo de su obra. En cuanto al estudio de sus ensayos y críticas sobre arte sólo hasta hace algunos meses se tuvo noticia de una compilación titulada *Pedro Nel Gómez, textos y notas sobre arte* que acoge más de trescientos escritos. Según el reporte de investigación que hace Diego León Arango Gómez, esta publicación se acoge históricamente a los periodos de formación, consolidación y periodo de madurez y tardío que ahora prima en los estudios sobre el maestro. Allí mismo se informa de su insistencia para reflexionar sobre un arte “autóctono y moderno” en Colombia y para provocar el debate artístico a través de sus estudiantes Débora Arango, Jesusita Vallejo de Mora Vásquez, Carlos Correa, Fernando Botero y Rafael Sáenz. (2007: 59) La síntesis de Arango Gómez resulta apropiada para entender que los primeros trabajos del artista fueron a principios de la década del veinte en Medellín donde éste se especializó como acuarelista. Ya en 1923, Gómez viajó a Bogotá en donde encuentra, según continúa Gómez, un círculo intelectual que se reunía en las mesas del Café Windsor donde conoció a varios intelectuales de la época como León de Greiff, José Eustasio Rivera, Luis Tejada y Tomás Carrasquilla entre otros. El artículo de Gómez se esmera en recuperar detalles biográficos del maestro en los que también se reseña su viaje a Italia y el contacto con obras metropolitanas. También cita apartes de cartas familiares y un extracto de “Noticia del arte colombiano” en la que el maestro expone su incomodidad frente a la colonialidad de arte colombiano y su dependencia frente al continente europeo. De la misma manera se incluyen otros apartes en los que se resalta el interés de Pedro Nel Gómez por sacudir

la tendencia decorativa del arte y el afán de muchos artistas pictóricos de repetir imágenes costumbristas tanto en los óleos como en las etiquetas de los productos comerciales. Situación que advertía la transformación liberal que prometía modernizar al país. Por eso, Arango Gómez sostiene que Pedro Nel Gómez es una ruptura con la “apacible y romántica mirada del paisaje, de los tipos humanos” anteponiendo una mirada de carácter social que está dispuesta para narrar las circunstancias de otros grupos humanos. (*ibid*: 64) Bajo esta lógica interpretativa la lectura sociológica de la realidad es clave para entrever su interés por los insertar temáticas aparentemente disimiles como la campesina, la estudiantil, la maternidad, el patriotismo, la migración y la intelectualidad. Durante este periodo, el trabajo de Pedro Nel Gómez ya se había consolidado como un canal a través del cual el país se enfrentaba a los conflictos emergentes de una sociedad progresista y polarizada políticamente. En el año de 1937 es cuando se le presenta al maestro la posibilidad de realizar los murales en el Palacio Municipal de Medellín. Esto facilita la comunicación del artista con un público diverso que no siempre estuvo de acuerdo con el resultado de su pincel. Al decir de Arango Gómez la obra de Pedro Nel Gómez representaba la expresión de una sensibilidad vinculada al realismo y, que negada a las tendencias abstractas de Europa, quiso servir de testimonio de la intervención de las grandes corporaciones en Colombia. (*ibid*: 66) Los años siguientes le sirven al maestro para dedicarse de lleno a realizar otros murales en los que utiliza la técnica del fresco. Éstos murales son: *La mesa vacía del niño hambriento* y *El matriarcado*, (1935) *Las fuerzas migratorias*, *El minero muerto*, *El barequeo e Intranquilidad por el enajenamiento de las minas*, (1936) *La República* y *La danza del café* (1937) y por último *El trabajo* (1938). El debate a este respecto aparece muy bien reseñado en el libro de Álvaro Medina quien explica incluso con las copias de los contratos la disyuntiva entre

los liberales y los conservadores que resultó favor de los últimos quienes paradójicamente patrocinaron el mural con Gómez.

4.5 EL PAISAJE DE “LA REPÚBLICA”. IMÁGENES DE LA FEALDAD

Los murales de Pedro Nel Gómez fueron una de las primeras incursiones plásticas del siglo XX en abordar las temáticas marginales del canon artístico. La lógica de lo local y las problemáticas de los grupos sociales emergentes se encontraron en sus murales con el conservadurismo político y el afán por alcanzar un desarrollo industrial. Mientras tanto en la escena artística, la creación de exhibiciones profesionales de arte como el salón nacional de artistas y la participación en ferias internacionales sentaron la pauta para una austera pero enérgica circulación de obras de arte dentro y fuera del territorio nacional. Para algunos artistas como el maestro Pedro Nel este escenario fue primordial para expresar las dinámicas sociales y configurar un sentido nacional y americano del arte sin aprovecharse del factor costumbrista. Sus murales aterrizaron en Colombia con una amplia influencia italiana y mexicana pero sobretodo con la intención de convertirse en un instrumento pictórico para el pueblo, el cual ya venía cargando la crisis social heredada de las masacres de las bananeras⁸⁵ y del desequilibrio de la economía mundial a fines de la década del veinte. A estos acontecimientos se sumaba la transformación del ministerio de educación que se interesó por la educación artística impulsada por el entonces presidente Enrique Olaya Herrera. Desde entonces el arte enseñó desavenencias con la iglesia católica y los poderes

⁸⁵ Hace referencia a la masacre de las bananeras que ocurrió en diciembre de 1928 en la región colombiana del Magdalena. Muchos han visto estas masacres como instrumento de represión de las fuerzas políticas tras la Revolución Bolchevique (1917). Este levantamiento obrero fue investigado por el líder político Jorge Eliecer Gaitán quien fue asesinado en 1948 [El bogotazo].

tradicionales hasta que en la década del cuarenta el partido conservador y la violencia estatal hicieron suspender las actividades de los Salones Nacionales de Artistas entre otros eventos. (Martínez Rojas, “Las artes plásticas: 1901-1950”: 2007)

Uno de los murales de Pedro Nel Gómez que más ha interesado al público es “La república” realizado en 1937 dentro del Consejo Municipal de Medellín. Según el italiano Enzo Carli en los ángulos superiores de este mural de 60m² se cuentan las “tragedias” de las bananeras del Magdalena y la del Chocó en Pacífico colombiano. Allí también alternan las figuras de un pueblo que extrae manualmente el oro del río y de las grandes industrias extractoras de minerales, los empresarios norteamericanos, los héroes patrióticos y los cuerpos desnudos de trabajadores y de protestantes. La explicación de Carli ofrece además una lista de los personajes⁸⁶ que aparecen en el mural rodeando un mapa de Colombia como señal de todos los tratados internacionales con los cuales se cedió territorio político a países aledaños. (1978: s.p)

Esta reseña descriptiva se puede enriquecer con la transcripción que hizo Álvaro Medina del párrafo explicativo del mural que escribió el propio Maestro Pedro Nel. En éste se lee entre otras cosas que la obra representaba una salida del consejo municipal en la cual, sin importar la función pública de cada personaje, todos estaban reunidos a pesar del “malestar común que los embarga”. En el texto no se aclara cual es ese malestar que embarga a los personajes pero se insinúa que deben ser las consecuencias de la falta de soberanía de un país que había visto transformar sus fronteras políticas⁸⁷ mientras que en lo político se venían dando reivindicaciones

⁸⁶ Entre estos personajes están: Benjamín Herrera, Rafael Uribe, Enrique Olaya Herrera, Alfonso López Pumarejo, Dario Echandía, Pedro Nel Ospina, Marco Fidel Suarez y Luis López de Mesa. A la izquierda Fidel Cano, Jesús Tobón Quintero, Emilio Jaramillo, Eduardo Santos, Jhon Bull, El tío sam. A la derecha: Jorge Eliecer Gaitán, Luis Tejada, Ciro Media, León de Greif, Ricardo Rendón, Pedro Nel Gómez y Guillermo León Valencia (Carli: 1978, s.p)

⁸⁷ Se refiere a los conflictos derivados de Panamá, Perú, Brasil y Venezuela. Véase Medina 1995:19-60.

obreras,⁸⁸ la represión estatal y las señales del imperialismo. La minuciosidad de Medina es más fina que la de Carli al describir cómo el mural señala los enclaves operados por empresas extranjeras en el territorio colombiano tales como la Tropical Oil, La Chocó Pacífico, la Pato Mine y la United Fruit. De la misma manera se apunta la manera en que el mural ilustra los movimientos de protesta social que usan carteles para denunciar la explotación mineral del país y la defensa de la república. (1996: 160) Dentro de las precisiones que ofrece Medina ya habíamos dicho que se incluye el contrato que firmó Pedro Nel Gómez para la posterior factura del mural en donde se aclaran tres grupos temáticos para la composición. En el primero se debían incluir símbolos como la figura de un niño, el matriarcado, la fuerza migratoria, los colonos, etc. En el segundo grupo se debían exaltar el trabajo, la explotación mineral y cafetera. En el tercer grupo debían incluir la ciudad, los problemas colectivos, la política entre otros asuntos.⁸⁹ Todos estos detalles resultarían innecesarios a no ser que tuviéramos en cuenta el debate que despertó este mural al momento de ser terminado ya que fue acusado por su fealdad estética y falta de composición y orden.

Con respecto a la fealdad de este mural queremos recuperar las dos hipótesis más visitadas en la discusión crítica. Luego explicaremos cómo esta fealdad se convirtió en aquel vehículo estético que conscientemente pudo expresar un paisaje renovado en cual los sujetos y sus conflictos eran lo más importante. Este paisaje llegó a contrastar la tradición del paisaje colombiano que armonizaba románticamente las relaciones entre los sujetos y la naturaleza. Fue así que el paisaje de “La república” incluso creó una ruptura radical con estéticas más cercanas,

⁸⁸ Al respecto hay que considerar que el partido obrero fue creado en Bogotá en 1916 lo cual derivó en una estrecha relación con el socialismo internacional así como con el partido comunista internacional durante los años veinte. En ese entonces se dio el primer congreso socialista en Colombia (1924) mientras que las ideas comunistas empezaban a tomar fuerza en la escena política.

⁸⁹ El contrato se encuentra citado en su integridad en Medina, 1996: 153.

como la del grupo Bachué, donde el paisaje nunca fue más que una expresión tropicalista que antepuso el ideal homogenizador del mestizo para crear una imagen internacional de una nación en progreso. Ahora bien, una de las hipótesis con la cual se ha explicado la fealdad de Pedro Nel Gómez está sustentada en un amplio acervo de teorías de la historia del arte metropolitano mientras que la otra hipótesis se ha sustentado en la imposibilidad de Pedro Nel Gómez de trasladar de manera competente los bocetos de la obra a los muros del Consejo de Medellín. Antes de explicar estas dos hipótesis hay que anotar algunas diferencias que existen alrededor de la noción de la fealdad pues según explica Umberto Eco existen tres manifestaciones de la fealdad. Una que se refiere a la misma fealdad y la cual nos hace reaccionar emocionalmente ante algo desagradable a los sentidos como puede ser el excremento o las sustancias en estado de descomposición. Otra de las manifestaciones de la fealdad es de carácter formal y se entiende como aquella falta de equilibrio en la relación orgánica de las partes con un todo. Y por último según explica Eco existe la fealdad artística que se relaciona con la desproporción y la mala factura artística de una obra. (Eco, *Historia de la fealdad*, 2007: 9-20) Dicho así la fealdad formal y artística servirán de referencia para poder explicarnos los comentarios que se han emitido con respecto a la obra.

La primera hipótesis relacionada a la fealdad de Pedro Nel Gómez la ofrece Arango Gómez quien considera al maestro un conocedor del arte metropolitano y por eso insiste que cualquier decisión temática, compositiva o técnica dentro de la obra de Gómez fue su totalidad intencionada. (“Textos y notas” 69) Según sus explicaciones el maestro fue un estudiante de la concepción numérica y proporcional de los griegos; de la proporción áurea y de la formación integral del renacimiento; de las vanguardias europeas —en especial el expresionismo— y de su técnica libre que expresaba lo subjetivo y la experiencia individual en las urbes; asimismo

Arango Gómez sostiene que el muralismo mexicano también dejó claras connotaciones en su obra.⁹⁰ Sin embargo, el crítico concluye que el feísmo del maestro tuvo que ver en especial con la obra de Paul Cézanne quien concibió la naturaleza a través de formas puras y de las formas esquemáticas. Según Arango Gómez, la cercanía del maestro con el constructivismo de Cézanne le permitió “el abandono de la búsqueda de la belleza” (2007:67) y por lo tanto un lenguaje propio que dio respuesta al interés indigenista, nacionalista e internacional. La segunda hipótesis alrededor del feísmo de este artista está inscrita en la investigación de Álvaro Medina para quien “La república” es un conjunto de hechos y personajes aislados que no dejan absolutamente nada en claro. Medina acusa la desproporción, la escala de las partes del mural, los hechos repetidos, el exceso de personajes y la ausencia de la institución clerical. Medina sustenta su criterio en la erudita opinión de Jorge Zalamea para quien el mural fue en su totalidad: “amontonamiento y confusión, sombra pululante de formas inconexas, asfixia de los cuerpos, divorcio de objetos, querrela de los volúmenes, ausencia total, desconcertante y desconsoladora de ritmo”. (Medina, 1996: 163) Es claro que para Medina la fealdad del mural de Pedro Nel Gómez fue el resultado del “divorcio que hay entre la imagen que el artista plasmó en el papel y el producto que nos presentó en el muro”. (*ibid* 164) Parfraseando a Medina, el feísmo fue el resultado de la incapacidad de poner la vitalidad y la tonalidad del boceto en la obra final, la cual perdió la intensidad estética y cromática.

Es viable deducir que entre las dos hipótesis acerca de la fealdad de Pedro Nel Gómez existe una diferencia radical. Para Arango Gómez el feísmo del artista fue aquello que definió su novedad y su particularidad estética frente a un gusto conservador, decorativo y burgués (2007: 67) mientras que para Medina el feísmo fue consecuencia de un desliz compositivo. No es

⁹⁰ Véase el capítulo “Influencias artísticas e importancia en el arte nacional” en *Pedro Nel Gómez Muralista* de Bedoya de Flores y Estrada Betancur.

nuestra intención esclarecer que tan cercana fue la obra de Pedro Nel Gómez a la de Cézanne — lo cual nos parece de hecho un vínculo frágil— o si hubo o no una verdadera intencionalidad del artista por configurar el feísmo que acusan los críticos. Creemos más importante destacar que el trabajo de la crítica se ha dedicado a demostrar que tan cercana fue la representación que hizo el maestro de la realidad a partir de un conocimiento técnico aprendido en Europa y de su propia curiosidad sociológica. Con esto queremos decir que las opiniones que citamos arriba dan por hecho que el mural es un producto artístico que por antonomasia refleja la realidad pero que es impasible frente a la transformación política de tal realidad. Insistiendo en este punto sostenemos que además de los acertados comentarios de Arango Gómez y de los desatinos de Medina es necesario también explicarse las implicaciones que tiene “La república” no sólo a nivel figurativo sino discursivo. Aceptar la obra de Pedro Nel Gómez no como un reflejo de la realidad y sí como un vehículo que desgranaba otras posibilidades de imaginar la política y la nación colombiana expresa una oposición con los planteamientos de Brett Troyan que citamos al comienzo de este capítulo. Para esta académica las demandas políticas a favor de la heterogeneidad cultural en Colombia y sus resultados se han logrado por medio de las reformas legislativas emergentes de las ciencias duras y nunca como resultado de la acción artística quienes desde la década del veinte elaboraron un discurso a favor de una Colombia en la que coexisten conflictivamente varias modernidades. Esta aserción implica que no todos los artistas vinculados con el movimiento Bachué estuvieron desconectados de la realidad sino que hay voces como la Pedro Nel Gómez que necesitan ser estudiadas a la luz de las transformaciones sociales y políticas latinoamericanas durante las últimas décadas y sobre todo conservando la prudencia de imputar el discurso general de los Bachué con las particularidades de un artista como Pedro Nel Gómez.

En este orden de ideas Pedro Nel Gómez se adelantó a las propuestas nacionalistas disponibles en aquel entonces en Colombia y enunció a través de su mural, un paisaje en el que coexisten varias gramáticas culturales sin la intención de armonizar las tensiones sociales. Se puede colegir que en el mural hay múltiples agentes sociales de los cuales las investigaciones precedentes dan razón, sin embargo vale la pena reseñar en este punto que el mural nunca intentó crear una unidad homogénea en la cual sobresale un sujeto mestizo idealizado. Esta diversidad conflictiva se proyecta en el mural a través de una naturaleza que nada tiene de impoluta y en la que coexisten los conflictos emergentes del dominio práctico y simbólico. En ese sentido, el artista inscribe una mirada renovada sobre la naturaleza en la cual no hay ningún resquicio para la contemplación. De ahí que el mural enseñe una escenografía en la cual pulula el trabajo forzado como resultado de la expropiación de los recursos naturales por parte de las elites locales y las compañías multinacionales. Más aún, el artista logra en su obra un contrapunteo narrativo en el que tienen su lugar las historias de dominación pero que al mismo tiempo indican sin titubeos la sospecha política que traen consigo otros grupos sociales a las ciudades. Esto explica porque mientras los carteles ocupan el centro del mural, los sujetos privilegiados aparecen rodeando una representación cartográfica del país y marginados del resto de la acción. Desde nuestra perspectiva, este tipo de elementos inconexos y desproporcionados que tanto se han criticado son un ejemplo de la imposibilidad de configurar una imagen nítida de la nación y de sus relaciones internas y transnacionales. Este paisaje descompuesto por la intervención caótica de personajes y lugares es precisamente el logro artístico de Pedro Nel Gómez quien no amansó la realidad de Colombia con un pincel europeo sino que permitió que las cosas hablaran por sí mismas. Pedro Nel Gómez cambió por lo tanto el paradigma del paisaje colombiano que hasta entonces debía invocar una filiación entre los colombianos por una imagen en la cual los

ciudadanos podían visualizar un nacionalismo. Este nacionalismo dejó entrever la imposibilidad de una unidad nacional en la que primara la armonía inspirada en los postulados modernos e imaginó la ruptura del privilegiado casco urbano a favor de otros grupos sociales emergentes desarraigados pero nunca dóciles.

4.6 CONSIDERACIONES

En Colombia durante los años veinte y treinta se dieron expresiones literarias y artísticas que han permanecido al margen de los estudios de las vanguardias en Latinoamérica. Las compilaciones disponibles que se dedican a este periodo de las letras han apenas reseñado el movimiento conocido como Los nuevos al cual estuvo vinculado Germán Arciniegas entre otros. Sin embargo, también existió un movimiento literario y plástico llamado Los Bachué en el cual se consolidaron varios esfuerzos por renovar y nacionalizar el arte. Esta búsqueda artística estuvo impulsada por las actividades culturales y pedagógicas de muchos de sus integrantes quienes permanecieron algunos años en Europa estudiando el arte metropolitano. A su regreso, el país había emprendido una carrera por modernizarse y por establecer una identidad nacional competitiva de proyección internacional. Estos flujos generaron grandes desplazamientos humanos hacia los centros urbanos en donde la industria empezaba a tomar forma. De manera simultánea, los territorios rurales estaban siendo incorporados sistemáticamente a la producción nacional a través de la explotación industrial de los recursos naturales. Como expresión de esta economía sustentada en la naturaleza aparecieron rápidamente los enclaves operados por empresas extranjeras y latifundios dedicados a los monocultivos. En el plano social y político, el país de los años veinte y treinta todavía seguía subordinado a la legislación del siglo XIX en la

cual se identificaba a la mayoría del territorio colombiano como objeto de la figura conocida como “Los territorios nacionales”. Según los especialistas, los territorios nacionales eran aquella porción del país que resultaba indomable y salvaje a la tutela de un gobierno centralista. Por esta razón se consideró que estas grandes extensiones de terreno debían ser puestas a disposición de la institución religiosa asentada en Colombia con el compromiso de que ésta llevara a cabo un proceso de homogenización cultural siguiendo estrechamente el modelo de las elites criollas y en consecuencia eurocéntrico. De esta manera los sujetos que residían dentro de los límites geográficos de los territorios nacionales deberían encarnar una identidad cultural adulta y civilizada ante la cual hasta aquel entonces se habían resistido. Este escenario poco tenía que ver con la producción literaria que aún estaba fascinada con la romántica imagen del paisaje colombiano realizada por Jorge Issacs. Otra obra que tenía gran difusión era *La Vorágine* de José Eustasio Rivera en la cual el terror de la selva y la mirada moderna hicieron pensar a muchos artistas que la renovación cultural en Colombia debía darse a partir del usufructo del tropicalismo y del encuentro con aquel país desconocido por nacionales [mestizos y criollos] y extranjeros. La situación de las artes plásticas era mucho más patética pues estaba unida por un cordón umbilical a los postulados del arte europeo. Las obras paisajistas no eran más que la expresión de extensos territorios baldíos en estado de armonía social que estaban en espera de ser poseídos, explotados y abandonados. Sin embargo esta postración social y política que favorecía a la tradición criolla en Colombia estaba siendo infectada por la influencia de pensadores peruanos como José Carlos Mariátegui y Luis E. Valcárcel⁹¹ a quienes un emergente grupo de intelectuales de clase media seguía con atención. Este grupo intelectual se presentó como Los

⁹¹ Indigenista peruano. Su trabajo insistió en la restitución del Cusco como capital política y cultural del Perú. Su obra más destacada es *Tempestad de los Andes* (1928). Ha sido criticado por postular al “indio puro” como alternativa socio-cultural.

Bachué en dos ejemplares de la separata dominical del diario *El tiempo* en el año de 1930. Sus páginas estaban llenas de declaraciones a favor de un arte nuevo que debía responder a las necesidades históricas de una nación y de un pueblo latinoamericano que reclamaba la independencia cultural y económica frente a Europa y los Estados Unidos. El discurso de los Bachué nunca dejó de ser conflictivo y contradictorio pues en sus textos se podían encontrar opiniones a favor de un continentalismo americano emergente que soñaba con un arte autóctono y con ideas indigenistas que proclamaban al mestizo y no al indio como figura nacional. Estas contradicciones llegaron al punto de postular un “arte nuevo” como resultado de un impulso telúrico. Impulso que fue comparado por los Bachué con otras perspectivas como la mexicana y la peruana dando como resultado una noción de arte que anulaba la participación indígena y minimizaba sus contribuciones culturales ya que Colombia no tenía el componente indígena. De ahí que el discurso Bachué haya sugerido a la naturaleza sin indios como alternativa artística para un país que en su opinión carecía de grandes civilizaciones pre-colombinas. Es innegable que esta respuesta intelectual frente a la decadencia europea y su proyecto moderno encontraron fuerza en la convergencia política de las naciones que reafirmaban al indio como la nueva fuerza social. En Colombia esta actitud tomó un rumbo ambiguo ya que si por una parte neutralizaba las posibilidades indígenas por otra facilitó la creación de grupos políticos que reivindicaron la diversidad cultural y la autonomía de los grupos indígenas. Estos antecedentes han provocado una crítica generalizada sobre las producciones artísticas que tuvieron que ver con el indigenismo en Colombia de modo que son presentadas como proyectos políticos fallidos, apolíticos o en el mejor de los casos como un reflejo aproximado de la sociedad de aquel entonces. En el caso particular del artista antioqueño Pedro Nel Gómez podemos afirmar que su obra ha sido principalmente explicada a través de las premisas Bachué por el hecho de

encargarse temáticamente de la condición indígena. No obstante, la mayoría de las lecturas han preferido sacar provecho de la imperiosa necesidad de la nación de declararse a partir de la constitución de 1991 como una nación diversa, multicultural y heterogénea dejando pasar por alto las contradicciones de los Bachué. Por esta razón fue necesario examinar este discurso indigenista para poder entender aquello que el maestro Pedro Nel Gómez no explicó figurativamente en sus murales. Es decir, “La república” como ejemplar de una obra mural que se desarrolló en Medellín a mediados de los años treinta inscribió un discurso en el que el arte se encuentra con lo político, tal y como lo propuso Mariátegui, usando para tal fin una fealdad artística que dibujaba una nación en la cual no podía existir una filiación armónica de sus nacionales. Con ello el maestro se anticipa a un arte nacionalista que en vez de esquivar los conflictos sociales prefirió proyectar una naturaleza corrupta que hace las veces de un campo de batalla y alrededor de la cual se construyeron tanto los proyectos económicos como simbólicos del país. De este modo la fealdad del mural fue mucho más que una obra que representaba la realidad con hechos inconexos y desproporcionados o que simplemente era un reflejo transculturado de la estética de Cézanne. Aquel mural en vez de copiar una realidad lo que estaba haciendo era materializando la sospecha que desde aquel entonces se tenía ante la emergencia de los nuevos agentes sociales en Colombia. El mural dio cuenta de las historias de dominación y de avasallamiento que condujo a los sujetos al trabajo forzado y a la expropiación y al mismo tiempo, expresó las historias de subordinación y resistencia de los grupos sociales marginados. La coexistencia conflictiva de grupos sociales se convirtió en su centro narrativo. La desconexión de las partes del mural pudo haber sido artísticamente intencional o no según dice la crítica, pero es más imperativo destacar que esta carencia de armonía y conciliación es la imagen

de una nación que se planeaba desde la metrópoli para que en algún momento fuera homogénea pero que a través de sus practicas de resistencia socio-políticas ha hecho que prime el conflicto.

5.0 FERNANDO VALLEJO Y LAS DISCONTINUIDADES DEL PAISAJE

5.1 LOS AÑOS OCHENTA EN COLOMBIA

Durante los años ochenta en Colombia se da una concurrencia de situaciones de carácter histórico y geológico que marcan definitivamente las dinámicas políticas y económicas del país. En este contexto es obligatorio discutir su punto más álgido a mediados de la década cuando casi en una misma semana se dieron La toma del Palacio de Justicia y luego La avalancha de Armero. Mucho se ha investigado, judicializado e incluso especulado acerca de estos eventos de los cuales aún están vigentes sus consecuencias. Para ese entonces el país ya se había enganchado su situación histórica a una opinión pública masificada ahora por acción de la televisión nacional. Un ejemplo de esto fue la transmisión televisiva de La toma del palacio de Justicia que incentivó la conciencia social frente a las acciones violentas y la debilidad institucional. En ese momento empezaron a visualizarse las acciones militares de las organizaciones privadas dentro del conflicto armado mientras que integrantes del grupo guerrillero M-19 intentaban participar en el espectro político. Otro ejemplo fue la emisión televisiva de La avalancha de Armero. Este evento consolidó la solidaridad y la fugaz integración nacional e internacional que al año siguiente se vio reforzada con la visita del Papa a la zona del desastre geológico. En la intimidad de los hogares y sus pantallas televisivas, estos dos acontecimientos dejaron incrustados en la memoria visual del colectivo dos imágenes contundentes. La primera fue la imagen de seis tanques de

guerra incursionando al Palacio de Justicia y la otra la imagen de la agonía de Omaira Sánchez, una niña quien tras la avalancha quedó atrapada entre las piedras y el lodo. Además de lo anterior, estaba en curso la guerra contra el cartel de Medellín la cual tomaba cada vez un carácter más frenético ante las propuestas gubernamentales de normativizar la extradición de nacionales hacia los Estados Unidos por delitos relacionados con el tráfico de estupefacientes. Para ese entonces, este enfrentamiento multiplicaba el estado de caos social y resaltaba la capacidad militar y política de otras fuerzas sociales que ya tenían un mercado renovado de estupefacientes e ideologías.

En el terreno de las artes, los medios televisivos también habían logrado imponerse como una plataforma para la expresión y la difusión de materiales simbólicos y comerciales. El teatro que había sido un espacio de convergencia y debate de las prácticas sociales se vio embebido en esta década por la incursión de la televisión a color.⁹² La programación televisiva y su comercialización absorbieron a muchos de los profesionales del teatro quienes sentían el peso y la desilusión por el aparente fracaso de las formas alternativas de poder. En este orden de ideas, múltiples telenovelas empezaron a ser transmitidas sirviendo como un pronunciamiento masivo frente a una realidad compleja e ininteligible y como augurio de ese otro lenguaje visual que se impondría triunfante frente a la dominación decimonónica de la palabra escrita. Paradójicamente este momento de empoderamiento de la televisión también posibilitó la descentralización, al menos parcial, de la televisión nacional por medio de la creación de los canales regionales. Esta ampliación del espectro de la audiencia televisiva sumado al paso del tiempo, daría como resultado la incorporación de otros registros y prácticas culturales regionales dentro del

⁹² Vale aclarar que el primer programa de transmitido a color en Colombia fue el Reinado nacional de la belleza en 1980. La empresa RCN fue la encargada de la transmisión. Puede encontrarse más información en: <http://www.canalrcn.com/quienesSomos/index.php/historia/>

imaginario nacional. Así los televidentes fueron testigos de la transición entre las telenovelas de corte universalista como “Los cuervos” (1986) a otras en las que se explotaba la diferencia regional y cultural del país. La imagen de lo nacional en los televisores se vio trisada por otras telenovelas como “Gallito Ramírez” (1987) o “Quieta Margarita” (1987) que cambiaron los libretos cargados de suspenso, psicosis y riqueza usados en “Los cuervos” por otros en los que predominaban las historias íntimas de los personajes del común. Una de estas historias fue la de Gallito Ramírez, un boxeador de Turbaco, un pueblo de la costa norte, quien lucha para hacerse campeón mientras descifra el amor y se enfrenta a la inequidad social. La otra telenovela ocurre en Pijáo, un pueblo del Viejo Caldas, en donde un músico se enamora al ritmo de los tangos de Carlos Gardel. Este exitoso cóctel de regionalismos visuales y sonoros dejaría a partir de entonces afincada una novedosa plataforma comercial que generaba utilidades a partir de la diferencia social dentro de la industrial cultural y del entretenimiento.

Se suma a lo anterior la industria del cine que los ochenta logró concretar algunos proyectos aún vigentes para el público. Algunas producciones fueron *Cóndores no entierran todos los días* (1984) película dirigida por Francisco Norden, *Técnicas de duelo* (1988) dirigida por Sergio Cabrera, y *Rodrigo D no futuro* (1990) dirigida por Víctor Gaviria. Estos tres films demuestran una preocupación común de la época por registrar el efecto de una violencia sistemática que atravesaba el tensión bipartidista, las guerrillas, el narcotráfico y los crímenes de estado, de modo que el conflicto que antes era solamente rural ahora se veía instalado en las urbes. Queremos insinuar que la imagen cinemática de aquel entonces facilitó que la audiencia se concientizara que la situación del país no volvería a ser una coyuntura bipolar entre el estado y una contraparte circunstancial, sino una permanente y dinámica matriz de coyuntura donde está ausente una hegemonía. Esta simultaneidad de violencias se ve más explícita a través de los

personajes de las películas del director de cine Víctor Gaviria quienes en sus prácticas cotidianas dentro y fuera de la marginalidad periférica de Medellín y de las culturas del punk forjaron sus propias subjetividades a medio camino entre la idea del “No futuro” juvenil y el eslogan presidencial de Cesar Gaviria Trujillo (1990-1994) que rezaba “Colombianos, bienvenidos al futuro”.

Al final de los años ochenta, Fernando Vallejo, otro cineasta colombiano, ya llevaba más de una década trabajando en México. Es de público conocimiento que fueron las condiciones que veníamos relatando sumadas al precario apoyo a la producción cinematográfica lo que forzó a Fernando Vallejo a continuar sus proyectos fílmicos en territorio Italiano y posteriormente mexicano. En Italia estudió cine y luego en México filmó cortometrajes y largometrajes acerca de los cuales existe una limitada fuente de información y que apenas han empezado a interesar a la crítica. En el territorio de las letras, el trabajo de este cineasta ha circulado con eficiencia a nivel internacional a partir del estreno de la película *La virgen de los sicarios* (1998) basada en un libro que lleva el mismo título. La película dirigida por Barbet Schroeder en 2000 fue distribuida exitosamente lo cual llamó la atención internacional sobre Vallejo quién en esa ocasión fue el responsable de escribir el guión. En Colombia, la película resultó detonante para los sectores conservadores por considerarla impropia debido a las minucias de la relación que sostiene su protagonista, Fernando, con un adolescente llamado Alexis. En aquel entonces también se insistía en la falta de nitidez con la cual los delincuentes se convertían en íconos de una sociedad ligada a las efímeras experiencias humanas y económicas tocadas por el narcotráfico. De igual forma, la controversia estuvo relacionada con la pertinencia del discurso de Fernando Vallejo en su calidad de escritor en exilio dentro del ámbito nacional. Esta discusión infectó un tejido muy sensible donde se confabula la nacionalidad y la moral. Pasados los años y

después de vivir en México desde 1971, el cineasta y escritor, Fernando Vallejo le respondería a los sectores conservadores con la ironía y el desprecio que significa rechazar la ciudadanía colombiana.

Sin embargo, este último episodio que bordea la farándula poco o nada tiene que ver con el delicado trabajo literario que ha realizado Fernando Vallejo a quien se reconoce por su agudo conocimiento de la gramática y la música clásica. Una de sus obras más conocidas pero menos estudiadas es *El río del tiempo* si consideramos la atención que se ha dado a su más reciente producción literaria. Dicha obra está compuesta por una serie de novelas escritas durante la segunda parte de los años ochenta y posteriormente publicadas como libro. Además de esta publicación existe un trabajo precedente de carácter biográfico alrededor del poeta Porfirio Barba Jacob y otro dedicado al lenguaje literario que no estamos en condición de discutir aquí.

Los días azules (1985) fue la primera novela incluida en la compilación *El río del tiempo* que fue publicada inicialmente en México. *Los días* instaló un texto poroso que confunde al escritor con el narrador en una prosa autobiográfica. Allí se inicia un recorrido desde el barrio Boston, en el cual Vallejo narrador pasó su infancia hasta el destino que el narrador considera inmanente a la condición humana: la muerte. En el tránsito entre el nacimiento y la muerte se relatan las experiencias de un narrador ilustrado, justiciero y blasfemo que teje una diatriba contra todo y contra todos. Nadie se escapa de la pluma que hace evidente las miserias del mundo, mientras evoca una profunda cercanía con aquello que la sociedad dominante desprecia. En la segunda novela, *El fuego secreto* (1987), el discurso literario de Vallejo narrador se carga aún más de las referencias intertextuales que ya muchos estudios han relacionado con el filósofo presocrático Heráclito y con la obra magistral de Marcel Proust. Lo cierto es que Vallejo interpone una batalla entre la dispersión del pasado y la perseverancia de un tiempo incesante

que arruina la corporeidad. En esta segunda novela Vallejo conduce su relato a un momento de transición entre la niñez y la adolescencia en medio de un contexto urbano ávido de eventos extraordinarios. Esta narración se construye con las memorias de un narrador que visita su pasado con el favor equivoco de un cuerpo cansado pero con una memoria fina aunque vacilante. Esta novela aproxima al lector al universo nocturno de Medellín y a las prisas juveniles detrás de la exploración sensorial de las drogas y la sexualidad. Esta novela al mismo tiempo se organiza alrededor de la figura de Jesús Lopera, amigo del narrador, quien en su lasciva juventud le señaló a Fernando las geografías de prohibido. La tercera novela, *Los caminos a Roma* (1988), fue la siguiente novela en la cual el narrador cuenta su experiencia como colombiano en Europa y la manera en la cual Colombia se convirtió en la pesadilla que lo sigue a donde quiera que vaya. Esta situación está anclada al conflicto que le produce al intelectual latinoamericano⁹³ irse a entrenar a una escuela experimental de cine en Italia, mientras que se percibe atrapado por un lugar y una cultura que éste considera en sus escritos opuesta a la tradición escolástica y reflexiva. La cuarta novela, *Años de indulgencia* (1989), es una novela que traspone aquel pasado del narrador antioqueño, su imaginario y sus vivencias en Nueva York. Aquí el personaje ratifica la figura de un yo que sigue refunfuñando contra un contexto culturalmente que parece más diverso. En la gran manzana, Vallejo encuentra suficientes razones para percibirse extrañado de una realidad en la cual ni su especialidad académica y ni su entrenamiento literario son eficaces ante la necesidad de procurarse su subsistencia. En este punto es notable la insistencia por describir un dolor permanente como producto del exilio pero que no concuerda con un sentimiento de nostalgia. Al contrario, el narrador expresa la insatisfacción que le produce recordar su mala patria y lo que el define como un país limosnero. La narrativa de *El río del*

⁹³ Ver la reseña de *Los caminos a Roma* en Foster, David W. *Revista de estudios colombianos* 7 (1989): 63.

tiempo teje así una voz íntima del yo que recorre las geografías habitadas de su pasado. En la quinta y última novela, *Entre fantasmas* (1993), el relato se inicia recordando el terremoto de la Ciudad de México y maldiciendo el hacer del partido político mexicano del PRI (Partido revolucionario institucional). Este escenario sirve de excusa para interponer un monólogo alrededor de la infancia y la felicidad. Se vuelven a recorrer las calles de Medellín y se explica un pasado que atrapa al personaje mientras que se desarrolla un discurso narrativo que empieza a develar una simpatía por los ancianos en virtud de su capacidad oratoria. El narrador enfrenta esta sensibilidad por la palabra hablada ante la incursión abusiva de los medios de comunicación durante la segunda parte del siglo XX. Bajo esta perspectiva, el relato sugiere que la vida se vive para relatarla y para activarla constantemente con el favor del recuerdo y el lenguaje. Al final, el narrador deja abonado el terreno para poder afirmar que por encima de cualquiera de las artes o de los géneros literarios lo que termina imponiéndose es el “libro de memorias” (697) es decir la narración de lo íntimo y aquello que solo se puede narrar en primera persona.

5.2 EL MONSTRUO BICÉFALO O EL PORQUE FERNANDO VALLEJO NO ES UN COCO VACIO

Una de las discusiones que ha prevalecido alrededor de la reciente producción literaria de Vallejo es la exposición de la figura radical del yo con la cual se resaltan los conflictos entre el sujeto que escribe y el entorno que habita. Los círculos literarios muchas veces han reflexionado acerca de esa relación de quien escribe y su entorno, indagando la figura del héroe homérico quien pasa

su vida perfeccionando una armonía integral a través de una literatura mimética.⁹⁴ Desde estas perspectivas se asume que así como los personajes literarios habitan un mundo ficcional y al autor le corresponde un mundo sensible antagónico pero complementario. En la obra de Vallejo esta concordancia no toma lugar pues en sus escritos es difícil trazar los límites entre aquello que se relaciona con el narrador-personaje y lo estrictamente pertinente al autor. La escritura de Vallejo ha convertido estos dos mundos, el de la ficción y el sensible, en una geografía estriada donde la imaginación y el hacer cotidiano se corroen mutuamente. Esta actitud en vez de crear una integración mimética entre el sujeto que escribe y el mundo que se describe, da lugar a la interrupción de las categorías de la escritura y de la vida al revelar un imaginario insubordinado. Las palabras de Vallejo abandonan las hipócritas responsabilidades con aquella comunidad en la que este autor percibe una sumisión mayoritaria. De esta manera, se produce una literatura que repela, acusa y que perversamente atrae al lector mientras que permite la reinención permanente del propio sujeto narrativo.

No son escasos quienes han apuntado que las palabras de Vallejo son la expresión del exilio. Palabras desposeídas de aquellos privilegios que tuvo cuando participaba por adhesión familiar al grupo social que en Colombia se ha considerado históricamente la mayoría y que ha impuesto su propia normativa. Un texto que nos conviene citar para aclarar lo dicho hasta ahora es *El desbarrancadero* (2001) en el cual la contemplación creativa de Fernando Vallejo autor, se funde con el regreso de un personaje principal a Medellín. En este relato el personaje decide volver temporalmente al mismo país que en otro momento abandonó por decisión propia. Esta circunstancia hace posible que el protagonista enfrente, con el favor de su memoria y de su presencia física en Colombia, tanto eventos de su pasado como de su presente. Esta estrategia

⁹⁴ Ver Miles, David H. "Portrait of the Marxist as a Young Hegelian" Lukacs' Theory of the Novel". *PMLA* 94.1 (1979): 22-35

facilita una vez más una diatriba en contra de cualquier identificación nacionalista y permite que el protagonista deje atrás el aislamiento físico y la meditación abstracta propia del novelista en exilio para acercarse de nuevo a su país al menos en el plano narrativo al país. Por un instante, la fusión entre la literatura y lo vivido nos lleva a pensar en la cercanía convulsa que surge entre las palabras y las cosas y su improbable reconciliación. En este texto en particular el personaje regresa a Medellín para acompañar a su hermano en su agonía como efecto del Sida. Teniendo en cuenta este motivo filial que mantiene al protagonista vinculado a una geografía cultural, se revela una tensión entre su ineficaz participación social a su regreso y su eventual éxodo. Lo interesante de lo anterior es que aquel desastroso regreso se convierte en la oportunidad para que el protagonista interactúe con un entorno sensible que, así como el mismo narrador, es violento y apático. De igual manera, el regreso le permite al protagonista reinventarse a sí mismo pero esta vez fracturado tras la indagación de todo aquello que ya desapareció. Ya no existen las jerarquías sociales que él conoció, ni las instituciones y mucho menos los privilegios intelectuales. El intercambio material y simbólico que produce *El desbarrancadero* desdobra con incomodidad las apariencias de un mundo devoto de las apariencias, la fugacidad y el descontrol social y que devela un entramado subjetivo en el que se ponen en riesgo los límites de la palabra.

Durante los últimos años se han publicados varios estudios alrededor del trabajo de Vallejo pero es preciso hacer énfasis en un par de éstos. Cabe advertir que a pesar de que cada estudio tiene un marco de referencia disímil al nuestro las conclusiones de éstos han iluminado nuestra propia perspectiva. El primero es una disertación titulada “*Discursividades de autoficción y topografías narrativas del sujeto posnacional en la obra de Fernando Vallejo*” (2005) de Francisco Villena y el segundo *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South* (2008) de Hermann Herlinhaus. Con el riesgo de simplificar estas investigaciones

podemos decir que ambas interrogan el discurso ético arrojando diferentes resultados. En el primer caso por ejemplo, Villena empieza por explorar de qué modo la autoficción le da forma a un discurso en el que las subjetividades autobiográficas, el individualismo y la autoreflexión demuestran la crisis de la nación y a fin de cuentas de las metanarrativas. Además de demostrar una vez más las estrategias narratológicas a través de las cuales Fernando Vallejo construye un personaje principal que navega entre la primera y la tercera persona, Villena aborda la noción del afecto. Para este crítico, el amor configura una topografía idónea que justifica la inclusión de hechos violentos dentro del relato, mientras que se hace referencia a la vida del autor y del país. Según Villena “el amor en el caso del narrador aparece como un vínculo identitario imprescindible con respecto a los cuadros que describe. Es decir, el narrador, incluso cuando aboga por la destrucción de Colombia y colabora directamente en la muerte de algunos personajes, está ejerciendo su oficio de amante [...] desprendido y desinteresado”. (Villena, 2005: 137) En este sentido, la literatura de Vallejo defiende lo sustancial del amor que es trascender la experiencia del objeto/sujeto amado más allá de su presencia. Según continúa Villena, la fantasía del narrador es lo que mantiene cualquier objeto amado lejos de la destrucción, puesto que al narrarlo lo está resguardando del olvido. Según esta opinión, el relato de Vallejo tiene por objeto convocar esa felicidad amorosa que implica tanto un “idealismo afectivo” como la inclusión del exterminio físico. (Villena: *ibid*,140) Al comparar la crisis del sujeto que propone Villena en su investigación con los argumentos de Herlinghaus es viable entrever que en ambos casos la figura narrativa de un sujeto “observador-participante” es sustancial para articular el devenir violento del protagonista. (Herlinghaus, 2008: 139) No obstante, las dos lecturas tienen una perspectiva totalmente diferente al momento de analizar la violencia en Vallejo. Para Herlinghaus, la violencia que Vallejo expresa en *La virgen de los*

sicarios nada tiene de desinteresada y mucho menos de afectiva. Al contrario, el académico considera que Vallejo está valiéndose de una estrategia tripartita en la cual el poder, la sexualidad y la verdad se conjugan para dar lugar a una violencia fundacional sin culpa. Esta última explicación entra a cuestionar la libertad artística a la luz de la responsabilidad intelectual y de las narrativas sofisticadas que, como en el caso de Vallejo, comprometen una doctrina biopolítica. Varias son las explicaciones que se ofrecen en el estudio de Herlinghaus para sustentar los mecanismos de una ritualidad masculina a través de la cual se desplaza un sujeto desde su condición de intelectual mesiánico hacia la agencialidad propia de un sujeto purificador. Ello mismo, señala el poder de la palabra y de una erudita narrativa en detrimento de quienes serían los protagonistas culturales a partir de la década del ochenta: los sicarios. (*ibid*: 135-36)

A pesar de la distancia entre las lecturas citadas arriba, hay que considerar que ambas concuerdan en vincular el efecto narrativo de Vallejo frente a una geografía cultural que hasta entonces no se había expresado con tanto sentido cáustico. Estamos haciendo referencia a la ciudad de Medellín, a sus barrios periféricos y a sus municipios circundantes. Por un lado, Villena apunta que para Vallejo esa ciudad siempre ha sido una ciudad doble, una la del Valle de Aburra y otra la de las comunas, que se mata entre sí y entre las cuales a medio camino está localizado el barrio Laureles donde se localiza el apartamento del protagonista. (2005: 152) Para este crítico, esta geografía compuesta por la Catedral, las iglesias, la parroquia de Sabaneta y el colegio salesiano son un enclave de la violencia porque allí se viven los conflictos cotidianos de la urbe. Por otro lado, Herlinghaus es mucho más puntual al enfatizar la relevancia del apartamento del protagonista de *La virgen de los sicarios* dentro de la geografía del Valle de Aburra. Según sostiene este profesor en aquel espacio de habitación se lleva a cabo el intercambio simbólico y carnal entre el gramático, su amigo y los sicarios. Es viable afirmar que

Vallejo está mostrando en su obra una escenografía que desestabiliza las imágenes literarias que se habían construido con el propósito de fortificar la idea de un país paradisiaco, armónico y homogéneo. Al emerger estas geografías aparecen también las escenas y los personajes que las habitan dando a conocer la ineficacia municipal, la imagen de un organismo nacional en ruina y el triunfo generalizado de la inequidad. Esta ilustración de la devastación social en las urbes colombianas se convierte paradójicamente en la plataforma que permite la visibilidad de otras subjetividades y otras organizaciones que al final de cuentas entran a cuestionar la colombianidad.

Es claro que el oficio de Vallejo ha sido imaginarse a Colombia al margen de los relatos convencionales. De ahí que no resulte extraño el esfuerzo del escritor por diversificar las imágenes narrativas de Colombia. Su campo de acción son las palabras y con éstas compone y descompone el imaginario colectivo en el cual se cruzan las imágenes de la memoria y de un futuro selectivo e idealizado. Para Vallejo, Colombia puede imaginarse como una “hidra con cinco cabezas” las cuales “no se hablan ni se ven ni se quieren reconocer. Temen verse al espejo. Aunque a ratos cambian de opinión y sí se miran y se ven y se reconocen y arman híbridos de cabezas”. (Vallejo, “*El monstruo bicéfalo*”; 1998-9:17) En Colombia, según dice Vallejo, hace tiempo esa hidra estaba gobernada por una gran cabeza bicéfala liberal-conservadora pero con el tiempo le siguieron otras cabezas enunciadas como la guerrilla, los paramilitares y el narcotráfico. Leyendo esto cabe preguntarse ¿A quién corresponde aquel cuerpo aparentemente menguado y gobernado por la acción de esas cabezas? ¿Acaso será a la sociedad civil colombiana? ¿Es posible explicarse la expansión de cualquiera esas cinco cabezas sin la complicidad y participación del cuerpo de aquella hidra vallejana? En vez de responder esto, quizá sea más pertinente darle seguimiento a esa analogía para explicar que en la literatura de

Vallejo, la nación-hidra se narra a partir de la rebeldía colectiva frente al sometimiento de ese orden bicéfalo. De ahí mismo que el imaginario narrativo que presenta Vallejo resulte esquivo con respecto a otras escenografías mágicas en las cuales se recreó aquello que los intelectuales quisieron que fuera Colombia pero que nunca llegó a ser. En Vallejo el sueño literario de crear una nación utópica con palabras e imágenes, se convirtió en un desgarró que trata fallidamente de darle sentido a lo que ya se fue y a lo que está por venir. Es común que Fernando Vallejo diga que el escritor no escribe lo que quiere sino lo que puede, negándole a la literatura la unicidad compositiva en la que la nación y sus narraciones se corresponden por medio de una escenografía armónica. El crítico colombiano Juan Álvarez escribió al respecto que impugnar el “juego de imaginar paisajes mágicos, pueblos con nombres míticos” es una de las virtudes de Vallejo, que con el favor de una sinceridad brutal, puso en la década de los ochenta y noventa a los lectores a verse frente a un “espejo”, (2006, 49) Entonces, es posible que la literatura de Vallejo consista en hablarle sin tapujos a los privilegiados e intelectuales acerca de una Colombia que viven y leen en la distancia. No resulta casual que el narrador de *La virgen de los sicarios* esté siempre explicándole a un interlocutor “extranjero” -quien parece no entender lo que lee- el porque de las cosas. (*La virgen*, 1998: 58) Tampoco es una casualidad que Vallejo en sus discursos impugne que las cabezas de esa hidra nacional tampoco quieran verse entre sí mismas dando lugar para que nos preguntemos por qué ni las cabezas ni el cuerpo de esa hidra-nación están dispuestos a verse a sí mismos. Lo primordial es que Vallejo entra a cuestionar la neutralidad intelectual dentro del colectivo, proponiendo espacios narrativos contrarios a la ilusión de un imaginario que insiste en afirmar que Colombia es “el país más feliz del mundo”.⁹⁵

⁹⁵ Me refiero al artículo titulado “El país más feliz del mundo” que apareció en la revista Cambio #587 (2004) en el que se demuestra a través de una encuesta como la adversidad que han experimentado los colombianos por más de medio siglo ha sido menguada por una solidaridad social y familiar.

Aunado a la insistencia corrosiva de Vallejo por mostrarnos una violencia que parecía ser provocada y hecha por y para otros se encuentra su deseo narrativo. Este impulso por escribir se alimenta de una realidad, que en su juicio él no inventó, sino que fue ésta la que lo inventó a él. (*La virgen*, 1998: 76) Este gesto de humildad saca a la luz un tipo de escritor sometido ante la ininteligibilidad de la realidad colombiana. De ahí que se entienda que la propuesta de Vallejo es contraria a fijar vínculos teleológicos y a desarrollar una obra de arte como una totalidad. Más que representar una realidad en la que cada lector vea reflejado tanto a su país como así mismo, Vallejo expone otro mundo que pulula al margen de las buenas costumbres. El debate que se extiende a partir del encuentro conflictivo de muchos mundos, entre los que están el intelectual y el juvenil en Medellín, deja abiertas las posibilidades y los riesgos que trae una ciudad en la que los órdenes se han empezado a invertir. Por un lado, el intelectual ya ha perdido su interés y su capacidad para descifrar con veracidad aquella realidad bicéfala y, por otro la sociedad marginada ha empezado a reclamar la atención de un país imaginado y narrado a través de las tendencias literarias.

Se sabe que Fernando Vallejo como escritor y como personaje público ha menospreciado las convenciones y lo políticamente correcto. En consecuencia, ha nutrido la discusión y los reclamos por una literatura reivindicatoria y didáctica. Por esto, es difícil crear juicios certeros alrededor de su obra aunque ya muchos la hayan descrito como exagerada, repetitiva, inquisitiva, racista y fascista. Tras las bambalinas de aquel discurso agresivo y consciente de una realidad desbordada se han instalado con pertinencia los lugares desde y para los que se escribe. Vallejo abre geografías heridas donde se entrecruzan los mundos aparentemente ajenos y donde se apuntalan otras subjetividades, y otras formas de contar la nación. En una conferencia de escritores colombianos, Vallejo explicó la tensión entre la otredad que representa para él la

realidad colombiana y cómo su subjetividad demuestra con nitidez la correspondencia narrativa entre el mundo y el sujeto. Citamos:

“Colombia con sus ambiciones, con sus ilusiones, con sus sueños, con sus locuras, con sus desmesuras me encendió el alma y me empujó a escribir. Ella prendió en mí la chispa, y cuando me fui, la chispa se vino conmigo encendida y me ha acompañado a todas partes, adonde he ido. Por eso yo no necesito inventar pueblos ficticios, y así pongo siempre en todo lo que escribo, siempre, siempre, siempre: <Bogotá>, <Colombia>, <Medellín>. ¡Cómo no la voy a querer si por ella yo soy yo y no un coco vacío! ¡Qué aburrición nacer en Suiza! ¡Qué bueno que nací aquí!” (Ibid; 1998-9: 17)

5.3 GEOGRAFÍAS NARRATIVAS O LAS FISURAS DE LA REPRESENTACIÓN

Hemos visto que para algunos Fernando Vallejo traza una liminalidad perversa entre la palabra y la acción mientras que demuestra su precisión literaria para narrar las crisis de la sociedad colombiana. En medio de esto, aparece una dicotomía para el lector. Por una parte está la necesidad de resguardarse en literaturas que no lastimen su sensibilidad individual y nacionalista y por otra de reinventarse a partir de relatos conflictivos en donde la responsabilidad y la ética tienen un papel preponderante para darle una lectura individualizada. Esta última dinámica implica a su vez una manera alternativa de aproximarse a la obra de arte en la que no hay lugar para la conciliación y donde las respuestas son siempre esquivas. En virtud de esa capacidad alternativa de la literatura es que Vallejo merece ser estudiado. Las novelas que el autor escribió durante la segunda parte de los años ochenta son una serie de novelas que, como ya habíamos

mencionado, estaban delimitadas a la exploración de una subjetividad alternativa. Tales relatos se lograron a partir de la reconstrucción espacial de una memoria individual y no de una memoria que intervenga el interés colectivo como ocurrió en *La virgen*. Este conjunto narrativo que deambula por la geografía cultural local, nacional y transnacional nos permitirá reconfigurar una noción de un paisaje que hasta entonces había estado gobernada por la pretensión de la estabilidad y la armonía.

En el capítulo anterior veníamos hablando de un imaginario visual que incluso ya entrado el siglo XX permanecía enriquecido por el sentimiento romántico y por el pensamiento positivista que se heredó del siglo XIX. En aquel entonces los conflictos que se representaban en las obras pictóricas del paisaje eran en su mayoría nulos o requerían un trabajo muy preciso para ser descifrados. En el ambiente cultural era notable aún el efecto que produjo la obra del maestro Jorge Issacs en la cual las subjetividades alternativas estaban disimuladas tras la imagen de un pañuelo perfumado y una naturaleza prístina. Es obvio que esa escenografía romántica era una deformación afinada por una escritura que no daba cuenta de los conflictos posteriores a la instalación de los ingenios azucareros en el Valle del Cauca.⁹⁶ La imagen de una naturaleza atravesada por las tensiones capitalistas aún no lastimaba los hilos de una tradición paisajística y literaria. Esta ruptura se produciría quizá hasta la publicación de *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera. Con este texto se revela un giro imaginario que narra la situación de colonialidad interna que drenaba la selva y que al mismo tiempo provocaba una cercanía entre lo exótico, lo profano y lo delirante. En el capítulo anterior vimos como la naturaleza volvía a ser un tema privilegiado después de la segunda década del siglo veinte gracias a *La Vorágine*. Al leer las contribuciones del grupo Bachué y en particular la obra de Pedro Nel Gómez notamos

⁹⁶ Téngase en cuenta que el Ingenio Manuelita, uno de los más grandes ingenios del siglo XX fue inaugurado en 1864.

cómo se despejó el status dicotómico entre lo urbano y lo natural, el afuera y el adentro y se interrogó la problemática social a partir de la invasión de los espacios de poder político urbano con el uso de la técnica del fresco. La imagen emergente que ofrecía Pedro Nel Gómez era la representación de un país fracturado e intervenido por la protesta social. Es decir, un país que no podía seguir siendo entendido como una mera acumulación armónica de partes a favor de una unidad nacional. El artista supo capturar este asunto y nutrir al arte de la desigualdad histórica aceptando el castigo amen de la diferencia entre sus bocetos y la obra final que hizo en el palacio municipal de Medellín. Es innegable que entre el momento en que Gómez ejecuta su obra y el momento en el que Fernando Vallejo escribe la suya han pasado por lo menos cincuenta años de transformaciones sociales. Esta simple condición histórica conlleva contextos disímiles que no estamos en condiciones de reseñar aquí. No obstante en esos dos momentos históricos prevaleció una política que benefició la economía y la política liberal. Vale recordar que fue a finales de la década del veinte cuando Colombia empezó a radicalizar su política —al igual que el Perú— en contra de cualquier tipo de señal socialista o comunista. Entrado el año de 1985, el panorama político era mucho más complejo puesto que los grupos guerrilleros habían asegurado un terreno ideológico, militar y político. Esto no significa de ninguna manera que Colombia no hubiera cumplido su función represiva dentro del contexto internacional de la guerra fría durante los años setenta, sino que a partir de la primera parte de los años ochenta, esa guerra ya se había diversificado hacia los carteles de la drogas. Con esto queremos decir que tanto a Gómez como a Vallejo les tocó vivir momentos de incertidumbre social en los que parecía salir triunfante el sistema liberal. La marginalización de la diferencia y la mercantilización de la condición humana son dos aspectos que han estado a la orden del día y que prevalecen en la temática de ambos artistas. En ambas obras, sobresalen las zonas de conflicto y los escenarios urbanos como polos

de multiplicación de violencia antepuestos a una naturaleza rezagada. Ambos relatos tienen que ver pues con las promesas fallidas de una ciudad y la imposibilidad de crear representaciones nítidas de sus realidades. Es así como este par de obras se enfrentan a la necesidad de configurar sistemas de representación alternativos que permitan diversificar el sentido de realidad. En las siguientes líneas trataremos de esbozar cómo Vallejo configura una estrategia para representar la ciudad que habita. A través del recuerdo Fernando Vallejo recusa un sistema dominante de enunciación visual y lingüística y sugiere una narración juguetona y difícil de asir. De este modo podremos revelar ciertos mecanismos con los cuales el autor se enfrenta a la representación moderna de la realidad a través de un paisaje íntimo narrado simultáneamente en tiempo presente y pasado. Vale insistir en que no es de nuestro interés proponer una noción de lo que debería ser al final de cuentas el paisaje sino más bien iluminar ciertas escenografías para mostrar cómo desde lo más profundo de la hegemonía letrada pueden aparecer fisuras a esa imagen sólida y monolítica que creó la tradición plástica y literaria alrededor de la naturaleza colombiana.

5.4 LOS OJOS DELIRANTES Y LA INSUBORDINACIÓN DEL RELATO

En las primeras páginas citamos al académico inglés John Berger para señalar que la mirada tiene una dinámica dialógica y recíproca. Es decir, que se entiende que no es posible ser observador sin ser objeto de otra mirada. Sin embargo, esta característica de la mirada no siempre se tiene en cuenta en obras pictóricas o literarias, las cuales asumen una perspectiva en la cual la mirada sólo expresa un efecto dominante sobre su objetivo. Esta hegemonía también se ha visto expandida por la participación de la máquina en aquel sistema de visión moderna y de sus representaciones de la realidad. En este contexto también habría que tener en cuenta las

palabras de Martin Jay quien en su ensayo fundacional “*Scopic Regimes of Modernity*” examina la complejidad derivada de las prácticas y de teorías visuales. Jay se aproxima al descubrimiento renacentista de la perspectiva y lo compara con las prácticas de representación bidimensional. En su ejercicio Jay descubre que la perspectiva provoca en el espectador un sentido de verosimilitud máximo que se sustenta por el inviolable y único punto de vista que configura la imagen. Según continúa Jay, este nuevo orden de representación geométrico redujo el erotismo del sistema de visión haciendo al mundo sumiso de las ciencias duras y de la normativa espacio temporal. (*ibid*: 9) Esta relación visual entre quien observa y el objeto observado estaba planteada en términos autoritarios. Por un lado, estaba el sujeto relegado a un plano de observación pasiva, mientras que por el otro lado, había una mirada omnisciente que estaba encargada de darle coherencia a la realidad según sus propios términos. Lo relevante de estas cavilaciones es que señalan que este proceso de aprehensión del mundo a través de la perspectiva ha sido apropiado con eficiencia por los propios sujetos, quienes ahora ejecutan el acto de mirar manteniendo una distancia normativa entre las dos partes involucradas: una parte que observa y otra parte que es observada.

A un lado de este sistema de visión se instala un observador autoritario que en su contemplación rechaza ser parte de eso que observa y posee. Al otro lado se asume que existe una parte receptora y tímida. Para explicarnos esto es imprescindible un artículo de John Beverley, un teórico de los estudios subalternos y culturales, en el cual se presenta una situación de encuentros y desencuentros visuales entre un yo y su mundo. Beverley citando a Lacan reseña una historia en la que un joven intelectual y urbano narra uno de sus viajes por el campo inglés. El propósito del protagonista de esa historia era sumergirse en las prácticas rurales de Inglaterra. Se cuenta que al final del viaje, el protagonista aparece navegando una pequeña embarcación junto a algunos pescadores locales. Allí el joven dice: “yo aparecía ante esa gente [como] una

imagen inenarrable. Para decirlo claramente: yo estaba fuera de lugar en el cuadro”. (Beverley: “Escribiendo”: 53) Esta condición de exterioridad que percibe el personaje hace pensar en un extrañamiento que alimenta la condición intelectual frente a lo que considera impropio. La conciencia de este personaje no hace otra cosa que admitir que existe un vacío insoslayable entre el mundo y las representaciones que éste produce. Según Beverley esta desconexión tiene que ver con una mirada metropolitana que ha estado interesada en la historización de lugares de manera que éstos resulten suspendidos en un tiempo dominante mientras que se hace creer que las metrópolis están avanzando hacia el futuro.

En este sentido tenemos que reconocer que la obra de Vallejo arranca con una voz auto reflexiva e íntima que se presenta como la voz de un libro de memorias (*Fantasmas*, 697). Esta inclusión personal localiza la voz narrativa como una parte de ese “cuadro” del cual el intelectual inglés —señalado por Beverley— prefiere mantenerse ajeno. En este caso, la trinchera de hablar en tercera persona o aludir a la figura del narrador en sus diferentes modalidades para hablar por otros, no parece ser una opción para Vallejo. El protagonista de *El río del tiempo* se presenta a sí mismo trastocado por lo que ocurre a su regreso en Medellín aunque esto no le impide saber que en cada lugar se esconde algo de él mismo. Es por esta razón que a través de su misma voz intelectual, gramática, agresiva y ególatra que el lector tiene acceso a la imagen desdoblada de Fernando Vallejo y tangencialmente a otras imágenes de otros sujetos pero siempre admitiendo la parcialidad de la mirada de ese yo.

En cuanto a los otros personajes que circulan por la obra de Vallejo hay que recalcar que no pertenecen por antonomasia a una escena exclusivamente letrada y urbana. El texto de Vallejo propone fronteras porosas por las que fluyen múltiples personajes y lugares. Esos personajes habitan desde la Antioquia rural hasta ciudades como Bogotá, Roma y Nueva York.

En este caso, la mirada de ese yo narrador nunca tiene la intención de mostrar lugares detenidos en un tiempo pasado y en las convenciones sociales. Aquí el mismo protagonista es quien se da cuenta que todos los lugares son espacios en tránsito entre lo que existió y lo que está por dejar de existir. Para Vallejo no es posible pensar la ciudad sin imaginar primero aquellas propiedades rurales en donde su familia, al igual que el resto de una clase privilegiada, han puesto gran parte de un imaginario común alrededor del ser antioqueño. Estas propiedades rurales son sustanciales para entender la nación imaginada por Vallejo puesto que a partir de las vivencias infantiles y juveniles es que el protagonista empieza a mirar críticamente al mundo y así mismo. Su conciencia lo hace revisar los beneficios y las limitaciones de su entorno familiar y de ahí es que este protagonista se impone el ejercicio de desaprender lo que conoce y alejarse de aquello que le resulta más cercano y cómodo. Su desgarramiento le muestra desde muy temprano que su intelectualidad no le explicaba ni le daba respuestas frente a la realidad que vivía tanto de día como de noche. Esta condición hace recordar las ideas de Martin Heidegger, —un filósofo alemán a quien el narrador cita continuamente— que sostienen que para acercarse a las cosas que nos rodean existe la necesidad de “abrir los ojos”. Es decir que “primero tienen que caer las barreras de todo lo que se da por sobreentendido” para que así se puedan desprender la apariencia y la razón de las cosas mismas. (*Caminos del bosque* 1996: 27) Para el personaje de Vallejo este proceso de abrir de ojos significa interrumpir las convenciones sociales e intelectuales que le permiten descifrar los códigos de una sociedad en la que la autoridad ya no es ejercida únicamente por la figura paternal. Este personaje empieza un proceso subjetivo en el que se va sacudiendo del extrañamiento intelectual de manera que logra estrechar su relación con aquel mundo que otros intelectuales desprecian. En este punto, el personaje empieza a escuchar con atención a los ancianos y al mismo tiempo empieza a visitar con más frecuencia los lugares

del submundo nocturno de Medellín frecuentado por los jóvenes. La contemplación del intelectual tradicional se vuelve obsoleta y la experiencia pasa a ser la fuente del conocimiento y de las reflexiones de Vallejo. El personaje se inserta así en el devenir entre el mundo y la palabra poniéndose a sí mismo en medio de este flujo literario de desprendimientos y proximidades en el que las cosas no vuelven a ser lo que eran.

Retomando las observaciones de Beverley y Heidegger hay que considerar que cada uno parece estar interesado en indagar la violencia implícita en la manera en que los acontecimientos son capturados a través de un lenguaje. Por un lado, para Beverley el conflicto emerge del encuentro de saberes occidentales y cómo se afinan las distancias y las cercanías entre el sujeto y el campo visual que éste relata. Este crítico utiliza las analogías visuales para derivar que los estudios subalternos son una herramienta que permite aproximarse desde la posición privilegiada a un “mirar al revés” que desaprende los privilegios académicos de la metrópoli con el objeto de relatar historias antimodernas. (Beverley, 54-5) Por otro lado, Heidegger responde a estos postulados en un sentido del mundo tripartita entre el agente que observa, la obra de arte y el lenguaje. Para este filósofo las cosas del mundo no son meramente algo que un receptor incorpora a través de los sentidos y que luego traslada al lenguaje. Según esta perspectiva cualquier cosa en el mundo es portadora de características concretas pero también de una multiplicidad de sentidos que se escapan de esa condición habitual y tangible. (Heidegger, *ibid*: 21) Es por esta razón que es necesario un desocultamiento de las cosas y los lenguajes con los que paradójicamente se captura el mundo. En Vallejo la respuesta al intersticio violento entre el mundo y la palabra se resuelve capturando lo habitual y lo repetitivo de la vida cotidiana pero que al mismo tiempo desborda las cosas para provocar un sentido inestable alrededor de éstas. En su obra las cosas sensibles y el lenguaje se atropellan para activar en el lector una

incertidumbre frente al mundo del día a día y frente a la obra de arte como una mera representación de la realidad. Vallejo en particular lleva su propuesta más lejos al insertarse a sí mismo y poner su obra, ya no como una representación del mundo o de él mismo sino como un relato poroso en dónde cada palabra es parte de ese mundo y viceversa y donde cada una mantiene en sí algo más que una definición enciclopédica. Es posible pensar que Vallejo al igual que Heidegger confía en una “tras-lación” de la experiencia que debe esquivar el hábito lingüístico para poder trascender la materialidad y permitir que eso que tanto le interesa pueda permanecer en la memoria así como lo han hechos sus personajes, las ciudades y las situaciones que ha vivido. (*Caminos* 15-17)

La tensión resultante entre el mundo y los lenguajes que lo capturan es un tema que ocupa al narrador de *El río del tiempo*. Allí se construye un argumento sólido a favor del libro de memorias, entendiéndolo como una herramienta idónea para dar razón del mundo. Vallejo continuamente refuta los mecanismos a través de los cuales la imagen proyectada por la televisión y el cine han construido una noción equivocada del tiempo y la realidad. En su opinión existe una idea del mundo en la que prima un tiempo convencional y el que las cosas fluyen linealmente. Es decir, a cada instante le sigue a su vez otro instante igualmente inasible e irrepetible. Este escritor advierte que como resultado de esa lectura del tiempo se ha instalado un orden narrativo en el cual la idea de continuidad es la autoridad máxima para contar el mundo. Vallejo redondea este planteamiento en *Entre fantasmas* de la siguiente manera:

He llegado a la conclusión de que el cine es como la novela, un género artificioso, mentiroso, condenado a envejecer con la vejez más triste y a desaparecer. ¿Qué es eso de andar partiendo la realidad en planos y eliminando dizque “los tiempos muertos” y como el teatro la cuarta pared del cuarto, metiéndose en la indiscreción donde no se puede

estar, reptando por entre las sábanas en la mismísima cama de los amantes? Empieza por ejemplo, un personaje a cruzar la plaza, y ¡pum! Ya acabó de cruzar. Con un simple cambio de plano nos escamotearon todo el trayecto. Y yo digo, ¿por qué? ¿con qué derecho? no acepto. Ni acepto tampoco que un personaje sólo suba los primeros peldaños de una escalera y los últimos. A mí me tienen que mostrar la subida entera o que me devuelvan el importe del boleto. ¿Y qué una “panorámica” o “panning” equivale a una mirada girando la cabeza? ¡Que va! Uno arrastra en su cabeza el mundo entero. (697)

Para este protagonista el tiempo narrativo plantea una disyuntiva puesto que la noción de tiempo tiene un sentido sino contrario, por lo menos muy diferente. En el apartado anterior es claro que el narrador reclama la manera en que la selección, clasificación y organización temporal de eventos de una escena fílmica genera un carácter ilusorio de totalidad de los acontecimientos ocurridos. En este punto, Vallejo parece estar interesado en criticar el lenguaje visual y su utilización dentro de las narrativas que hacen creer que lo cuentan todo.

La crítica de Vallejo se hace más incisiva al momento de suscribir en la última parte de su texto que el mundo se lleva en la cabeza. Esta frase permite inferir su oposición frente a una imagen literaria o visual que subordina lo vivido por medio de una estructura consecutiva. A partir de entonces se puede explicar que Vallejo desarrolle una noción de tiempo alternativo con la cual se narra él mismo y con la que crea otra estructura particular para su relato. Este tiempo alternativo del que habla Vallejo se ensambla con el favor de sus reflexiones alrededor del lenguaje escrito y en particular con el uso preciso que le da a las formas verbales con las que se narra su pasado. En oposición a la convencional perspectiva visual y escrita consistente y lineal, Vallejo sostiene que el relato debe responder a una temporalidad asincrónica y perturbadora consecuente con su experiencia. Así como lo vivido y lo presente ocupan un mismo espacio en

su día a día, el pasado y el presente deben ocupar un mismo renglón dentro de la narrativa. Esta cohabitación de temporalidades no pretende ser un flujo en el que las situaciones estén coordinadas sino un impulso en que batallan los recuerdos y lo cotidiano por ocupar un espacio dentro de las reflexiones del narrador. De este modo vemos que el narrador está perturbado y sometido por esa temporalidad múltiple en la cual con el solo hecho de *abrir y cerrar* los ojos lo hace fugarse de su aquí y ahora. Esta estrategia que a simple vista podría tacharse como un recurso narrativo, implica un calculado juego alrededor de la construcción de sentido y la relevancia que ha tenido el sistema orgánico de visión para la configuración de un sentido de la realidad. El hecho de cerrar los ojos somete la primacía de lo perceptible ante una lógica en la que la imaginación y el recuerdo determinan las palabras y las imágenes del relato. A través de esa temporalidad disfuncional es que el narrador dice viajar por geografías en las que se encuentra con personajes que lo habitan y que él mismo habita en su día a día. La narración resultante despliega una espacialidad que desborda lo que el mismo narrador tiene a su alrededor, configurando una realidad que no depende de lo que él mismo observa sino de las historias que él guarda en su recuerdo. Esta situación crea por lo tanto un efecto de delirio en la que el narrador parece no tener ningún control sobre sí, ya que su conciencia está perturbada con respecto a lo que el está viviendo y escribiendo. Este tipo de escritura propone entonces una geografía narrativa que permanece en el tránsito entre lugares mientras que suspende al protagonista entre un tiempo heterogéneo. Acerca de lo anterior el personaje se pregunta en cierta ocasión lo siguiente: “¿En qué mundo estoy? ¿En que año?”. (*El río*: 308) Este segmento permite demostrar como esta construcción alternativa del tiempo alcanza un clímax en donde la autoridad del narrador, como gobernador del relato y de sus geografías, sucumbe ante un sentido

de la realidad en la que las fronteras entre un mundo perceptible y el mundo del recuerdo son obsoletas.

Este jugueteo intermitente que le da reveses a la conciencia del narrador, y que lo arrastra al desocultamiento del pasado se alimenta de la imperiosa necesidad de volver a narrar una y otra vez lo que ya se daba como conocido, como pasado. Este propósito no impide que el narrador traiga a la luz un relato consecuente con el efecto del tiempo en su propia humanidad. El mecanismo de abrir y cerrar los ojos sirve de plataforma para indagar esa otra disyuntiva entre aquello que arrastra al narrador hacia la muerte y las licencias narrativas con las cuales éste activa su pasado. En este sentido, el narrador admite que su conciencia temporal le hace “maromas o burlas” pero asegura que él también comparte esa capacidad para convocar selectivamente imágenes de su pasado. (*El río*, 699) Revelando una autoridad marginal, el narrador empieza a proporcionar atmósferas en donde salen a luz los personajes y los lugares que el intencionadamente quiere recordar. Uno de los casos más consistentes está relacionado con la abuela del narrador quien ya ha muerto y con quien el narrador pretende abandonar parcialmente el presente. A ella por ejemplo puede verla inmóvil en su mecedora, con ojos turbios y vidriosos en espera la muerte. No obstante, el narrador asegura que prefiere verla feliz en un corredor o limpiando café en la hacienda familiar. (*ibid*: 309) En esa ocasión el narrador es capaz de arrastrarse a sí mismo y a su relato hasta la hacienda familiar Santa Anita en donde habita su abuela. Allí el protagonista la abraza dentro de un tiempo que trastoca el presente del personaje. Al avanzar el relato, este juego de imágenes y de miradas tanto del presente como del pasado del personaje se van convirtiendo en aquello que fortalece la subjetividad del narrador. Su habilidad para nombrar simultáneamente lo que el narrador lleva en la cabeza y el mundo que lo arrastra a la muerte, lo va conectando con las cosas que se niegan a desaparecer y con los eventos que

luchan por instalarse en su recuerdo. En *El fuego secreto* estas situaciones se hacen mucho más precisas gracias a ese mismo mecanismo de abrir y cerrar los ojos. En este punto la propuesta de Vallejo ya ha tomado una forma más contundente que explica un complejo sistema de visión de la realidad en el cual interactúan mancomunadamente el recuerdo y los sentidos, la imaginación y el ojo.

En *El fuego secreto* el narrador se propone avanzar su trama a partir de las violentas y nocturnas geografías de El valle de aburra. En este texto se ve de nuevo la figura del anti-héroe llamado Fernando Vallejo quien ya ha envejecido y que ahora se compromete a recordar a su amigo Jesús Lopera. En este devenir se hilan las historias del vagabundeo narcótico de estos dos personajes por los cafés de Medellín mientras que se reflexiona sobre el presente del protagonista. En este escenario toma lugar la batalla entre el narrador y las palabras. Allí el autor quiere imponer de nuevo una temporalidad que corresponda a lo que él asegura haber experimentado en su cotidianeidad. Con respecto a esto es prudente afirmar que el narrador parece recalcar que la vida al igual que la escritura se debe a una secuencia normativa en la que cada elemento corresponde a un tiempo incesante que conduce a la muerte o a la resolución de la trama narrativa. La insistencia de estas ideas también aborda la verosimilitud de esa “ilusoria continuidad”, reconociendo que la vida y la escritura también tienen baches y curvas por donde se desborda cualquier intento de eliminar la duda. (308) Es por esta razón que Vallejo amplía su estrategia del abrir y cerrar los ojos con otra maniobra más pragmática de carácter lingüístico. En este último recurso se involucran las dos formas verbales con las cuales se da cuenta del pasado en español: el tiempo pretérito y el copretérito. De este modo, el narrador le atribuye a cada una de esas formas verbales ciertas funciones, simultáneas pero disonantes, para que perturben la

estructura narrativa. El propósito máximo aquí es articular por medio de esas formas narrativas la continuidad mediática que tanto ha rechazado el autor.

Es así que el narrador deja entrever que es a partir de la interacción entre “el abrir y el cerrar los ojos” y el uso meticuloso de las formas verbales lo que a la postre le permite a él fugarse a través del acto de la escritura de un lenguaje que tiende a capturar y a subordinar la realidad como una totalidad y como una sucesión de eventos. En estos términos, el pretérito llega a ser definido en la novela como una fórmula desgastada del relato con la cual sólo se pueden organizar ciertos eventos privilegiados de modo serial. Esta forma verbal genera así una superficie textual en la cual el pasado se ilustra como un encadenamiento de eventos que se pueden repetir tantas veces como se quiera, pero que al momento de que se vuelven a contar difícilmente activan otro sentido del que ya se conoce acerca de tales eventos. En este proceso, la memoria y la costumbre aparecen confabuladas con el lenguaje para crear una ilusión consecutiva en la cual la mayoría de situaciones del pasado existen en el relato para darle coherencia y movimiento a la trama narrativa. De acuerdo con el narrador, este tipo de escritura en pretérito encarna una traición, puesto que construye una imagen del pasado únicamente con momentos radiantes que hacen creer que ‘la vida es luz y [según continúa el narrador] más que luz la vida es fondo’. (263) En este apartado, Vallejo recurre a la figura de un pincel que ilumina una obra pictórica sobre un lienzo para demostrar que el verdadero relato del pasado no está en lo tangible de la pincelada sino en lo insondable de lo oculto. Esta idea concatenada al trabajo de escribir un texto advierte acerca de una escenografía profunda detrás de las palabras y de los eventos que articulan la trama de cualquier novela. De ahí que sea necesario indagar de qué manera Vallejo logra ejecutar una exploración alternativa del pasado mientras que sigue obligado a mantener la secuencia de una trama principal en la que efectivamente deben ocurrir eventos

sucesivos a través de los cuales el personaje pasa de la infancia a la vejez. Es decir, Vallejo está empeñado en desmentir el tipo de escritura que recorre la vida como un proceso que va, sin trastabillar, del punto A al punto B, incluso a sabiendas de que su propia humanidad está delimitada por un punto final.

Para realizar ese trabajo Vallejo despliega otras geografías narrativas que exceden la trama principal y que además desbordan el mero reportaje de las cosas que circundan físicamente al narrador. Bajo esa instancia, la narrativa debe yuxtaponer la forma del pretérito y del copretérito para poder despejar la ansiedad que expresa el narrador ante la necesidad de desmentir las apariencias de un pasado muerto. En este caso particular el pretérito sigue respondiendo a su tarea normativa de hacer avanzar la trama principal mientras que el copretérito toma un rumbo diferente exigiéndole al narrador regresar una y otra vez a determinados eventos durante su relato. Este constante pero inasible regreso, trae consigo la activación y la renovación del sentido de esos eventos a los que el copretérito empuja al narrador; pero ahora con el favor de una conciencia narrativa que no pretende someterlos a un relato totalitario sino reconocerlos en su complejidad e ininteligibilidad. A estas alturas el lector de la novela habrá podido inferir que el motivo que ahora estimula al narrador es el deseo por derrocar una historia plana que nunca tuvo lugar en su propia historia. Una historia que para él siempre había estado fragmentada en hechos y en recuerdos y que poco o nada tenía que ver con los relatos históricos lineales que había aprendió cuando vivía en Colombia. Es de esta manera que el sujeto que está siendo narrado empieza a mostrar sus más íntimas adhesiones con ese mundo al que tacha por haber naturalizado la violencia, pero en el cual paradójicamente debe sumergirse para interrogar sus apegos. Tímidamente, aparece la imperiosa necesidad de hilar otras geografías narrativas en las cuales el personaje no está vinculado del todo a la topografía visible del Valle de Aburra sino

que mantiene un estado de tránsito permanente con las geografías de su recuerdo. A partir de esta situación surge una intermitencia narrativa que utiliza las situaciones tangibles y figurativas para contar una historia en la que pasan cosas, para señalar insistentemente eventos que ni siquiera el personaje tiene en claro. Esta condición de inestabilidad pone a la escritura como un elemento de translación en la cual el narrador y el lector comparten la misma plataforma de desocultamiento e incertidumbre. Por un lado, el narrador está en su lucha por desaprender las historias que ya conoce para renovar el sentido de su presente. Por el otro lado, el lector también está en su lucha por decantar lo que hay detrás de la enumeración violenta de eventos que llenan las páginas de Vallejo y de ver más allá de la trama que el mismo narrador señala con esos falsos momentos que ya conocemos.

Para ilustrar lo dicho hasta ahora resulta apropiado volver a hacer alusión a *El río del tiempo* en donde el narrador pone en evidencia su maquinaria discursiva para abordar su pasado. Esta novela propone un recorrido lineal de más o menos 700 páginas si consideramos las 5 novelas que se compilaron bajo este título y de a las cuales hicimos referencia al principio de este capítulo. Dijimos también que en este transcurso el narrador va y vuelve al pasado para contar y contrastar sus vivencias con su conciencia del mundo. Ahora queremos hacer un énfasis en ciertos eventos a los cuales el narrador regresa persistentemente para derrocar el hermetismo del pasado. De esta manera, el narrador impide construir una imagen y un texto que estabiliza lo que ya pasó, eliminando de plano la posibilidad de un texto definitivo que informe lo que *verdaderamente* ocurrió. El copretérito entendido como “el gran tiempo del recuerdo” (263) es pues la herramienta que por ahora permite indagar esa geografía narrativa en la que habitan el enigma de lo desconocido y un lenguaje ajeno a las convenciones. Dicho así, el narrador revela

que para él la noción de temporalidad obedece a múltiples convenciones que desbordan el sentido lineal con el que el narrador ejecuta la trama. El propio narrador expresa lo siguiente:

Y le entregué el reloj: el primero, el último. Y en el acto se me detuvo el tiempo: hasta entonces había vivido para vivir; en adelante creo que he vivido para recordar. Clodomiro sacó su manojó de llaves, las llaves del cielo, y abrió: en el centro, antes de que cerrara tras de nosotros cortando el haz de luz proveniente de afuera (195)

Es factible decir que el narrador impone otro vector de temporalidad que desobedece la presunción de que el tiempo avanza hacia adelante y en última instancia hacia el futuro inmanente de la condición humana: la muerte, la desaparición. Este vector de temporalidad se somete a la importancia que tuvo para el narrador el hecho de haber ingresado a una habitación de hotel junto a Rodrigo, alguien a quien el protagonista había conocido previamente en un bar. Este fugaz encuentro le sirve al narrador para reflexionar acerca de la figura de Dios en su papel de narrador omnisciente que “mira sin pagar”, pero más que nada, para recordar cómo Rodrigo salió de aquel cuarto y de la misma vida del narrador sin decir ninguna palabra. El recuerdo se convierte en la clave narrativa con la cual se excusa el narrador por adelantado de las consecuentes repeticiones y su insistencia para interpretar esos momentos que carecen de explicaciones. La sombra silenciosa de Rodrigo saliendo del cuarto facilita e ilustra un pasado inconmensurable que contrasta con las acciones enmarcadas desde que Clodomiro abrió la puerta hasta que Rodrigo la cerró.

Esta imposibilidad de concretar un sentido alrededor de un evento cobra importancia otra vez más adelante. Para el narrador el hecho de que el lector ya conozca que fue lo que sucedió después de que éste abandona el café junto con Rodrigo carece de valor. De ahí que ratifique su intención de esquivar el significado de las cosas escribiendo: “A las cinco solía llegar a Junín...

[sic] Toda mi vida por años cabe empero en esa frase. Lo demás es memoria, presunción. (263)

Con esta frase el narrador ilustra de un modo eficaz su posición frente a la forma y el contenido del pasado y en particular a los límites del lenguaje que éste debe usar para dar cuenta de su vida. Vallejo no se detiene allí sino que suma a lo anterior otro fragmento en el que se propone narrar de nuevo el encuentro con Rodrigo: “Abrió Clodomiro con su manajo de llaves la puerta y entré con Rodrigo al cuarto. (263) Esta persistencia por contar ciertos eventos despliega otros sentidos alrededor de personajes y lugares que, a pesar de no estar al alcance perceptivo del narrador, logran mantenerse en su imaginario gracias a la escritura misma y a la maquinaria que el narrador articuló para recordar su vida. Esta escritura consciente de las restricciones y de las posibilidades del lenguaje permite que personajes y lugares se mantengan en suspenso detrás de la trama. Desde esta perspectiva se pone en cuestionamiento cualquier conclusión que tengamos acerca del pasado pero más aún se pone en tela de juicio la apariencia de las cosas. Vallejo parece dudar de todo, la trama llega a ser una guía de continuidad artificial, una ilusión que navega tímidamente lo oscuro de lo desconocido. Asimismo, para este autor las imágenes que perciben sus ojos son la evidencia de un mundo que ya no existe y que debe interrogar con los ojos cerrados visitando su pasado. La intermitencia narrativa llega a ser un no-lugar por el cual Vallejo transita sin puerto ni destino, con la única intención de recrear una imagen inestable de sí, una imagen olvidadiza que suspende personajes y geografías. Vallejo se debe tanto a su pasado como a su efímero presente, tanto a lo que ve, como a lo que él ilumina con su imaginación. El narrador concluye:

Un libro así, claro, es una colcha deshilvanada de retazos, pero ¿qué es la vida (no la falsa novela) sino retazos, pedacería, pedazos unidos por el débil hilo del “yo”? Y el hilo que acaba por podrirlo el tiempo... Se con fatigada certeza que un día fui un niño en la calle

del Perú, y otro un muchacho que transitó Junín. Pero desde ese niño lejano y muchacho he olvidado los rasgos. Cierro los ojos para verlos y no me veo. (241)

5.5 MIRANDO DE REOJO: EL OJO MECÁNICO Y EL VUELO DE ÍCARO

En la sección anterior mencionamos inicialmente cómo Vallejo desdobra en su escritura un sistema de visión alternativo con el que se enfrenta desde las letras a la imposibilidad del cine y la televisión de registrar a su modo la realidad. Luego nos referimos a la intermitencia lingüística entre las formas verbales para concatenar la escritura con la manera deshilvanada como el narrador percibe su devenir. En esta última sección queremos retomar ese sistema de visión dual a través del cual Vallejo cierra y abre los ojos para profundizar en cómo ese sistema de visión crea una amalgama conflictiva entre las imágenes percibidas por un órgano visual —ojo— y las imágenes emergentes del pasado. Así el narrador experimenta una temporalidad que no está dividida en presente o en pasado. En el relato fluyen las geografías sensibles del viejo narrador y de manera simultánea se reactivan las geografías de su memoria.

Durante los últimos años, los medios de comunicación en Colombia se han visto interesados en presentar las opiniones de Fernando Vallejo y reseñar su trabajo literario. En la revista colombiana *Número* (2000) han aparecido con frecuencia tanto textos originales como artículos críticos acerca de la obra del escritor antioqueño. En 2000 por ejemplo se publicó una conferencia de Fernando Vallejo durante el IX Festival Internacional de Arte en Cali titulada “Los difíciles caminos de la esperanza”. En ese mismo ejemplar de *Número* apareció un ensayo del crítico de medios Jesús Martín-Barbero titulado “Medios: olvidos y desmemorias”. Desde diferentes puntos de vista ambos autores abordan el abuso informativo de la televisión y

sobretudo las repercusiones de una memoria celebratoria de lo nacional y de cómo ésta ha cubierto con falsas y repetidas explicaciones históricas lo que sucede en Colombia. Martín-Barbero sustenta su punto de vista anotando que no necesitamos “una memoria del pasado sino la memoria de que estamos hechos” para poder entender la densidad tanto de nuestras “violencias” como de nuestras “esperanzas”. (2000: 42) Al contrario, en el discurso de Vallejo no se asume la existencia de esa esperanza como algo pre-existente. Sin embargo, el escritor si presenta una historia íntima en la que el placer del texto logró tocar su infancia, provocándole al menos una felicidad efímera.

En el mismo discurso leído en la ciudad de Cali, Vallejo cuenta por ejemplo que desde niño se ensimismaba en los libros siempre pensando que algún día iba a “tener que hablar” y que por lo tanto dedicaba sus horas a leer de todo. Allí Vallejo también sostiene que estas lecturas estaban trastocadas por el poder de su imaginación la cual al dejar sus libros de lado, lo podían llevar “por la montaña, de piedra en piedra” mientras que él se convertía en un cóndor que alzaba su vuelo. Este vuelo, según continúa el propio escritor, lo llevaba sobre ríos, valles y montañas; siempre muy alto, sobre el cielo azul hasta donde las balas no pudieran alcanzarlo. (36) A través de este tipo de circunstancias, Vallejo demuestra un dolor cotidiano y a la vez un deseo imposible de satisfacer pues, según él lo percibe, no hay como escapar de las violencias en Colombia. Como resultado de esa incomodidad es que también puede leerse esta narrativa heterogénea en la cual ese deseo por escapar arrastra un ente acusador y corrosivo que la crítica ha sabido resaltar. Consiente de la inviabilidad de ese escape, pero aún con un rastro de esperanza, Vallejo acude a la imaginación como plataforma para navegar por los resquicios de su dominante condición letrada para examinarse en relación con otros sujetos.

Lo anterior evidencia que la imaginación de Vallejo está alimentada por el acto de volar puesto que esto le permitía al autor fugarse aunque sea virtualmente de su contexto. El acto de volar es tan sustancial para el escritor como lo es para el personaje de *El río del tiempo* quien permanentemente recurre al acto de volar para fluir por la Colombia en ruinas que habita en el presente y en particular por una ciudad que éste ha visto transformarse rápidamente en un centro comercial. Antes de interpretar esta obsesión por el vuelo resulta pertinente retomar las reflexiones de John Berger acerca de la mirada. Este teórico nos advierte que detrás del ejercicio de la mirada moderna y de muchas estrategias visuales se han apostado los intereses del sistema de representación dominante en el cual solo hay lugar para una realidad. En esta lectura del mundo la técnica y la geometría, han instituido a través de la perspectiva, lo visible como lo real. Esta situación, añade Berger, tiene en cuenta inicialmente aquel espectador que dada su condición corpórea es incapaz de estar en todas partes al mismo tiempo. Con el desarrollo de la perspectiva geométrica, la incapacidad humana de ser omnisciente derivó en lecturas que neutralizaron cualquier alteridad de la imagen del mundo construyéndolo como un Todo. Más tarde, esta situación se complica al desarrollarse la cámara puesto que ésta relativiza la percepción del mundo a partir de las nociones del tiempo y el espacio (16-20) y reacomoda las limitaciones orgánicas del sujeto para conocer el mundo. En el texto de Vallejo existen otras alusiones y cuestionamientos más radicales con respecto a la efectividad de las cámaras para quebrantar los paradigmas de la representación dominante. Sin embargo, este rechazo del cual ya habíamos dado razón no le impide al autor que ponga a su servicio las herramientas con que las cámaras registran una posible realidad. Por lo tanto, la pregunta aquí es ¿cómo se implementan los mecanismos visuales dentro del universo narrativo de Vallejo? Esto es algo que trataremos de responder, denotando la forma en la cual el autor desborda una literatura introspectiva por

medio de un ojo mecánico que instala en su personaje explotando sus posibilidades orgánicas. Vallejo autor, ilustrado en la propia técnica del cine, instala pues un mecanismo óptico en su narrador protagonista que corresponde en cierta medida con las cualidades de una cámara que bien cita Berger en su libro. Leamos:

I'm an eye. A mechanical eye. I, the machine, show you a world the way only I can see it. I free myself for today and forever from human immobility. I'm in constant movement. I approach and pull away from objects. I creep under them. I move alongside a running horse's mouth. I fall and rise with the falling and rising bodies. This is I, the machine, manoeuvring in the chaotic movements, recording one movement after another in the most complex combinations.

Freed from the boundaries of time and space, I co-ordinate any and all points of the universe, wherever I want them to be. My way leads towards the creation of a fresh perception of the world. Thus, I explain in a new way the world unknown to you. (Berger citando a Dziga Vertov, 17)

La correspondencia del ojo que coloca Vallejo y aquel que describe Berger está en que los dos proporcionan la sensación de soldar en una pieza única el cuerpo y la máquina. Según las condiciones, esta pieza amalgamada habitaría tanto el territorio de la corporeidad como el de la ubicuidad para dar cuenta del mundo que la rodea. Esta pieza híbrida daría cuenta de un modo novedoso acerca de aquello que otros sujetos no pueden observar. Las proximidades y lejanías entre una visualidad orgánica y una visión mecánica que se ven emerger con este asunto en la narrativa de Vallejo desgranar un mundo interior al cual los artefactos convencionales no tienen acceso.

A diferencia de la cámara de Vertov, el ojo mecánico de Vallejo no está limitado a la exploración de un mundo exterior que tras ser registrado puede ser reproducido infinitamente. El ojo mecánico de Vallejo está dedicado a investigar la inmaterialidad del recuerdo del autor así como la materialidad de su presente. Estos recuerdos se reactivan gracias a la palabra y se multiplican como copias, como también lo hace la fotografía y el video. Dicho así podría pensarse que Vallejo logra estabilizar su pasado en una imagen prístina y estable. No obstante, las estructuras lingüísticas con las cuales lo narra evitan de cualquier modo corresponder a un mundo como totalidad. La imagen que resulta por ende de esta propuesta es azarosa y trae implícitas las trampas del olvido y los reveses de un tiempo heterogéneo. Esta realidad como efecto obedece a una voz individual en la que el recuerdo está atravesado por un lenguaje heredado del régimen visual pero que ahora es devuelto hacia éste. Vallejo invierte la lógica mecánica de registrar únicamente lo tangible y lo que está al alcance de los sentidos. A partir de entonces su narrativa visual responde a una noción de reciprocidad desde la que se explica que un sujeto pueda ser el promotor de sus propias imágenes y no únicamente un objeto dentro de una composición visual. La inversión de la mirada hegemónica apunta a interrogar el territorio inaccesible a los lentes y por lo tanto pretende fracturar el sentido de un mundo en el que convergen únicamente las percepciones sensoriales y en el cual cada sujeto es una mera representación. A este respecto, Vallejo recordando su visita a la catedral de Medellín escribe en *Entre Fantasmas* lo siguiente:

Entonces me desdoblé y me fui yendo hacia arriba, hacia las altas bóvedas de las anchas naves por el vasto ámbito, hasta que me pude ver y dominar la catedral entera, llena del vacío inmenso de Dios. ¿Qué hacía en esa iglesia desierta de una ciudad ajena ese viejo forastero? [...] Entonces vi desde lo alto al viejo arrodillado, pequeñito allá abajo, la

cabeza vencida contra el respaldo de la banca delantera, ocultándola entre los brazos para que nadie pudiera ver que lloraba [...] El viejo se levantó, se limpió la turbiedad de los ojos, desanduvo la catedral, y saliendo de la catedral entró en la oscuridad de afuera. Sus pasos, mis pasos, lo fueron llevando, me fueron llevando por el camino archisabido, cruzando el parque, hacia el Café Miami (709).

Aquí Vallejo demuestra su resentimiento ante una sociedad y ante los dioses luego de que estas instancias se han abandonado cada una a su suerte dejando a la ciudad en manos de los nuevos capos y una “chusma” a quienes el narrador ve con recelo por decir lo menos. Al mismo tiempo, el narrador recrea la tensión entre un personaje que abandona su corporeidad para verse así mismo sumergido en el dolor de un retorno imposible. Lo interesante en esta sección es que el instrumento del ojo mecánico le permite a Vallejo devolver la mirada y verse a sí mismo como una aglomeración de pasado que se quiere desandar con el recuerdo. Es así que la intermitencia da lugar a una narración que alterna la tercera persona y la primera persona convirtiendo la representación del sujeto en una imagen compleja y fragmentada.

Sin embargo, la narración de Vallejo devela aquello que estaba oculto detrás de la superficie y con lo cual el ojo y las cámaras históricamente no habían tenido contacto. El formato de estabilidad del ojo y de la cámara es alterado por las palabras que cuentan otra vez el camino del protagonista hacia el café Miami en donde su vida cambió para siempre. De este modo se infiere que no es sólo la imagen de la imaginación o sólo la imagen sensorial lo que le interesa a Vallejo, sino que es la batalla entre éstas dos lo que quiere presentar. La lucha entre el recuerdo insondable y el finito presente. Vallejo esquivo la posibilidad de hacer de sí mismo un trazo de luz sobre un lienzo y por eso va tejiendo una manera de mirar intermitente. La multiplicidad de voces que alinea Vallejo en su escritura responde a todo un proyecto que desde *Los días azules*

anunciaba la interrogación de la mismidad del individuo entre los intersticios de la palabra y la imagen. Leamos lo siguiente:

Escudado del vértigo en un pasamanos de hierro, dejé volar mis ojos sobre Medellín. Y palomas encantadas, planeando sobre los tejados bermejos se fueron a buscar mi casa, a posarse con leve giro sobre su techo, en mi pasado: desde el techo, cuando no tenía cinco años, había visto la torre, mirando hacia arriba; ahora desde la torre, mirando hacia abajo veía el techo: tenía once años, y era el último que pasaba con los salesianos. ¡La perspectiva y yo habíamos cambiado tanto! Por primera vez podía verme a mi mismo como a otro (150)

En este apartado, Vallejo nos ratifica que siempre había tenido el sueño de Ícaro (81) en el que se veía siempre volando como un pájaro. Al tiempo, el narrador enseña un recorrido introspectivo que quiere fracturar su unicidad viéndose literalmente desde afuera y desde adentro. Antes explicamos cómo Vallejo se observa a sí mismo desde lo alto de un templo ahora podemos ver que Vallejo se apropia de sus ojos para ir dando “salticos” en su pasado. Acerca del vuelo de Ícaro sabemos a través de la mitología que éste era el hijo de Dédalo quién con el propósito de sacar a su hijo de un laberinto al que lo habían confinado al enfrentarse con Minos le construye unas alas de plumas y cera. Igualmente, Ícaro es muy conocido por e retrato del pintor Peter Brueghel “El Viejo” titulado “Paisaje con la caída de Ícaro”. (1558) En esta obra se describe en particular su fuga de la isla de Creta mientras que en una parte del cuadro muestra un cuerpo siendo devorado en el océano. Según dice la mitología, la única recomendación que le dio Dédalo a su hijo fue dominar su vuelo para no aproximarse mucho ni al océano ni al sol para no dañar sus alas. Al contrario, del vuelo mitológico de Ícaro, en la narrativa de Vallejo la advertencia no consiste en alejarse del sol o del agua sino en mantener el vuelo tan lejos de la

tierra como sea posible. Recordemos que es allí en donde circulan las balas y donde habita esa “chusma” emergente. Bajo la lógica de Vallejo, la tierra se relaciona con el infierno y el cielo azul de Medellín con lo más próximo a la esperanza y la felicidad. (*Fantasmas*: 563,665) En la narrativa de Vallejo la premisa de volar y su interés de mantenerse alejado resultan en una condición trágica ya que esta actividad facilitada por su imaginación termina siendo de corto aliento. Sus vuelos son breves o a veces no se concretan. La tierra con sus personajes y sus lugares atraen y obligan al protagonista a descender rápidamente. Aquel infierno terrenal tiene más potencia que el sublime cielo donde habita la felicidad en las tierras del Valle de Aburra. Es decir, que si el vuelo de Ícaro termina con el ahogamiento del mismo hijo de Dédalo, el vuelo de Vallejo se postula siempre interrumpido por recuerdos que se traslapan y que lo obligan a pertenecer a lo terrenal y por lo tanto a esperar su turno de morir como lo hizo Ícaro. Una situación que ilumina en parte lo anterior aparece cuando el personaje trata de abandonar el barrio Boston donde él vivió su juventud. Allí su recuerdo bloquea con premura las posibles fugas y los escapes del joven narrador. Vallejo escribe lo siguiente al respecto “nunca fui más allá, ni subí a más de cien metros. Era de vuelo corto. Tenía que descender”. (*Días* 81) Esta situación no implica que el personaje deje de sorprenderse o que este anestesiado frente al placer y la felicidad que sentía cuando de niño se imaginaba volando. En sus propias palabras el vuelo permite el éxtasis de habitar su historia tal y como éste la imagina:

“! Qué espectáculo el mundo desde arriba de mi tejado! [...] Iba mi vista prisionera de un vuelo de campanas de campanario en campanario. ¿Ven allá esas casas sobre la ladera, a la izquierda de la montaña? (*Días* 35).

Es así como el ejercicio de abrir y cerrar los ojos le permite volar al protagonista. En su vuelo él se encarna y se desdobra con voluntad propia y sin ésta de manera que logra desaprender

sus historias volviendo a sus recuerdos. Utilizar el ojo mecánico o tomar una mirada de un pájaro devela pues una geografía narrativa en la que un “hombre lleno de pasado” entiende que “el futuro todo está en el pasado, y la absoluta tristeza en la absoluta felicidad” (*Días*, 95).

Este universo introspectivo del personaje iluminado por artefactos visuales y el recuerdo también se enriquece con las historias orales que el protagonista ha heredado de sus familiares. Sujetos a los cuales estima pero a los cuales necesita deconstruir para ir hilando su propio devenir. El punto de partida que utiliza muchas veces el narrador es la finca familiar. Un lugar que así como otras propiedades rurales en Colombia sirve de símbolo de poder e instrumento recreativo para las minorías dominantes. Para narrar insistentemente la finca Santa Anita y la carretera que comunica esta propiedad con Medellín, Vallejo abre y cierra los ojos repetidas veces jugando con una realidad iluminada que está presente ante sus ojos y también con otra que subyace cuando cierra sus ojos. Vallejo por ejemplo visita la finca Santa Anita donde está su abuela recordando como ésta le contaba historias infantiles. En este sentido, Vallejo contrapone el uso palabra hablada de su abuela e incluso de las transmisiones radiales que juntos escuchaban bajo el efecto avasallador que tenía el televisor en las nuevas generaciones. En una primera instancia, el narrador aclara que esta situación ha ido en detrimento de la imaginación puesto que al contrario de un oyente o de un radioescucha el televidente no tiene que imaginarse nada. La voz y el sonido, según continúa el narrador, es capaz de fluir por donde quiera registrando la realidad sin necesidad de alterarla es decir que no configura una representación de aquello de a lo que se está refiriendo. (*Años*, 502). En oposición al lenguaje oral en el que supuestamente no hay una sumisión del mundo ante las palabras, prevalece una cultura de la imagen en la cual el mundo es alterado para que pueda ser capturado por los lentes y las cámaras. Vallejo aclara esta dicotomía al señalar un ejemplo en el que el uso de la iluminación en los medios audiovisuales

atemoriza a las chapolas [mariposas] al momento de realizar una producción audiovisual por la noche. Este cambio mínimo en la imagen de la Antioquía nocturna evidencia un paisaje antioqueño que se le escapa a los planos panorámicos de la cámara y en particular a la imposibilidad de éstos de volver al pasado para registrarlo.

En este orden de ideas, el narrador cerrando y abriendo sus ojos relata otra ocasión en la que su abuelo empezó a “fabular con albercas de las Mil y una Noches” y quiso hacer una piscina en Santa Anita. (51) A renglón seguido, se nos cuenta que la finca se había convertido en una “tumba de las ilusiones” puesto que el hueco que su abuelo había ordenado hacer para construir la piscina siempre se llenaba de agua por las noches. Esta situación se aclara cuando la familia Vallejo se entera de que para hacer la piscina los empleados de la finca, siguiendo las órdenes del abuelo, se habían deshecho de unas piedras que estaban en el subsuelo de la finca. Estas piedras tenían la función de filtrar el agua que circundaba la propiedad y que el dueño anterior había instalado allí. Lo anterior generó que las casas y las pesebreras sufrieran los estragos convirtiendo dicha finca en un pantano. De ahí que se pueda inferir que Santa Anita además de ser un lugar en donde los relatos de la infancia y la imaginación de Vallejo se vuelven recurrentes; también es un lugar que le recuerda a Vallejo el inviable proyecto de sus familiares de construir un espacio armónico y contemplativo.

El abuelo y la familia en general descubren con éste y otros ejemplos que la ruina económica aparece de la desconexión con el entorno en el que viven. El abuelo, un soñador, a quien Vallejo describe desde la intimidad, nunca estuvo al tanto de las transformaciones que le habían hecho en su propiedad antes de comprarla y por eso le resultó imposible la domesticación de la finca. Darle a la finca Santa Anita ese carácter prístino e inocente fue imposible para los Vallejo. La finca Santa Anita se convirtió, desde el momento de su compra, en un engaño que al

final obligó a la familia Vallejo a mudarse a otra casa en Medellín y casi los lleva al descalabro económico. Según Vallejo la desgracia de su abuelo se repitió en su padre. También a él le pasó que después de vender su parte de Santa Anita y haberse ido a buscar suerte con otra propiedad a la que llamó paradójicamente “La esperanza”. En este fragmento el narrador indica los reveses del paisaje de esa nueva finca que su padre había comprado siguiendo el juicio que le dieron “los ojos de la imaginación, que van cerrados” y que [solo] veían desde lo alto de una colina una finca en la cual podía satisfacer su “furia por construir”. (103) Esta propiedad, según el vendedor del inmueble que estaba inscrita físicamente entre “lo alto” de una colina y “todo” lo que alcanzaran a ver sus ojos se convirtió en un símbolo de la traición que ese paisaje antioqueño ejercía en contra de la familia Vallejo. Esta traición tuvo que ver ahora con una finca diferente a esa que sea veía en la inmensidad. La finca estaba llena de maleza que no comía el ganado, de culebras, de chinches, de ríos irrazonables además de una “parentela” campesina que interrumpía la viabilidad de que “La esperanza” hiciera “millonarios” a los Vallejo. (105) La narración de Vallejo dirige su atención hacia detalles invisibles con respecto a una visión panorámica que absorbe y desecha elementos siguiendo el gran formato del paisaje. En el caso del abuelo se inscriben las rocas como elementos materiales que siendo invisibles, emergen para instalarse al lado de la carretera en señal de un fracaso constructivo. De la misma manera el caso del padre de Vallejo emergen las minucias de un territorio indomable en el que los sujetos y los conflictos interrumpen el empoderamiento de esta privilegiada familia. El descalabro económico que genera la incapacidad de los Vallejo para transformar el uso de la tierra en un espacio lúdico conlleva a lo largo de la narración una actitud destructiva que enjuicia y arremete contra esos campesinos invisibilizados en todo el relato. La crítica de Vallejo alcanza la superficie del asunto derivado de la negligencia de su familia al cuestionar la desfachatez de los campesinos quienes

en su opinión desean vivir de su patrón. Sin embargo, esta posición intelectual y económicamente descentrada no cuestiona la profundidad las estructuras de la desigualdad que llegan a ocupar el primer plano puesto que al final la familia vende la propiedad a otro comprador quizá con las mismas ilusiones de construir que tenía el abuelo y el padre del narrador.

5.6 CONSIDERACIONES

A lo largo de este capítulo hemos tratado de ampliar la noción del paisaje incorporando la imaginación y los relatos del pasado de *El río del tiempo* de Fernando Vallejo. De esta manera ha sido posible disociar la noción del paisaje de la representación visual de un mundo que responde exclusivamente a lo perceptivo. La noción de paisaje que pudimos inferir a partir de su novela de memorias develó una matriz, compleja y nunca armónica, en la cual participan las geografías de un tiempo presente y del recuerdo. Para elaborar ese discurso se analizó el contexto de los años ochenta en Colombia en el que, además de los grandes acontecimientos históricos y geológicos del Palacio de Justicia y de La avalancha de Armero respectivamente, se estableció la hegemonía del lenguaje audio visual. Fernando Vallejo no disimula su desencuentro con ese país que visita luego de que han pasado los años y en el cual su posición letrada se ve en desuso en razón a la situación de descontrol y de naturalización de la violencia.

Revisar el acervo crítico puso en evidencia los riesgos que encarna el discurso de este autor y como éste intenta casi al borde del desespero reinstalar un texto acusador. El poder de la palabra se entrecruza así con múltiples lecturas que evocan la responsabilidad y que dan razón de una escritura tan violenta como sensitiva. Sin dejar de considerar estas perspectivas decidimos

entonces guiarnos por breves apuntes que Vallejo incrusta en su obra de modo que fuimos persuadidos para estudiar algo más allá de la trama violenta y repetitiva que sus libros iluminan. Fue así que la senda de Vallejo terminó siendo un camino inestable en que las reflexiones acerca del lenguaje y las cosas trajeron a la luz la manera en la que Vallejo se enfrenta a su condición humana. A partir de esto se pudo ver la lucha del narrador contar una realidad sin comprometer un juicio último ni una verdad absoluta. Al contrario de una aproximación individualista y respetuosa de “yo” convencional, Vallejo autor permitió que el yo-protagonista explicara con su rasgada voz los eventos de su propia vida sin eliminar en el curso la posibilidad de que puedan ser reconstruidos y resemantizados una y otra vez. Según esta perspectiva, el pasado puede ser algo más que un tiempo muerto que le ofrece al mismo narrador eventos, personajes y geografías en suspenso para que sean evocadas y vividas como parte del hoy.

Asimismo, esta narrativa enfrenta al lector a un relato inestable e incompleto que hace las veces de una superficie textual que encubre con pocas palabras una experiencia vital y de sentido insondable. De ahí que las palabras de Vallejo sugieran la expansión de la mirada más allá de la representación tangible de la realidad que proveen los ojos. Desmentir el paisaje que observa el narrador mientras lo lleva al pasado y desmentir la trama como paisaje textual conlleva por lo tanto una serie de mecanismos lingüísticos para mantener activo este propósito. Se ponen en juego las estructuras del lenguaje en un juego verbal que en vez de someter a la realidad, la pone en vilo sin constreñir sus posibles sentidos. Vallejo practica el pretérito y el imperfecto de acuerdo a sus propias convenciones mientras que ejecuta una labor narrativa sofisticada en la cual también converge su otra especialidad como cineasta. El narrador utiliza un sistema de visión doble en la que sus órganos oculares le permiten dar razón de aquello que lo rodea mientras que usa su imaginación para ir volando y contando a donde el quiere o puede. Esta

condición a través de la cual el personaje se desdobra permite que el narrador no esté por fuera del cuadro que está relatando como quien pinta un paisaje sin incluirse en él. En esta situación, el narrador no es meramente un observador, sino un actor lúdico que vaga por la geografía de Medellín y del mundo. El narrador es quien escribe pero quien al mismo tiempo es ese mismo paisaje que observa dejando en claro la recíproca relación entre un afuera y un adentro. La frontera entre la obra de arte y el artista parecería quedar sin sustento demostrando las falsas posiciones intelectuales que desde sus torres de marfil se dedicaban a juzgar una realidad en la que no participan. El personaje además de verse a sí mismo como parte de la geografía que está narrando aprovecha esos mismos mecanismos visuales para convertirse él mismo en objeto y representación. El vuelo en este caso es sustancial para entender la manera en la que Vallejo se abandona y dejando su corporeidad, a sí mismo y a sus propios privilegios se rehace críticamente en su condición de sujeto. Los viajes al pasado se vuelven fundamentales para que este personaje pueda ser sí mismo pero ahora con la conciencia de que existe una inestabilidad que lo obliga a desaprender el pasado tal y como lo conocía y a revisarse continuamente.

En esta aproximación se descubre un narrador que usa instrumentos vinculados con el poder de la palabra y la imagen pero de manera que escarba detrás del engaño de las evidencias “duras” con la que se registra el mundo, los sujetos y en especial con las cuales se propone una realidad de felicidad perenne. Vallejo está comprometido consigo mismo a través de la figura del yo con la cual quiere mirarse con los ojos cerrados reconociendo que “en la oscuridad ve mejor”. (*Años 503*) Esta oscuridad y el recuerdo es de algún modo su única alternativa para enfrentarse al país que tanto rechaza. Vallejo parece haber cumplido con un objetivo que él mismo resume así “Debo desmentir el paisaje, debo desmentir la arquitectura, debo desmentir los vehículos, estos

camiones escalera, únicos, que sólo hay en Antioquia” (91) forjando la batalla entre lo visible y lo invisible.

6.0 BLANCA WIETHÜCHTER: DESNOMBRANDO EL PAISAJE

6.1 LOS AÑOS OCHENTA EN BOLIVIA

Este capítulo tiene como propósito localizar las contra-narrativas del paisaje instaladas en *Madera Viva y árbol difunto* (1982) por la poeta boliviana Blanca Wiethüchter (1947-2004). Antes de ubicar este trabajo poético dentro de la dinámica cultural se procederá primero por trazar el contexto histórico boliviano de los años ochenta. Nos interesa en esta primera instancia delinear algunos discursos normativos y otros alternativos que informan de la realidad boliviana. Siendo esta década un período de inestabilidad pero también de reactivación social frente a lo pre-existente también intentaremos guiarnos por el vínculo entre lo que se conoce como la década perdida y el año de 1952 cuando surgen instancias de trascendencia para la política boliviana. En un segundo momento, este capítulo examinará el contexto cultural de Bolivia en los ochenta enfocándose en el análisis del indigenismo que fue retomado como proyecto cultural homogenizador. Esta aproximación permitirá entrever como se hila desde las instituciones un discurso nacionalista que tiene antecedentes en una cultura visual indigenista de los años cincuenta y que durante los años ochenta seguía promoviendo el mestizaje como plataforma cultural y racial de un nuevo boliviano. A partir de esto será viable reconocer los proyectos étnicos y culturales que estaban en curso en la Bolivia durante los ochenta y con los cuales Wiethüchter no concuerda. En un tercer segmento se analizarán los estudios críticos que

Wiethüchter publicó durante los ochenta. Esto se realizará con el objeto de explicar a qué se refiere Wiethüchter cuando propone los “lenguajes recordantes” como respuesta al nacionalismo españolizante que había primado en las letras bolivianas. Por último, se abordará el poemario *Madera Viva y árbol difunto* haciendo énfasis en la mirada poética sobre la ciudad de La Paz. Al final de cuentas se demostrará que Wiethüchter propone un registro urbano que no desdeña el imaginario rural ni tampoco lo somete a las lógicas dominantes. Por el contrario este poemario articula un texto conflictivo en el cual persiste la inclusión de “huecos” epistémicos que le arrancan la posibilidad de observar la ciudad de La Paz únicamente a través de su silueta. La observación panorámica de ciudad en vez de alienar al observador de su objetivo provoca un deslizamiento del sujeto que observa hacia lo Otro enfrentándose a una situación de tránsito y fluidez permanente. Los lenguajes recordantes posibilitan así un registro de La Paz que se ocupa de desnombrar las cosas evocando así una memoria cultural profunda que renueva nuestra visión alrededor de las nociones de naturaleza y la cultura.

6.2 MOVILIZACIONES Y DESBANDES EN “EL TIBET” DE SUR AMÉRICA

La década de los ochenta es un periodo crítico en que se dan momentos de represión política, democratización, reactivaciones y desbandes de los movimientos sociales y neo-liberalismo. Este estado de crisis condujo, ya luego de haberse iniciado el siglo XXI, al empoderamiento de sujetos y lógicas previamente marginadas política y culturalmente. Algunos especialistas han añadido que durante los ochenta se intentó una convergencia de luchas políticas anteriores como lo fue la insurrección popular de 1952 en el contexto de la Revolución Nacional a través del mandato presidencial de Víctor Paz Estenssoro. Otros han afirmado que durante los ochenta la

transformación de la ciudad de La Paz fue definitiva para alcanzar proyectos de insurrección que estaban en marcha desde hacía mucho tiempo. Esta última idea se puede explicar leyendo a Pablo Mamani quien se ha especializado en demostrar cómo la influencia india y rural ha transformado la urbe andina. Este intelectual ha dicho en varias ocasiones que el cambio social y cultural de La Paz tuvo que ver en primer lugar con una migración masiva a la ciudad y en particular a la zona conocida como El Alto. Esta migración según fue producto de sequías permanentes y de carencias de recursos. En particular este especialista se refiere a los cambios que se lograron a través del aumento acelerado de la población en las villas circundantes de La Paz y a la manera en que esta villa miseria dejó de ser una “ciudad dormitorio” para convertirse en un eje de reflexión y movilización indígena en las ciudades. (“Microgobiernos” 2005:29) La re-estratificación de El Alto a la categoría de ciudad sirvió para definir de nuevo las dinámicas entre centro y periferia pues desde entonces El Alto se empezaron a coordinar levantamientos y movilizaciones en beneficio de ese grupo social que antes era considerado como marginal y ausente. Este punto de partida para otra dinámica social, la participación organización y participación social de los grupos indígenas y su determinación política ahora es definitiva para explicarse el presente histórico de La Paz. Así se señala una ciudad que empieza a moverse bajo lógicas comunitarias en las cuales se observan el trabajo mutuo y la autogestión. En resumen, en El Alto se concretaron desde entonces, a través de la organización barrial, las luchas sociales precedentes y se organizaron otras posteriores en las cuales estaba implícita la disputa de los recursos naturales y su capitalización.

Es posible imaginarse que ninguno de estos objetivos se logró sin antes encontrarse con la contención institucional. Esta tensión ha dado lugar a múltiples batallas físicas y simbólicas por el control de La Paz. En éstas sobresale una tradición de resistencia indígena enfrentada al

discurso colonial urbano que pretende poseer la historia, los sujetos y los lugares. En este sentido, Mamani reafirma la importancia de las rebeliones de 1979 con las que con las que se dio la antesala a la convulsa década de los ochenta. Estos movimientos sociales bloquearon y paralizaron la ciudad suscitando profundos temores de una “invasión india” en momentos en los que aún se pensaba a los indígenas y su autoridad como un pasado muerto y no como agentes de su propia historia. (“Aymaras” 1992:11) Para el boliviano René Zavaleta Mercado, estudiar esta actividad social de 1979 ayuda a comprobar varias hipótesis. Una de estas es la condición de crisis como “acontecimiento nacionalizador” en un país abigarrado en el que prima el “dogma pre-capitalista de la desigualdad” y donde difícilmente se puede proponer una homogeneidad política y cultural. (1983: 15,19) Bajo esta lógica, otra de las hipótesis que comprueban los hechos de 1979 es la convergencia de una multitud. Una multitud constituida por indígenas, campesinos y obreros. Según Zavaleta Mercado, no existía hasta entonces ningún precedente en Latinoamérica que incorporara métodos de lucha política rural en patrones de lucha obrera a favor de la democracia. (*ibid*:21) Es así que los ochenta empiezan con un reclamo social que sobrepasa el deseo de que los indígenas y los obreros sean incluidos o incorporados en los proyectos liberales. A partir de entonces se evidencia un empoderamiento social que modifica lo preexistente y lo renueva con tradición de lucha rural.

En contra posición a lo anterior existen todavía narrativas históricas que insisten en proyectar una imagen miserabilista del acontecer histórico boliviano. No es difícil encontrar descripciones de una Bolivia devastada social y ambientalmente frente a lo que solía ser una región habitada por la riqueza, la abundancia e incluso el derroche. Bajo una retórica de destrucción masiva se sugiere su incapacidad para “evolucionar” de acuerdo con los sistemas de producción y de consumo transnacionales. Este conjunto de ideas aparece generalmente

acompañado de estadísticas y datos que demuestran los niveles de pobreza y las reducidas expectativas de vida. En algunas enciclopedias este tipo de narraciones se hace más incisivo aludiendo a los inagotables recursos naturales con los que cuenta la nación en comparación con su imposibilidad para explotarlos y administrarlos de manera eficaz pues su pasado colonial y atávico se lo impide. Bajo estas premisas se explican las guerras y los territorios perdidos y al fin de cuentas la condición de permanente inestabilidad política y social.

Otros relatos históricos e imperiales han descrito a Bolivia como “El Tibet” de Sur América a partir de las generalizaciones geográficas. Según estas cuentas, su cartografía excede la expectativa de cualquier explorador, turista o fotógrafo profesional. El territorio boliviano según lo describen estas miradas está configurado por lugares disímiles e indomables. Según se informa, algunos terrenos están localizados en alturas que sobrepasan los 6.500 metros donde existen montañas prístinas y nevadas. Otros territorios están constituidos por valles intermedios y fértiles en donde está el lago Titikaka. Así mismo existe una inmensa masa territorial plana que constituye el 70% del país y que se extiende hasta Brasil, Argentina y Paraguay. Aunado a este cuadro de aislamiento marítimo y exuberancia geográfica se encuentra una serie de “*colorful Indian traditions*” y de “*enigmatic ancient ruins*”⁹⁷ que le dan un pincelazo de humanidad a tal paisaje dominante. Esta combinación de folclore y misterio parece ser una tarjeta de invitación para las futuras generaciones de exploradores e investigadores que estarían ansiosos por insembrar dichos territorios y sujetos con nuevas imágenes y palabras. En breve, estos discursos utilizan el “sentido común” para crear una nación postulada como una entidad geográfica en la cual sus gentes evolucionan según capacidad para explotar y privatizar la naturaleza — obviamente en beneficio de una minoría.

⁹⁷ Ver “A Country Study: Bolivia” en *Library of Congress*

Es claro que esta situación de antagonismo discursivo entre las prácticas descolonizadoras y las narrativas imperiales implica un enfrentamiento permanente entre quienes hacen la historia hoy por hoy y quienes solían escribirla. Lo que está en juego es por lo tanto un sentido de lo real que se ha empezado a negociar con acciones políticas frente a una tradición de palabras e imágenes miserabilistas. Frente a la alienación de los sujetos frente a su propia historia, la utilización de sujetos como meros adornos, la explotación de lugares sagrados como sitios turísticos; últimamente se vienen instalando discursos de resistencia que además de los que ya mencionamos al principio suman el análisis de género y raza. Estos asuntos han servido para que Silvia Rivera Cusicanqui realice un escrutinio de la construcción simbólica que surgió a partir de los hechos revolucionarios de 1952. Acontecimientos que tendrían notables repercusiones durante esa otra “década perdida” pero que ahora podemos interpretar mejor con el favor de este tipo de investigaciones. Rivera indaga las crónicas de José Fellman Velarde, uno de los intelectuales y activistas del MRN, quien editó un álbum fotográfico para narrar el escenario histórico de 1952. Tras una cautelosa observación, sus conclusiones admiten que éstas “obedece[n] al intento de comprender los imaginarios colectivos que masculinizaron y elitizaron (sic) la historia de la insurrección popular de 1952 en Bolivia, amoldándola a la imagen ciudadana de corte mestizo, occidentalizado y masculino”. (2006: 175) De esta manera se explica como se quiso borrar a indias/os y mujeres como agentes de su historia y la asignación de roles de pasividad y sumisión organizativa. Rivera Cusicanqui citando un trabajo suyo que publicó en 1988 ratifica que, tras la debilitación de la población urbano-popular a causa de las acciones represivas, la Federación Obrera Femenina (FOF) junto a las demandas “específicamente femeninas y cholitas” fueron las que dieron vigencia a la anarquía social, la visibilidad y a la ciudadanía multicultural. (*ibid*: 174-5) Lo anterior demuestra los resquicios de

las alternativas políticas que siendo disidentes como en el caso de MRN siguieron marginando a otros sujetos en razón de su género y raza.

Ya en 1986 “La marcha por la vida” provocó un giro en la realidad boliviana frente al gobierno en curso y su obsesión por adaptar al país a las tendencias neoliberales que algunos años después se ratificaron en el Consenso de Washington (1990).⁹⁸ La democracia Pactista del entonces presidente Víctor Paz Estenssoro, en su cuarto mandato, trajo consigo una agenda de apertura y libre comercio reforzada por una reforma monetaria, laboral y administrativa.⁹⁹ Este rumbo que toma el país y la política nacional significó para muchos el “repliegue y posterior desbande” de los movimientos obreros e indígenas que solo hasta octubre de 2003 llegan a levantarse de nuevo.¹⁰⁰ Según García Linera esa etapa fue un momento de reajuste y de reactivaciones de las identidades étnicas que estaban ocultas detrás de los movimientos obreros y de las ideas del nacionalismo revolucionario.¹⁰¹ Las ideas dominantes que circulaban en los ochenta le apostaban una vez más re-articular una bolivianidad dominante junto al “mestizaje racial” e ideológico que luego Rivera Cusicanqui cuestionaría. (García Linera. 2009:12-3) De esta manera la época de los ochenta tuvo un poco de todo. Por un lado se agotaban las garantías

⁹⁸ Vale la pena considerar que a pesar de que el Consenso de Washington es históricamente posterior esta formulación obedece en cierta medida a lo que se ha llamado “la década perdida”. Durante el Consenso se fijan pautas dentro de las que se cuentan las siguientes: liberalización comercial y bancaria, apertura a las inversiones, privatización, garantía para la propiedad privada, reformulación y disciplinamiento fiscal. En “Globalización y el Consenso de Washington” (Buenos Aires: Clacso, 2008) Gladis Lechini compila una serie de artículos que explican las consecuencias de esta tendencia en diferentes continentes. El texto está disponible en la red en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/sursur/lechES/>

⁹⁹ El periódico *La razón* en una edición especial dedicada a los 25 años de la democracia en Bolivia provee suficientes detalles para explicarse las reformas implantadas por el Dr. Paz. En estas se reconoce el interés por el libre comercio, la desarticulación de las garantías laborales y la reducción del aparato estatal. También se informa en el inciso las restricciones a las libertades ciudadanas necesarias para imponer esta normativa que dada baja de los precios del estaño resultó en estados de sitio y en ausencia de puestos de trabajo alternativos a la minería. (*La razón* 10/11/2007 visitado 01/08/2009)

¹⁰⁰ Se intuye que García Linera se refiere a la “Guerra del agua” en Cochabamba (2000), a los bloqueos en La Paz (2000-1) y a las “Guerras del gas” de 2003 y 2005.

¹⁰¹ García Linera señala el acercamiento entre grupos de intelectuales, campesinos, y ex-obreros que dan lugar a la Ofensiva Roja de los Ayllus y al EGTK (Ejército guerrillero Tupak Katari).

laborales y ciudadanas por culpa de la reforma neoliberal. Por otro lado, el país aún no se recuperaba de las cicatrices del golpe de estado ejecutado por Luís García Meza Tejada en colaboración con Luís Arce Gómez el 17 de julio de 1980.¹⁰² Este último acontecimiento marcó con tragedia los años ochenta. Vale recordar que fue un día de julio en el que esos dos personajes, Luís García Meza Tejada y Luís Arce Gómez, dirigieron la represión en contra de la Central Obrera Boliviana (COB). En esa operación fueron asesinados el representante minero Gualberto Vega, el político Marcelo Quiroga Santa Cruz y el estudiante Carlos Flores Bedregal. Esa operación militar conocida como “operación avispón” fundó una nueva época de terror que fue sustancial para el desbande político del momento. En pocas palabras, la década de los ochenta reinscribió un momento de crisis en el que se acumularon la dominación y la resistencia dando lugar a debates culturales definitivos que ilustran las transformaciones y la situación contemporánea de Bolivia.

6.3 REAFIRMANDO LO IMPOSIBLE: NA[RRA]CIÓN VISUAL DE LA BOLIVIANIDAD

Este escenario histórico puede ser ampliado de una manera eficaz a través de la filatelia boliviana en donde se conjuga un proyecto de unidad nacional con la homogenización social y cultural. En los timbres postales elaborados durante los años ochenta se ilustran tres rasgos del imaginario colectivo que quisieron imponer las instituciones. El primero de estos rasgos tiene que ver con una serie titulada Reconstrucción que está fechada en 1981. Este conjunto de

¹⁰² En Bolivia durante el 2009 se discutió la extradición de Luis Arce Gómez quien después de cumplir una sentencia en Estados Unidos por narcotráfico llegó al país donde deberá cumplir una sentencia por los hechos cometidos en 1980.

estampillas de carácter figurativo elaboran un discurso alrededor de la bandera nacional como instrumento unificador en contra del “extremismo”. Uno de los sellos [ES.1981.9] de esta colección muestra en un primer plano a un soldado y a un indígena asiendo en actitud proteccionista una bandera boliviana con la cual se destruye un símbolo comunista con lo cual se revelan algunas motivaciones del reciente golpe de estado de 1980. Otros sellos de esta misma serie recalcan la imagen de un pueblo multiétnico que junto a los militares “trabaja” según dice uno de éstos por un “futuro mejor”. El segundo rasgo que se puede reconocer en la filatelia boliviana del momento está vinculado a los mundiales de fútbol. La evasiva social que generan dos de estos certámenes durante una misma década circunstancial es, por decir lo menos, alienadora. Tanto el mundial de España 1982 como el mundial México 1986 dieron lugar para que las instituciones a través de las estampillas de correo celebraran una juventud disciplinada tanto al deporte como a la televisión. Por último, tras una breve referencia a la nacionalización de la industria de hidrocarburos en Bolivia se distingue el tercer y último rasgo relacionado al mestizaje y lo nacional. Este tercer rasgo expresado a través de las estampillas aparecen a finales de la década [1989] cuando se publican estampillas ilustradas por Cecilio Guzmán de Rojas (1900-1950) y Gil Imana (1903) quienes ya eran reconocidos por su cercanía con el indigenismo.¹⁰³ Es viable pensar que estas tres características, anti-comunismo, juventud disciplinada y mestizaje eran la proyección social dominante con la cual se debía salir de la crisis hacia el futuro.

En el sello “Mujer del cántaro”, Cecilio Guzmán de Rojas muestra por ejemplo una escena rural. A primera vista aparece una mujer notablemente pálida abrazada a un ánfora. El sello denota un carácter geométrico. En la parte posterior se recalca una sierra árida amenazada

¹⁰³ En este momento aparece también un sello ilustrado por el lituano Juan Rimša (1900-1975) quien fue maestro de Imana.

por una tormenta que parece alejarse. El horizonte permanece estático mientras es tenuemente iluminado por un haz de luz en tonos azulados que recuerdan sin dificultad el trabajo de El Greco titulado “Vista sobre Toledo”. (1604-14) La mujer abrazada al agua, exponiendo su piel blanca, configura un símbolo de vida y permanencia que dentro de la composición neutraliza la tensión entre el fondo y el primer plano. Para Javier Sanjinés, el trabajo de Guzmán de Rojas ha creado metáforas en las cuales se redime al indígena a través de los valores occidentales. Según este punto de vista, este tipo de obras pictóricas ocultan una dinámica nacionalista que señala un “mestizaje ideal” en el cual “el mestizaje de sangre” y “el mestizaje cultural” se resuelven con el favor de un símbolo estético que geoméricamente encarna la verdad, lo bueno y lo bello mientras excluye los excesos. (2000:323-34) En este contexto los excesos hacen referencia a lo diferente, a lo Otro, a lo no mestizo y en últimas a los que se percibe como obstáculo del proyecto liberal. El ideal de nación en estos términos se plantea como un camino ineludible en el que el blanqueamiento racial y cultural es indispensable para poder dejar atrás esa naturaleza de montaña infértil que dibuja Imana en el fondo de la estampilla.

Dicho así, los años ochenta sirven para reafirmar ciertas narraciones visuales indigenistas realizadas en décadas anteriores. En el caso de Cecilio Guzmán de Rojas su obra ya había sido bien recibida por las elites en los treinta y cuarenta. La obra de Gil Imana fue posterior casi coincidiendo con los eventos de 1952. La inclusión de estos dos artistas en la filatelia boliviana tiene el propósito particular de imaginar al boliviano del futuro es decir al mestizo liberal. Para este objetivo se crea esta figura femenina, homogénea y armónica, que sirve como un punto de encuentro entre dos momentos históricos (1952-1980) y como eje temático entre los dos artistas. Gil Imana es más explícito en su propósito. Éste empieza también por mostrar una mujer indígena con su cabeza levemente inclinada hacia un costado mientras que sostiene a una criatura

humana en sus brazos. La composición convoca con las poses de sus protagonistas a una virgen que cuida de un recién nacido. Este marco se ve reforzado por un telón de fondo que, a pesar de un debilitado abstraccionismo, insinúa una cruz la cual parece aún estar emanando sangre. Es fácil entrever que se trata de una superposición de planos que intenta trasgredir la imagen cristiana con la imagen de una mujer indígena posada en la cruz. Los rasgos de la mujer siendo finos hacen un énfasis estético en los ojos¹⁰⁴ los cuales obedecen a una proporción manipulada por el artista que los redondea haciéndoles más sutiles. Lo más relevante de esta obra de arte es su implacable contraste entre el color de la piel de la mujer y la de la criatura que sostiene en sus brazos. La mujer indígena postrada en la cruz custodia la blancura de la criatura sobre la cual se concentra la atención del observador. Este mestizaje españolizante y cristiano actúa pues como un mecanismo ideológico que sobrepone discursos y que busca identificarse con una idea sintetizadora de las diferencias y de las tensiones sociales y raciales. De esta manera el reciclaje de la pintura indigenista durante los años ochenta revela una nación que pretendía volver a mirarse y hablarse a sí misma desconociendo que “la pretensión de hablar de pueblo o de indio no basta para incorporar en un discurso, efectivamente, a ese otro por el cual se pretende hablar”. (Wiethüchter, 1985:79) Es así que en Bolivia de los ochenta, la idea del nacionalismo se nutre de otra vez del indigenismo trayendo al debate el asunto del lenguaje y la representación.

¹⁰⁴ A este respecto recomendamos la lectura del artículo de Wiethüchter titulado “Detrás de la máscara de la divina locura” en *Hacia una historia crítica de la literatura boliviana* editado por Alba María Paz Soldán. (2002:267-289) En ese artículo se describe el éxito de Cecilio Guzmán de Rojas y el olvido de Arturo Borda, otro pintor boliviano de la época. También se aclara el afecto del “jetset” por la obra de Guzmán de Rojas y las extrañas condiciones que rodearon su última producción realizada con una técnica llamada coaguladora y su suicidio en el cerro de Llojeta. (*ibid* 288)

6.4 BLANCA WIETHÜCHTER Y EL LENGUAJE RECORDANTE

La escena cultural de los ochenta en Bolivia esta atravesada por la reactivación política (García Linera), la crisis (Zavaleta), el rugir de las multitudes (Mamani), que junto a las críticas del mestizaje y de género (Rivera Cusicanqui) desestabilizaron los discursos literarios y teóricos tradicionales. Blanca Wiethüchter también participó como agente de esa reactivación descolonizadora que tomó lugar a partir de la “década perdida”. Los cuestionamientos de esta poeta boliviana estuvieron relacionados tanto con el oficio creativo y literario como con la realidad histórica. Su labor en principio poética también incluye trabajos monográficos y críticos.¹⁰⁵ Dentro de los títulos más conocidos están *Luminar* (2005) una obra poética que indaga los asuntos de “yo” femenino, *Memoria solicitada* (1989) que da cuenta de su cercanía con el poeta Jaime Sáenz y la novela *El jardín de Nora* (1998) donde se exploran las tensiones derivadas del impulso colonizador. En general puede decirse que sus cuestionamientos han estado vinculados a la experiencia del lenguaje y las batallas que el emisor debe dar para liberarse a sí mismo y a sus referentes de la violencia implícita en el acto de nombrar. Durante

¹⁰⁵ Utilizo el contenido de su trabajo para agrupar su obra en tres categorías bibliográficas.

A) Obra poética incluye: *Ángeles de miedo. Cochabamba, Bolivia: Ediciones del Hombrecito Sentado, 2005. Luminar. La Paz: Ediciones del Hombrecito Sentado, 2005. [Incluye fotografías de Camila Molina] Madera viva y árbol difunto. La Paz: Ediciones Altiplano, 1982. El verde no es un color: (a la luz de una provincia tropical). La Paz: Ediciones hombre sentado, 2004. [Incluye dibujos de Alejandro Salazar] Ítaca. La Paz: Ediciones hombre sentado, 2004. Territorial. La Paz: Ediciones Altiplano, 1983.*

B) Obra crítica: “Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Sáenz” *Obra poética de Jaime Sáenz. La Paz, Bolivia: Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975. [microfilm] Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia. La Paz: PIEB, 2002. La geografía suena: biografía crítica de Alberto Villalpando. Ed. Luis H. Antezana J. Cochabamba, Bolivia: Ediciones del Hombrecito Sentado, 2005. Memoria solicitada. La Paz: Ediciones Altiplano, 1989. “Poesía boliviana contemporánea: Óscar Cerruto, Jaime Sáenz, Pedro Shimose, Jesús Urzagasti”. Tendencias actuales en la literatura boliviana. Ed. Javier Sanjinés. Minneapolis/Valencia: Institute for the Study of Ideologies, 1985. 75-114. “Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario boliviano” *Iberoamericana* 52.134 (1986): 165-180. Ricardo Pérez Alcalá: *o los melancólicos senderos del tiempo. La Paz: Plural Editores, 1997. Si digo muerte, moriré?: gestos románticos en la literatura latinoamericana. La Paz: Carrera de Literatura, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, UMSA, 1997. [BW con Carlos Rosso]**

C) Obra novelística: *El Jardín de Nora. La Paz: Ediciones de la Mujercita Sentada, 1998.*

los últimos años el acervo crítico ha puntualizado sobre su trabajo creativo utilizando diferentes teorías. Antes de reseñar el estado de esas investigaciones e ingresar de una vez por todas al estudio de *Madera viva y árbol difunto* (1982) es pertinente examinar algunos apartes del trabajo crítico que produjo Wiethüchter durante los ochenta. Nos interesa enfocarnos en dos textos en particular: “Poesía boliviana contemporánea: Óscar Cerruto, Jaime Sáenz, Pedro Shimose, Jesús Urzagasti” (1985) y “Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario boliviano” (1986). Estos artículos desatendidos por la crítica contemporánea permiten darle coherencia, si es que es posible, a un momento particular en que las prácticas culturales y políticas empiezan a transgredir la artificiosidad del proyecto literario e histórico criollo-mestizo en Bolivia.

La aproximación de Blanca Wiethüchter a la realidad de los ochenta es puntual y tiene que ver con el nacionalismo como un “operador ideológico” que desde 1952 sirvió para hacer coincidir la derecha y la izquierda. (1985:78) Bajo esta lectura, este nacionalismo fue entonces el “arco” de transición entre una literatura dedicada al impecable naturalismo y otra, devota del socialismo integrador. Dos maneras de escribir que estaban trenzadas por las nostalgias o bien de las clases dominantes de la economía o bien por los sentimientos de quienes vivieron el despojo territorial. A partir de esto Wiethüchter reconoce la necesidad de un dialogismo que se separe de la imperiosa necesidad de escribir para gobernar un mundo a través de códigos y lógicas sobrepuestas. Es a través de la revisión de la tradición poética boliviana que Wiethüchter se da cuenta que la escritura tiene que revelarse contra esa intencionalidad implícita que compromete el hacer poético con proyectos políticos provisionales. Dicho así Wiethüchter se opone a la escritura que pretende persuadir a su público, hacerlo cambiar de acuerdo a una lógica generalmente dicotómica y chata. Esta escritura descriptiva e instrumental sería aquella en la que

el autor reconoce que: “no escribo-describo, doy testimonio de lo real para hacer saber-cambiar”. (1986:168) Al final de estas cavilaciones, Wiethüchter puede sostener que la literatura de la identificación o sea la literatura que quiere construir identidad y nación ha concluido. Para esta poeta la búsqueda de la identidad –el deber ser- ya se ha sido remplazada por una literatura no moralizante interesada en el ser.

Para explicar esa Otra literatura del exceso en la que no se garantiza ni la verdad, ni lo bueno y ni lo bello; Wiethüchter desarticula primero la función hegemónica del héroe cultural. Según estas cuentas el héroe era quien con su escritura debía fundar ese deber ser social. El héroe era pues quien tenía la obligación de utilizar la pluma como fusil y viceversa para fundar, nombrar y renovar a la patria. (1985:103, 1986:177) La segunda noción que Wiethüchter desarticula es la noción dominante de la naturaleza bajo la cual solo hay lugar para un pesimismo recurrente que surgió como producto de la opresión del hombre y su lenguaje. Para Wiethüchter esa actitud literaria desconocía que el lenguaje así como es capaz de formar un orden y es también capaz de crear un contraorden que no restituye lo anterior; pero que bien puede convocar una historia “profunda” a través de lenguajes “recordantes”. (1986: 168) Este lenguaje recordante tiene que ver por una parte con la conciencia de que el lenguaje puede ser “transportado” y sobreimpuesto sobre otras realidades ya nombrada por otros; pero que por otra parte este lenguaje también implica que “lo nombrado sea desnombrado”. (*ibid*: 165) Es claro que Wiethüchter reafirma a la escritura como el instrumento que usa el explorador para documentar lo superficial, pero también sostiene que existe un lenguaje denso en el que se ha acumulado una tensión irresoluta y con la cual es factible –volver¹⁰⁶– a habitar el mundo. En este punto es factible entrever que la poeta boliviana está frente un abismo en el que la literatura

¹⁰⁶ No me refiero a un retorno como tal sino a una emancipación del sentido y la restitución conflictiva de los sujetos con su entorno.

tiene que romper su cordón umbilical con la historia evolucionista y en particular con los imaginarios progresistas y utópicos que han primado en las literaturas e identidades nacionales.

Este lenguaje recordante del cual habla Wiethüchter dijimos que abandona sus obligaciones con cualquier proyecto de nación. Ahora hay que mencionar que este lenguaje tiene la función de proveerle sutura a un mundo que se ha valido de la escritura para alejar a los sujetos entre sí y a éstos de la naturaleza. Los reclamos frente a la escritura y sus violencias no son ni mucho menos recientes, lo relevante es que Wiethüchter desborona este pesimismo y convoca una posibilidad conflictiva para las dinámicas sociales y culturales. La polarización ideológica deja de contemplarse como una batalla entre los contrarios de la que siempre se deriva una consecuente resolución a favor de alguna de las partes. El deseo de despojar al contrario para sobreponerse como regente y codificador de un nuevo orden cede su importancia ante la emergencia de lo humano. Es así como aparece un lenguaje poético que no rechaza la historia frente al mito; ni que pretende un retorno a lo originario ni menos a lo estático. Este lenguaje recordante ya no habla de futuro, de utopías ni de proyectos nacionales. Por eso el acto de nombrar deja de ser el oficio exclusivo del héroe cultural que contemplaba la naturaleza para adaptarla a sus caprichos. El lenguaje recordante estará siempre escindido y activado por la violencia de los encuentros¹⁰⁷ entre un yo y un tú; entre los cuales la palabra como entidad vital diluye el uso formal y el uso ideológico de la escritura.

Con respecto a lo anterior, desde hace algunos años se viene dando una línea crítica dedicada a explicar la obra de Wiethüchter, rastreando las teorías de Bahktin, en virtud de la

¹⁰⁷ En relación a estos encuentros es importante reconocer el intertexto que sostiene Wiethüchter con Mikhail Bakhtin para quien el dialogismo ofrece un recurso que pone a los estilos, lenguajes y lenguas en contacto y diálogo. Es pues a través de este diálogo que se quiere hostigar la centralidad autoritaria del narrador quien en su rol tradicional era el encargado de explicar y enjuiciar. En este punto vale resaltar que Bakhtin habla de la novela en oposición a la poesía lo cual Wiethüchter parece aprovechar para discutir la experiencia del poeta y las fricciones con una realidad que demanda una heteroglosia. Ver: Bahktin, Mikhail. "Discourse in the Novel," *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981. (261-62)

transición de una voz poética enunciada como un “yo” hacia una pluralidad de voces. Mónica Beatriz Velásquez Guzmán escribió por ejemplo una tesina dedicada a develar ese “yo polifónico” y fragmentario que no siempre está vinculado con el autor. Para Velásquez Guzmán los poemarios *Madera viva y árbol difunto* y *El verde no es un color* (1992) permiten distinguir un yo poético vertido en “yoes” que enfrenta visiones de mundo. En medio de este enfrentamiento aparece un poema irresoluto para que sea el lector quien lo suture hilando los conceptos de “identidad, territorialidad, imaginario, y movimiento errante de la palabra plurisémica”. (1999: 24) Para Velásquez Guzmán es claro que esta tensión entre la mismidad y la otredad es intrínseca al poema. Por el contrario, Elizabeth Monasterios en un estudio más reciente examina esa tensión entre contrarios de un modo extrínseco aludiendo a las dinámicas culturales y sociales que prevalecen en Bolivia. Para exponer su punto de vista, Monasterios vuelve sobre la lógica aymara y su noción *AWQA*. Este concepto es relevante en cuanto da a entender que la tensión entre cosas, a pesar de estar en contacto, no siempre puede estar juntas. (2004: 99,100) Es decir que el consenso no prevalece como solución frente a las discursividades anti-hegemónicas. Monasterios ejemplifica lo anterior a través de *El jardín de Nora* en donde el trasplante de productos y prácticas culturales de una cultura a otra no siempre homogeniza y aplana las diferencias culturales sino que reactiva subjetividades y prácticas que imposibilitan cualquier armonía restauradora. Considerando lo anterior, la obra de Wiethüchter señala un sendero que cancela la autoridad del “yo” dentro y fuera de su obra sugiriendo un diálogo abierto que considera otros emisores en calidad de sujetos y no de objetos.

Recapitulando, Blanca Wiethüchter durante los años ochenta entra a cuestionar la sumisión de la literatura con respecto a los discursos hegemónicos y en particular a los proyectos políticos nacionalistas. A partir de este punto la poeta boliviana concluye que detrás de la

literatura de la identificación existía una escritura moralizante que siempre estaba persuadiendo a sus lectores para que éstos se convirtieran en otros y no lo que ya eran. En este sentido siempre había modelos ideológicos que trenzados a los versos promovían “alcanzar” una realidad que no se tenía y que en general estaba localizada linealmente delante de la realidad que vivían los pueblos. Según se puede deducir del trabajo de Wiethüchter, esta plataforma que “idealizaba” lo ajeno, cumplió también su objetivo dentro del ideograma nacionalizador boliviano en donde persistió la necesidad de incorporar a lo Otro dentro de lo mismo. El proyecto de nacionalización replicó el mecanismo de sobreponer un lenguaje sobre otro, una visión de mundo sobre otra y de ahí que se expliquen las exclusiones, marginalizaciones y los consecuentes discursos históricos que eliminaban al subordinado de la historia. En Wiethüchter este escenario nunca se convierte en un pesimismo ni un desbande poético. Esta actitud no tiene nada que ver con una actitud apolítica o conformista con la realidad pre-existente. Por el contrario esta situación de despojo se convierte en una posibilidad conflictiva de habitar el mundo que rechaza el “deber-ser”. Erosionar al emisor hegemónico y su monólogo es transformar los encuentros entre realidades que coexisten pero que nunca han convivido. De ahí que para Wiethüchter sea necesario entonces descomponer al “yo” que escribe como entidad integral e impermeable, descentrando su autoridad para denotar al mundo que cree inteligible. En estos términos, las palabras dejan de ser una instancia de clausura y empiezan a convocar una memoria, que aún señalando lo visible, empiezan a revelar la profundidad insondable entre las visiones de mundo.

6.5 ROMPIENDO EL PAISAJE INMÓVIL

El título del poemario *Madera viva y árbol difunto* erradica el miserabilismo y el éxito homogenizador de los lenguajes metropolitanos. Prefiere en cambio apostarle al referente vegetal para enfrentarse al desencuentro y la destrucción. Se propone una escritura que ilumina y oculta pero al hacerlo presenta una imagen inconclusa que niega una versión única de las cosas. Esta imagen del árbol difunto bien expone una silueta tangible y despojada superficialmente de vitalidad. Empero en esta silueta habita una memoria anclada a lo invisible, una “memoria de raíz”¹⁰⁸ que está viva y que actúa en sentido contrario al cielo judeo-cristiano. Desangrado, el árbol permanece erguido en el horizonte visible en espera de volver a la tierra. Hablando simbólicamente, el árbol tiene de dejar de ser lo que se le dijo que era –árbol, desnombrarse, para volver a ser lo que ya era. Esta propuesta se activa en este poemario a través de una voz poética que también tiene que escindir su nombre, aquel que se la impuso desde un afuera, para nombrarse a sí misma. En el epílogo, la voz poética denota algo que llama una estación de despojo. Se trata de una estación en la que la muerte y la vida se encuentran para servir de testimonio de una derrota histórica y de la reactivación de una voz poética plural que ya empoderada le da vigor a la palabra. Así, el desprendimiento y la desaparición del “yo” frente al advenimiento de otros “yoes” cicatrizan los mundos de lo íntimo y lo extraño confrontando las fronteras culturales y las visiones del mundo.

El desgarramiento de la voz poética tiene que ver con la inagotable experiencia de “cambiar de nombre” y de reconocerse como un sujeto en tránsito para quien después de haber abandonado su primer nombre deja de existir un origen y un destino. Sin embargo, fugarse de la

¹⁰⁸ Tomo este verso citado por Elizabeth Monasterios quien lo utiliza para explicar las referencias espaciales de la poeta con respecto a La Paz. (“Blanca Wiethüchter” 2004: 90)

seguridad que prometió en algún momento un lenguaje sobrepuesto y transportado no excluye a la voz poética de las preguntas alrededor de la materialidad de su femenino cuerpo. Materialidad que como tal responde al desgaste producido por la fricción permanente entre la vida y la muerte. Hay un aliento existencial en los versos de Wiethüchter que manifiestan su rechazo frente al vivir por vivir, o sea, por vivir por simple placer. La voz poética llega en cierto punto a afirmar lo siguiente: “Siempre pensé que la vida tenía que ser algo más”. Puede decirse entonces que esta angustia tiene que ver con los reveses históricos que el poemario quiere documentar y que en últimas sacuden a la poeta como espectadora de la violencia de estado. En medio de estas reflexiones en las que se confunde lo intrínseco y lo extrínseco¹⁰⁹ aparece una voz poética que mira desde lo alto de varios miradores urbanos. Esa voz poética dice mirar a otro cuerpo inasible. Este cuerpo no es otro que la ciudad de La Paz. Se funda así una mirada reciproca que se vuelve contra la voz poética de modo que la examina como producto y exceso de esa urbe andina. El diálogo entre un cuerpo-poeta y un cuerpo-ciudad aparece pactado por una “geografía ritual” que da vida pero simultáneamente “expulsa y vomita”. La sangre y el vómito, elementos presentes en los versos, mantienen en su calidad de fluidos viscerales, las cercanías y las lejanías de estos dos cuerpos que se dicen el uno al otro: ese otro cuerpo “no es tuyo y es tuyo también”.

La geografía ritual que recorre la voz poética es por lo tanto itinerante. Para observar la ciudad, la voz poética escoge diferentes puntos cardinales. Todos estos seleccionados para poder mirar hacia abajo nunca hacia arriba. Se observa desde Cota-Cota, el Montículo, El Alto y la Llojeta. Esta mirada es el vehículo de una caída permanente que lleva a la voz poética al encuentro con esa urbe que palpita. No obstante, la sospecha de que hay “algo más que ese cuerpo mirando ese cuerpo” deja de serlo y se convierte en una experiencia que atrae y expela .

¹⁰⁹ Es importante reconocer que Leonardo García Pabón considera que *Madera Viva* tiene dos dimensiones una para el mundo exterior y otra para adentro. (2004:61-75) Discutiré su trabajo más adelante.

El poemario confirma una ciudad hecha de tejidos discordantes en los que participan múltiples voces. Cada una de ellas motivando su propio ritmo, tiempo y registro de una ciudad. De ahí que la ciudad sea tanto un cuerpo panorámico como un tejido de lugares que, aunque se registran con minucia, no terminan correspondiéndose como partes de un todo armónico. Uno de los lugares que aparece es el bar y el otro es la calle misma. Ninguno de estos lugares aparece por cuestiones del azar. Por el contrario el primero de ellos, el bar, sirve como un arco que conecta este poemario con otros poetas bolivianos precedentes quienes como Jaime Sáenz vivieron la bohemia y optaron por dejar intacto el mundo externo. (Wiethüchter, 1985:98) A este respecto vale citar una de las ilustraciones del pintor boliviano Luis Zilveti¹¹⁰(1941-) incluida en el poemario que está dedicada a la bohemia. En la parte inferior de la ilustración aparecen tres sujetos alrededor de una mesa mientras en el horizonte se ven algunas viviendas desperdigadas por la pendiente de un cerro. Mas adelante aparece otra ilustración de Zilveti ilustrando un cuerpo inerte antepuesto a un tanque de guerra en medio de la calle. Algunos críticos han relacionado este evento con el golpe de García Meza. Lo cierto es que el poema refuerza la ilustración con otros versos acerca de la devastación y la muerte de aquel sujeto, quien según dice el poema, en un arranque de desesperación se enfrentó al arsenal de la fuerza pública. Llama la atención una escenografía alterada que en vez de disimular la crisis la pone en un primer plano. En la calle, la ilustración enfatiza con sobriedad dos materiales de lucha: la piedra y el metal. En uno, se acumula el silencio y la memoria colectiva de la represión y en el otro el resplandor y la historia golpista. Enaltecida la voz poética lanza un clamor a viva voz: “Toma tu honda hondero”. En pocas palabras, la ciudad de La Paz bajo esta mirada poética deja de ser una entidad externa y opuesta a la condición humana a partir del estado de crisis que la identifica y

¹¹⁰ Pintor boliviano residente en París, Francia. Para más detalles puede visitarse su sitio en la web: <http://www.zilvetiluis.com/Html/indexbis.php>

que desestabiliza a quien escribe los versos. La mirada comprensiva de la poeta no evita que se visualice el enfrentamiento público entre el sujeto y la máquina de guerra.

Se ha venido hablando hasta ahora de la manera en que Wiethüchter registra eventos históricos en la ciudad de La Paz. Aunado a lo anterior también es posible reconocer una propuesta poética que interviene la dinámica cultural boliviana. Es por esto que la crítica ha señalado que la ciudad de La Paz se ve enriquecida en *Madera viva y árbol difunto* con voces múltiples que hasta entonces habían querido ser representadas por una literatura homogénea. Este descentramiento poético del imaginario cultural urbano nos remite sin duda al trabajo que había realizado Jaime Sáenz en *Imágenes Paceñas* (1979). En aquel entonces, Sáenz por ejemplo hablando de “La garita de Lima”, otro lugar de La Paz, cayó en cuenta que solo los moradores de aquellos lugares podrían hablar con propiedad del pluralismo cotidiano de esa urbe. Pero quizá la referencia más cercana de *Madera viva y árbol difunto* está suscrita en la actitud del “aparapita”, uno de los paceños descritos por Sáenz, puesto que en este sujeto radicaba la posibilidad de encontrarse “aquí y allá, sin moverse de su sitio [...] sin dejar de ser lo que se es. (Sáenz, 137) En este caso, el aparapita habita la ciudad y el Altiplano simultáneamente. Es decir a través de este personaje emergió una conciencia desobediente de la topografía cultural con la cual se habían circunscrito las geografías y los sujetos enunciados como “naturales”. En la poesía de Wiethüchter esta convivencia de gramáticas culturales se expresa por medio de fragmentos de versos que alcanzan tanto una frecuencia urbana como un ritmo rural sin que exista una inclusión-exclusión en el poemario. *Madera viva y árbol difunto* sugiere un diálogo entre diferentes registros culturales entre los que se pueden rastrear algunos referentes pero no todos. Algunos de los poemas “cavan un hueco en el cielo” que impiden que el sentido del poemario se cierre provocando incomodidad en el lector convencional. Es así que

se incrusta de principio a fin la figura de una rana. La rana provoca un sentido irresoluto que aún revisando la poca información disponible evade la unidad semántica. Vale aclarar que la información que se encontró al respecto nunca resultó lo suficientemente confiable para poder desarrollar más allá el por qué de la rana. Únicamente se pudo establecer que ésta tiene relación con el ritual *Warawarani* y con rituales que tienen lugar en el cerro *Khapia* a donde sus residentes acuden para restablecer la lluvia en tiempo de sequía.¹¹¹ De esta manera, Wiethüchter insiste en la capacidad poética de convocar voces y discursos sin someterlos a un sistema de saberes dominante ante los cuales era necesario nombrar o traducir las cosas siempre con el deseo de lograr un exitoso acto comunicativo.

Esta multiplicidad de registros culturales que intriga al lector pero que al mismo tiempo lo margina conlleva una tensión interna y externa que otros especialistas han explicado. Esta tensión puede ser entendida por medio de dos líneas críticas. La primera la ofrece Leonardo García Pabón para quien existe una intermitencia poética de dos lenguajes. Un lenguaje dolido por la historia inmediata y otro un lenguaje mítico; uno contaminado por la historia y otro *naif*. Ambos lenguajes, según continúa el crítico, proclaman la pérdida de algo y la promesa de “volver”. (2004:74) Otra tendencia crítica se ha enfocado en examinar el sentido del “hueco” epistémico que Wiethüchter visualiza posteriormente en su obra *El Jardín de Nora*. Estos estudios resultan relevantes para nosotros puesto que es a partir de *Madera viva y árbol difunto*

¹¹¹ A parte del libro de Marco Alberto Quispe Villca (*De ch'usa marka a jach'a marka* La Paz: Plural, 2004) en donde se cuenta brevemente la persistencia de este mito en la cultura religiosa de la ciudad de El Alto; están disponibles en la red algunos sitios donde residentes del cerro *Kaphia* explican el ritual. En alguno se explica por ejemplo que en este cerro habita un dios llamado “Auqui *Kapia*” y donde se concentran plantas muy particulares al cuidado de un puma. Se dice por eso que los residentes solo se acercan allí en caso de querer dar ofrendas al cerro o a la laguna circundante conocida como *Wararani* o Lluvia de estrellas. También se encuentran versiones que hablan de las ofrendas para favorecer los cultivos las cuales incluyen sacrificios animales o la búsqueda de elementos algún elemento natural como el agua o elemento animal como la rana. En Aymara *Warawara* significa estrella y el sufijo –ni el que viene.
(http://www.ucb.edu.bo/aymara/index.php?title=Categor%C3%ADa:Indice_Alfab%C3%A9tico&from=Warawarani+kaxya)

que este hueco empieza a tener una presencia. Uno de los críticos que estudia este asunto es Marcelo Villena quien sostiene que a través de ese hueco es posible que “las cosas que no se hablan” se expresen. (Villena, 2005: 159) Villena hace referencia a aquello que excede cualquier orden y que en el caso de *El jardín de Nora* tiene relación con el deseo europeizante de la protagonista de configurar un Edén en Los Andes. En este sentido, el hueco es apertura al Otro, la desestabilización del sujeto y la experiencia literaria. Desde la perspectiva Elizabeth Monasterios, la inclusión de un “hueco” tiene el objeto de desestabilizar al lector poniéndolo al filo del rechazo, la incompreensión y la exigencia de cambiar sus valores de la verdad y la realidad. Según esta posición, el hueco permite un texto que “aborda la condición colonial, problematiza el circuito transculturador, introduce la lógica aymara y construye el relato en diálogo con un discurso poético”. (2004:89,99) Estas tendencias críticas plantean una divergencia profunda en cuanto a la dinámica cultural y poética que nos interesa ampliar.

Considerando pues las dos líneas críticas puede establecerse que la primera de García Pabón insiste en la idea del retorno como respuesta a un lenguaje mítico y pasivo que habiendo sido silenciado necesita reactivarse; mientras tanto la segunda línea crítica de Villena y Monasterios apunta a una práctica poética que convoca en tiempo presente la coexistencia conflictiva de modernidades. En nuestra opinión, el lenguaje naif que cita García Pabón en Wiethüchter es todo lo contrario a lo que él nos informa. Es decir, lo inocente sería pensar que un lenguaje trasplantado e imperial pudiese permanecer impoluto frente a lo mítico. De ahí que Wiethüchter no interponga lo mítico como una “promesa” o como una actitud cultural de lo que debería ser –contraria a lo que ya se es.¹¹² La poeta prefiere abordar lo mítico como una realidad que ya es y no como algo que está por venir. El mundo que se propone responde a una realidad

¹¹² Recordar el debate de Wiethüchter entre el deber-ser respecto a lo real y su cuestionamiento de una intencionalidad moral en la literatura. (1985:113)

social y lingüística que se reactivó culturalmente en los ochenta para retomar La Paz y para hacerla cambiar no solo en su morfología sino en su estructura social y cultural de modo que fuera imposible entenderla como un Todo. Por eso resulta convincente la propuesta de Villena y Monasterios en la cual “el hueco” sirve como advertencia de una ciudad ruralizada que necesita desnombrarse para ser.

En consecuencia, hay que considerar al “hueco” como un canal que permite el deslizamiento entre lógicas, gramáticas culturales y cuerpos. En pocas palabras, el “hueco” permite un descenso hacia una otredad profunda. El hueco comunica el “alláriba” y el “allabajo” pero de una forma conflictiva. En este sentido vale la pena mencionar otra obra de Wiethüchter titulada *El rigor de la llama* (1994) en donde se explica de manera precisa como los silencios provocados por los huecos poéticos estallan la clausura del yo. “El silencio me denuncia/ me arroja/ desgaja/ desaloja” (Wiethüchter, *Rigor*:18) Con esto se quiere decir que los huecos arrancan a la voz poética y al lector de su propia piel, negándoles la posibilidad de que contemplen la armonía de una superficie natural o urbana. Es más, las categorías de lo natural y lo urbano pierden su sentido ante una realidad como la de *Madera viva y árbol difunto* pues allí batallan varios imaginarios culturales que no responden necesariamente a las categorías cognitivas dominantes. En este poemario el hueco aparece sobre la superficie celeste rompiendo aquello que la poeta veía como un paisaje inmóvil. Esta inmovilidad habla de un “país blanco ajeno” que ha intentado colmar política y culturalmente la superficie boliviana. Por eso la importancia de este hueco en *Madera viva y árbol difunto* que a pesar de estar arriba conlleva una dinámica cultural que desciende atravesando la tierra para volverla a nombrar pero ahora desde una tensión irresoluta. Ante el hueco la voz poética concluye “me deslizaré al otro lado”

(*Rigor*, 37) teniendo la certeza de que ese paisaje cicatrizado y el lenguaje recordante podrán desnombrar y volver a nombrar un espacio urbano andino.

6.6 CONSIDERACIONES

En resumen, este capítulo examinó el momento histórico de los ochenta en Bolivia. A partir de esta revisión histórica se pudo establecer una tensión entre los relatos miserabilistas y los relatos anti-hegemónicos alrededor de la situación boliviana. Relatos que coexisten dentro y fuera de los límites territoriales de este país. No obstante nos interesamos por seguir las narrativas que dan cuenta de cómo la ciudad de La Paz se ha descentrado política y culturalmente a partir de los años ochenta. Este descentramiento tuvo que ver con la masiva migración del campo a la ciudad. Lo anterior no solo configuró un cambio en la estructura física y administrativa de la ciudad y sus cerros sino también de un espacio simbólico urbano en Los Andes. El Alto a partir de la organización barrial, la resistencia frente a la expropiación de los recursos naturales y la exclusión social logró revertir la función tradicional de los márgenes. Fue así que la década de los ochenta arrancó con el temor de una invasión india que empoderada y auto-determinada llegó a influir las prácticas políticas obreras en la ciudad. Al mismo tiempo, esta visibilidad política contribuyó para contestar discursos opresivos con los cuales se habían puesto los sujetos y los lugares indios en el pasado histórico de la nación. A mediados de la década y después de períodos intermitentes de reactivación y represión política vino el desbande de la multitud a partir de la nueva política económica y social vinculada al neoliberalismo. A pesar de esto el cambio social en La Paz era irreversible pues toda aquella otredad que había sido negada y

neutralizada históricamente se hacía presente demostrando la viabilidad implícita en eso que otros veían como los excesos naturales de la civilización.

En medio de todo esto el ambiente cultural de los ochenta, se visualizó una fuerte resistencia a las tendencias comunistas que se expresaba directamente en los sellos postales bolivianos. A través de las estampillas se pudo identificar como la década de los ochenta estaba inmersa en acontecimientos de carácter deportivo, como los mundiales de fútbol o, de tipo religioso como la visita del papa Juan Pablo segundo, mientras que el país se enfilaba peligrosamente hacia una política cultural de restitución del orden mestizo y de homogeneidad nacionalista. En este contexto se articularon como enclaves simbólicos las obras de los ya reconocidos artistas indigenistas Cecilio Guzmán de Rojas y Gil Imana. Ambos sirvieron dentro de un proyecto de identificación e integración nacional del cual debería haber surgido aquel hombre nuevo boliviano. “Hombre” de carácter étnico mestizo pero blanqueado culturalmente. La superposición de imágenes y la armonización de las formas indias resultaron así en una imagen españolizante de las culturas bolivianas. En los años ochenta, en oposición a estas narrativas retóricas enfocadas en enseñarle a los sujetos lo que deberían ser; surgieron voces disidentes que contestaban la normatividad política, histórica y cultural. Una de las voces que se alzó frente a la historia política de Bolivia fue Silvia Rivera Cusicanqui quien refutó la apropiación criollo-mestiza de las luchas forjadas por grupos de mujeres. Así mismo en el territorio de las letras Blanca Wiethüchter hizo un escrutinio de las letras bolivianas a partir del ideogema del nacionalismo. En esta década la poeta boliviana publicó algunos ensayos que rastreaban la manera en que la escritura se había puesto al servicio de proyectos políticos y nacionalistas sin que se hubiera roto el paradigma de la representación.

La contribución de Blanca Wiethüchter fue fracturar la superficie lingüística y epistémica que se trasplantó desde Europa hasta lo que hoy conocemos como Bolivia. A partir de esto es que nace una conciencia literaria que no intenta incorporar o unificar las diferentes gramáticas culturales dentro la lógica de quien observa y mucho menos hacer cambiar al lector. Esta escritura por lo tanto abandona el papel moral de conducir y seducir al lector hacia lo que debe ser. La premisa de esta escritura no es el dejar de ser sino el ser. Sin embargo, esta aproximación política y cultural relacionada tanto con quien escribe, como con quien lee, nunca presupone un estado de pasividad o ingenuidad. Al contrario, la escritura de Wiethüchter se encarga de incrustar múltiples voces que coexisten en conflicto y visiones del mundo que impedir la clausura semántica e impugnan la autoridad de la voz poética y de su versión de las cosas. Es por esto que a lo largo del poemario *Madera viva y árbol difunto* y, en general en la obra de Wiethüchter, se incrustan huecos que sirven como un canal por el que fluye la mismidad hacia en encuentro con la otredad. Esos huecos quizá sean el punto de fuga que provoca que la voz poética junto al lector esté en permanente desplazamiento hacia abajo. El poemario desgarrar la hermeticidad del yo y lo conduce en caída libre más allá de la artificial superficie de la nación boliviana. Este despojamiento por lo tanto deberá hacer aparecer un lenguaje poético que recuerda de que están hechas las cosas que no se hablan.

En este sentido, Blanca Wiethüchter consiente de las dinámicas políticas de los años ochenta deja en su poemario un registro documental en el que las imágenes y lenguajes batallan pero nunca se reducen a una sola versión de las cosas. De ahí la importancia del diálogo entre voces coloquiales, míticas e históricas en las cuales la voz poética nunca encuentra asidero definitivo. Dicha voz además de fluir por esos otros registros también circula extrínsecamente por la escena urbana. Con un aliento de angustia, la voz poética expresa la violencia de sus

encuentros y expulsiones con ese otro cuerpo-ciudad ante el cual se presenta la poeta. La presencia corpórea se dibuja entonces como una posibilidad de negociar la existencia entre el yo y el tú, y no como una mera imposición de saberes. Esta negociación del ser en vez de ser un proyecto modernizador se sugiere como una dinámica cultural viable en la cual participan lugares como La Paz que permiten la emergencia de diferentes imaginarios. Es así que el estudio *Madera viva y árbol difunto* fractura una tradición literaria que estaba vinculada a la naturaleza como vehículo de glorificación de civilizaciones o naciones y que al fin de cuentas habían silenciado la geografía. El paisaje inmóvil que antes era representado como imagen armónica, estética y sobre todo certera que podía salir a la luz a través del lenguaje queda al final de esta lectura desgajado por lógicas que se resisten a ver la naturaleza como un contenedor vacío que debe ser traducido en mercancía.

7.0 CONCLUSIONES

En esta disertación se localizaron varias contra-narrativas del paisaje con la intención de sacudir el pesimismo intelectual que se fue instalando en las Américas a través de lecturas dedicadas a deconstruir la lógica europea sin preocuparse por otras narraciones anti-hegemónicas. Fue por esta razón que dedicamos el primer capítulo de esta disertación a investigar las tensiones entre los saberes, su jerarquización y su circulación de manera que pudimos concluir cómo una lógica avasalladora y eurocéntrica tuvo secuestrada la noción del paisaje. A través de esa versión represiva de la polisemia se nos hacía creer que la noción del paisaje le pertenecía a quienes habían capitalizado la naturaleza, la geografía y en últimas el paisaje. Desestabilizar esta jerarquía de saberes fue nuestro primer logro ya que nunca estuvimos de acuerdo con una versión del paisaje que aceptaba sin reclamos que sus narraciones fueran competencia exclusiva de hacendados, exploradores, turistas y geógrafos. Sujetos quienes según el discurso hegemónico eran idóneos para construir y difundir efectivamente un discurso sobre lo que consideraban real. Esta perspectiva nos resultó dudosa en cuanto mantenía al narrador subalterno por fuera de esa batalla de sentidos de lo real y peor aún, lo persuadía para permanecer en silencio frente a una naturaleza de la cual estaba escindido y la cual, después de la invasión europea, le había dejado de pertenecer. Es decir que el paisaje llegó a un punto en que era considerado un asunto superfluo e insostenible dentro de las temáticas y discusiones materialistas alrededor de las culturas. En ese contexto era mejor callar o abandonar cualquier empresa antes que indagar el

paisaje. Cada intento por examinar el paisaje era refutado o en algunos casos ninguneado con la excusa de que el paisaje era cosa del pasado y que como tal era mejor dejárselo a quienes lo habían inventado, o sea a los europeos.

No obstante, la reciente emergencia de estudios especializados en el paisaje desde diferentes disciplinas permitió corregir esa vertiente dominante que estuvo privilegiada por gran parte del siglo XX. Dentro de esos estudios hay algunos fundamentales para explicarse la relevancia de los lugares como sitios vivos y de enunciación epistémica que confrontan las premisas liberales y la explotación de personas y recursos. (Escobar, Verdesio, Mamani) En esta línea de investigación también fue posible analizar propuestas recientes que se derivan de la apropiación y la valoración de los “sitios arqueológicos” por parte de los especialistas indios quienes le han apostado a la descolonización material y simbólica con respecto al sistema-mundo y a las naciones. Así mismo tuvimos contacto con un acervo bibliográfico que visibilizaba las maneras en las que el paisaje andino había sido transformado por parte de los pueblos indígenas a través de la organización comunitaria y el trabajo manual. (Mamani, Erickson) Por esta razón, se pudo entender que los paradigmas culturales que veían a la naturaleza de las Américas como entidades vacías que debían ser llenadas con ideas importadas era un simulacro que se fortificaba con lecturas críticas que enjuiciaban al europeo en vez de crear otros sentidos que liberaran al paisaje.

Era claro que para continuar una investigación de este tipo había que atravesar varios escenarios geo-culturales y disímiles momentos históricos. Fue así que nos propusimos ocuparnos de dos momentos primordiales de crisis y descontento político durante en el siglo XX: 1929 y 1989. Como ya habíamos dicho estos momentos tienen relación con momentos de incertidumbre política internacional, de re-direccionamiento de las políticas nacionales y de

desorientación intelectual. No merece la pena volver a repetir las circunstancias y los acontecimientos que tomaron lugar durante estas épocas. Quizá sea mejor aclarar mejor que de ningún modo nos propusimos escribir una historiografía del paisaje que trazara una linealidad del término y que concluyera con una definición definitiva. Al contrario, lo que nos propusimos desde el principio fue ofrecer una lectura particular alrededor del paisaje en cuatro actos: *La revista con los cuatro nombres* editada por la poeta peruana Magda Portal (1926-7); El mural “La república” (1937) del colombiano Pedro Nel Gómez; *Los días azules* (1985) del escritor colombiano Fernando Vallejo y *Madera viva y árbol difunto* (1982) escrito por la poeta boliviana Blanca Wiethüchter. El propósito central fue explicarnos cómo estos cuatro intelectuales reaccionaron culturalmente sugiriendo paisajes idóneos que desestabilizaban las convenciones literarias y visuales. En una primera instancia se reflejó un imaginario conectado con las vanguardias artísticas en Perú y Colombia, países en los cuales circulaban las ideas estéticas y políticas de las vanguardias europeas y latinoamericanas mientras que se vivía la zozobra por la represión que aquí podemos ejemplarizar con la masacre de las bananeras en Colombia. En una segunda instancia también fueron palpables las señales de una época implacable con la disidencia que contrastaba con el júbilo que se imputaba el capitalismo tras la caída del Muro de Berlín. Lo importante fue que estos cuatro intelectuales que estudiamos procedieron de diferentes maneras demostrando que existían alternativas para darle un sentido polifónico a lo que llamamos realidad y así demostrar que la noción del paisaje era además de una herramienta de subordinación, un espacio de tensión simbólica que no se podía abandonar a la suerte de las hegemonías.

En la primera parte de la disertación se analizó una tradición Americanista que desde 1898, año en el que se reajusta el continente bajo el paradigma norte-sur, se dedica a darle

sentido a esa naturaleza que Bolívar había visto como un obstáculo para la unión americana. Estas construcciones simbólicas del paisaje empezaron, por ejemplo, por instalar la sospecha de que ciertos lugares como el Valle de Anáhuac habían sido sometidos por un lenguaje foráneo que poco o nada tenía que ver con la complejidad de la naturaleza local. No obstante, el arsenal intelectual que se tenía en ese entonces solo alcanzó para instituir una opción de “Nuestra América” de corte mestizo. Es decir que ese deseo por nombrar “nuestra” naturaleza y por independizarse de la tutela europea resultó, de una manera tal, que los empoderados no fueron los indios, a quienes incluso Bolívar mismo ya había declarado como los verdaderos propietarios de América, sino aquellos quienes Bolívar veía como una clase media entre los indios y los europeos. Ejemplo de lo anterior puede encontrarse en las minucias del ensayo fundacional de Martí, así como en la obra de Germán Arciniegas. Un caso contrario fue José Carlos Mariátegui quien durante la segunda década del siglo XX le dio un giro radical a la temática cultural y política al introducir los temas de la tierra y la raza dejando de lado el indigenismo paternalista e hipócrita que en el mejor de los casos primaba en esos años. A partir de esta propuesta fue que se pudo revelar una coexistencia de lógicas culturales que no siempre corresponden con una historia evolucionista del mundo. El trabajo de Mariátegui sirvió para demostrar que “el problema” no obedecía a ninguna de las variables desarrolladas por las disciplinas del conocimiento sino que era un asunto vinculado a la tenencia de la tierra y a la acumulación de sistemas económicos apropiados de una manera imperfecta para expropiar al indio.

De esta manera, se pudo establecer cierto indigenismo que nunca intentó incorporar la otredad dentro de un todo mestizo o criollo pero que muy pocos entendieron y quisieron seguir en ese entonces. Por el contrario, el indigenismo que prevaleció fue aquel que hablaba por otros y representaba a aquellos sujetos que eran vistos como sub-humanos, infantiles e incapaces de

auto-determinarse como individuos y pueblos. Lo salvaje, lo indómito, lo incivilizado se fijó en el imaginario moderno de manera que lo indio, incluso entrado el siglo XX, era sinónimo de pasado arqueológico o, peor aún, de un pasado muerto. Estas estrategias cognitivas que operan a partir de clasificación racial no eran nuevas en el siglo XX, pues si revisamos el acervo de los exploradores del siglo XIX vamos a encontrar que éstos ordenaron la naturaleza americana de manera que todo se adaptara a un esquema y a un formato traído de Europa como lo fue el libro y especialmente el atlas. Pero no queremos detenernos en este momento para repetir que el geógrafo era quien debía llenar esa “página en blanco” (Porto Gonçalves, De Certeau) y que por lo tanto tenía el poder de nombrar para poseer y para gobernar. (Foucault) Escogemos mejor ubicarnos de nuevo el contexto histórico de nuestro trabajo para explicar qué tipo de vínculos aparece entre ese pensamiento moderno y la configuración de las naciones.

La explicación a este laboratorio escritural en el que se juntan los ideales nacionalistas y el naturalismo tuvo efectos muy dramáticos en países como Colombia. Allí la configuración de mapas y fronteras concluyó en la centralización administrativa y en la naturalización de los sujetos que habitaban las periferias. (Serje) Las taxonomías sirvieron para delinear un espacio de dominación y control dedicado a incluir y a expulsar simultáneamente a los sujetos que por razones opuestas al deseo de los grupos privilegiados no habían sido eliminados hasta entonces a través de las múltiples cruzadas. La conciencia cultural y social que surge de estas averiguaciones frente a lo que muchos llaman “la naturaleza” y a sus habitantes “los naturales” hace imposible seguir tolerando la idea de que en algún momento hubo algo prístino en un mundo históricamente avasallado por la codicia. Podemos extender nuestras explicaciones a cualquier otro país para darnos cuenta que a través de la naturaleza se ha proyectado una represión del deseo masculino por controlar y retornar a lo natural. (Nouzeilles) Incluso podemos

citar aquí algunas definiciones que definen la naturaleza como todo aquello que es contrario y externo al sujeto con lo cual se amplía el terreno de discusión hacia un plano filosófico que por ahora no estamos en posición de explicar. Lo cierto es que hasta ahora, además de la sospecha instaurada por los americanistas frente a una naturaleza, no tenemos más que un acervo crítico de lo pre-existente pero no textos propositivos —como los de Verdesio.

Antes de abordar las contra-narrativas queremos brevemente reseñar un debate que nos ocupó al principio de la disertación. Este debate tiene que ver con la “muerte del paisaje” que se declaró desde la metrópoli por parte de ciertos intelectuales desorientados por el fracaso de la disidencia convencional. A este respecto trazamos la circulación del pesimismo intelectual. Primero se pudo explicar cómo las representaciones del paisaje habían anulado, neutralizado o excluido a los sujetos de los cuadros de manera tal que el resultado siempre satisfacía a los patrocinadores del arte. Esta persistencia enfurecía, con justa razón, a los críticos quienes veían en la tradición paisajística una herramienta promotora de la inequidad por medio de imágenes estables y unificadas. (Barrell) Durante la década de 1970 este sentimiento de rechazo frente al paisaje tomó más vitalidad, puesto que al mismo tiempo, se publicaron otras obras bajo las mismas premisas convirtiéndose éstas en *bestsellers* y a sus ideas en paradigmas. En este entonces se creía que el paisaje ocultaba la ideología capitalista (Williams, Berger) pero sin preguntarse si existían otras tradiciones que hubieran reflexionado e implementado el paisaje con objetivos disímiles a los que se describían en Europa. Al fin y al cabo estas explicaciones sostenían que el paisaje había nacido en Europa y, tal vez por eso, tenían la autoridad para darle sepultura. Lo peor vino después, cuando ese discurso se mudó literalmente con Danis Cosgrove al otro lado del Atlántico —quien se vino a vivir a Los Ángeles. En Estados Unidos esa tendencia crítica se siguió al pie de la letra al punto que se dio un concierto de voces descartando

al paisaje como noción (Cosgrove, Mitchell, Andrews) No sabemos a ciencia cierta si estas ideas repercutieron lo suficiente, pero lo que sí sabemos por experiencia propia es que cada vez que se menciona la noción del paisaje más de uno frunce el ceño sin poder explicarse por qué lo hace.

Por eso nos tomamos el trabajo de visitar directamente el trabajo de Marx. Con ello pudimos entender algunas de sus preguntas y también algunas de sus interpretaciones en América Latina. Para no extender mucho estas conclusiones digamos que algunos especialistas coincidieron en demostrar la marginación de la naturaleza en el trabajo de Marx. Otros por ejemplo consideraban que Marx nunca puso atención en un escenario que no fuera europeo. Como no somos especialistas en su obra nos limitamos a analizar su relato principal. En este pudimos darnos cuenta que Marx nos muestra un panorama desolador en el que los campesinos abandonan el campo en medio de sollozos en dirección a la ciudad. También pudimos entrever que Marx se enfrenta al dominio de la mirada moderna y la perversa superficialidad del paisaje desde una posición que enfatiza la dominación. Marx no nos explica el revés de esa maquinaria visual pero sugiere que esta situación pre-existente puede ser revertida. Para eso, habría que ir más allá de su relato y escuchar a esos desarraigados que vivían en Wesfalia y que, al ser despojados, tuvieron que empoderarse para transformar además del campo, la ciudad. A este respecto nos sirvió de mucha utilidad la lectura de García Linera sobre Marx porque nos hizo pensar en que antes de querer controlar los medios de producción hay que pensar las luchas a partir de la valoración de todo aquello que no es capital y, que por lo tanto, está fuera del alcance y control del mismo. Nuestra lectura por eso tiene que ver con un empoderamiento social y cultural a partir de la resemantización de una naturaleza fugada del dominio capitalista y no en la crítica de un sistema de explotación material de la tierra y sus recursos.

Esta investigación tuvo también que confrontarse con un pensamiento ecológico que quiere proteger y preservar el medio ambiente sin contestar para quién y por qué lo está haciendo. Es decir que la ecología convencional tan de moda estos días no se ha preguntado a quién le pertenece esa naturaleza y esos recursos que tanto protege. Es obvio que esta falsa conciencia contribuye a armonizar y defender los proyectos de modernización y expansión capitalista mientras que disipa el sentimiento de culpa de los consumidores. (Leff, Escobar) Con esto queremos decir que estamos en la necesidad de construir “lazos vegetales” y “memorias de raíz” (Wiethüchter) que permitan construir otras maneras de relacionarnos con la naturaleza a sabiendas de que por un lado existe una tradición dominante que secularizó la naturaleza convirtiéndola en una mera mercancía a disposición del hombre; y que por el otro, también existe la consciencia de que existe otra tradición polifónica que no subsume los asuntos territoriales a un trabajo de ordenamiento y sumisión social. Esta última manera de entender la naturaleza, según lo pudimos establecer, resultó opuesta a lo que se está proyectando ahora mismo en Europa a través del Convenio Europeo del Paisaje. Allí los países europeos se han sentado a deliberar cómo la idea del desarrollo sostenible está en la obligación de incorporar los saberes locales dentro de la escena global, de modo que el paisaje se capitalice y le permita a las sociedades europeas salvaguardar su identidad, promover la actividad económica y lograr un equilibrio ecológico.

Navegar por la complejidad de estas ideas que han circulado de forma asimétrica por los países y continentes fue un reto de esta disertación. Pudo haber sido fácil haber subordinado nuestras ideas a los límites y superficies políticas de un país o de una región. Sin embargo creímos que era necesario ver más allá y entrar en un contrapunteo con las estructuras culturales que se habían aglomerado conflictivamente en ciertos territorios y que sacaban a la luz una

dinámica cultural irresoluta, conflictiva y abigarrada. (Tapia, Zavaleta) De esta manera fue necesario encontrar una plataforma teórica que facilitara esa navegación juguetona por medio de otras historias del paisaje que habían sido ignoradas. El marco teórico debía por eso ayudarnos a localizar otros lugares de enunciación en los que coexisten múltiples dominios y visiones de mundo, y los cuales al final de cuentas, desestabilizarían la etiqueta del “nosotros” que predomina en los paisajes convencionales. (Said) Por estas razones aprovechamos el trabajo del peruano Gamaliel Churata como un trampolín teórico que permitió articular proximidades y lejanías entre quienes, ahora mismo, están generando propuestas alternativas de ver el paisaje. Churata, autor difícil y enigmático, nos proporcionó a través de dos términos aymarizados “allacito” y “el aqicito” un recurso inagotable que instala a la región andina como un lugar de enunciación epistémica y anti-hegemónico. Desde otro espectro del conocimiento, John Berger también contribuyó para que esta disertación pudiera localizar fracturas en la manera en que los observadores se aproximan al mundo para registrarlo. En él descubrimos el concepto de reciprocidad y a través de éste entendimos que existían miradas dialógicas. Hasta ese momento habíamos entendido al acto de mirar como un ejercicio de opresión y subordinación de quienes eran “capturados” por la cámara, el pincel o la pluma. (Poole) Berger nos enseñó que a pesar del deseo civilizatorio y expansionista de quien observaba para refrendar su mismidad, existía un Otro allá afuera de “nosotros” que nos había estado mirando. Eso último demostró los contundentes efectos de haber despojado a la mirada de su interés por lo Otro, y que la convirtió tan solo en un eco de la técnica geométrica perspectivista. El diálogo que propone Berger sospecha acerca de la existencia de esas otras voces que tienen que sacudir la autoridad del explorador, el pintor y el escritor pero se queda corto al localizar las disidencias.

Por esta razón nos propusimos rastrear esas voces que habían sido marginadas no solo de los grandes discursos sobre el paisaje sino también de las historiografías culturales. Utilizamos dos momentos de vanguardia en el Perú y en Colombia para cumplir nuestro objetivo. Primero examinamos “La revista cuatro nombres” y luego al maestro Pedro Nel Gómez. Durante la investigación nos dimos cuenta que así como en el Perú, los círculos metropolitanos de la cultura habían ninguneado el trabajo editorial de Portal; en Colombia se había disimulado otro grupo intelectual de corte indigenista conocido como Los Bachué. Esclarecer estos dos escenarios nos sirvió para entender la dinámica y la problematización alrededor de la representación indigenista de la cual no siempre se dieron resultados insatisfactorios. En el caso del Perú, la edición de “La revista con cuatro nombres” ejecutada por Portal sirvió para registrar un momento de incertidumbre política que incluso llevó a la misma poeta al exilio. En medio de ese escenario Portal articuló un discurso que fluyó desde lo más estético de las vanguardias hasta la radicalidad política. En tan solo cuatro ejemplares, esta publicación logró conectar diferentes voces poéticas para revelarnos una noción viva del paisaje. Es decir, al principio los paisajes que veíamos se referían a escenarios de sospecha y emergencia de lo que estaba por venir, mientras que al final estos paisajes se vigorizan y encarnan un llamado a la resistencia política. Esto último se logra desarrollando un paisaje visceral que fluye desde la tierra misma y que apunta a la consolidación revolucionaria —no indígena— del Perú. Utilizando pocos, pero contundentes poemas, esta publicación como muy pocas procuró conectarse con una audiencia local, juvenil y dispuesta a cambiar el orden de las cosas en ese preciso momento, demostrando un carácter contrario a otras revistas que se concentraron en un público internacional. Lo efímero de esta publicación hizo que se olvidara en los anaqueles hasta que hace algunos años fue reactivada en un formato

facsimilar por la revista *Hueso Húmero*, y posteriormente mutilada por las bibliotecas metropolitanas que convirtieron su formato plegable en un libro.

En Colombia la obra de Pedro Nel Gómez nos conectó de inmediato con el grupo Bachué y con una serie de artículos que fueron publicados en la separata dominical del semanario más importante del país *El tiempo*. En “La monografía Bachué” y “Cuaderno Bachué” (1930) se resumía un proyecto artístico y literario que se venía fortaleciendo por la participación de las juventudes en los círculos del arte capitalino y su consecuente batalla generacional. Más aún, este indigenismo tenía su antecedente más relevante en la obra del escultor Rómulo Rozo. Este artista fue el creador de una estatuilla titulada Bachué con la cual se inauguró el movimiento. Quizá sin saberlo, Rozo inspiró a los jóvenes artistas para que buscaran su americanidad a través de la exploración de lo local, pues ya lo europeo se veía ya en decadencia. El mismo Rozo realizaría una obra sólida después de construir el pabellón colombiano en la Exposición internacional de Sevilla en 1929 y mucho después en Mérida, Yucatán a donde el artista se fue a vivir. A partir de entonces se ha tratado de explicar la obra de los Bachué y su relación con artistas como el maestro Pedro Nel Gómez. Nuestro logro fue haber examinado el discurso indigenista de los Bachué con la sorpresa de que la glorificación de este grupo estaba sustentada en lecturas chatas y acomodadas, y no en un honesto estudio de las evidencias que demostraban el lado oscuro de su ideario. En este ideario, las propuestas nacionalistas de Mariátegui habían sido transculturadas y más aún, forzadas por un tamiz racista y positivista ansioso de producir objetos artísticos originales. Fue así como pudimos darnos cuenta que Los Bachué le apostaron a una naturaleza tropical sin pasado, y mucho peor, a una naturaleza sin indios. Es decir que para los Bachué el asunto del paisaje se utilizó para ratificar el hermetismo de un “nosotros” mestizo que se siente avergonzado frente al europeo y superior frente al indígena (Zea). Por eso nos

resultó pertinente hablar de Pedro Nel Gómez aclarando que su indigenismo no correspondía con el bachuísmo. Al contrario, su trabajo proponía un cuestionamiento de ese paisaje nacional que se quería armonizar y dominar para el beneficio mestizo. Por esa circunstancia, su mural “La Republica” (1937), aunque fue un poco posterior, logró concatenar la urgencia de mostrar la realidad de un país que vivía tensiones culturales a causa de la clasificación social y racializada de la sociedad (Quijano). Los especialistas han tratado de explicar la obra del maestro usando matrices europeizantes que se justifican a través del entrenamiento que tuvo el pintor durante su estancia en Italia. Para nosotros, este mural registra una situación de encuentro conflictivo de imaginarios que hasta hoy en día no han permitido que el país entero se “civilice” (Serje) y que saltan a la vista por medio de la fealdad y la imposibilidad de darle coherencia estética a un entorno en el que no habita la armonía y el equilibrio clásico del arte.

En un capítulo posterior de esta disertación se examinó *Los días azules* (1985) del escritor colombiano Fernando Vallejo dentro del contexto de las otras obras que fueron compiladas bajo el título de *El río del tiempo*. (1998) Aquí procedimos inicialmente explicando la incomodad corrosiva de Vallejo frente a la realidad colombiana la cual tenía que ver con su rechazo frente a los medios de comunicación y el ruido que éstos provocan. En particular, se demostró cómo Vallejo rechaza ese ruido que desinforma y trivializa una realidad desgarradora con la cual casi todos los colombianos parecen estar de acuerdo e incluso llegar a disfrutar. En este sentido se revisó el contexto cultural de los años ochenta, ya que fue un periodo de convergencia de elementos geológicos, civiles y mediáticos que saturaron con artificiosidad la realidad colombiana. Se estableció la importancia de La toma del Palacio de Justicia, La avalancha de Armero, la visita del Papa Juan Pablo II y la importación de la televisión a color como un conjunto de imaginarios en las que entró a participar la guerra contra el narcotráfico.

Mientras esto ocurría, Vallejo decepcionado por las dificultades de hacer cine en Colombia, se dedicó a publicar una serie de novelas en las que el narrador siempre terminaba desestabilizado y conflictuado por las historias que contaba. Lo autobiográfico le dio un terreno literario para expandir esa voz del yo que narraba las historias de su infancia y juventud principalmente en Medellín. *El río del tiempo* terminó por convertirse una sola historia que concatena cada segmento sin preocuparse si las geografías literarias llevan al narrador por diferentes lugares. En su obra Vallejo cuestiona, enjuicia e ironiza contra todo y contra todos. Por eso no es un secreto que la sociedad conservadora en Colombia no se explique cómo un gramático pueda lanzar semejantes diatribas en contra de la madre patria y sus conciudadanos. Es por esto que la obra de Vallejo está atravesada por el imposible retorno y por la incertidumbre que proporciona el vivir colgado de los hilos de la vida y la muerte mientras que su materialidad lo atrapa en un país ajeno. A lo largo de este capítulo fue posible darse cuenta que Vallejo además de presentar una superficie textual en sus libros en la que repite sin descanso uno y otro insulto, también propone un texto oculto en el que se engancha un carácter sumiso frente al recuerdo. A partir de este recuerdo fue que encontramos otra lectura alternativa de la obra de Vallejo en la cual, la figura del yo se desplaza por acción de su memoria. Su recuerdo lo obliga a habitar varias temporalidades. Vallejo lo utiliza para negarse a desaparecer y para negarse a dejar a desaparecer a quienes ya no están vivos. Este propósito conduce al narrador a un estado de delirio en que no sabe dónde está y con quién está. Con esta narrativa la noción del paisaje convencional queda bloqueada puesto que aquí se empiezan a narrar diferentes lugares y diferentes experiencias humanas y no solo aquello que el observador puede tener frente al sentido de su vista. La imaginación fractura los límites de una realidad que se ha construido a partir de lo tangible y de la evidencia física. Por ello, Vallejo saca a la luz pequeñas pinceladas de su recuerdo que van

reactivando los acontecimientos de su pasado de manera que siempre queda algo por decir. Por eso mismo, la propuesta de Vallejo implica la negación de una versión definitiva y concreta del pasado. Aquí el pasado no está muerto. Por el contrario, el pasado se revive cada vez que lo visitamos y ofrecemos una versión actualizada de lo que cada uno de nosotros cree que ocurrió. En resumen, pudimos darnos cuenta que para Vallejo el lenguaje es solo un punto de fuga hacia el insondable pasado. Su instrumentalización del tiempo pretérito y co-pretérito hizo posible que Vallejo también arremetiera en contra de su familia y específicamente contra su deseo por construir espacios rurales dedicados a la lúdica y la contemplación.

En el capítulo final dedicado a Blanca Wiethüchter se logró establecer una geografía ritual en la cual el lenguaje recordante permite que se establezca una mirada dialógica, polifónica y recíproca. A través de esta mirada lo que ocurre no es una ceremonia de posesión o una expropiación del sentido que las culturas le han dado a su entorno material sino un deslizamiento de esa mismidad hacia una otredad. En el caso de Blanca Wiethüchter este desplazamiento va mucho más lejos que los “actos” anteriores puesto que no utiliza su poder intelectual para postular otro proyecto nacionalista como Portal y Gómez o, que enjuicie la realidad como en el caso de Vallejo. Lo que Wiethüchter propone es el desalojo de esas lógicas en las que el lenguaje quedaba sometido a las meta-narraciones dando como resultado lenguajes naturalistas en los que de alguna manera tenía que salir brillando un héroe cultural. Pudimos concluir que para Wiethüchter en la dinámica cultural es más importante el ser que el deber ser. En otras palabras, lo que se propone es la articulación de un lenguaje poético que convoque las voces de las que está hecha la sociedad sin que al final se favorezca la autoridad de la voz poética. A través de este tipo de lenguaje es que el paisaje deja de ser una proyección de la mente del artista sobre la realidad que observa. Así se viabiliza el acto de desnombrar esa naturaleza que ya había sido

nombrada, habitada y simbolizada antes de que los lenguajes imperiales se trasplantaran desde Europa como posibilidad descolonizadora. Esta situación se ilustra a través de sus textos en los cuales sobresalen jardines, selvas, desiertos y primordialmente la ciudad de La Paz. Estos lugares sirven para demostrar la tensión y la aglomeración cultural de la cual tampoco puede resultar un paisaje armónico, bello y circunscrito a una totalidad. En el curso de este estudio fue viable darse cuenta que la poeta boliviana incrusta huecos en sus textos que nos marginan de nuestro pasivo rol de interlocutores. Por eso como lectores sabemos que estamos ante una literatura que no está hecha para circular dentro de un grupo homogéneo, y que por lo tanto tiene tantos registros como límites para el lector extranjero. Esos huecos nos plantean los límites de nuestro sistema de saberes y nos advierten de Otros mundos que han estado por fuera del cuadro paisajista convencional. Ahora creemos relevante admitir que la poesía de Blanca Wiethüchter teje “un lazo vegetal” y “una memoria de raíz” que nos lanza ya no a mirarnos como un yo y tú frente a un mundo exterior, sino a encarnar cuerpos simbióticos en los que conviven el yo y el tú de manera conflictiva. Convivencia que no sería otra que volver a habitar una otredad que no es tuya y es tuya también.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo. "Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios)." Iberoamericana LXII.176-177 (1996): 845-61.
- Achury Valenzuela, Darío. Ensayos, glosas y otras erudiciones. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1998.
- Álvarez, Juan. "El humanismo injuriado de Fernando Vallejo." Número 49 (2006): 40-49.
- Andrews, Malcolm. Landscape and Western Art. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Angeles Caballero, César Augusto. Paisaje en Mariátegui, Vallejo y Cieza de León. Lima: Ica, 1962.
- Ángeles L, Cesar. "Entrevista a Marco Thomas Bosshard entorno a su libro Hacia una estética de la vanguardia andina. Gamaliel Churata entre el indigenismo y el surrealismo." 2002. Ciberayllu. 01 01 2007
<http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/CAL_Bosshard.html>.
- Arango Gómez, Diego León. Pedro Nel Gómez. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- Arango Gómez, Diego León y Carlos Arturo Fernández Uribe. Pedro Nel Gómez Escultor. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- Arciniegas, Germán. América es otra cosa. Ed. Arturo Cobo Borda. Bogotá: Intermedio/Círculo de lectores, 1992.
- Arciniegas, Germán. América, tierra firme y otros ensayos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.
- Arendt, Hanna. The Human Condition. Albany : State U of New York P, 2001.
- Badiou, Alan. Ethics. Trans. Peter Hallward. New York: Verso, 2001.
- Barnes, Trevor J. and James S. Duncan, Eds. Writing Worlds: Discourse, Text, and Metaphor in the Representation of Landscape. London: Routledge, 1992.

- Barrell, John. The Dark Side of the Landscape. Cambridge: Oxford, 1980.
- Bedoya de Flores, Fabiola y David Fernando Estrada Betancur. Pedro Nel Gomez Muralista. Medellín: U de Antioquia, 2003.
- Bengoa, Guillermo. "Horizonte Velludo: Paisaje y poder en la pampa." Nómadas (2005): 102-113.
- Berger, John. Ways of Seeing. New York: Penguin, 2003 [1973].
- Beverley, John. "Escribiendo al revés: el subalterno y los límites del saber académico." Subalternidad y representación. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Bodei, Remo. "El mundo y la mirada." La filosofía del siglo XXI. Trans. Carlos Caranci. Madrid: Alianza, 2001 [1997]. 111-146.
- Carli, Enzo. Pedro Nel Gomez escultor. Siena: Centrooffset, 1978.
- Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo, ed. Teorías sin disciplina. México: Porrúa, 1998.
- Certeau, Michel de. The Practice of Everyday Life. Trans. Steven Rendall. U of California P, 1988.
- Churata, Gamaliel. El pez de oro. Puno : Corpuno, 1987.
- . et al. Boletín Titikaka (1926-29)
- Consejo de Europa. "Convenio Europeo del Paisaje." 2008.
- . "Convenio Europeo del Paisaje." Proyecto. 2000.
- Cornejo Polar, Antonio. Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima : Editorial Horizonte, 1994.
- . "La 'invención' de las naciones hispanoamericanas. Reflexiones a a partir de una relación textual entre el Inca y Palma." Discursos sobre la invención de América. Ed. Iris M Zabala. Amsterdam: Rodopi, 1992. 139-156.
- . Sobre Literatura y Crítica Literaria Latinoamericana. Caracas: 1982, 1982.
- . "Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". Revista Iberoamericana LXII.176-77 (1996): 837-44.
- Coronil, Fernando. "Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories." Cultural Anthropology 11.1 (1996): 51-87.

- . Coronil, Fernando. "History's Nature". The Magical State: History and Illusion in the Appearance of Venezuelan Democracy. Chicago: U of Chicago P, 1997.
- Cosgrove, Denis E. Social Formation and Symbolic Landscape. Madison: U of Wisconsin P, 1998 [1984].
- Craib, Raymond B. "Cartography and Power in the Conquest and Creation of New Spain." Latin American Research Review 37.1 (2000): 7-36.
- Eco, Umberto. Historia de la fealdad. Barcelona: Lumen, 2007.
- Encina, Juan de la. Paisaje moderno. Morelia: Universidad Michoacana, 1939.
- Engels, Friedrich. "Dialectical Philosophy." Cohen, Carl. Communism, Fascism and Democracy. New York: Random, 1962 [A]. 50-57.
- . "Idealism and Materialism." Cohen, Carl. Communism, Fascism and Democracy. New York: Random, 1962 [B]. 81-87.
- Erickson, Clark L. "The lake Titicaca basin A Precolumbian Built Landscape." 15 01 2007 <<http://ccat.sas.upenn.edu/fishweir/articles/EricksonLentzvol.pdf>>.
- Escobar, Arturo. "After Nature." Current Anthropology 40.1 (1991): 1-30.
- . "Culture sits in places: reflections on globalism and subaltern strategies of localization." Political Geography (2001): 139-74.
- . "El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar." 01 02 2007.
- . Más allá del Tercer Mundo Globalización y Diferencia. Bogotá: ICANH Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2005.
- Flores Galindo, Alberto. La agonía de Mariátegui: la polémica con la Komintern. Lima: Desco, 1982.
- Foster, Hal. Ed. Vision and Visuality. Seattle: Bay Press, 1988.
- Foucault, Michel. Vigilar y castigar. México: Siglo XXI, 2003 [1976].
- . Las palabras y las cosas. México: Siglo Veintiuno, 1999.
- Friede, Juan. Indigenismo y aniquilamiento de indígenas en Colombia /. Bogotá: U Nacional de Colombia, 1975.
- García Linera, Álvaro. La potencia plebeya. Buenos Aires: Clacso, 2008.

- García Pabón, Leonardo. "El árbol del eterno retorno." Villena Alvarado, Marcelo. Blanca Wiethüchter, el lugar del fuego. Ed. Marcelo Villena Alvarado. La Paz: Editorial Gente Común, 2004. 61-75.
- Gianotti García, Camila Coord. Tapa [Paisajes culturales sudamericanos. De las practicas sociales a las representaciones]. Santiago de Compostela: Laboratorio de Arqueología e Formas Culturais, 2000.
- Gonzalez Fernández, Guissela and Juan Carlos Ríos Moreno. "Apuntes para una construcción de la categoría de 'realismo psíquico' de Gamaliel Churata." Jalla. Memorias Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana. Lima: U de San Marcos, 1993.
- Gonzalez Smith, Myriam. Poética e ideología en Magda Portal: otras dimensiones de la vanguardia latinoamericana. Lima: IEP, 2007.
- Grillo Fernández, Eduardo. Visión andina del paisaje. Lima: PRATEC, 1989.
- Guillén, Claudio. "Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad." 1989. X Congreso de la asociación internacional de hispanistas. 15 01 2007
<http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_010.pdf>.
- Gutierrez Girardot, Rafael. "América sin realismos mágicos." Antología del ensayo en Colombia. Bogotá, 19 02 2004.
- Herlinghaus, Hermann. "La construcción del nexo de violencia y culpa en la novela La virgen de los sicarios." Nómadas (2006): 184-204.
- . Modernidad heterogénea : desentramientos hermenéuticos desde la comunicación en América Latina . Caracas: Centro de Investigaciones Post-Doctorales, 2000.
- . "Otra trama de la modernidad o ¿Para que sirve pensar la modernidad posmodernamente desde la periferia?" Nomadas 8 (1998): 89-101.
- . Renarración y descentramiento: mapas alternativos de la imaginación en América Latina. Frankfurt: Vervuert, 2004.
- . Violence without Guilt. New York: Palgrave, 2008.
- Huamán, Miguel Angel. Fronteras de la escritura: discurso y utopía en Churata. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- Leff, Enrique. "Complejidad, racionalidad ambiental y diálogo de saberes." I Congreso internacional interdisciplinar de participación, animación e intervención socioeducativa. Barcelona, 2006.

- . "Racionalidad ambiental y diálogo de saberes: sentidos y senderos de un futuro sustentable." 2004. 11 10 2008
<<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=30500705>>.
- . Saber Ambiental: Sustentabilidad, racionalidad, complejidad, poder. México: Siglo XXI, 1998.
- Lévinas, Emmanuel. Levinas Reader. Ed. Seán Hand. Oxford: Blackwell, 1989.
- Library of Congress. "A Country Study: Bolivia." 01 01 2010
<<http://memory.loc.gov/frd/cs/botoc.html>>.
- Londoño Vélez, Santiago. "Boletín Cultural y Bibliográfico." 1996. 03 03 2006
<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti1/bol39/res2-13.htm>>.
- López Lenci, Yazmín. El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú. Lima: Horizonte, 1999.
- Löwy, Michael. "La mística revolucionaria de José Carlos Mariátegui." 20 01 2006. 10 05 2009
<<http://www.corrientepraxis.org.ar/spip.php?article216>>.
- Mamani, Pablo. Los Aymaras frente a la historia. La Paz: Chukiyawi, 1992.
- . Microgobiernos barriales en El Alto; Territorio y estructuras de acción colectiva. La Paz: Cades/Idis-Umsa, 2005.
- Maples Arce, Manuel. El paisaje en la literatura mexicana. México: Porrúa, 1944.
- "Marginario Fugaz: La aparición de los Bachues." El gráfico 14 06 1930.
- Mariategui, José carlos. 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Marina, Frolova. "Los orígenes de la ciencia del paisaje en la geografía rusa." 2001. Revista Electronica de geografía y ciencias sociales. 02 02 2007 <<http://www.ub.es/geocrit/sn-102.htm>>.
- Martín-Barbero, Jesús. "Cultura y globalización." Número 20 (1999): i-v.
- Martínez Rojas, Carolina. "Las artes plásticas: 1901-1950." Credencial Historia 205 (2007).
- Marx, Karl. Capital. Trans. Ben Fowkes. London: Penguin, 1990 [1867].
- Marx, Karl. "Theses on Fauerbach [1845]." Communism, Fascism and Democracy. Ed. Carl Cohen. New York: Random, 1962 [B]. 78-80.

- Marx, Karl y Friedrich Engels. "The Premises of Materialism [1845-6]." Communism, Fascism and Democracy. Ed. Carl Cohen. New York: Random, 1962 [A]. 70-72.
- Mason, Peter, ed. Deconstructing America. Representations of the Other. New York: Routledge, 1990.
- Medina, Álvaro. El arte colombiano de los años veinte y treinta. Santafé de Bogotá: Colcultura, 1995.
- . "El regreso de la 'Bachué' de Rómulo." El espectador 12 Julio 2008.
- Mejía de Millán, Beatriz. El arte colombiano en el siglo XX. Pereira: U. Tecnológica de Pereira, 1988.
- Mignolo, Walter. "The Movable Center: Geographical Discourses and Territoriality During the Expansion of the Spanish Empire." Del Sarto, Ana et al. The Latin American Cultural Studies. Durham : Duke, 2004. 262-290.
- Mitchell, W.J.T, ed. Landscape and Power. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- Monasterios, Elizabeth. "Poéticas del conflicto andino". Iberoamericana 219 (2007): 487-507.
- . "Blanca Wiethüchter o la porfiada persistencia de una replegada hermosura." Villena Alvarado, Marcelo. Blanca Wiethüchter, el lugar del fuego. La Paz: Editorial Gente Común, n.d. 87-102.
- . "Rethinking Transculturation and Hybridity: An Andean Perspective." Latin American narratives and cultural identity: Selected Readings. Ed. Irene Maria F. Blayer & Mark Cronlund Anderson. New York: Lang, 2004. 94-109.
- . "Uncertain Modernities: Amerindian Epistemologies and the Reorienting of Culture." Latin American Literature and Culture. Ed. Sara Castro-Klaren. Blackwell, 2008. 553-570.
- . "Visión de Anáhuac. Lectura en diálogo con Bolivia y los letrados del novecientos." Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos. Ed. Adela Eugenia Pineda Franco and Ignacio M Sánchez Prado. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004. 221-44.
- Monguió, Luis. La poesía postmodernista peruana. Mexico: U of California P, 1954.
- Núñez Florencio, Rafael. "Vivencia y filosofía del paisaje." Revista de Occidente 269 (2003): 135-55.
- O' Bryen, Rory. "Representations of the City in the Narrative of Fernando Vallejo." Journal of Latin American Cultural Studies 13.2 (n.d.): 195-204.

- Oslender, Ulrich. "Another History of Violence: The Production of 'Geographies of Terror' in Colombia's Pacific Coast Region." Latin American Perspectives (2008): 77-102.
- . "Contruyendo contrapoderes a las nuevas guerras geo-económicas: caminos hacia una globalización de la resistencia." Tabula Rasa 2 (2004): 59-78.
- Pantigoso, Manuel. El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata. Lima: U Ricardo Palma, 1999.
- Paz, Octavio. Hijos del Limo. México: Seix barral, 1974.
- Peperzak, Adrian. To The Other. West Lafayette: Purdue Research Foundation, 1993.
- Poole, Deborah. Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes. Trans. Maruja Martínez. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo , 2000.
- Pöppel, Hubert. Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú. Frankfurt; Madrid : Frankfurt and Iberoamericana, 1999.
- Portal, Magda. "Un revista con cuatro nombres." Hueso Húmero (1980): 101-4.
- Portal, Magda y Serafin del Mar. "Trampolín. Revista supra-cosmopolita, Hangar (ex-trampolín), Rascacielos (ex-hangar) y Timonel. Arte y doctrina (ex-rascacielos) Edición Facsimilar Hueso Húmero (1980): n.p." Hueso Húmero (1980 [1926]): n.p.
- Porto Gonçalves, Carlos Walter. "Da geografia às geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades." Ceceña, Ana Esther y Emir Sader. La guerra infinita: hegemonía y terror mundia. Buenos Aires: Clacso, 2002. 217-256.
- Prada, Ana Rebeca. Viaje y narración: las novelas de Jesús Urzagasti. La Paz: Sierpe, 2002.
- Pratt, Mary Louise. Imperial Eyes. New York: Routledge, 1992.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina." Lander, Edgardo. La colonialidad del saber. Buenos Aires: Clacso, 1993. 201-45.
- . "José Carlos Mariátegui: Reencuentro y debate." Mariátegui, José Carlos. Siete Ensayos. Caracas, 2007. IX-CXII.
- Rabasa, José. Inventing América: Spanish historiography and the formation of Eurocentrism. Norman: U of Oklahoma P, 1993.
- Rama, Ángel. Transculturación narrativa en América Latina. México, D.F. : Siglo Veintiuno, 1982.

- Ramos, Julio. Desencuentros de la modernidad en América Latina : literatura y política en el siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1989., 1989.
- Read, Malcolm K. "The Colonial Criticism of José Rabasa: A Marxist Critique." The Modern Language Review 100.3 (2005): 673-94.
- Restrepo, Luis Fernando. "Reflexiones sobre los estudios muisca y las etnopolíticas de la memoria." Gomez Londoño, Ana María. Muisca. Bogotá: Instituto Pensar, 2005. 316-331.
- . "Reflexiones sobre los estudios Muisca y las etnopolíticas de la memoria." Los Muisca: Representaciones, cartografías y etnopolíticas de la memoria. Ed. Ana Gómez. Bogota: Pontificia Universidad Javeriana, 2005. 316-330.
- Reyes, Alfonso. El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX: estudio presentado por el sr. Alfonso Reyes, en representacion del Ateneo de la Juventud. México: Tip. de la viuda de F. Diaz de Leon, sves, 1911.
- . "Palinodia del polvo." Martínez, José Luis. EL ensayo moderno mexicano. México, 2001.
- . Visión de Anáhuac. Madrid: Indice, 1923 [1915].
- Ricoeur, Paul. "The Function of Fiction in Shaping Reality." Valdés J, Mario. A Ricoeur Reader. Toronto: U of Toronto P, 1991. 117-136.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. "Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post-52. El miserabilismo en el Albúm de la revolución (1954)." Lienhard, Martin. Discursos sobre l(a) pobreza. Vervuet, 2006. 171-206.
- Rodriguez Calderón, Igor A. "Methods to Modernity: The Colombian Indigenist Project, 1927-1929 [Manuscrito]." 30 10 2008.
- . Methods to Modernity: The Colombian Indigenist Project, 1927-1929. 27 08 2007 <<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ililla/2007/rodriguez.pdf>>.
- Rowe, William. Hacia una poetica radical. Rosario: Viterbo, 1996.
- Sáenz, Jaime. Imágenes paceñas. La Paz: Difusión, 1979.
- Said, Edward. Culture and Imperialism. New York: Vintage, 1994 .
- Sanjinés, Javier C. "Mestizaje Upside Down" *Nepantla* 3.1 (2002): 39-60.
- . "Subalternity within the "Mestizaje Ideal". *Nepantla* 1..2 (2000): 324-345.

- Samper, Dario. Sociología americana. Tunja: Publicaciones de la Academia Boyacense de Historia, 1988.
- Sarlo, Beatriz. Una modernidad periférica. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Serje de la Ossa, Margarita. El revés de la nación: Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie. Bogotá: Uniandes, 2005.
- Sobrevilla, David. "Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina." Revista de crítica literaria latinoamericana XXVII.54 (2001): 21-23.
- Solano, Armando. La melancolía de la raza indígena [y Glosario sencillo]. Bogotá: Banco Popular, 1972.
- Sommer, Doris. Foundational Fictions: The National Romances of Latin America. Berkeley: U of California P, 1991.
- "Space and Human Geography." The Dictionary of Human Geography. Ed. R.J., Derek Gregory, Geraldine Pratt and Michael Watts Johnson. Blackwell, 2000. n.p.
- Tapia, Luis. La condición multisocietal. La Paz: Muela del diablo, 2003.
- Toumayan, Alain. Encountering the other : the artwork and the problem of difference in Blanchot and Levinas. Pittsburgh: Duquesne UP, 2004.
- Troyan, Brett. "Re-Imagining the 'Indian' and the State; Indigenismo in Colombia 1926-1947." Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies 04 2008: 81-106.
- Usandigaza, Helena. "Cosmovisión y conocimientos andinos en el Pez de Oro de Gamaliel Churata." Revista andina (2005): 237-259.
- . "Irradiación semántica de los mitos andinos en El pez de oro de Gamaliel Churata." Usandizaga, Helena. La palabra recuperada. Frankfurt: Iberoamericana, 2006. 145-180.
- Vallejo, Fernando. El desbarrancadero. Bogotá: El tiempo, 2003.
- . El fuego secreto. Bogotá: Planeta, 1987.
- . "El monstruo bicéfalo." Número 20 (1999): 14-18.
- . El río del tiempo. Bogotá: Alfaguara, 1998.
- . Entre fantasmas. Bogotá: Planeta, 1993.
- . Los días azules. Bogotá: Alfaguara, 2003 [1985].
- Varela, Hoyos. "Textos Bachue." El tiempo/Lecturas dominicales 15 Junio 1930.

- Velásquez Guzmán, Mónica Beatriz. "Polifonía poética." Cuadernos de literatura 28 (1999): 5-13.
- Verani, Hugo, Comp. Las vanguardias literarias en hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Verdesio, Gustavo. "En busca de las tradiciones ignoradas por la 'tiranía de las tres culturas': hacia el futuro de las concepciones y prácticas territoriales de los indígenas prehistóricos." Tapa 19 (2000): 35-46.
- . "Forgotten Territorialities: The Materiality of Indigenous Pasts." Nepantla: Views from South 2.1 (2001): 84-114.
- Vich, Cynthia. Indigenismo de vanguardia en el Perú: Un estudio sobre el Boletín Titikaka. Lima: FUCP, 200.
- Vico, Giambattista. New Science. Trans. David Marsh. New York: Penguin, 1999 [1744].
- Villena Alvarado, Marcelo, ed. Blanca Wiethüchter, el lugar del fuego. La Paz: Editorial Gente Común, 2004.
- . "La voz y el espectro de la heterogeneidad." Memorias de Jalla Tucumán 1995. Vol. 1. n.d. 423-35.
- . "Les modèles et leur circulation en Amérique Latine." París: Presses de la Sorbone nouvelle, 2005. s.p.
- Virilio, Paul. The Vision Machine. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Wiethüchter, Blanca. "Detrás de la máscara de la divina locura" Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia. Alba María Paz Soldán. *La Paz: PIEB, 2002*.
- . El jardín de Nora. La Paz: Ediciones de la Mujercita Sentada, 1998.
- . "Poesía boliviana contemporánea: Óscar Cerruto, Jaime Sáenz, Pedro Shimose, Jesús Urzagasti". Tendencias actuales en la literatura boliviana. Ed. Javier Sanjinés. Minneapolis/Valencia: Institute for the Study of Ideologies, 1985. 75-114.
- . "Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario boliviano" Iberoamericana 52.134(1986): 165-180
- . Madera viva y árbol difunto. La Paz: Ediciones Altiplano, 1982.
- Williams, Raymond. The Country and the City. New York: Oxford UP, 1973.

Zabala, Iris. Coord. Discursos sobre la invención de América. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1992.

Zabaleta Mercado, René. Las masas en noviembre. La Paz: Juventud, 1983. 11-60.s

Zea, Leopoldo, Comp. Fuentes de la cultura latinoamericana. Vol. I,II, III. México, D.F: Fondo de cultura, 1993.

Zevallos Aguilar, Ulises Juan. "Balance y exploración de la base material de la vanguardia y de los estudios vanguardistas peruanos (1980-2000)." Revista de crítica latinoamericana XXVII.53 (2001): 185-98.

—. Indigenismo y nación. Lima: IFEA - Banco central de reserva del Perú, 2002.