

**LITERATURA LATYNOAMERYKAŃSKA  
NA WARSZTACIE WSPÓŁCZESNYCH BADACZY  
W POLSCE I W CZECHACH**

pod redakcją  
Danuty Muchy

Piotrków Trybunalski

**Literatura latynoamerykańska  
na warsztacie współczesnych badaczy  
w Polsce i w Czechach**

pod redakcją Danuty Muchy

Piotrków Trybunalski 2021

Recenzent

Doc. PhDr. *Libor Martinek*, Ph.D. (Czech Republic/Czechy,  
Opava/Opawa, *Slezská univerzita v Opavě*)

Konsultacje: mgr Renato Vázquez Velásquez (Gwatemala, Ameryka Środkowa),  
dr Ryszard Gładkiewicz (Polsko-Czeskie Towarzystwo Naukowe)

Publikacja sfinansowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wzwyższego

Skład: mgr Justyna Krawczyk

Projekt okładki: Mariusz Gudź

Copyright © by Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach,

Piotrków Trybunalski 2021

Copyright © by Danuta Mucha 2021

ISBN 978-83-7133-985-1

Doi 10.25951/434C

Wydawca

Wydawnictwo

Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach

Filia w Piotrkowie Trybunalskim

ul. J. Słowackiego 114/118

97-300 Piotrków Trybunalski

tel.: 44 732 74 00 w. 171, 172

e-mail: wydawnictwopt@ujk.edu.pl

Dystrybucja

tel. 44 732 74 00 w. 151

e-mail: ksiegarnia@unipt.pl

# SPIS TREŚCI

UWAGI WPROWADZAJĄCE .....5

## **MAKSYMILIAN DROZDOWICZ**

**JESUITASY JESUITISMO EN LA NARRATIVA RIOPLATENSE**

JESUITS AND JESUITISM IN THE PROSE OF LA PLATA .....7

## **AGNIESZKA FLISEK**

**WYIMKI Z HISTORII LATYNOAMERYKAŃSKICH AWANGARD**

EXCERPTS FROM THE HISTORY OF LATIN AMERICAN

AVANT-GARDE .....75

## **MAŁGORZATA KOLANKOWSKA**

**KLUCZE DO ZROZUMIENIA AMERYKI ŁACIŃSKIEJ**

**W REPORTAŻACH RYSZARDA KAPUŚCIŃSKIEGO**

KEY ELEMENTS TO UNDERSTAND LATIN AMERICA

IN THE RYSZARD KAPUŚCIŃSKI'S REPORTAGES .....149

## **JAKUB LUKÁŠ**

**SVĚT NAHLÍŽENÝ JINAK. RYSY MAGICKÉHO**

**REALISMU V ROMÁNU NEBENEMÁ DNO**

A WORLD VIEWED DIFFERENTLY. CHARACTERISTIC FEATURES OF MAGIC

REALISM IN THE NOVEL NEBENEMÁ DNO .....171

## **DANUTA MUCHA**

**Z NEJNOVĚJŠÍCH VÝZKUMŮ**

FROM THE LATEST RESEARCH .....194

**BEATA SZADY**

**LA CRÓNICA LATINOAMERICANA EN AMÉRICA**

**LATINAY POLONIA**

THE LATIN AMERICAN CHRONICLE IN LATIN

AMERICA AND POLAND.....210

**IRMINA SZUBERT**

**WŁADZA I WERTYKALIZM. STRATEGIE WIZUALNE**

**W *EL SEÑOR PRESIDENTE* MIGUELA ÁNGELA ASTURIASA**

POWER AND VERTICALISM: VISUAL STRATEGIES

IN MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS'S *EL SEÑOR PRESIDENTE* .....238

ANEKS.....285

## UWAGI WPROWADZAJĄCE

Zbiór rozpraw pt. *Literatura latynoamerykańska na warsztacie współczesnych badaczy w Polsce i Czechach*, stanowi prezentację najnowszych tendencji w tym zakresie. Należałoby w tym miejscu przypomnieć, że badania nad literaturą latynoamerykańską, rozwinięte szczególnie w ostatnich dziesięcioleciach, legitymują się po stronie polskiej szeregiem cennych monografii i syntez. Jednakże od ich publikacji minęło już kilkanaście lat. W tym okresie ukazały się nowe monografie i rozprawy. Należy do nich także prezentowana praca zbiorowa pt. *Literatura latynoamerykańska na warsztacie współczesnych badaczy w Polsce i Czechach*, która w ostatecznym kształcie stanowi aktualny przegląd prac naukowców w Polsce i w Czechach. Pomysł niniejszej publikacji narodził się w chwili druku monografii, piszącej te słowa, o Miguelu Ángelu Asturiasie, zapomnianym latynoamerykańskim laureacie nagrody Nobla z 1967 roku, którego dorobek, a zwłaszcza powieść *El Señor Presidente*, przełożony w Czechach, jest nieznan w Polsce. Godzi się zaznaczyć, iż prezentowany zbiór prac naukowych, przygotowany był w czasie pandemii koronawirusa COVID 19, gdy biblioteki były nieczynne, a wyjazdy, w tym na kwerendy, uniemożliwione. Trudności nastęrczały też problemy zdrowotne niektórych badaczy. Mimo tych niepomyślnych okoliczności zamysł zbiorowej publikacji z udziałem polskich i czeskich autorów, został zrea-

lizowany i przygotowany do druku w Wydawnictwie Uniwersytetu Jana Kochanowskiego.

Pragniemy w tym miejscu podziękować Autorom tekstów zamieszczonych w niniejszej pracy zbiorowej za podjęcie się trudu opracowania artykułów, mimo wielu piętrzących się przed nimi utrudnień oraz Polsko-Czeskiemu Towarzystwu Naukowemu za wprowadzeniem tejże monografii do planu pracy, co umożliwiło umiędzynarodowienie badań, wymianę doświadczeń i osiągnięć w tym zakresie. Słowa wdzięczności zechcą również przyjąć za cenne sugestie prof. dr hab. Beata Baczyńska, prof. dr hab. Justyna Ziarkowska oraz prof. dr hab. Ewa Kobyłecka-Piwońska.

*Danuta Mucha*

**MAKSYMILIAN DROZDOWICZ<sup>1</sup>**

WYŻSZA SZKOŁA BANKOWA W WROCŁAWIU

## **JESUITAS Y JESUITISMO EN LA NARRATIVA RIOPLATENSE**

### **JESUITS AND JESUITISM IN THE PROSE OF LA PLATA**

**Abstract:** The article is divided into two parts: the first one is concerned with the history of Jesuit missions, while the second one deals with the reception of Jesuit work in the prose of some Argentinian, Uruguayan and Paraguayan writers. Its aim is to shed some light on the legacy of the Society of Jesus in the area of the former Viceroyalty of the Río de la Plata. We are especially interested in the traces of the missionary work of Ignatius Loyola priests, visible in the literature of the region. As we are in an interdisciplinary area between literary studies and theology, we will try to reach some conclusions related to the human nature, faith, feeling of the presence of God or morality, and this is a research area of both literary studies and theology.

We understand that such writers as the Argentinians: Domingo Faustino Sarmiento, José Mármol Esteban Echeverría, Lucio L. Mansilla, José Hernández and later also Leopoldo Lugones, or the Paraguayans: Augusto Roa Bastos and Jorge Ritter as well as Rafael Barrett, a Spanish anarchist activist in Paraguay, along with the Uruguayan Eduardo Galeano and other, creatively transform elements of the Jesuit heritage as one of the important cores of the identity of the nations of the Río de la Plata basin. This reflection seems the more justified now, when the helm of the Catholic Church is in the hands of a representative of the Society of Jesus, Argentinian Pope Francis, referring to the theology of the people and the popular piety—so significantly present in both classical and contemporary works of the Río de la Plata. After all, popular piety is considered to be a visible fruit of the ancient work by the Jesuit missionaries.

---

<sup>1</sup> El autor trabajó en los años 2008-2019 en la Universidad de Ostrava. Se especializa en la literatura rioplatense e investiga los lazos entre teología y literatura de ficción de dicha zona.



**Key words:** the Society of Jesus, Jesuit reductions, the Council of Trent, the prose of the Río de la Plata, Argentinian romanticists, the church of the Río de la Plata basin, patronage

## 1. Historia

Como expresa con convicción Octavio Paz, el descubrimiento de América tuvo dos caras: la Conquista y la evangelización, formando una relación ambigua y contradictoria, resumida en sus dos emblemas: la espada y la cruz. (Paz 1993: 22) La bula titulada *Exponi nobis nuper fecistis* (1522), conocida como *Omnímoda*, firmada por el papa Adriano VI, fue un documento crucial para la evangelización de América y establecía las amplias facultades de las órdenes religiosas en los sitios fuera del alcance de las diócesis episcopales. Autorizaba de esta manera los trabajos parroquiales por parte del clero regular. Otorgaba a las órdenes mendicantes la autoridad apostólica en los sitios donde no hubiera obispos o donde estos se encontraran a una distancia superior a dos días de viaje, excepto en aquellos ministerios que requerían de una consagración episcopal. También esta bula otorgaba al rey de España el derecho de seleccionar y examinar a los sacerdotes destinados a ir a las misiones. Los religiosos, como no sujetos al obispo, llevaban la ventaja de administrar sus doctrinas<sup>2</sup> no como beneficios, sino en virtud de los privilegios que la Santa Sede les había concedido en

---

<sup>2</sup> RAE, excepto la acepción de enseñanza o sabiduría, indica que en América la palabra ‘doctrina’ indicaba el curato o «pueblo de indios recién convertidos, cuando todavía no se había establecido en él parroquialidad o curato». (RAE 1992: 720).

dicha bula y en otros documentos más adelante. La mayoría de las doctrinas estuvieron en un principio a cargo de los religiosos, pero a medida que aumentaban en número los clérigos seculares, fueron también posteriormente encomendadas a éstos. (Gómez-Canedo 1998: 48-49) Según las normas de la *Omnimoda* fue organizada también la primera expedición misionera, llamada la de los «doce apóstoles» franciscanos, que el 13 de mayo de 1524 llegaron a México. (Dussel 1983: 381, 541)<sup>3</sup>

El primer fervor de los conquistadores se agudizó, chocando contra numerosos obstáculos, defensas y rebeliones debido a los abusos y vilencias en todas partes, contra los que levantaron la voz de protesta solo unos pocos defensores como Bartolomé de las Casas. En el siglo XVII comenzó la segunda etapa de la evangelización, junto con los refuerzos de los nuevos misioneros llegados al continente, más aptos para ir descubriendo y participando en un proceso más profundo de explorar y finalmente erradicar los lazos con la religión precolombina. (Suchostawska 2019: 89-90) Los misioneros sentían, como expresa Lino Gómez-Canedo, la necesidad de cumplir el mandato divino de propagar el Evangelio, implantar la única verdadera religión cristiana, acompañada de una civilización empapada de cristianismo, denominada como «policía cristiana». (Gómez-Canedo 1998: XXII) En efecto, ya experimen-

---

<sup>3</sup> Igualmente, el grupo de más de diez personas de la Sociedad de Jesús llegó al Nuevo Mundo en 1568, coincidiendo más o menos con la clausura del II Sínodo Limeño (1567-1568), en el cual se trató de releer y aplicar a las condiciones del lugar los decretos del Concilio de Trento (1545-1563). (Szyszka 2015c: 101).

tados en el área del Mar Caribe, en la misión en Cumaná que sobrevivió apenas unos años, ellos siguieron con la concepción de aldeas misioneras conceptualizadas allá. (Szyszka 2018a: 276)

La segunda generación de misioneros se daba mucha mejor cuenta del problema de la conversión forzada y a base de las observaciones de las culturas nativas y creencias, gracias a varias disputas, se creó todo un abanico de tácticas misioneras de evangelización regidas por el pragmatismo (Sarnacki 2018: 259) y poco a poco se hizo evidente que la popular regla de que a los indios<sup>4</sup> hay que convertirlos a fuerza, no pudo prosperar demasiado tiempo, sobre todo si toda la obra misionera en la América hispana fue realizada según los criterios del patronato real. (Szyszka 2015c: 9-13) En el fondo, como observa con razón Tomasz Szyszka, el problema del respeto a las leyes vigentes consistía en que los conquistadores estaban de opinión de que «la ley debe ser respetada, pero no cumplida fanáticamente» o «la ley debe ser respetada, pero se puede desobedecerla». (Szyszka 2015c: 14)

Como escribe Laura Suchostawska (2019: 15), los españoles estaban convencidos de la necesidad de cumplir fielmente la misión de mostrar a verdadero Dios a los habitantes nativos, quienes, adorando a dioses falsos, en el caso contrario serían condenados. La autora polaca valora sobre todo la postura de los franciscanos,

---

<sup>4</sup> Preferimos evitar el uso del vocablo ‘indio’, considerando el término ‘indígena’ o ‘nativo’ de valor más positivo emocionalmente, e ‘indio’ – de visible (y audible) carga de desprecio proveniente de los tiempos coloniales, por lo menos como nos aseguraban los mestizos paraguayos hace unas dos décadas.

quienes no parecían dar tanta importancia a la riqueza material, no presumían de su superioridad moral y sabían defender mejor a las personas perjudicadas, atrayendo la atención y los corazones de los oyentes. Después del Concilio de Trento, cuando el papel y los privilegios de las órdenes fueron reducidos y se recomendaba «una evangelización basada no en conventos rurales, sino en parroquias dependientes del obispo» (Suchostawska 2019: 15), se celebraron en Lima los tres sínodos (1551-1552, 1567-1568 y 1582-1583), que intentaron profundizar en el mundo religioso de los indígenas para crear una forma de difundir la enseñanza cristiana más aplicable a la realidad. El objetivo principal del clero europeo entonces era eliminar la antigua religión, percibida como pagana, pero a veces era difícil para los misioneros distinguir la idolatría de las manifestaciones ordinarias de la cultura. Suchostawska lamenta que la cultura prehispánica debía sufrir muchos daños y quedó incomprendible por mucho tiempo, porque, sin tener los misioneros la conciencia moderna, para ellos la cultura de los nativos no se diferenciaba bastante de su religión, formando dos realidades muy interconectadas en forma de una cosmología inclasificable con la ayuda de herramientas de entonces. Por suerte, muchos misioneros decidieron adoptar las costumbres indígenas, a veces arriesgadamente poco compatibles con el Evangelio, escogiendo y desechando solamente lo que era evidentemente contrario al cristianismo<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Para Enrique Dussel, en las generaciones posteriores de misioneros se llevó a cabo lo más serio de la investigación de la llamada «alma del indio americano». Entre tales misioneros sobresalen sobre todo Cristóbal de Molina,

La actitud de acercamiento y demasiada simpatía hacia la cultura aborígen suscitaba crítica y sospechas y venían denuncias posteriores ante las respectivas autoridades conventuales o inquisitoriales.

Los continuadores de Bartolomé de las Casas en La Plata debieron tomar en consideración y adecuarse no solo a la voz de sus superiores, sino se les obligó a limitar su creatividad por varias prohibiciones, entre ellas las del decreto de Felipe II, de 1573, las leyes XIX-XXIII de la *Recopilación de las Leyes*, de 1681, y también ellos debían respetar las condiciones locales social-culturales o las directrices religiosas de trabajar entre autóctonos. Con el paso de tiempo se fijó los fines que obtener, precisos y visibles, entre los cuales pertenecían no solo reunir indios en los pueblos misioneros, sino más, convertirlos a la fe cristiana con el uso de una catequesis bien determinada e introducirlos en la vida sacramental. Los padres, viendo amenazas y peligros alrededor, por su parte agregaron otros objetivos menores, tales como la defensa de los nativos ante los conquistadores, encomenderos y cazadores portugueses de esclavos (mamelucos), promover un modelo de vida nueva, educar y formar, dar a conocer y practicar los hábitos de un trabajo sistemático, insistir en el rechazo de la antropofagia, la poligamia, la embriaguez, la magia. En fin, a grandes rasgos, Szyszka lo percibe

---

con su *Fábula y ritos de los Incas* (1575-1576), Juan de Tovar (autor de *Historia de la venida de los indios a poblar a México de las partes remotas de Occidente los sucesos y perigrinaciones del camino a su gobierno, idolos y templos de ellos, ritos, ceremonias y calendarios de los tiempos*, 1585); José de Acosta (*Historia natural y moral de las Indias*, 1589) y, especialmente, Bernardino de Sahagún (*Historia general de las cosas de la Nueva España*, no publicada hasta 1829). (Dussel 1992: 124).

como «la realización de un modelo colonial de aprovechar bien las tierras del Nuevo Mundo; pacificar las sociedades indígenas enemistadas con los colonizadores». (Szyszka 2018a: 268-269)

El primer gran teórico de las misiones en los tiempos modernos fue, sin duda alguna, el jesuita, padre José de Acosta (1540-1600), quien en su obra clásica *De procuranda Indorum salute* (Salamanca 1588) presentó un tipo de informe detallado acerca de los hechos acaecidos en las misiones de América del Sur, indicando las fallas en los métodos empleados y errores en la actuación del clero. Este proceder equívoco servía pues para el decaimiento de la noble idea evangelizadora. El mismo Acosta todavía se mantenía opositor respecto a la ordenación sacerdotal de los nativos, por lo cual la idea emancipatoria de los indígenas, desde nuestro punto de vista hoy, no tuvo progreso durante mucho tiempo. Acosta defendía a aquellos «dialogantes» con el mundo indígena, proponiendo la actitud de adoptar ciertos hábitos o símbolos originales, en el inicio del capítulo XXIV de su obra *Predicación del Evangelio en las Indias*:

Oficio nuestro es ir poco a poco formando a los indios en las costumbres y la disciplina cristiana, y cortar sin estrépito los ritos supersticiosos y sacrílegos y los hábitos de bárbara fiereza; mas en los puntos en que sus costumbres no se oponen a la religión o a la justicia, no creo conveniente cambiarlas. (Acosta 1954 [1999]: 106)

Con esta voz conciliatoria, además, el célebre jesuita mostraba, sorprendentemente, una gran tolerancia hacia los individuos aún no convertidos y permitía en el capítulo XI del escrito citado

más arriba: «[...] si observan sus ritos y ceremonias sin escándalo de los fieles, dejando que cada uno viva tranquilamente en su ley, hay que dejarlos en su ceguedad hasta que sean iluminados del Altísimo» (Suchostawska 2019: 16), cosa poco frecuente entonces. Los misioneros tuvieron cierto contacto con las sociedades indígenas que habían sufrido antes la dominación y opresión de parte de las culturas más fuertes y desarrolladas, sobre todo la incaica. La conquista española era para aquellas sociedades otra que sobrevivir, pero, como observa Szyszka, esta vez era más traumática, mucho más violenta que el Incario de antaño. (Szyszka 2015c: 93) Se iniciaron visitas a diferentes áreas para investigar si todavía se practicaba la idolatría y para permitir a los autóctonos purificarse de ella mediante la destrucción de sus deidades y a través de su participación en la catequesis, la liturgia y los sacramentos. (Suchostawska 2019: 89-90) José de Acosta recomendaba a los misioneros en el cap. XII de su *Predicación...*: «[...] que en vez de los ritos perniciosos se introduzcan otros saludables, y borrar unas ceremonias con otras», para que los nativos, «ocupados en ritos mejores y más decentes, dejen caer de sus manos y de su corazón las viejas supersticiones». (Acosta 1954 [1999]: 163)

El término mismo de ‘reducción’<sup>6</sup> expresa técnicamente una aldea misionera, sobre todo en la primera fase de su creación, por-

---

<sup>6</sup> La ‘reducción’ se refiere al pueblo de indígenas convertidos al cristianismo. Indica el proceso ya acabado de llevar a un estado avanzado el adoctrinamiento (RAE 1992: 1749). Ampliamente sobre el ideario de los creadores del sistema de reducciones y su historia detallada escribe el autor fundamental para este tema, Josep-Ignasi Saranyana, ordenando el material histórico relacionado con la histo-

que después de diez años del estadio de reducción se pasaba a la categoría de aldea misionera («pueblo de Indios»), doctrina o «parroquia de indios» (*indorum parochia*) (Szyszka 2015c: 26), como estipulaban las regulaciones legales de la Corona española. Con el tiempo, la ‘reducción’ significó la obra de cristianización de los indígenas a base de la creación de pueblos misioneros. Como subraya Szyszka, la noción de ‘reducción’ puede aparecer en tres acepciones: como el pueblo misionero (sujeto) o como el grupo de pueblos misioneros del carácter similar –son entonces ‘reducciones’, en plural. También esta palabra indica el proceso de congregar o unir las familias indígenas dispersas en pueblos de misiones, es decir, ‘reducir’, mientras que a los nativos congregados así se los denominaba como ‘reducidos’. (Szyszka 2015c: 26) Las reducciones jesuíticas en el Paraguay son definidas por Germán Vázquez y Nelson Martínez Díaz como «concentraciones indígenas para la explotación comunitaria» (2000: 127), agrupadas en el siglo XVIII en al menos de sesenta pueblos, con una población superior a los 200.000 habitantes<sup>7</sup>. La noción ‘reducciones del Paraguay’ es nor-

---

ria de la Iglesia rioplatense. Este autor hace referencia al idealismo de Platón a la hora de fundar pueblos misioneros (véase Alejos-Grau 2005: 741-742) y describe el Paraguay de las reducciones formando la llamada «república guaranítica». Ver: Saranyana *et altri* (2005: 570).

<sup>7</sup> Los misioneros jesuitas crearon un sistema de reducciones en el Paraguay y Bolivia (1609), Maynas (1638), Gran Chaco (1653), Llanos de Casanare (1659), Mojos (1672), Orinoco (1681), Chiquitania (1692), Meta (1723), según enumera Szyszka. (2015c: 24) En los manuales accesibles, a veces no se puede encontrar mucha mención acerca de la labor de los franciscanos y jesuitas. Marshall C. Eakin denomina a estas dos sociedades religiosas «órdenes misioneras militantes»; reconoce que ellas representan la «vanguardia de la actividad cristiana misionera». Eakin no destaca el valor cultural, sino más bien económico, aunque la



malmente relacionada con aquellas estructuras establecidas por los jesuitas que hasta obtuvieron, injustamente, la denominación de la «República de los Guaraníes», considerada como un «mito jesuítico»<sup>8</sup>. Piotr Nawrot menciona que los jesuitas empezaron su proyecto a orillas del lago Titicaca a finales del siglo XVI y ya a principios el siglo XVII este sistema se popularizó en toda la zona americana hispana, extendiéndose hasta las posesiones lusitanas en América y bajo la dirección de otras denominaciones de órdenes mendicantes (en Szyszka 2015b: 7)

Tanto los misioneros franciscanos, como más tarde jesuitas, dirigieron las reducciones gracias a una valiosa contribución de los mismos indígenas. Se quiso, por lo menos en apariencia, adoptar su modo de vivir, a través de la estructura del tradicional «cabildo indígena» o mantener firme el rol de caciques (cacicazgo), quienes en la nueva realidad también obtenían algunos cargos destacados en las comunidades, llevando varas como distintivo de su posición, con uniformes, aunque, obviamente, los padres (*karai*) eran siempre una autoridad indiscutible y última. De los detalles del funcio-

---

actitud religiosa de ellos se inscribe, según muestra el título del capítulo dedicado a tales cuestiones, a la amplia categoría de la «conquista espiritual» (Eakin 2009: 122-127, véanse específicamente las páginas dedicadas a la pastoral misionera, pp. 126-127).

<sup>8</sup> Roedl también menciona este problema, originado en los escritos de Voltaire y otros enemigos del llamado «jesuitismo», como el fenómeno denominado de «*jezuitský stát*» (el «Estado jesuítico») (Roedl 2012: 71-88). Nicolás Becker aclara varias versiones de la supuesta dominación de los jesuitas en el campo político-militar de las colonias americanas, recuperando las proporciones necesarias para medir la gravedad de las consecuencias de aquellos estereotipos que acabaron con la expulsión y, finalmente, la supresión canónica de la Compañía de Jesús por el papa Clemente XIV en 1773.

namiento y organización de las reducciones escribe detallada y exhaustivamente Ramón Gutiérrez (2011) o Bohumír Roedl (2012), o de forma más popular, Jan Gać. (2006)<sup>9</sup> Los indígenas «reducidos», es decir congregados bajo la tutela patriarcal de los sacerdotes jesuitas, participaban contra su voluntad en muchos

---

<sup>9</sup> De los tres estudios destacados sobre la problemática misionera rioplatense, más ampliamente escribe Ramón Gutiérrez con sus colaboradores y coautores, Sandra Negro, Ernesto Maeder, Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Giovanna Rosso del Brena, dedicando su atención a las reducciones. Las del Paraguay están descritas en las páginas 22-35 de dicho estudio. A la obra jesuítica dedican cierto espacio también otros mencionados autores: Roedl (2012: 71-88) y Gać (2006: 61-84). A la hora de preparar una base de lecturas sobre las misiones franciscanas y jesuíticas en el Río de La Plata, no se puede prescindir de tales estudios clásicos como el de Félix de Azara (1746-1821), *Geografía, física y esférica de las provincias del Paraguay y misiones guaraníes* (1904); de Anton Sepp (1655-1733), *Relación de viaje a las misiones jesuíticas* (1696); la edición nueva del libro de José Cardiel (1704-1782), *Breve relación de las misiones del Paraguay* (1994, con Ernesto J. Maeder); y, por último, en este grupo contamos a Guillermo Furlong (1889-1974), *Los jesuitas y la cultura rioplatense* (1984). El grupo de estudiosos más recientes lo forman sobre todo Cayetano Bruno (*Las reducciones jesuíticas de indios guaraníes (1609-1818)* [1991] y, del mismo, *Historia de la iglesia en la Argentina. 9.* [1974]), o el gran conocedor de la cultura guaraní, el jesuita Bartomeu Melià (1932-2019), quien pone más énfasis en el contexto educacional y las escuelas de la labor misionera presente en la lengua guaraní actual paraguaya, sobre todo en sus dos obras: *El guaraní conquistado y reducido: ensayos de etnohistoria* (1993) y *Una nación, dos culturas* (1997). En colaboración con Liane María Nagel, el padre Melià confeccionó una bibliografía referente al tema en forma del libro, cuyo título es *Guaraníes y jesuitas en tiempo de las misiones. Una bibliografía didáctica* (1995), donde caben, a nuestro modo de ver, los mejores y los más trascendentes estudios en varias lenguas sobre el tema. Mencionemos también la monografía más reciente de Tomasz Szyszka, *Redukcje jezuickie Maynas w Górnej Amazonii w XVII-XVIII wieku. Ujęcie historyczno-misjologiczne* (2015c), donde se trata la cuestión de las reducciones jesuíticas amazónicas y se aporta importantes datos sobre el origen y la dinámica de la pastoral indígena jesuita. Otra publicación del mismo autor, *Listy różne ku chwalebnej ciekawości i chrześcijańskiemu zbudowaniu służące jezuickich misjonarzy z Ameryki Hiszpańskiej* (2015b), es el estudio crítico-antológico de la correspondencia mantenida por los misioneros de Ignacio de Loyola de la América española – el estudio prologado por el inminente investigador polaco Piotr Nawrot.

procesos de transformación de su modo de vida, pero ganaban experiencias útiles, luego aprovechadas durante las revueltas. Contribuyeron a formar su nueva identidad en la sociedad colonial. (Szyszka 2018a: 282) Debido a los abusos y a las tensiones, con el paso del tiempo en los grupos indígenas creció el descontento y la desconfianza y los numerosos casos de violaciones, robos, de la esclavitud que, finalmente, llevaron repetidas veces, sobre todo en 1539, 1542, 1543 y 1546, a los sangrientos motines en el territorio rioplatense. Por ejemplo, como escribe Szyszka, la causa directa de la revuelta indígena de 1556 fue la promulgación por el gobernador de Asunción de una nueva ley sobre el sistema de encomienda, cuando los 5000 nativos de los alrededores de esta ciudad fueron divididos y asignados obligatoriamente a los 300 españoles. (Szyszka 2018a: 270)

Las zonas antes marginadas durante la Conquista encontraron la manera de asegurar la dominación española con la formación, en 1776, del Virreinato del Río de La Plata, la Comandancia General de Provincias Internas y la Capitanía General de Venezuela, con seis gobernaciones y el centro en Caracas. Desde entonces se intentaba frenar el avance del Brasil, lo que, evidentemente, castigó los intereses económicos de Lima. Con la creación de la nueva unidad, se hizo el sistema de intendencias. (Alonso de Diego 2005: 62) El Paraguay y el Tucumán, pertenecientes a las llamadas «cercañas» rioplatenses, evidencian ya su localización en los mapas. (Dussel 1983: 442) La principal ciudad de la zona, Asunción, tenía bajo su

jurisdicción a la ciudad episcopal de Asunción, pero también otras localidades: Jerez, Guairá, Concepción y Villarica, en la zona paraguaya de hoy. Al este quedaban las zonas inexploradas, ni conquistadas ni habitadas, mientras al oeste se establecieron las colonias portuguesas con sus límites bastante indefinibles. El obispado de Asunción al principio llegaba a ocupar casi la totalidad de las cuencas de los ríos Paraguay y Paraná, poseyendo más de medio millón de kilómetros cuadrados pertenecientes hoy al Brasil. En 1620, al debilitarse el dominio español sobre las reducciones de la zona, ellas pasaron a ser de propiedad portuguesa. Desde fines del siglo XVI la riqueza de las reducciones alcanzaba niveles envidiables respecto a otras estructuras de este tipo en el continente. (Dussel 1983: 446)

Varias órdenes religiosas recompensaban la falta de un apoyo decidido de parte de los papas en la cuestión de la conversión de los nativos, promoviendo la idea misma de reducciones. (Szyszka 2015c: 16-17, 23) El proyecto misionero jesuita, inspirado claramente en la actuación de los franciscanos, contenía –como expresa Juan Bulnes Aldunate– una fe utópica en la posibilidad de crear una sociedad indígena justa y fraternal, en forma de comuna. Fue, como escribe el investigador, «una especie de comunismo primitivo enclavado, como una isla dentro del Imperio» (Bulnes Aldunate 1985: 102), para el cual contaban con la dirección autoritaria de la Orden. Los jesuitas siempre destacaron por su racionalidad, su capacidad organizativa y su efectividad, cuyo efecto hay que apre-

ciar en las misiones del Río de La Plata, en Bolivia y en otras zonas de ambas Américas. (Bulnes Aldunate 1985: 102) Pero las misiones no tenían el aspecto de una estructura económica. Fuera del bien espiritual, ellas ponían el interés en el cultivo de las plantas tales como algodón o yerba mate, productos comercializados luego por los jesuitas en todas las Indias. También la cría del ganado (en aumento a partir del siglo XVIII) se orientaba hacia el Interior, privilegiando sobre todo Santa Fe, que debía su prosperidad a su categoría de intermediaria entre las Misiones y el Interior, todavía en la época de poca popularidad de la conexión entre el Paraguay y Buenos Aires. (Halperin Donghi 1972: 28)

En esta época dos ciudades, Ciudad Real y Villarrica, se convirtieron en un fuerte punto de apoyo para la actividad misionera en la zona de Guairá. (Szyszka 2018a: 266) En este sistema el misionero solía quedar aislado en medio de tribus indígenas que conservaban en gran parte su autonomía, mientras la presencia española estaba de ordinario reducida a la representación de una pequeña escolta militar en cada misión y una red de presidios o puestos defensivos, alejados entre sí y casi siempre débiles. Al principio, casi todos los misioneros fueron frailes de conventos rurales. Varios de ellos variaban de métodos para atraer a su grey. Por ejemplo Manuel de Nóbrega usó ampliamente la música y el canto que, como observa Szyszka (2015c 24-25), era el método ya indicado en 1554 por José de Anchieta, el jesuita considerado el apóstol por autonomasia del Brasil. Anchieta recorrió a pie buena parte de los

territorios que comprenden la República Argentina, el Uruguay y el Brasil de hoy y, siendo superior provincial del Brasil, envió al Río de La Plata a los cinco primeros misioneros jesuitas al Paraguay, abasteciéndolos de la gramática, vocabularios, catecismos, poesías y cantos en tupí-guaraní. (Saranyana, Alejos-Grau 1999: 221-222) Con él y con sus semejantes (los franciscanos Francisco Solano o Luis de Bolaños, entre otros) se creó la tradición de la «doctrina cantada», o el aprendizaje del catecismo cantado en forma de preguntas y respuestas.<sup>10</sup> (Szyszka 2015c: 26-27)

A través de las cartas, los jesuitas proporcionaban informaciones fidedignas sobre el continente, pero este fue también el método de evangelizar a través de la palabra escrita – una forma pionera en adoptar medios a las circunstancias nuevas del apostolado. Educados en los mejores centros de Europa, los jesuitas eran peritos en lenguas autóctonas, presentían ya al parecer lo que podría darse en llamar un posible diálogo entre religiones y culturas nuevas, aunque no podían sospechar el alcance y consecuencias de aquel diálogo. (Szyszka 2015b: 9) Los jesuitas no miraron el mundo circundante sino de acuerdo con su vocación trabajaban en clave misionera. Como hijos de su tiempo, utilizaban fórmulas ‘salvaje’ y ‘bárbaro’ en referencia a sus fieles, pero sin exceder en nada el

---

<sup>10</sup> También Szyszka menciona otras fórmulas de reducciones conocidas en el Nuevo Mundo. El obispo Vasco de Quiroga, de México, elaboró la estructura de los llamados *pueblos hospitales*, o los pueblos de refugio para fugitivos, o las llamadas *reducciones toledanas*, en Perú, cuyo nombre proviene del virrey peruano, Francisco de Toledo, quien en 1570 hizo un sistema de aprovecharse del trabajo casi gratuito de los indígenas (la *mita* inca). (Szyszka 2015c: 26-27)

trato típico de entonces. Como expresa Jarosław Różański, «lo diferente no siempre revela la inferioridad en el desarrollo, el atraso o falta de ciertas capacidades». (Szyszka 2015b: 49)

Es sabido que la Compañía de Jesús había jugado un papel capital en el entramado de las alianzas surgidas en torno a los sucesivos conflictos de carácter económico, político-religioso e incluso geopolítico del Río de La Plata. Por eso el vacío que dejaron los jesuitas tras su expulsión adquirió una mayor envergadura: la sólida red de misiones jesuíticas constituyó un freno eficaz a la expansión portuguesa, al tiempo que las reducciones entre colonos españoles y portugueses se fueron deteriorando. Durante un tiempo coincidieron los negocios de los jesuitas con la política de los colonos. Se logró por algún tiempo, no tan corto, frenar las agresiones paulistas y se revitalizó la comunicación y el transporte entre Perú y Paraguay a través de la llanura del Chaco. A base de esta alianza –«tácita», en palabras de Mercedes Alonso de Diego– se pudo construir la red de reducciones guaraníes. Las iglesias existentes y recondicionadas tras la ausencia forzada de los jesuitas, demuestran la existencia de un cierto espíritu adquirido en el estilo de vida misionero en los pueblos. Los mismos fieles reunían la mayor parte de los fondos y, por otra parte, las Iglesias del Río de La Plata se habían acostumbrado a funcionar con sedes vacantes, tanto que la llegada de un nuevo obispo era recibido con recelo por el cabildo. Con la ausencia de los jesuitas, el clero diocesano con-

solidó su espíritu, se dio cuenta de su debilidad y escasez. (Alonso de Diego 2005: 85-86)

Los pueblos misioneros fueron establecidos sobre todo a orillas de grandes ríos y sus mayores afluentes. (Szyszka 2015c: 130) Los jesuitas podían participar en las llamadas *entradas*, o expediciones militares de los blancos. Gracias a ellas, se podía entrar en contacto con los indios, pero estos encuentros tenían el carácter de una confrontación brutal, por lo cual los misioneros podían ser identificados con el aprato opresor y esclavizador de los blancos (Szyszka 2015c: 193-195) Un verdadero desafío lo presentaban grupos de indios recolectores-cazadores, que no sabían vivir agrupados en un pueblo y tardaba mucho tiempo acostumbrarlos a ello, para quienes los misioneros eran considerados como «amos de herramientas» (Szyszka 2015c: 197) y el método de obsequiarlos suscitaba entonces muchas controversias por ser costoso, inútil y poco eficaz. Pero era necesario porque, en opinión de los mismos jesuitas, fue uno de los métodos de la estrategia misionera que trataba de mantener viva y cada vez más profunda confianza y dependencia. (Szyszka 2015c: 201) El problema en el trabajo misionero, fuera de las conocidas dificultades de orden administrativo y logístico, demasiadas veces fue el celo excesivo o caótico. (Szyszka 2015c: 283) El padre José de Acosta aconsejaba que los padres deberían dedicar un año entero a estudiar las lenguas nativas. Con el tiempo se elaboró el método que se puede resumir en los siguientes puntos: unificar la comunicación en las misiones



a través de una lengua en uso (quechua, guaraní, etc.), utilizar en el principio traductores, aprender lenguas del lugar. (Szyszka 2015c: 293-294) Como para los jesuitas el más importante era el aspecto religioso, ellos crearon un estilo y método donde no poca importancia cumplía la arquitectura y el arte sagrados. (Szyszka 2015c: 307-308) Para impedir los abusos y maltratos a los indios, los misioneros de la Sociedad de Jesús elaboraron un esquema de las reducciones cerradas donde los blancos no tuvieron entrada. Las experiencias iniciales de los franciscanos inequívocamente indicaban que cualquier cesión a favor de los encomenderos o el permiso de colaboración con ellos socavaban el sentido y el funcionamiento de las reducciones porque ellos estaban interesados en la mano de obra india y no en su formación religiosa o su educación. (Szyszka 2018a: 278) Al mismo tiempo las reducciones jesuíticas gozaban de casi total autonomía en su gobierno y los misioneros jesuitas no permitían ingerencias de afuera. La única forma de la colaboración directa con los nativos «reducidos» con la sociedad colonial fue solo el servicio militar y el comercio.

En la primera mitad del siglo XVIII los franciscanos y los jesuitas casi monopolizaron la obra misional propiamente dicha y tras la expulsión de los jesuitas (1767) esta tarea quedó en su mayor parte a cargo de los franciscanos. (Gómez-Canedo 1998: XVI-XVII) En el norte de los departamentos de Buenos Aires y La Pampa de hoy, los esfuerzos preliminares del trabajo pastoral empezaron hacia finales del siglo XVI. Al ceder las responsabilidades

de los franciscanos a los jesuitas, en el siglo XVIII, se experimentó un cambio notable. En 1739, los indios puelches i tehuelches se habían dirigido a las autoridades de Buenos Aires con el pedido de enviarles misioneros que empezaran su educación<sup>11</sup>, también en la dimensión religiosa y civil. Los fundadores de reducciones se guiaron por cinco principios, resumidos por Szyszka de la siguiente manera: primero, los indios no dependerían de los encomenderos; segundo, los pueblos misioneros serían fundados a por lo menos 40 leguas de distancia de Buenos Aires, para poder reducir al mínimo los contactos con los blancos. Otra condición preveía que, en el caso de ataque de enemigos, los habitantes de estos pueblos obtendrían las armas para asegurar la defensa propia y el gobernador de Buenos Aires aseguraría refuerzos. Cuarto caso fue el de participar los habitantes de esos pueblos en una expedición militar organizada por españoles y, como último, el gobernador podía imponerles la obediencia y asegurles el socorro a los misioneros. A cambio, los padres exigieron una ayuda financiera que estipulaba 200 pesos anuales para cada misionero. Después de obtener tales promesas de parte de la administración colonial, los religiosos-misioneros decidieron marcharse a la zona patagónica. (Szyszka 2015d: 115)<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Destacaban en la erudición tales jesuitas considerados por Szyszka como modélicos Manuel Querini y Matías Ströbel. (Szyszka 2015d: 115)

<sup>12</sup> Otro detalle de la historia de la evangelización de Patagonia está presentado por Leslie Bethell de la siguiente manera: «En 1855, 24 franciscanos, y 14 más en 1856, se trasladaron a Argentina con el objetivo de fundar misiones parecidas. Como era de prever, el obispo Aneiros desempeñó un papel destacado en la evangelización de los indios del sur, empresa puramente eclesiástica que nada debió al gobierno. El obispo creó una comisión de clérigos y laicos que la respaldara, y encomendó la tarea a los padres lazaristas. Éstos crearon misiones en Azul,

En todos los pueblos misioneros vivieron a mediados del siglo XVIII alrededor de 100 mil indígenas. Desgraciadamente, como consecuencia del pacto entre España y Portugal se puso fin a esta obra tan dinámica, diseñada proféticamente en los escritos de José de Acosta. (Szyszka 2015b: 73, 91) Tras el conflicto de la Guerra de Sucesión (1740-1748) y la Guerra de los Siete Años (1756-1763), la política internacional española se caracterizó por su neutralidad. La política antibelicista de Fernando VI (1746-1759) – casado con Bárbara de Braganza– llevó a la monarquía española a firmar el Tratado de Límites del Brasil (1750), llamado el Tratado de Permuta o de Madrid, para definir los límites entre sus respectivas colonias en América del Sur. La colonia de Sacramento quedó en manos de España y, a cambio, se reconoció a Portugal la mayor parte de la cuenca del Amazonas y las regiones mineras del sur, que estaban al poniente de la línea acordada en el tratado de Tordesillas (1494). Esto significaba anular los límites naturales y entregar a los portugueses los siete pueblos de indios guaraníes de las misiones jesuíticas del Paraguay. En respuesta a tales decisiones reaccionaron violentamente tanto los esclavistas portugueses, enemigos de los indios, como los jesuitas, sus protectores y, a pesar del costoso sometimiento armado (1756), el arreglo con

---

Patagones, Bragado y otras partes, y concentraron a grupos dispersos en comunidades para que fuese fácil acceder a ellos. Entre 1878 y 1884, monseñor Mariano Antonio Espinosa, futuro arzobispo de Buenos Aires, recorrió gran parte del sur del país en compañía de los primeros misioneros salesianos. Fueros éstos quienes, a partir de 1879, evangelizaron toda la Patagonia, los araucanos y los indios de la Tierra del Fuego, así como del sur de Chile». (Bethell 2000 [8]: 82)

Portugal no prosperó. En 1759 y 1767 respectivamente, del lado portugués, el ministro Pombal, que quiso conservar Sacramento, y del lado español, el recién llegado Carlos III, que era adverso a las concesiones de 1750, expulsaron a la Compañía de Jesús de sus territorios, al considerarla demasiado independiente debido a poca flexibilidad frente al poder real en las misiones. (Alonso de Diego 2005: 60)

En la zona oriental uruguaya, el padre José Quiroga fundó en 1740 la primera misión Nuestra Señora de la Concepción en la orilla derecha del río Salado (a 20 km de su desembocadura al mar), el río considerado la frontera sur de Buenos Aires, mientras los territorios más al sur eran considerados como poco conocidos y salvajes, habitados por los indios «bárbaros». La propia aldea fue fundada como copia de las reducciones del Paraguay y en su levantamiento participaron los guaraníes transportados desde el norte, expertos en diversos trabajos de albañilería. En el mismo tiempo se construían las reducciones amuralladas de Santísima Trinidad, Jesús, San Cosme y Damián, en el territorio del Paraguay de hoy (Szyszka 2015d: 116) y los peritos en construcciones recorrían el vasto territorio rioplatense sirviendo de apoyo a varios religiosos. El jesuita catalán, Juan Manuel Peramás (1732-1793), misionero del Paraguay, escribió la destacada obra titulada *De administratione guaranítica comparate ad Rempublicam Platonis commentarius*, más conocida como *La república de Platón y los guaraníes* (1791), que es un intento de defender lo americano frente a las

críticas europeas, que muestra el desarrollo de la civilización en el Paraguay al explicar con detalle cómo se había instaurado la república de Platón entre el pueblo guaraní. (Alejos-Grau 2005: 741, Bonilla 2018)<sup>13</sup>

No cabe duda de que los misioneros jesuitas trataban a los indios en clave paternalista, considerándolos como «niños adultos» y desde la perspectiva de hoy se trataba más bien de unas actitudes de carácter inculturacional. No fue, de hecho, una inculturación en el sentido exacto de la palabra. (Szyszka 2015c: 404-405) La labor misionera de entonces no trataba aún de «transformar la vida para la acción de servicio, de culto a Dios por la misericordia efectiva al prójimo, al oprimido, al explotado, al hambriento, al desvestido, al peregrino sin casa, al enfermo, al encarcelado...» (Dussel 1983: 281), mientras que la verdadera evangelización es enseñar al otro a convertirse en profeta evangelizador, en transformar masas en un pueblo, con conciencia histórica y escatológica. Los jesuitas se regían por principios estrictos en su conducta porque se trataba de obtener los bienes obtenidos en el marco del trabajo en las reducciones (la producción de yerba mate, la artesanía y de los instrumentos musicales, telas, carros, muebles etc.) para venderlos por un precio digno, lo que influía directamente en la riqueza de las mismas misiones. (Szyszka 2018a: 281) Solo en el Paraguay los jesuitas optaron por una separación total y definitiva entre los indios y los blancos, para proteger a estos primeros del mundo de lo

---

<sup>13</sup> Más detalles sobre este jesuita véase: <http://dbe.rah.es/biografias/20-789/jose-manuel-peramas> ED 01.01.2020,

blancos, ante su codicia y corrupción, defenderlos ante los comerciantes, encomenderos y soldados. El pacifismo, desconocido entonces como un concepto definido, fue aplicado en cierto modo solo ahí donde estaban dadas las circunstancias y condicionamientos políticos y sociales. (Szyszka 2015c: 244) Acabada la expulsión de los miembros de la Sociedad de Jesús, estima Dussel, sería un error histórico pensar que las misiones dejaran de prolongar sus labores en este tiempo, y las doctrinas, a fin de cuentas, organizaron mejor la defensa del indígena. (Dussel 1992: 112) Era inevitable el derrumbe de la población misionera por la falta de seguridad en la zona, provocada por la expulsión de los jesuitas, ya que todo el Litoral había aprendido a recibir provecho de los guaraníes de las misiones: en primer término, del Alto Uruguay; luego, todo Entre Ríos y la Banda Oriental, tierras con escasa mano de obra y ávidas de hombres. (Halperin Donghi 1972: 30)

Los ejemplos y motivaciones presentados anteriormente desmienten las opiniones contrarias a las emitidas por círculos de opinión que valoran negativamente la cristianización de los indígenas y acusan este proceso de forzado, donde los indios eran totalmente sometidos a los blancos, esclavizados y sin posibilidad de decidir de sí mismos. (Szyszka 2015b: 59) No se puede, a los ojos de los historiadores de hoy, juzgar si tienen razón o no, pero, históricamente, hoy su voz debe ser tomada muy en cuenta en la disputa sobre la identidad cultural americana. Los historiadores apuntan en la actividad de la Iglesia católica en referencia al trabajo misionero,

sobre todo en la manera de proclamar el Evangelio, pero consideraran inaceptable la conversión forzada de los pueblos indígenas a la fe cristiana. Las discusiones difieren en las perspectivas ideológicas, especialmente en los estudios poscoloniales. Por esos elementos del pasado los ámbitos de izquierda atacaban a la Iglesia –sobre todo en torno al aniversario de 500 años de la presencia española en el Nuevo Mundo– afirmando la existencia de la supuesta unión de «la espada del conquistador con la cruz del misionero». (Szyszka 2015a: 99) Han aparecido las acusaciones de que a la cuenta de Iglesia corre la presencia de tanto mal, por el cual ella debería pagar indemnizaciones y callarse. De ahí viene la fuerte voz del papa Juan Pablo II quien reconoció, en Santo Domingo en 1992, que la Iglesia debe hacerse el examen de conciencia, con la verdadera humildad, sin triunfalismo, pero sin falsa modestia.

## **2. Ecos literarios**

La idea del llamado «imperio» de los padres de la Compañía de Jesús, como se ha dicho antes, tuvo mucho que ver con la fama internacional divulgada por Voltaire y otros ilustrados, evidenciada por ejemplo en el clásico *Cándido, o el optimismo*, de 1759, de fuerte espíritu anticlerical, donde el escritor francés hace enviar al nativo Kakambo al inventado territorio de las reducciones paraguayas. La fama negativa, la riqueza y el supuesto poder militar quedaron firmemente aseguradas en la historia de la interpretación de esta etapa de la Orden de Loyola. En la tradición guaraní, la

misma palabra *karai* significa ‘señor’, ‘blanco’, ‘sabio’ y principalmente se refería a las personas venidas de Europa. Muy parecido en el contexto misionero es la noción *paí*, precisamente designando al sacerdote, cura y protector. Ambos términos tenían mucho uso en las zonas que quedaban antiguamente bajo la influencia de la red de misiones rioplatenses de los padres jesuitas y tuvieron mucha notoriedad en la población indígena. Inevitablemente, en la literatura y el pensamiento independentista quedaron fijados a perpetuidad ciertos elementos del universo jesuítico, haciéndose eco de las ondas de popularidad, luego de desprecio y luego de revitalización del trabajo de los hijos espirituales de San Ignacio de Loyola. El término ‘jesuitismo’, uno de los objetos de nuestro estudio, aunque no figura en los grandes diccionarios de religiología ni en las listas de denominaciones doctrinales, en el contexto rioplatense debería entenderse, a nuestro modo de ver, primero como una crítica estereotipada del pasado de las misiones y de su legado cultural y lingüístico y, segundo como el producto «mental» y arraigado socialmente en las opiniones populares de las mal entendidas enseñanzas de los padres de la Orden de Ignacio de Loyola, consistentes en la inculcación de la obediencia ciega, el sometimiento y la resignación como las virtudes más deseadas en los fieles guaraníes. En cierto modo ‘jesuitismo’ expresa un anticlericalismo propio de algunos novelistas, no siempre consciente y verbalizado con evidencias escritas. Nos parece que lo relativo a ‘jesuitas’ y ‘jesuitismo’ en la versión de algunos autores encuentra también un enlace



con la doctrina jansenista, formada –entre otras premisas– como un conjunto de reproches dirigidos contra el probabilismo y el relajamiento moral de los jesuitas, poniendo mucho énfasis en la urgencia de la conversión personal y la irrestibilidad de la gracia, de acuerdo con la definición ‘jansenismo’ en el *Diccionario de teología*, de Everett F. Harrison. (2006: 410-411)

Del mismo modo como han sido formados los cimientos de la cultura de la cuenca de La Plata por muchas reducciones, aldeas misioneras y el legado material y espiritual de los padres jesuitas, así también fructífero ha resultado el sistema de adoctrinamiento y de educación de los misioneros. Josep-Ignasi Saranyana y Carmen-José Alejos Grau destacan que por el ocaso ocasionado por la casación de la Compañía. Durante la restauración, en las primeras décadas del siglo XIX, cambió el clima teológico en las nuevas repúblicas americanas y, con ello, «pasó a mejor vida la delicada disputa acerca de los sistemas morales» (Saranyana, Alejos Grau 2005: 185) y, acabadas las complejas discusiones, junto con la emancipación americana se estableció un contexto político-doctrinal hispánico, centrado principalmente en las teorías del teólogo jesuita Francico Suárez (1547-1617). En tal sistema fue posible explicar la nueva política española frente a sus posesiones de ultramar y justificar la separación de las gobernaciones americanas de la metrópoli española. (Saranyana, Alejos Grau 2005: 198)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> En el libro de conversaciones entre el escritor Marcos de Agunís y el padre Justo Laguna se expresa que Francisco Suárez fue filósofo y jesuita español, «tal vez el último de los escolásticos», cuyo pensamiento «deriva de la doctrina de la

Durante el Romanticismo rioplatense, durante la época de los Estados nuevos, surgía, igualmente como en otras partes de continente, la pregunta por la fórmula de autogobierno de un país soberano, libre de ataduras metropolitanas, pero careciente de experiencia en gobernar. Varias figuras destacadas de esta primera etapa – Juan Bautista Alberdi (1810-1884) con sus *Bases* (1852) que dan fundamento a la Constitución de Argentina o Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), educador, escritor y el presidente de la nación– proponían varias visiones del ordenamiento interno del país que se había atrevido a ganar el destino propio. En su clásico *Facundo. Civilización y barbarie* (1845), el escritor sanjuanino proyecta educar el país para poder extirpar la barbarie amenazante a las débiles oasis de civilización que en su opinión eran centros urbanos que ofrecían orden y estructuras administrativas que facilitan el crecimiento de la cultura y, por ende, del espíritu humano verdaderamente libre. Por ser amigo de novedades y conocedor de doctrinas religiosas de otros lugares, el mismo estaba aficionado a la masonería, lo que no le impidió ser tolerante y hasta favorecedor de la Iglesia católica. La idea clave de su doctrina social, la educación, es el paso imprescindible para lograr la felicidad de la población nacional, ya que «por la educación y hábitos de los hijos se rastrean las ideas y la moralidad de los padres» (1999: 15) y el hombre bien educado es capaz dirigir a su pueblo. Para elegir el destino de las Provincias Unidas, Sarmiento echa un vistazo a la

---

Iglesia Católica sobre la igualdad de todos los hombres ante Dios y es base de las actitudes eslesiásticas sobre la democracia». (Aguinis, Laguna 1996: 33, nota 26)

provincia rebelde que antiguamente era el Paraguay. Decidiéndose por ser independiente, este país encabezado por el gobernador educado en la universidad anteriormente jesuítica de Córdoba, Tucumán, corrió, sin embargo, la desgracia –siempre en la opinión de Sarmiento– de sufrir por los errores de su dictador, José Gaspar Rodríguez de Francia (en gobierno del Paraguay entre 1814 y 1840).

A Sarmiento le parece una triste paradoja que el Paraguay, esta «tierra desmontada por la mano sabia del jesuitismo», fundado pues, indudablemente, en la labor misionera y con la lengua guaraní dominante entre el pueblo gracias a la obligatoriedad de su uso en toda la red de reducciones en la cuenca rioplatense, corre la mala suerte de ser dirigido por «un sabio educado en las aulas de la antigua Universidad de Córdoba» que, en vez de conciliar la razón con las virtudes, «abre una nueva página en la historia de las aberraciones del espíritu humano» y «encierra a un pueblo en sus límites de bosques primitivos, y borrando las sendas que conducen a esta China recóndita, se oculta y esconde durante treinta años su presa en las profundidades del continente americano, y sin dejarla lanzar un solo grito» (Sarmiento 1999: 15), que puede liberarse solo con su muerte, fatigado por «estar inmóvil pisando un suelo sumiso». Solo después del fin del tirano el pueblo puede permitirse el grito de vida y alegría. El paralelo está ya dado de antemano: la Republica Argentina tuvo que soportar al dictador encarnado en Juan Manuel de Rosas (1829-1832, 1835-1852) y el Paraguay tuvo

lo suyo con Francia. De la cultura jesuítica entonces, de la adaptación a lo nativo, no ha quedado mucho rastro junto con la llegada de la dictadura. (Sarmiento 1999: 15) En nuevo tirano, por inculto y, por ende salvaje, se erige Facundo Quiroga, el caudillo homónimo del ensayo sarmentino. Es hombre duro, presumido y prepotente que da suficiente material para su retrato siempre negativo, desde los inicios de su vida pública que empezó, con gran acento, primero con los casos de una violencia singular. La culpa de Quiroga consiste en «haber expulsado a los jesuitas y degollado cuatro sacerdotes respetables» en su provincia. Sarmiento iguala a un caudillo de provincias con el dictador vigente al «poner [Facundo – MD] al lado del Santísimo Sacramento el retrato de Rosas y sacarlo en procesión bajo el palio» (Sarmiento 1999: 91), invirtiendo entonces el orden normal de lo sagrado y lo profano, uniendo la esfera política a la forma más brutal para demostrar su poder primitivo. Vemos entonces el interés de Facundo, puro instinto –como quiere Emilio Carilla–, de apropiarse del legado religioso de los jesuitas y otros misioneros, para demostrar la nueva era y el nuevo orden de la barbarie, la impuesta por «este nuevo Emir de los pastores». (Sarmiento 1999: 91) Es de notar, para Sarmiento, que en la barbarie tiene peso singular la herencia española, con la incapacidad política e industrial de sus dirigentes locales. (Carilla 1978: 175-176)

María de las Nieves Pinillos que reflexiona acerca de la presencia del sacerdote en obras literarias del continente, destaca la

novela principal de José Mármol (1817-1971). En *Amalia*, el escritor describe una Iglesia vergonzosamente servil al poder despótico de Juan Manuel de Rosas, y eclesiásticos sin columna vertebral moral establecida, como el cura Gaete. Sin embargo, destaca una excepción gloriosa en este grupo que son precisamente los jesuitas. (Pinillos 1987: 154) Del llamado «jesuitismo» se hicieron eco también otros autores románticos rioplatenses, atribuyendo siempre a este término el significado poco positivo. La novelista argentina Eduarda Mansilla (1834-1892), autora de *Pablo o la vida en las pampas* (1869) repite el tópico del jesuitismo en referencia a la vida suelta e indomada de los gauchos. Ella misma, partidaria del gobernador Rosas, sentía cierta solidaridad para con el gauchaje, observa los abusos cometidos con ellos, como el reclutamiento forzado, la situación evidenciada más tarde en el clásico *Martín Fierro* (1872, 1879), de José Hernández (1834-1886). La hermana del famoso Lucio L. Mansilla describe al gaucho como primitivo, salvaje, astuto como todos los paisanos, pero que conoce una ley férrea: respeta, «al menos en apariencia», «la propiedad de su rico patrón, recurriendo a una distinción jesuítica, que por su sutileza habría hecho la desesperación del entusiasta Juan Jacobo, tan apasionado por la vida primitiva». (Mansilla, 2007: 146)

Las reminiscencias de las reducciones jesuíticas las encontramos en la famosa expedición gubernamental a las ruinas de las doctrinas en Misiones de Argentina, en 1903, encomendada por el Ministerio de Instrucción Pública argentina a las ruinas jesuíticas

de Misiones y dirigida por Leopoldo Lugones (1874-1938), cuyo famoso partícipe, en función de fotógrafo, fue Horacio Quiroga (1878-1937). El valor de aquel viaje científico, que tuvo su cobertura por los medios de prensa nacionales, testimonia el rango que tuvo el modelo misional para la conformación del espíritu nacional. El fruto fue el estudio ensayístico *El imperio jesuítico*, de 1904. Este libro clave centra toda la atención de la crítica literaria posterior acerca de la obra de los jesuita, siendo la lectura obligatoria de todo argentino interesado en buscar las bases de la indosincrasia de los Estados rioplatenses: Paraguay, Uruguay y Chile. Jorge Luis Borges, introduciendo el libro de relatos de Lugones *La estatua de sal*, escribe que la figura de Lugones es crucial para entender la argentinidad, que el pasado de la nación está, gracias a su expedición, «en *El imperio jesuítico*, en *El payador* y en la *Historia* de Sarmiento». (Lugones 1985: 5) El cuentista uruguayo Horacio Quiroga, acabada esta empresa, quedó fascinado por el paisaje y la soledad y se construyó la casa propia en medio de la selva misionera. Adquiere 185 hectáreas de tierra en los alrededores de San Ignacio, Misiones, gracias a las facilidades que otorga el gobierno a los colonos y comienza a construir su nuevo habitat, desbrozar la selva y plantar sus plantas de cultivo y de ornamento. (Quiroga 1987: 15) El cuentista escribe una carta en 1904 a Alberto J. Brig-nole, en la que relata que Lugones publicó *El imperio jesuítico*, «producto de nuestro viaje a Misiones. Es historia con algunos toques de escritor». (Quiroga 2010: 166) Este estudio sobre los

jesuitas es llamado por Rafael Olea Franco como «un trabajo de carácter histórico» sobre las misiones guaraníes organizadas por los jesuitas en el norte de Argentina durante la época colonial. (Olea, 1990: 308) Horacio Quiroga en su refugio selvático y pasando varias penurias a nivel familiar, con discordias y despedidas, siente orgullo de vivir en el suelo misionero. Como testimonia Emir Rodríguez Monegal, el escritor uruguayo, con orgullo y como anfitrión, «pasea a su mujer y a sus huéspedes por los alrededores de San Ignacio», llamándolo la «subcapital del Imperio Jesuítico» y tal topónimo aparece en *Los desterrados*, en 1910. Este sitio conservaba «los restos embellecidos por la selva de las inmensas construcciones realizadas por los indios bajo la precisa dirección de los padres». (Rodríguez Monegal 1968: 137) En “Los precursores”, anticipados ya en los mencionados *Los desterrados*, avisa la organización de un movimiento obrero local, lo que le parece extraño debido a ser Misiones «una región que no conserva del pasado jesuítico sino dos dogmas: la esclavitud del trabajo, para el nativo, y la inviolabilidad del patrón» (Rodríguez Monegal, 1968: 153). Este es un resumen escueto de una de las variantes del llamado jesuitismo, de la que el autor de *Anaconda* era un partidario evidente. El crítico y conocedor de la obra quiroguiana añade que en aquel jesuitismo el escritor descubre «las raíces del mal en el servilismo impuesto por los jesuitas», lo que se traduciría después en «la mecánica misma de la explotación capitalista que consume hombres como consume árboles». Los obreros de la selva, los fa-

mosos *mensú* retratados por el anarquista Rafael Barrett y luego por Augusto Roa Bastos, tienen una psicología que fomenta la explotación. A los jesuitas, de dice indirectamente, se deberían los rasos del peón-*mensú*: «su sentido orgiástico del momento, su generosidad que le hace incapaz de toda previsión, su existencia de ser al margen del tiempo». (Rodríguez Monegal, 1968: 154) Eso hijos de su tierra, con su fuerza superada según Ricardo Güiraldes –y dominante para Quiroga– viven en aquel territorio el mundo natural remoto solo al parecer propicio al cristianismo inculcado por los jesuitas (Franco, 2006: 205), pero en el fondo siguen siendo salvajes.

De Rafael Barret (1876-1910), de quien como anarquista por excelencia hemos reflexionado antes (véase Drozdowicz 2013a), se puede decir muchas cosas pero no que era hombre de religión. Este anticlerical, aunque respetuoso frente a las creencias ajenas sinceras y no ante las estructuras, era de opinión de que el cristianismo está llegando a su definitiva desaparición. Desde 1588, estando los jesuitas en Asunción, sin formar una estructura oficial (Melià 2008: 30), los padres emprenden un trabajo fundamental para la cultura guaraní y su supervivencia: las reducciones. En este contexto escribe Barrett, críticamente, en “Razas inferiores” acerca de «[...] las odiosas reducciones jesuíticas del Paraguay [que] prueban hasta qué extremo llegaba la resignada docilidad de los guaraníes». (Barrett 2010 II: 47) Viendo los malos augurios de su presetimiento, Barrett con tristeza detecta todos los abusos y ejemplos del aleja-



miento de la rigurosidad evangélica en la vida cotidiana y en lo moral de los hombres de la Iglesia. Para él, el catolicismo, y el Vaticano en especial, «muere porque ha dejado de ser una religión. Su alma, que era el misticismo y la caridad, ha ido desvaneciéndose a medida que aumentaba su poder político y se consolidaba su estructura burguesa», como declara en el artículo “El materialismo católico”. (Barrett 2010 II: 82) Lo llama incluso «vaticanismo fosilizado» (82-83) y, frente a la crisis universal que la humanidad vive, «es imposible ser católico y ser religioso» (83), debido al famoso movimiento antimodernista que negaba muchos adelantos de las ciencias exactas. La crisis, la de siempre, viene por la existencia del mal y muertes injustas en el mundo (el caso de niños aplastados en Messina), por el dogma, por falta «del espíritu de Jesús en el clero» y la vuelta de la espalda al comunismo primitivo. Los «católicos se hicieron capitalistas y militares, usureros y verdugos, y los verdaderos cristianos huyeron a la soledad», los buenos frutos de Lútero y de su Reforma quedan olvidados porque el vaticanismo trajo a los jesuitas reaccionarios, que hoy sirven de sinónimo «en todos los países a una cierta categoría de hombres despreciables», porque ellos, como les acusa, justifican la política sucia y ayudan a impedir una reforma intestina profunda de la Santa Sede (Barrett 2010 II: 83). El lado flojo de la institución eclesial es, según Barrett, la oferta de un consuelo barato, mientras los unos pocos se aprovechan de la riqueza de los diezmos y donaciones.

Barrett critica la poca seriedad con la que se trata a los fieles lejanos de este «catolicismo, materialista como un banquero hidrópico» que «trafica y hace política; compra, vende y manda representantes de su partido a los parlamentos», mientras los sumisos creyentes que no deben aspirar a «la más alta figura de la historia» sino conformarse con las formas de piedad y devoción resumidas sarcásticamente en forma de «las Marías Alacoque, fletadoras de 362 corazones sanguinolentos a tanto el cromo», lo que le parece careciente de lógica. La hermana de la Visitación y mística francesa Margarita María Alacoque (1647-1690), es propagadora del culto del Sagrado Corazón de Jesús y su iniciadora bajo el patrocinio del papa Clemente XIII y los padres jesuitas. Los jesuitas empezaron la publicación de textos sobre tal culto, siendo el confesor de la Santa el padre Claudio de la Colombière, miembro de la Orden de San Ignacio de Loyola. Esta piedad cordicristiana, tan emblemática en la iconografía y arquitectura jesuítica posterior, marcaron mucho paso en la historia de la cultura católica. Barrett lo rechaza, convencido de que Jesús desconocería las formas exteriores de todo culto si viera «las imágenes de palo cubiertas de joyas [...] buscando en vano un destello de su prodigioso espíritu en las iglesias, [...] hallase [...] en Roma, adorados por la tribu fetichista, su cordón umbilical». (84) Y las tallas huecas por dentro, de madera, eran tan características en las iglesias de las doctrinas misnieras, de las que queda tan aficionado el doctor Dubrovsky en el segundo capítulo de *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos.

El jesuitismo tiene para Barrett un tinte despectivo. En la octava de sus “Cartas inocentes” repite: «El clericalismo portugués fraterniza con el español, y la inquisición castellana y el jesuitismo cruzaron pronto la frontera sofocando el genio de la metrópoli, que se conservó más puro y pujante en las colonias». (Barrett 2010 I: 733) Lo mismo pasa en “El progreso”, la doctrina de los jesuitas queda eternamente pegada a la ortodoxia vaticana: «Y el Vaticano, ¿acaso no fue siempre una insuperable cátedra de jesuitismo?» (Barrett 2010 II: 503), la ortodoxia opuesta al jansenismo y a la heterodoxia ejemplificada por el mencionado después en dicha página padre Hugues Lammenais (1782-1854), ex-sacerdote y finalmente socialista declarado. Y sabemos muy bien que Barrett siempre se ponía al lado de los rebeldes, también alejados ideológicamente. Los guaraníes y mestizos rechazan finalmente el legado de las reducciones. En este contexto, en “Razas inferiores”, comenta que las reducciones jesuíticas del Paraguay son odiosas, ya que «prueban hasta qué extremo llegaba la resignada docilidad de los guaraníes». (Barrett 2010 II: 47)

Parece que el jesuitismo no es propio solo de las Indias. En España hay casos parecidos, como la figura del jesuita Luis Coloma, ingresado a la Real Academia Española, autor de *Pequeñeces*. Barrett en “El uniforme” se sorprende por este nombramiento, ya que «no sabemos –dice– si al cabo [...] ha resuelto la Academia premiar aquel libro, o aplaudir el discreto silencio del ingenioso jesuita, porque sin duda la fecundidad no está muy bien vista entre

los inmortales», por lo cual se desprende que este eclesiástico no tuvo un currículum lo suficiente rico en obras de valor. Además, es Coloma un ejemplo de querer ver en un sacerdote solo al hombre de piedad, ya que, para los laicos, si el «el autor [...] como Coloma, [tiene] un pecaminoso amor a la vida», no despierta una admiración. (Barrett 2010, I: 122) Debido a la burla y crítica de sus cuentos y por no haber respetado «a la aristocracia madrileña, la amiga del clero» y también por los roces con sus superiores de la Compañía (recuérdese el caso de otros jesuitas problemáticos para la Compañía, el español Baltasar Gracián [1601-1658] o el argentino Leonardo Castellani [1899-1981]), al fin y al cabo el padre Coloma «colgó su pluma. ¡Cuánto habrá sufrido! Impuso la castidad a su cerebro, y las imágenes se agolparon, numerosas y estériles, en aquel espíritu enamorado del mundo, para marchitarse y morir en la fría celda del jesuita», siendo, en ojos del anarquista español-paraguayo, «una noble víctima del uniforme», solo levemente consolado por la Academia por su reconocimiento tardío. (Barrett 2010, I: 123) Mientras unos hacen de misioneros, otros jesuitas trabajan en los tribunales y juzgan. Así es un caso de uno, anónimo, del texto “Pío X”, de Barrett, donde unos heterodoxos, como el modernista principal francés, el abade Alfred Loisy, están enfrentándose con otros, ortodoxos, durante aquellos tiempos turbios del principio del siglo XX. Tenemos entonces un paisaje de inquietud intelectual: «Por otra parte, una porción de sacerdotes, filólogos, entre los cuales se destaca el abate Loisy, estudian las

sagradas escrituras con el rigor crítico de la ciencia contemporánea» y, por otro también un tal «Monseñor Duchese [...] se ha hecho culpable de una exégesis demasiado sensata y un jesuita le acusa ante el tribunal de la Inquisición», mostrando una afrenta al razonamiento libre (Barrett 2010 II: 192), en efecto produciendo la imagen de «un Dios seudocientífico, legislador de los átomos», pero no el papa romano. (Barrett 2010 II: 192)

No pueden faltar alusiones al universo jesuita en el propagador de la cultura gauchesca, Jorge Luis Borges (1899-1986). Ana María Barrenechea ve en la descripción del caos borgiano, mutable y desordenado, donde se aluden divinidades y signos mágicos como Bel, Beth, Ghimel, Aleph, a los ritos sangrientos, pero también al poder oculto de la Compañía que, para la autora, supone quizá el recuerdo de los jesuitas – marcadores de la conciencia colectiva argentina. Borges, en general, se opone al horror de la lotería, buscando siempre más ordenamiento y denominadores comunes que distintivos y el mundo burocrático. Borges tampoco siente la culpabilidad, que aparece tan intensamente en Kafka, proveniente de la concepción del Dios del Antiguo Testamento. (Barrenechea, 1984: 40)

De la generación de Borges es el escritor Hugo Wast (pseudónimo de Gustavo Adolfo Martínez Zuviría, 1883-1962), conocido en su momento novelista católico argentino, durante su vida batiendo los récords de ventas de sus libros y de traducciones a otras lenguas, pero con su muerte ha llegado un silencio casi completo

sobre su producción, asociada mucho con la rampante y grandilocuente ortodoxia, con el antisemitismo y con el peronismo. Wast fue en su tiempo ministro de educación. Hugo Wast se educó justamente en el colegio de la Inmaculada Concepción, de Santa Fe, a cargo de los padres jesuitas, «por los que ha tenido siempre una gran admiración y un afecto filial», aparte de los salesianos, promotores de la evangelización de Patagonia, de cuyo fundador, San Juan Bosco, escribió una biografía novelada *Don Bosco y su tiempo* (1931). (Magaldi, 1956: XIV) En *Flor de durazno* (1911), una de sus novelas más logradas y conocidas, Don Filemón, el sacerdote típico de una serie de eclesiásticos wastianos, se acostumbra a hablar llanamente a sus feligreses pobres o ricos, aprovechando para sus sermones parábolas y razonamientos del libro de homilética del jesuita Paolo Segneri (1624-1694), que pasa las noches estudiando, de aquel predicador «apreciado por el cardenal Antonio Pignatelli que, posteriormente fue el papa Inocencio XII», llamado ser por él a predicar en frente de sí y hecho teólogo de la Penitenciaría. Wast investiga en esta novela que, según su biógrafo Massei, «sus *Sermones* dichos en el Palacio Apostólico tuvieron la admiración del papa y de toda la corte». (Wast 1956: 200) Aquella mención indica el mucho respeto hacia la labor intelectual de los jesuitas en Europa. En otra novela de Wast, *Fuente sellada* (1914), se demuestra la religiosidad y piedad de los padres de la Compañía quienes, en la cercana iglesia de los jesuitas donde se toca el *Angelus*, «lento, sonoro, impregnado de religiosa melancolía» y con ello

aumenta la reacción positiva del pueblo. Una representante de la feligresía, Panchita, está «arrodillada detrás de una de las columnas del primer patio, rezando también, con unción sacerdotal». (Wast 1956: 263)

Hugo Wast siempre tiene una palabra edificante y de la labor de los jesuitas puede decir solo lo positivo. De los llegados al continente jesuitas escribirá en *Estrella de la tarde*. En el siglo XVIII, ellos «no escatimaban los metales nobles, tratándose del culto divino», trayendo como resultado varias iglesias, entre ellas aquella descrita en la novela, que «tuvo campanas dignas de una catedral moderna» y, en seguida, más adelante, se recuerda la mala suerte que corrían los jesuitas por las injusticias del destino:

Tenían al borde, por la parte de afuera, la fecha de fundición en 143 relieve: 1760. Quiere decir que llegaron al Río de la Plata pocos años antes que la majestad del rey Carlos III expulsara de todos sus dominios, donde todavía «el sol no se ponía», según la histórica frase, a los que habían civilizado buena parte de ellos. Curcuncha, enamorado de sus campanas, en la mananita subía al campanario y llamaba a misa o al Vía Crucis, según los casos. ("Estrella de la tarde", Wast 1957: 378)

Y añade este narrador fiel y ortodoxo en otra parte de dicha novela: «[...] eran los colores con que trabajaban los artistas ignorados, posiblemente jesuitas, que según dice la historia, tuvieron en ese mismo paraje una reducción de indios, semillero de poblaciones cristianas» (Wast 1957: 339-340), mostrando el patetismo piadoso de siempre.

Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) en su importante ensayo *Radiografía de la Pampa* (1937) afirma que el gaucho es un

ser ético y religioso, igual que lo vislumbran los análisis de *Martín Fierro* hecho por Pedro Trigo o Carlos Scannone, presentados en la bibliografía más abajo. Según Martínez Estrada, el hijo de la pampa «hizo leyes para dar a esa pobre posesión un valor teológico y jurídico» y, sin tener otros modelos que seguir, «explotó las encomiendas y las mitas, bajo el consejo prudente del jesuita» para, de este modo, «dominar la naturaleza», lo cual ha sido su objetivo y el norte de su vida. De este modo el gaucho tomaba «represalia por el engaño de la leyenda contra la naturaleza y contra el hombre a la vez», la verdad proporcionada por el conquistador y colonizador. (Martínez Estrada 1991:10) El habitante de la pampa, gaucho, viviendo a su manerano tanto sobrevivía inconscientemente su vida, sino, como en el ejemplo de Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes, en su novela homónima, trató de dignificar su vida, de darle ciertos rasgos del estoicismo.

Otro teórico y conocedor del alma argentina, Eduardo Mallea (1903-1982), autor del libro de ensayos *Historia de una pasión argentina* (1937) indica, entre otras cosas, el elemento jesuita en el espíritu nacional como elemento fundacional de la identidad, todavía a salvo antes de la llegada de las olas de inmigrantes. Sus palabras de ver «la secuela española, colonial, jesuítica, todavía no alterada o deformada por la barbara venida de una invasión sin genio original, confusa, abominable, caótica», demuestra el miedo ante la avalancha humana de incierta utilidad para el país, donde hay que tratar de rescatar «restos ya sin vigor de las más dispares



arquitecturas» propuestas. (Mallea 1961: 86) Por lo tanto, la expulsión de los padres de la Compañía de Jesús está percibida por Mallea como un fracaso. La dejadez de cuidados apostólicos para con los nativos causó un gran exterminio y caos de la población autóctona. Por eso suena profética esta queja de que la «tragedia del misionero jesuita frente al indio cada día se remueve en nuevas formas desde el Cabo de Hornos hasta el extremo más opuesto [...]» (Mallea 1961: 94), porque el modelo del jesuitismo, del cura protector y paternal, con todos sus defectos, ha podido sacar a las regiones de La Plata del abandono colonial causado por falta de metales preciosos. La riqueza de estas tierras han sido siempre hombres y mujeres entregados al trabajo, hijos de la pampa y defensores de la libertad negada por los políticos.

De los tiempos de los jesuitas quedaron supuestos tesoros ocultos o leyendas de ellos. De eso da constancia Augusto Roa Bastos (1917-2005) en su novela *Hijo de hombre* (1960, versión definitiva 1997), en dos ejemplos. En la datación del tiempo ficcional de los fragmentos narrativos de la novela, establecida por Jean L. Andreu (1976: 475), para los años 1918-1920 se fija el fragmento del capítulo II, titulado “Madera y carne”, dedicado a la historia del doctor Alexis Dubrovsky, supuestamente huído de la Rusia revolucionaria, miembro perteneciente al bando de los blanco. Este ruso se establece en el pueblo, taciturno y anónimo y empieza a curar a las personas. Siempre correcto y mudo, una vez, al recibir como regalo una escultura de San Ignacio de madera, vacía

por dentro, se la rompe casualmente y de ella saltan las monedas de oro, lo cual inicia la fiebre de oro en el personaje y su pronta pérdida. María Regalada, la amante del doctor:

De pronto escuchó un ruido el de un cuerpo que se desploma. Se incorporó golpeada por un mal presentimiento y se quedó escuchando el silencio. Después se aproximó poco a poco y espió la choza a través de la maleza. Vió un bulto oscuro yaciendo en el piso. Pero no era el Doctor.

Se acercó un poco más entre las plantas y entonces lo que vió se le antojó un sueño.

El Doctor estaba arrodillado en el suelo. De sus manos caía un chorro de monedas de oro y plata que brillaban a los últimos reflejos, formando entre sus piernas un pequeño montón.

[...]

A su lado estaba volcada la talla del San Ignacio. (Roa Bastos 1960: 56)

Luego de este acontecimiento, el carácter del médico pueblerino cambió y «el Doctor empezó a rechazar los presentes de los más pobres o el escaso dinero que aceptaba a los más pudientes, y pedía, lo exigían sus gestos y palabras febriles, que le pagaran las curaciones con viejas tallas, con las imágenes más antiguas». (Roa Bastos 1960: 56-57) Eso demuestra también el afán de los habitantes y buscadores de tesoros por investigar las zonas de las antiguas misiones, de hacer excavaciones y pesquisas con detectores de metales para encontrar las fabulosas riquezas supuestamente ocultas por los padres condenados a la expulsión. Roa Bastos les hace buscar tesoros a los protagonistas de *Hijo de hombre*, campesinos itapeños de la casi mítica región Guairá, quienes preguntaban a la

sepulturera María Regalada por los buenos cántaros de «entierros». Las referencias en *Hijo de hombre* a los «entierros» aparecen en el siguiente fragmento:

El éxodo de la Guerra Grande llenó de „entierros” esta región de valles azules. [...] Aun hoy suele ocurrir que al cavarse una tumba nueva salga desenterrado un cántaro con su tripa de monedas y chafalonías del Éxodo o un santo de madera del tiempo de los jesuitas [...] (Roa Bastos 1960: 51–52).

Aquella leyenda, sin base firme en documentos, tiene, sin embargo, algunas razones de existir e, incluso, en la legua guaraní funciona el termino *plata yvyguý*, es decir, el tesoro escondido, sobre todo después de la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), cuando los ciudadanos ricos huyendo de las persecuciones de las tropas brasileñas dejaban escondidas sus pertenencias en cántaros de barro en ciertos sitios característicos para el rescate posterior. Tal tesoro buscan varios personajes de la literatura paraguaya. Basta mencionar a Mario Haller Mora y su pieza dramática – comedia costumbrista *Plata yvyguy recavó* (1971), los cuentos de Josefina Plá, recogidos en 2007 por Carlos Villagra Marsal y Rubén Bareiro Saguier en la edición del *ABC Color*<sup>15</sup>, titulada *La mano en la tierra y otros relatos*; Elly Mercado de Vera con sus narraciones folklóricas en *Plata yvyguy* (1991) o, recogidos por Centro Virtual Cervantes, los relatos de Helio Vera del tomo *Angola y otros cuentos* (1987), de los cuales destaca “La consigna” (Vera 1999: 36-58)

---

<sup>15</sup> Acceso a: <https://www.abc.com.py/espectaculos/relatos-de-josefina-pla-con-la-edicion-de-manana-996758.html> ED 28/12/2020.

que describe el proceso de ocultar los tesoros durante la definitiva, y finalmente perdida, batalla del mariscal Solano López en Curuguatý (1870). A ese mencionado más arriba contenido histórico-cultural hace referencia el escrito "El tesoro de los jesuitas" (1853 La Cruz), del uruguayo Eduardo Galeano (1940-2015), de la segunda parte de *Memoria del fuego*, donde una mujer queda acosada porque ella, de niña «ayudó a los jesuitas a enterrar el tesoro en los bosques de Misiones» y, una vez, aprovechando su ausencia, los vecinos abrieron el suelo del sitio donde ella pasaba los días sentada y adentro no había nada de oro sino «los ombligos reseco de sus once hijos» y cuando moría, todo el pueblo llegó a su lecho queriendo escuchar revelar el lugar del oro escondido, pero ella muere, y en olor de santidad, un poco orgullosa porque este «secreto era lo único que había tenido en la vida y se va sin darlo». (Galeano 1990: 159)

El pueblo rioplatense queda muy bien descrito tanto en *Martín Fierro*, epopeya nacional según Lugones y sus seguidores, como, del lado paraguayo, por Augusto Roa Bastos y en otros autores. Luis María Ferrer Agüero en su tesis doctoral de 1981 descubre el mito muy arraigado en el Paraguay, el del Santo Tomé o Tomás, el apóstol que había aparecido en el Paraguay en tiempos remotos en la Cordillera, en la parte central. Se trata sin embargo de la aparición del profeta Sumé que los jesuitas identificaron como Santo Tomás. (Ferrer Agüero 1981: 25) Como observamos en otro lugar, «Santo Tomás es el símbolo de la época española colonial en la

actividad evangelizadora de los jesuitas y franciscanos». (Drozdowicz 2015: 268) Se trata en este caso de sustitución y la huella de este fenómeno aparece en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos. En el capítulo “Éxodo” de dicha novela, leemos: «← ¡Oú, Santo Tomás! / – ¡Oú Paí Zumé!» (Roa Bastos 1960: 87) El novelista está convencido, según interpreta Adolfo Aldana, que el jesuita de las reducciones misioneras no fue educador del indio para la Colonia; evitaba que él entrase en contacto con los blancos, pero «no le dio el más poderoso instrumento de comunicación, la lengua, procurando conservar vivo el idioma guaraní» y respaldó inteligentemente su respectiva cultura, pero «adaptándola únicamente a los intereses de la religión». (Aldana 1975: 16)

En *Yo el Supremo* se crea el personaje fantasmal de Rodríguez de Francia quien trata de «levantar la cabeza hacia el cielo», controlando la vida espiritual de su nación. Su gobierno, en palabras del compadre Blas, consistía «en desjesuitar la Orden sin provinciales temores» (Roa Bastos 2003b: 207), en otras palabras, tomar el control sobre las instituciones religiosas. Este personaje *post mortem* del Dictador Perpetuo presenta una dictadura ilustrada con un marcado tinte religioso. En su idea de gobernar, como ex teólogo, Francia tomó mucho en préstamo de los jesuitas – especialmente dos de sus ideas– para construir su Estado: el aislamiento riguroso y el colectivismo de Estado (Roa Bastos 1991: 46), torturando a los rebeldes y obligando a su pueblo a la obediencia. (Drozdowicz 2013: 266) Esta novela pone de manifiesto la

necesidad de limpiar la imagen de los eclesiásticos paraguayos, investigando las mismas raíces de la labor jesuítica en las reducciones altoparanaenses. Se debe al método jesuítico de evangelizar la sumisión existente en el pueblo, de lo que ya he escrito más arriba, lo que tiene su confirmación también en la novela suma *Yo el Supremo*: «El Paí-cura es el que ha hecho adúltero a ese pueblo leal. Lleno estaba de inocencia, de natural bondad. ¡Si por lo menos lo hubiesen dejado vivir en su primitivo cristianismo!» (Roa Bastos 2003b: 494) En las doctrinas jesuíticas se realizó, indudablemente, «la conquista espiritual de los indígenas», una forma de vivir la reducción a través de «“reducir” a los indios a la fe cristiana». Se hizo completar, de este modo, el proceso de «reducirles la cabeza [...] el alma y el mundo mágico aposentado en ella». (Roa Bastos 1991: 42, cit. en Menton 1973: 207)

Un acercamiento hacia el alma popular del pueblo rioplatense lo ofrece el cuento roabastiano “La rogativa”. Adelfo Aldana, al analizar este relato, hace notar que «[...] las equivocadas creencias y prácticas religiosas del pueblo son, igual que el hombre gusano o el hombre petrificado en tronco [...]» (Aldana 1975: 57), lo que puede probar la pervivencia del jesuitismo. Suponemos que la religiosidad popular, muy densa y viva, viene de la tradición hispano-guaraní con su carga de animismo y de mesianismo profético, heredados de la cultura profundamente religiosa de los guaraníes pero alterados por la colonización religiosa de las reducciones (cfr. Roa Bastos 1991: 111), lo que, junto con la derrota y el desastre de la

Guerra de la Triple Alianza presentó en el seno eclesial paraguayo un distintivo imborrable que es fatalismo.

Ignacio Roldán Martínez (2009: 205), al releer la novela principal de Gabriel Casaccia (1907-1980), *La babosa* (1952), ve la mayoría de los habitantes de la capital con rasgos iguales a los de Ramón Fleitas, el protagonista principal de dicha novela y coincide con las características de la doctrina católica ofrecida al pueblo rural. Cuando algunos fieles laicos, activistas parroquiales, suelen encubrir los pecados de sus pastores, encontrando en esta actitud un provecho particular, la tía Elizarda, encubridora de los amores entre Felipa, en el cuento de Gabriel Casaccia “El tropiezo de Felipa”, del volumen *El guajhú y otros cuentos* (2006) y el cura, muestra una preocupación por el “tropiezo” de ella con Pascual. Curiosamente, el pecado carnal del padre Martín con su sobrina lo ve como una virtud y en cambio, el amorío con el rival lo considera como una mancha. La buena mujer, sencilla e ingenua, le tiene compasión al cura de “El tropiezo de Felipa”, porque «[e]l Paí Martín, ignorante de lo sucedido, continuaría en sus relaciones con la muchacha, manchándose así de la impureza de ésta» (Casaccia 2006: 61), lo que demuestra con toda su fuerza el estrecho horizonte del catolicismo del vulgo, considerado por varios autores – Casaccia y Roa Bastos incluidos– como una herencia de la mentalidad jesuítica colonizadora proveniente de las reducciones. (Drozdowicz 2013: 209-210)

Otro novelista paraguayo de la segunda mitad del siglo XX, Jorge Rodolfo Ritter (1908-1977), también reinterpreta el jesuitismo, quedando no muy lejos de la óptica barrettiana al decir que el pueblo llano paraguayo «aborregado, ignorante, vive resignado a su pobretería sin vislumbre de rebeldía» y acepta su *modus vivendi* porque así fue educado: «Consecuencia del jesuitismo; sometimiento y respeto absoluto a las autoridades. Sólo debemos rendirnos totalmente a Dios; pero los Jesuitas [sic] crearon un pueblo abatido por sus absurdos reglamentos», acusará en su novela *La hostia y los jinetes*. (Ritter 1969: 10) La simpatía que los paraguayos tenían por los jesuitas le recordaba al protagonista, el cura rural padre Blas Ulloa «esa congregación que se placía en humillarle con suficiencia y desprecio mientras discutían durante los vagabundeos por las ruinas del Imperio Romano». (10) En otro lugar se dice que la «fuente de la cultura doctrinaria, el catecismo, hallaba anacrónica, de forma rígida, mecánica, y hasta pobre de bellezas de las verdades evangélicas...» (Ritter 1969: 135), lo que se demuestra ampliamente a través de las figuras literarias: el padre Ulloa, observando la escultura de un santo proveniente de las misiones jesuíticas, vestida de telas en su iglesia parroquial, «levantó la larga túnica y sorprendido, encontró el busto sostenido por una [...] rústica armazón de madera. Era pues, solo santo por fuera, debajo de su solemne apariencia no había entrañas. Así era la práctica cristiana en América Latina. Le faltaba a la Iglesia mayor dinamicidad en su función social [...]» (Ritter 1969: 201), lo que parece una alusión



más que suficiente al estado de las cosas espirituales en el campaña paraguaya, ilustrada con la exclamación: «¡-Qué empiecen los curas a ser mejores cristianos!» (Ritter 1969: 227)

Ritter, igual como Barrett, ve la causa del atraso de la civilización de los campesinos en el espíritu religioso inculcado justamente por los padres de las reducciones. Haste el mismo cura, intelectual de antaño, debe defenderse de esta tendencia irresistible:

¡Qué miseria! [...] Estoy contagiado de pobreza, no solo material sino espiritual. Este pueblo simple, aborregado, ignorante, vive resignado a su pobreza sin vislumbre de rebeldía. Acepta sumiso su *modus vivendi* porque así lo educaron. Consecuencia del jesuitismo; sometimiento y respeto absoluto a las autoridades. Solo debemos rendirnos totalmente a Dios; pero los Jesuitas crearon un pueblo abatido por absurdos reglamentos. (Ritter 1969: 10)

El cura era igual que sus colegas de otras parroquias, sentía miedo ante el pueblo pobre, pero ha cambiado con el tiempo porque «iba a perder en una aciaga rutina su formación universitaria entre la polvareda de una inútil actividad». (Ritter 1969: 8) Y así se ha forjado un hombre nuevo. Los jesuitas han inculcado ciertas reglas fijas, observadas por el pueblo llano de las provincias. Dos de ellas son: la propiedad privada y el respeto de lo ajeno. Parece que esta educación moral jesuítica ha dado su fruto perenne en la nación argentina hasta tal grado que el escritor argentino contemporáneo, médico y psicoanalista Marcos de Aguinis (1935), autor de *La cruz invertida* (1971), nacido él mismo en el seno de una familia judía, haga un análisis del espíritu de los católicos. A través de su personaje ficticio de dicha novela comenta sobre el episcopa-

do argentino del siglo XX: «El ochenta por ciento de nuestros obispos tienen formación jesuítica. Han bebido en las reglas que nos legó San Ignacio de Loyola, las mismas que fortalecieron nuestra Iglesia y le permitieron capear horribles temporales». (Aguinis, 1972: 67) Esta loa puesta en la boca de uno de los no católicos aclara bastante el respeto generalizado por la herencia jesuítica en la sociedad engendrada en las antiguas misiones.

Desarrolla el tema de la piedad popular Carlos Villagra Marsal (1932-2016), en su novela costumbrista de la tierra *Mancuello y la perdiz* (1965), donde aparece doña Candelaria Servián, «la dueña de un Niño Jesús, una imagen perfectamente hecha del tiempo de los jesuitas», heredada de madres a hijas desde hace centenares de años. Fue el «Niño de madera, sonriendo y lustrado de rosa y carmín» y se parecía realmente a una criatura feliz, «con los bracitos abiertos como para retozar o dar un cariño», el ejemplo clásico de la veneración al Niño Jesús, ejemplificado en el Niño de Praga, del siglo XVI, en la capital checa. El culto aquel, desarrollado en las reducciones, ha sobrevivido las tormentas de la historia y hasta entonces los campesinos, «con abundantes flores de cartón y un cirio permanente encendido a sus pies, le veneraban los de su casa y las personas piadosas del barrio, rezándole a menudo novenarios por tal y cual intención». (Villagra Marsal 1996: 145) Vemos que los objetos de culto de los tiempos jesuitas sirven para actualizar la veneración popular y sirven de focos de atención religiosa. Con el jesuitismo discute airadamente Lincoln Silva (1945-2016), autor de

dos novelas, *Rebelión después* (1970) y *General, general* (1975), haciendo un examen de conciencia nacional bastante crítico. En la segunda novela aparece el «profeta» Sanabria que confunde a los fieles con su doctrina ecléctica. Él les transmite a los indígenas, por supuesto en guaraní, «la Biblia, el Corán, el Talmud, y hasta las obras de Marx y Engels. El Manifiesto Comunista causó un verdadero revuelo». (Silva 1975: 10) A través de este juego verbal y doctrinario posmodernista, con los tópicos de la literatura y el pensamiento universales, se demuestra que el Paraguay actual, en la esfera cultural, tampoco se libra de las amenazas de la globalización, sobre todo afectando la lengua nativa presionada por los medios de comunicación,

Los ecos del jesuitismo vienen también de los ambientes europeos. Manuel Mujica Láinez (1910-1984), el novelista argentino, en su amplia obra de la época renacentista, *Bomarzo* (1962), testimonia el florecimiento de la Orden de Ignacio de Loyola y sus crecientes influencias en la corte papal. El duque Pier Francesco Orsini, orgulloso, e intrigante joven aristócrata jorobado, decide confesarse y lo hace, de mala gana, con un franciscano viejo, menos tolerante, quien le «escuchó alternando las expresiones del espanto cristiano con las de la mundana indulgencia ante las aberraciones del nieto del cardenal Franciotto, su protector», aunque prefería haberlo hecho con un conocido jesuita, Ignacio de Zúñiga, tal vez por su experiencia y tolerancia. (Mújica Láinez 1987: 670) En el segundo ejemplo, en la novela *El laberinto* (1974), Mujica

Láinez introduce al personaje de Baltasar de Orozco, quien se iba pronto al Nuevo Mundo, pues «debía remontar el Paraná rumbo a Villarrica del Espíritu Santo, sobre el Curumbatay, ya que los jesuitas planeaban vagamente establecer más adelante en la zona una reducción, para adoctrinar a los indios» (Mujica Láinez 1991: 235). De este modo revive la perspectiva de los conquistadores, haciendo un análisis interesante de las motivaciones de los conquistadores. La historia aquí da una vuelta completa.

Eduardo Galeano es eminente ensayista y escritor uruguayo y buscador de historias interesantes, recogidas en varios ciclos de sus microensayos, parecidos en varios aspectos a tradiciones peruanas de Ricardo Palma. En su postura frente a la Iglesia en general, y en la obra evangelizadora en de América, Galeano se nos presenta como uno de los grandes «maestros de la desconfianza» y si a veces no se trata de una desconfianza propiamente dicha, aparece en él un recelo, un rencor de una persona que le tiene miedo a la Iglesia. Por aquel filtro hay que interpretar sus opiniones también acerca de la obra de los jesuitas. En el segundo volumen de su *Memoria del fuego*, intitulado *Las caras y las máscaras*, presenta un texto con la fecha y lugar “Misiones 1767”, con el título “Historia de los siete pueblos”. (Galeano 1990: 41) En él indica el juego sucio entre reyes, por el cual los siete pueblos indígenas fueron regalados al rey portugués, la cuestión sumamente conocida en la historia e ilustrada artísticamente por la famosa película *Misión* de Roland Joffé, con el guión de Robert Bolt (1986). La injusticia

ticia consistía en que, según el acuerdo entre monarcas, estos pueblos se los «ofrendó vacíos, pero estaban habitados», luego aniquilados, aunque fundados como misiones para «para indios guaraníes, al este del alto río Uruguay», y «habían servido de baluartes de la siempre acosada frontera». El autor uruguayo ve principalmente el interés político y sigue repitiendo la «leyenda negra», según la cual los «jesuitas les habían enseñado a hacer relojes, arados, campanas, clarinetes y libros impresos en su lengua guaraní; pero también les habían enseñado a fabricar cañones para defenderse de los cazadores de esclavos». Cuando los soldados portugueses y españoles «arrearon a los indios y los indios regresaron» con artillería, todos se dieron cuenta de que los padres los habían preparado para la guerra, «y todo el mundo supo que los frailes estaban de su lado», escribe Galeano, atribuyendo a los padres el adoctrinamiento hacia la sumisión y resignación, pero quedándose con ellos hasta los últimos momentos, como pastores responsables de su grey:

La voluntad del rey es voluntad de Dios, decían los superiores de la Orden de Loyola, voluntad impenetrable que nos pone a prueba: Cuando Abraham obedeció la voz divina, y alzó la espada sobre el cuello de su propio hijo Isaac, Dios supo enviar a un ángel para parar el golpe en el momento preciso. Pero los sacerdotes jesuitas se negaban a inmolar a los indios y de nada sirvieron las amenazas del arzobispo de Buenos Aires, que anunció la excomunión de indios y de curas. En vano los jefes de la Iglesia mandaron quemar la pólvora y romper los cañones y las lanzas que en las misiones habían parado, mil veces, las arremetidas portuguesas contra la frontera española. (Galeano 1990: 41)

Como siempre, afectada queda en esta imagen la alta jerarquía de la Iglesia, aunque, un poco, y los sacerdotes mismos. También el blanco de la crítica quedan los políticos, monarcas y todos los responsables de la caída de mil quinientos indios en la batalla de Caybaté. Como consecuencia de la inmiscuición de los padres en la defensa de los pobres nativos, los «reyes no perdonaron la ofensa» y tres años después, «el rey de Portugal expulsó a los jesuitas de todos sus dominios», a quien luego imitó el rey de España. (Galeano 1990: 41)

En otro texto, titulado “La expulsión de los jesuitas”, el escritor se conmueve ante la suerte de los padres de las misiones. En 1767, por la noche y «de sorpresa, atrapan a los padres jesuitas y los embarcan sin demora hacia la lejana Italia» y en consecuencia «[m]ás de dos mil sacerdotes marchan al destierro». Su culpa consistía en que se volvieron, en el lenguaje de izquierdas, curas rurales o del pueblo, casi como el padre Camilo Torres doscientos años más tarde, desobediente pero entregado a la causa popular. Galeano, el autor que se declaraba siempre muy izquierdista, emite el juicio según sus criterios:

El rey de España castiga a los hijos de Loyola, que tan hijos de América se han vuelto, por culpables de reiterada desobediencia y por sospechosos del proyecto de un reino indio independiente. Nadie los llora tanto como los guaraníes. Las numerosas misiones de los jesuitas en la región guaraní anunciaban la prometida tierra sin mal y sin muerte; y los indios llamaban karai a los sacerdotes, que era nombre reservado a sus profetas. (Galeano 1990: 42)

Es loable, indica, la solidaridad de los sacerdotes con su pueblo, la desobediencia cuando fuese necesario. Y quedan muy tristes los resultados de la dispersión de los protectores de las misiones. En consecuencia muy pronto «ocurre el desbande», se roban bienes comunes, hasta desaparece el colectivismo, casi en términos marxistas: «Desaparecen los bienes comunes y el sistema comunitario de producción y de vida». Con la desaparición de los padres caen las mejores estancias, fracasan y quedan poco a poco en ruinas las iglesias, las fábricas y las escuelas. Se olvida la lengua guaraní porque, como escribe Galeano, las «hojas de los libros sirven de cartuchos para pólvora», lo que aparenta una alegoría patética de la incultura o barbarie que se avecina, con los indígenas huidos a la selva de nuevo, convertidos en «vagabundos, putas y borrachos». Nuevamente, como en los tiempos coloniales, diríamos, «[n]acer indio vuelve a ser insulto o delito», ya que no hay quien le dignifique o humanice. Los padres jesuitas cumplieron esta rol bien, pero en contra de la voluntad de las estructuras mayores y los intereses políticos, siendo ellos idealistas.

Otra de las funestas consecuencias de la desaparición de los padres de la Compañía es el descuido lingüístico. El guaraní quedó divulgado en la zona misionera del Paraguay y la Argentina de hoy, pero faltó seriedad y consecuencia. Ciertas zonas carecen de la *lingua franca*, quedándose el castellano la lengua de opresor. En “No se dejan arrancar la lengua”, se explica el papel fundamental de las misiones como centros que irradiaban los conocimientos

y la ciencia y gracias a las imprentas introducidas en «las misiones paraguayas se habían hecho algunos de los libros mejor editados en la América colonial», aunque fuesen «libros religiosos, publicados en lengua guaraní, con letras y grabados que los indios tallaban en madera», y no la literatura de ficción, obviamente. Galeano recuerda una gran verdad con la que entender lo específico de la situación por ejemplo del Paraguay: «En las misiones se hablaba en guaraní y se leía en guaraní» y, a partir de la expulsión de los jesuitas, queda truncada esta política de la tolerancia de los local: «se impone a los indios la lengua castellana obligatoria y única» (Galeano 1990: 42), odiada por el pueblo y despreciada. Con esta clave, indicada por Galeano, hay que entender el alma del pueblo rioplatense, cada vez más ahogado por las olas migratorias y avalancha de medios de comunicación hispanoablantes.

La referencia al mismo fundador de la Orden también aparece entre los escritos galeanianos. Percibimos en su conducta un distanciamiento ante este personaje canonizado, una desconfianza mencionada antes, justamente. Le acusa a San Ignacio de ciego, de ser una persona que no quiere ver la realidad, igual que Santa Lucía con ojos arrancados por haberse negado a aceptar a un marido pagano. El hidalgo de Loyola, 1250 años después de este hecho, siendo ya fundador de su Orden, publicó en Roma sus *Ejercicios espirituales* (1548, la primera edición), en los que describió, en palabras de Galeano, «su ciega sumisión», resumida en tales palabras: «Tomad, Señor, y recibid toda mi libertad, mi memoria, mi



entendimiento y toda mi voluntad. Y por si fuera poco: Debo siempre creer, para en todo acertar, que lo blanco que yo veo es negro, si la Iglesia jerárquica así lo determina», cita Galeano (2008: 104), copiando este fragmento clave de la cuarta semana, número 234, de los *Ejercicios*. (Ignacio de Loyola 1952: 205) El autor teme justamente atreverse a confiar, a obedecer, ya que todo el sistema religioso le aparenta una esclavitud y la pérdida de libertad, mientras, como enseñan los santo místicos, el máximo gozo consiste en cumplir la voluntad de Dios y de querer rebajarse al modo de lo hecho por San Juan Bautista ante Jesús en el Jordán: «Es necesario que él crezca y que yo disminuya». (Jn 3,30

Otra referencia a los jesuitas la hace Galeano en el primer tomo de *Memoria de fuego*. Esta vez, de manera positiva, se expresa acerca del padre jesuita Antonio Vieira (1608-1697), defensor de los derechos de nativos y negros, el «orador más peligroso del Brasil, [...] un sacerdote portugués criado en Bahía, bahiano de alma», que protege la ciudad ante la invasión de los holandeses. Este jesuita «pregunta a los señores coloniales si no somos nosotros de color tan oscuro respecto a los holandeses, como los indios respecto a nosotros», increpando a los enemigos y hasta desafiando a Dios y el orden establecido, requiriendo la igualdad con la gran pregunta: «¿He de ser señor porque he nacido más lejos del sol, y otros han de ser esclavos porque nacieron más cerca?» y, en la iglesita de la Ayuda, la más antigua del Brasil, se efectua un cambio, cuando el Dios mismo es increpado por haber ayudado a los holande-

ses: «¡Aunque nosotros somos los pecadores, Dios mío, vos habéis de ser, hoy, el arrepentido!», siendo una gran muestra de solidaridad entre el pastor y su rebaño confiado para pastar (Galeano 1991: 185). Galeano, en otro lugar muestra una postura jesuita totalmente opuesta, lo que demuestra su vacilamiento ante el problema del llamado jesuitismo. En su texto breve “1641 Lima, Ávila”, cuenta el intento de ingresar a la Compañía de Jesús al sacerdote Francisco de Ávila, cosa que le fue impedida bajo el pretexto de ser mestizo, justamente respondiendo a las exigencias particulares de la época. La negativa viene del rector, el padre Antonio Vázquez e ilustra el prestigio del que gozaba entonces la Compañía, permitiéndose rechazar a su antojo a candidatos por su masiva concurrencia. En otro texto, titulado “1641 Mbororé, Las misiones”, el ensayista e historiador uruguayo resume la historia de las reducciones, sobre la amenaza de parte de los mamelucos paulistas en caza de nativos congregados en las reducciones paraguayas, presa bastante fácil y un negocio redondo a la vez, por la venta y reventa de los esclavos cazados. Describe los ataques, en cuya consecuencia ellos llevan «años arrasando las misiones de los jesuitas» y de las 13 misiones del Guayrá «no quedan más que piedras y carbones». Hay que reconocer que otra vez aparece la ambigüedad del ensayista, que bajo la tutela de los jesuitas, «los guaraníes comparten una vida regimentada, sin propiedad privada ni dinero ni pena de muerte, sin lujo ni escasez, y marchan al trabajo cantando al son de las flautas». (Galeano 1991: 186) Entonces destaca su estado de

inocencia y casi infantilismo, si se puede juzgar por palabras citadas. Pero los misioneros reciben armas y tienen por fin el derecho de defenderse y, finalmente, de sus casas «brotan penachos de humo y cantos de alabanza a Dios», porque este humo, imitando las victorias del pueblo de Israel en la Tierra Prometida, con razón «no es de incendio sino de chimeneas, celebra la victoria». (Galeano 1991: 186)

Como observa el autor navarro Javier de Navascués, merece en el contexto de los escritores religiosos rioplatenses destacar al argentino jesuita, Leonardo Castellani (1899-1981), autor de numerosas novelas, cuentos y ensayos, entre ellos *Los papeles de Benjamín Benavides* (1954), con la edición de 1978 mejorada y con agregados, además apologista, «poeta apocalíptico» por centrarse mucho en las exégesis de las revelaciones de San Juan en Patmo, en fin, «una figura digna de mayor recuerdo por su originalidad esencial, a veces lindante con la extravagancia» (Navascués 1996: 370-371), teniendo numerosos roces con su Compañía, considerado hasta su *enfant terrible*. También por la pureza de la doctrina se preocupa Castellani, viendo la falta de orientación en el mundo. Entonces, como escribe en *Los papeles de Benjamín Benavides*, los jesuitas se asignaron a sí mismos una tarea que consistía en «confirmar, robustecer las cosas, [...], tratar de conservar todo lo que podía ser conservado, robustecer lo enfermo, navegar dando bordadas», entonces nada nuevo bajo el sol de la Iglesia salida del Concilio de Trento que sistematizó la antigua doctrina. Los jesuitas nacieron como «un

ejército a la defensiva que se repliega sobre sí: surge la institución de los nuncios y se suprime la de los patriarcas...». (Castellani 1978: 160) Le inquieta a Castellani la Iglesia que en vez de federal se vuelve unitaria, lo que, supuestamente se vislumbra en la actividad de movimientos tales como la Acción Católica, donde por lo menos se lo discute tal posibilidad. Leonardo Castellani presenta al narrador del relato “El miedo no es sonso”, del volumen *Camperas*, que les había confiado de niño su suerte y su vocación religiosa. Después de haber leído durante una enfermedad letal la vida de «Los Tres Patronos de la Juventud», hizo un voto de que si sanaba, se haría jesuita como San Luis Gonzaga, aunque –confiesa el alter ego del autor– todavía «no sabía lo que era jesuita», y ser jesuita, leyendo la historia de vida del mismo, resulta evidente que no era algo ligero. (Castellani 1992: 51-52)

Entre los presbíteros letrado hay jesuitas muy importantes. Tal fue para la cultura paraguaya el padre Bartomeu Melià (1932-2019), lingüista y antropólogo español proveniente de la isla Mallorca, con ciudadanía paraguaya desde 2011, investigador de la lengua guaraní y autor de numerosos manuales, coordinador de la enseñanza de esta lengua nativa y colaborador del Ministerio de Educación y Cultura paraguayo. Solemos citar sus monografías en cualquier oportunidad al hablar de la lengua guaraní, las letras en este idioma o del fenómenos de ya creado *jopará*. Sus textos están citados también en el presente estudio. Roa Bastos, Wast, Castellani, también Leopoldo Marechal y muchos otros autores rioplaten-

ses, se inscriben, según considera Javier de Navascués, en aquella tendencia que siente «en el ambiente un anhelo nostálgico por un nuevo orden después de la confusión experimentalista» y son ellos los que tratan de traducir a la ficción literaria sus inquietudes religiosas, imitando y releendo a figuras tales como Evelyn Waugh, Gilbert K. Chesterton, George Bernanos, Julien Green, François Mauriac, Paul Claudel, Gertrude Von Le Fort, Max Jacob y Jacques Maritain (Navascués 1996: 370-371), o también del «Proust católico» Joseph Malègue, descubierto hace poco para los lectores polacos por la Prof. Dąmbska-Prokop.

## **Conclusiones**

El teólogo venezolano Rafael Luciani indica que el papa Francisco tuvo como su consejeros a los teólogos que trabajaban en el acercamiento de teología con literatura, como Juan Carlos Scannone o Lucio Gera. (Luciani 2017: 34) Hay que interpretar su «teología de la ternura» como el método más indicado para tratar a las personas marginadas. La literatura rioplatense, mostrando a los jesuitas ocupados de los indígenas abandonados a su suerte y perseguidos durante el período colonial, evidencia la necesidad de acercarse al pueblo, a adoptar su cultura y su lengua, como lo habían hecho los padres jesuitas en sus reducciones. La teología de la liberación muy renovada y considerada ahora «teología del pueblo» toma en consideración la piedad popular y el trabajo con los pobres. Los jesuitas, autores de diccionarios plurilingües, promoto-

res del culto del Corazón de Jesús, de las imágenes de los santos tallados en madera y los excelentes educadores, han dejado un sinfín de discípulos. Los críticos lo reconocen y ven en el jesuitismo ya no una mentalidad pasada, de sumisión, sinónimo de atraso sino, con el papa Francisco, jesuita argentino, entienden mejor el desarrollo del jesuitismo. Los jesuitas, siempre rechazaban altos cargos eclesiales, prefiriendo ser simples misioneros. Los autores que acabamos de presentar en nuestro breve estudio demuestran, más bien incoscientemente, el deseo de poseer pastores con «olor a oveja» – el lema clave de Jorge Bergoglio, el jesuita rioplatense por antonomasia.

## Bibliografía

1. Acosta, José de 1954 [1999]: *Predicación del Evangelio en las Indias*. Madrid: Atlas. In: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Alicante 1999: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/predicacion-del-evangelio-en-las-indias--0/> ED 20/10/2020.
2. Aguinis, Marcos 1972: *La cruz invertida*. 11ª ed. Barcelona: Editorial Planeta.
3. Aguinis, Marcos; Justino Laguna 1996: *Diálogos sobre la Argentina y el fin del milenio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
4. Aldana, Adolfo 1975: *La cuentística de Augusto Roa Bastos*. Montevideo: Ediciones Geminis – Colección Novus Orbis.
5. Alejos-Grau, Carmen-José 2005: Génesis de los ideales americanistas. In: Josep-Ignasi Saranyana, Carmen José Alejos-Grau (dir., coord.) 2005: *Teología en América Latina. II/1. Escolástica barroca, Ilustración y preparación de la Independencia (1665-1810)* Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 691-786.
6. Alonso de Diego, Mercedes 2005: La historia de la Iglesia en Indias en el siglo XVIII. In: Josep-Ignasi Saranyana, Carmen José Alejos-Grau (dir., coord.) 2005: *Teología en América Latina. II/1. Escolástica barroca, Ilustración y preparación de la Independencia (1665-1810)*: Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 51-98.

7. Andreu, Jean L. 1976: *Hijo de hombre* de A. Roa Bastos: fragmentación y unidad. *Revista Iberoamericana* 42 (96), 473-483. In: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3171/3353> ED 28/12/2020.
8. Barrenechea, Ana María 1984: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
9. Barrett, Rafael 2010: *Obras completas*. T. I-II. Santander: Ediciones Tantín.
10. Becker, Félix 1987: *Un mito jesuítico: Nicolás I, rey del Paraguay*. Asunción: Carlos Schauman Editor.
11. Bethell, Leslie (ed.) 2000: *Historia de América Latina*. T. 1-8. Barcelona: Editorial Crítica.
12. Bonilla, Alcira Beatriz 2018: Relectura filosófica intelectual de la obra de José Manuel Peramás. *IHS. Antiguos Jesuitas en Iberoamérica* 6.2, 45-56. In: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/67/67603003/html/ED01.10.2020>.
13. Bulnes Aldunate, Juan 1985: Manuel Lacunza: contenidos teológicos y filosóficos de su interpretación profética. In: Pablo Richard (ed.) 1985: *Raíces de la teología latinoamericana. Nuevos materiales para la historia de la teología*. San José: DEI – CEHILA, 97-118.
14. Carilla, Emilio 1978: La Introducción al *Facundo. Anuario de Letras. Lingüística y Filología* 16, 175-192. In: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6268093.pdf> ED 06/09/2018.
15. Casaccia, Gabriel 1996: *La babosa*. Asunción: El Lector.
16. Casaccia, Gabriel 2006: *El guajhú y otros cuentos*. Asunción: El Lector.
17. Castellani, Leonardo 1978: *Los papeles de Benjamín Benavides*. Buenos Aires: Dictio In: <https://www.scribd.com/document/236384161/Castellani-Papeles-de-Benjamin-Benavides> ED 17/02/2020.
18. Castellani, Leonardo 1992: *Camperas*. 11ª ed. Prefacio de Fr. Aníbal Fosbery OP. Buenos Aires: Ediciones Vórtice. In: <https://ia60-1303.us.archive.org/3/items/CastellaniCamperas/Castellani%20-%20Camperas.pdf> ED 10/03/2020.
19. Drozdowicz, Maksymilian 2013a: *Anarquistas y esclavos. Reminiscencias barrettianas en la literatura paraguaya (1940-1990)*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě.
20. Drozdowicz, Maksymilian 2013b: *Obraz Paragwaju w Polsce w konfrontacji ze źródłami hispanistycznymi. Główne tematy. Ameryka Łacińska* 2 (80), 71-115.
21. Drozdowicz, Maksymilian 2015: *Językowy obraz świata guarani w polskich tłumaczeniach prozy Augusto Roa Bastosa*. Wrocław: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu.
22. Dussel, Enrique 1983: *Historia general de la Iglesia en América Latina. T. I/1. Introducción general*. Salamanca: CEHILA – Ediciones Sígueme. In: [biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20120215104509/iglesia2.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20120215104509/iglesia2.pdf) ED 25/09/2016.

23. Dussel, Enrique 1992: *Historia de la Iglesia en América Latina: medio milenio de colonización y liberación (1492-1992)*. Madrid: Mundo Negro – Esquila Misional. In: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/2012-0215100901/iglesia.pdf> ED 13/12/2016.
24. Eakin, Marshall C. 2009: *Historia Ameryki Łacińskiej. Zderzenie kultur*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
25. Ferrer Agüero, Luis María 1981: *El universo narrativo de Augusto Roa Bastos*. Tesis doctoral. Madrid: Departamento de Literatura Hispanoamericana – Universidad Complutense.
26. Franco, Jean 2006: *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*. 16ª ed., revisada y puesta al día. Barcelona: Editorial Ariel.
27. Gać, Jan 2006: *Raj utracony. Śladami chrześcijaństwa. Pierwsze misje jezuitów w Ameryce*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
28. Galeano, Eduardo 1990: *Memoria del fuego II. Las caras y las máscaras*. Madrid: Siglo XXI de España Editores. In: [https://static.telesurtv.net/filesOnRFS/news/2015/04/13/memoriasdelfuegoii-lascaras\\_y\\_las\\_mascaras.pdf](https://static.telesurtv.net/filesOnRFS/news/2015/04/13/memoriasdelfuegoii-lascaras_y_las_mascaras.pdf) eduardo galeano memoria del fuego II ED 04/06/2018.
29. Galeano, Eduardo 1991: *Memoria del fuego I. Los nacimientos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores. In: [http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Galeano\\_Eduardo-Memoria\\_del\\_fuego\\_I\\_Los\\_nacimientos.pdf](http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Galeano_Eduardo-Memoria_del_fuego_I_Los_nacimientos.pdf) ED 03/10/2017.
30. Galeano, Eduardo 2001: *Las palabras andantes*. Con grabados de J. Borges. 5ª ed. Buenos Aires: Catálogos. In: [http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Galeano\\_Eduardo-Las\\_palabras\\_andantes.pdf](http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Galeano_Eduardo-Las_palabras_andantes.pdf) ED 03/10/2017.
31. Galeano, Eduardo 2008: *Espejos*. Una historia casi universal. Madrid: Siglo XXI de España Editores. In: <https://static.telesurtv.net/filesOnRFS/multimedia/2015/04/13/espejos.pdf> ED 03/10/2017.
32. Gómez-Canedo, Lino 1998: *Evangelización y conquista. Experiencia franciscana en Hispanoamérica*. 2ª ed. México: Editorial Porrúa.
33. Gutiérrez, Ramón 2011: *Historia urbana de las reducciones jesuíticas sudamericanas: continuidad, rupturas y cambios (siglos XVII-XX)*. In: <https://core.ac.uk/download/pdf/71612658.pdf> ED 27/12/2020.
34. Halperin Donghi, Tulio 1972: *Revolución y guerra. Formación de una élite dirigente en la Argentina criolla*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
35. Harisson, Everett F. et al. (ed.). 2006: *Diccionario de teología*: Grand Rapids, Michigan: Baker Book House. In: [http://www.mybibleteacher.net/uploads/1/2/4/6/124618875/diccionario\\_de\\_teatologia\\_-\\_everett\\_f\\_harrison.pdf](http://www.mybibleteacher.net/uploads/1/2/4/6/124618875/diccionario_de_teatologia_-_everett_f_harrison.pdf) 29/02/2020.
36. Ignacio de Loyola 1952: *Obras completas de Ignacio de Loyola*. Edición manual. Transcripción, introducciones y notas del P. Ignacio



- Iparraguirre, S. I. Madrid: La Editorial Católica (Biblioteca de Autores Cristianos 24
37. *La Biblia latinoamericana*. Edición pastoral. XXX ed. Madrid – Estella: San Pablo – Editorial Verbo Divino.
  38. Luciani, Rafael 2017: *Wszystko zależy od następnego papieża*. Entrevista con Zuzanna Radzik. *Tygodnik Powszechny* 48, 34-36.
  39. Lugones, Leopoldo 1907: *El imperio jesuítico*. 2ª ed. corregida y aumentada. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano Editores. In: <https://ia802700.us.archive.org/34/items/elimperiojesuti00lugogoog/elimperiojesuti00lugogoog.pdf> ED 18/02/2018.
  40. Mallea, Eduardo 1961: *Historia de una pasión argentina*. Prólogo de Francisco Romero. 8ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. In: <https://ia800304.us.archive.org/34/items/histriadeunapasi013672mbp/histriadeunapasi013672mbp.pdf> ED 25/05/2020.
  41. Mansilla, Eduarda 2007: *Pablo o la vida en las pampas*. Estudio preliminar de María Gabriela Mizraje. Buenos Aires: Colihue – Biblioteca Nacional.
  42. Marcos, Juan Manuel 1983: *Roa Bastos, precursor del post-boom*. México: Editorial Katún.
  43. Martínez Estrada, Ezequiel 1991: *Radiografía de la pampa*. Leo Pollmann coordinador. México: Fondo de Cultura Económica. In: <https://idoc.pub/documents/martinez-estrada-e-radiografia-de-la-pampa-m34mxmw60el6> ED 16/05/2010.
  44. Melià, Bartomeu, María Nagel 1995: *Guaraníes y jesuitas en tiempo de las misiones. Una bibliografía didáctica*. Santo Ángelo – Asunción: URI – Centro de Cultura Misionera – CEPAG.
  45. Menton, Seymour 1973: Realismo mágico y dualidad en *Hijo de hombre*. In: Helmy Fuad Giacoman (ed.) 1973: *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid – New York: Anaya – Las Américas, 203-220.
  46. Mujica Láinez, Manuel 1987: *Bomarzo*. 5ª ed. Preliminar de Marcos-Ricardo Bernatán. Buenos Aires: Seix Barral (Biblioteca Breve
  47. Mujica Láinez, Manuel 1991: *El laberinto*. Barcelona: Seix Barral.
  48. Navascués, Javier de 1996: Imagen de Iglesia en la literatura en la literatura hispanoamericana contemporánea”. In: Josep-Ignasi Saranyana, Enrique de la Lama, Miguel Lluch-Baixaui (eds.) 1996: *¿Qué es la historia de la Iglesia? XVI Simposio Internacional de Teología*. Pamplona: Ed. Universidad de Navarra – EUNSA, 367-384.
  49. Olea Franco, Rafael 1990: Lugones y el mito gauchesco. Un capítulo de historia cultural argentina. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38. 1, 307-331. In: <http://aleph.academica.mx/jspui/bitstream/56789/267-10/1/38-001-1990-0307.pdf> ED 30/09/2018.
  50. Paz, Octavio 1993: *Itinerario*. México: Fondo de Cultura Económica.

51. Pinillos, María de las Nieves 1987: *El sacerdote en la novela hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
52. Quiroga, Horacio 1987: *Quiroga por Horacio*. Montevideo: Departamento de Producción Gráfica y Audiovisual – MEC.
53. Quiroga, Horacio 2010: *Quiroga íntimo. Diario de viaje a París*. Edición de Erika Martínez. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
54. Radzik, Zuzanna 2017: Jeśli chcesz zrozumieć Franciszka... Tygodnik Powszechny 44: 38-40.
55. Real Academia Española 1992: *Diccionario de la lengua española*. 21<sup>a</sup> ed. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
56. Ritter, Jorge Rodolfo 1969: *La hostia y los jinetes*. Asunción: s/e.
57. Roa Bastos, Augusto 1960: *Hijo de hombre*. Buenos Aires: Editorial Losada.
58. Roa Bastos, Augusto 1991: *Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*. Presentación y selección de textos de Paco Tovar. Barcelona: Editorial Anthropos (Suplementos *Anthropos*. Antologías temáticas 25
59. Roa Bastos, Augusto 2003a: *Cuentos completos*. Compilación Miguel Ángel Fernández. Prólogo de Jorge Aiguadé. Asunción: El Lector.
60. Roa Bastos, Augusto 2003b: *Yo el Supremo*. Ed. Milagros Ezquerro. 3<sup>a</sup> ed. Madrid: Cátedra.
61. Rodríguez Monegal, Emir 1968: *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Editorial Losada.
62. Roedl, Bohumír 2012: *Dějiny Paraguaye*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
63. Saranyana, Josep-Ignasi, Carmen José Alejos-Grau 1999: Catequesis postridentina. In: Josep-Ignasi Saranyana (dir.) 1999: *Teología en América Latina. I. Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493-1715)*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 221-255.
64. Saranyana, Josep-Ignasi (dir.), Carmen José Alejos-Grau (coord.) 2005: *Teología en América Latina. II/1. Escolástica barroca, Ilustración y preparación de la Independencia (1665-1810)*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert.
65. Sarmiento, Domingo Faustino 1999: *Facundo*. In: <http://hacer.org/-pdf/Facundo.pdf> ED 06/09/2018.
66. Sarnacki, Andrzej SJ 2018: *Kolumbia i kultura przemocy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
67. Scannone, Juan Carlos 1976: Poesía popular y teología. El aporte del *Martín Fierro* a una teología de la liberación. *Concilium. Revista internacional de Teología* 115. 2.
68. Silva, Lincoln 1970: *Rebelión después*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
69. Silva, Lincoln 1975: *General, general*, Buenos Aires: Crisis Libros.

70. Speck, Paula 1976: *Las fuerzas extrañas*, Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata. *Revista Iberoamericana* 42.96, 411-426.
71. Suchostawska, Laura 2019: *Relaciones entre el cristianismo y las creencias indígenas en las obras de José María Arguedas*. Memoria de licenciatura. Wrocław: Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu.
72. Szyszka, Tomasz 2015a: Indianie z Argentyny w nauczaniu i podczas spotkań z Janem Pawłem II. In: Zdzisław Struzik, Tomasz Szyszka (ed.) 2015: *Jan Paweł II w Argentynie*. Warszawa: Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, 77-108.
73. Szyszka, Tomasz 2015b: *Listy różne ku chwalebnej ciekawości i chrześcijańskiemu zbudowaniu służące jezuickich misjonarzy z Ameryki Hiszpańskiej*. Wstęp Piotr Nawrot. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Teologiczny (Kościół w Ameryce Hiszpańskiej 3
74. Szyszka, Tomasz 2015c: *Redukcje jezuickie Maynas w Górnej Amazonii w XVII-XVIII wieku. Ujęcie historyczno-misjologiczne*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (Studia i Materiały Misjologiczne 34
75. Szyszka, Tomasz 2015d: Wysiłki ewangelizacyjne w argentyńskiej Patagonii w XVII-XIX wieku. In: Zdzisław Struzik, Tomasz Szyszka (ed.) 2015: *Jan Paweł II w Argentynie*. Warszawa: Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, 109-126.
76. Szyszka, Tomasz 2018a: Ewangelizacyjny projekt franciszkańskich redukcji w Paragwaju. *Nurt SVD* 1, 265-284.
77. Vázquez, Germán, Nelson Martínez Díaz 2000: *Historia de América Latina*. 2<sup>a</sup> ed. Madrid: SGEL.
78. Vera, Helio 1999: *Angola y otros cuentos*. Asunción: Editorial Medusa. In: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/angola-y-otros-cuentos--0/html/ff32e050-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/angola-y-otros-cuentos--0/html/ff32e050-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html) ED 28/12/2020.
79. Villagra Marsal, Carlos 1996: *Mancuello y la perdiz*. Madrid: Ediciones Cátedra.
80. Wast, Hugo 1956: *Obras completas. Tomo I*. Madrid: Ediciones Fax.
81. Wast, Hugo 1957: *Obras completas. Tomo II*. Madrid: Ediciones Fax.

**AGNIESZKA FLISEK**

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

**WYIMKI Z HISTORII  
LATYNOAMERYKAŃSKICH AWANGARD**

**EXCERPTS FROM THE HISTORY  
OF LATIN AMERICAN AVANT-GARDE**

**Abstract:** The poetic Avant-garde in Latin America is not a homogeneous phenomenon as it consists of various movements which might be complementary to one another or be entangled in opposition. On the one hand, creacionismo, ultraísmo, euforismo or estridentismo have a certain cognitive and civilizational optimism, they are determined by the imperative of innovation and the cult of the new. On the other hand, Argentine martinfierrismo, the urban creolism represented by Borges, or Cuban negrismo are characterized by cognitive skepticism and anti-civilization moods. These movements question the imperative of progress-oriented history, confront the absolute power of the latest inventions, and, when faced with the perspective of nothingness and chaos, seek to be rooted in the heritage of African-American cultures or in spontaneous popular art, unrestricted by artistic conventions. However, the selection of topic matters presented here should serve as an illustration of a greater phenomenon. This article does not aim at providing a synthetic and comprehensive presentation of the history of Latin American Avant-garde movements, but rather at defining those aspects of Latin American Avant-garde that constitute the main lines of its development. Further, it seeks to separate Latin American Avant-garde from the dominant paradigms in the history of Latin American literature by means of avoiding its analysis in terms of imitation and originality, repetition and difference.

**Key words:** Latin American avant-gard movements, history, typology

Czym jest awangarda w Ameryce Łacińskiej? Kolebką latynoamerykańskiej literatury nowoczesnej czy może najmniej oryginalną, najbardziej naśladowczą spośród wszystkich tendencji tejsze

literatury, „groteskową małpią gestykulacją”, jak podsumował dokonania twórców swojego pokolenia César Vallejo, przez wielu uznawany za najwybitniejszego hispanoamerykańskiego poetę XX wieku, który przyswoił sobie zresztą najbardziej radykalne awangardowe innowacje? Czy rzeczywiście wiersze Nerudy, Borgesa czy Maplesa Arce nie różnią się niczym od poezji Tzary, Ribemonta, Reverdy’ego? Czy po raz kolejny to europejski duch, tym razem zwany „nowym duchem”, odnowił oblicze latynoamerykańskiej literatury?

Octavio Paz stawia sprawę nieco inaczej. Według niego ruch awangardowy miał międzynarodowy charakter i tym samym każdy z mniej lub bardziej efemerycznych „izmów”, jakie pojawiły się w niemal wszystkich krajach Ameryki Łacińskiej, pozostaje w ścisłym związku z rozwojem awangard europejskich. Tak jak bowiem nie można zrozumieć poetyki T. S. Eliota czy Ezry Pounda bez odwołania się do symultaneizmu Guillaume’a Apollinaire’a, tak trudno jest nie zauważyć, że koncepcja obrazu poetyckiego jako autonomicznej rzeczywistości duchowej Paula Reverdy’ego odcisnęła głębokie piętno na twórczości poetów tak różnych, jak André Breton, William Carlos Williams czy Vicente Huidobro (Paz 1989: 166).

Rozbieżność w ocenach latynoamerykańskiej awangardy Valleja i Paza odzwierciedla typowe dla literatury tego regionu napięcie między mniej lub bardziej wyraźną fascynacją wzorcami kultury zachodniej – fascynacją, której nieodmiennie towarzyszyła po-

trzeba udowodnienia, że jest pełnoprawnym członkiem *Weltliteratur* – a nieodpartym pragnieniem zaznaczenia swojej oryginalności. Ruchom awangardowym także właściwe jest to napięcie, chociaż w pierwszym, „kosmopolitycznym” okresie awangard, przypadającym na drugą i trzecią dekadę XX wieku, ich uczestnicy, podobnie jak wcześniej modernści pod wodzą Rubena Darío, zapominali o swojej przynależności do „peryferii” świata i nie odczuwali niemal żadnej potrzeby podkreślania kulturowej inności. Podzielali natomiast z europejskimi futurystami, kubistami, ekspresjonistami, dadaistami i surrealistami dążenie do zerwania z przeszłością, głosząc konieczność demontażu estetyzmu, wyszukanej retoryki, prawa analogii, deklamatorskiego tonu, logicznej składni i muzycznej formy (rymu, metrum, stroficznej kompozycji) cechujących poezję modernizmu<sup>1</sup>. Podobnie jak po drugiej stronie Atlantyku, również i tu „nowa wrażliwość”, czy też – jakby powiedział Apollinaire – „nowy duch”, nietzscheańsko przewartościowujący wszystkie wartości, znajdował swoje odzwierciedlenie w uprzywilejowaniu wyobraźni, anarchistycznych zestawieniach zawsze zaskakujących obrazów, w asyntaktyczności, typograficznych kompozycjach i efektach wizualnych, w symultaneizmie jako naczelnej zasadzie konstrukcji utworu, a co za tym idzie, we fragmentarycznej, nieciągłej jego formie. Również i tu awangardowi artyści znajdują się

---

<sup>1</sup> Modernizmu w hispanoamerykańskim znaczeniu tego terminu, to jest fin de sièclewej poezji zbliżonej do symbolizmu i parnasizmu, za której inicjatora zgodnie uznaje się Rubena Darío (1867-1916). W Brazylii natomiast modernizm utożsamiany jest z ruchami awangardowymi lat dwudziestych i trzydziestych.

w stanie głębokiej i gwałtownej rewolty wobec wszystkich reguł życia – uciekają się do estetycznych prowokacji, prowadzą zażarte polemiki, wyprowadzają sztukę na ulice, a w manifestach, programach i gazetach ściennych odnajdują tak samo lub nawet bardziej znamienne od dzieł skończonych formy wypowiedzi.

### **Awangardowa nowina i jej pierwsi latynoamerykańscy posłańcy**

Nowiny o estetycznym fermentie w Europie dotarły do Ameryki Łacińskiej bardzo szybko. Już w kwietniu 1909 roku, kilka tygodni po ogłoszeniu przez Marinettiego *Manifestu futurystycznego* w Paryżu, nie kto inny, tylko Rubén Darío – wkrótce ulubiony cel ataków awangardowych twórców – publikuje w argentyńskim dzienniku „La Nación” artykuł na temat twórczości Marinettiego i tłumaczy jedenaście punktów jego manifestu. Pod koniec tego roku o futuryzmie usłyszano również w Brazylii, gdzie w jednym z salwadorskich dzienników ukazał się poświęcony temu kierunkowi artykuł Almacchia Diniza *Uma nova escola literária* (Nowa szkoła literacka) (Schwartz 1991: 28). I chociaż po zakończeniu I Wojny Światowej, kiedy to Marinetti otwarcie udzielił wsparcia włoskiemu faszyzmowi, awangardy latynoamerykańskie obłożyły anatemą ruch futurystów, jest rzeczą oczywistą, iż zdążyły zaciągnąć wobec niego olbrzymi dług. To dzięki szkole włoskiej odważyły się zerwać z tradycją, to jej przede wszystkim zawdzięczają przekonanie o nieprzekraczalnej odmienności i specyfice swojego okresu kulturowego oraz bezwarunkowy kult nowości, który stał

się wyznacznikiem manifestów niemal wszystkich latynoamerykańskich „izmów”, głównym celem działań wszystkich awangardowych twórców i jedynym obiektywnym miernikiem ich dokonań<sup>2</sup>.

Natomiast za początek dziejów twórczości awangardowej w Ameryce Łacińskiej należy uznać publiczną lekturę w Ateneum w Santiago de Chile w roku 1914 manifestu *Non serviam* Vicente Huidobra (1893-1948), postulującego poezję, która ma być absolutnym tworzeniem, która w magiczny sposób zastępuje świat realny światem idealnym:

Nie muszę być twoim sługą, matko Naturo; będę twoim panem ... Będę miał swoje drzewa, które nie będą jak twoje; będę miał swoje góry, będę miał swoje rzeki i swoje morza [...]. Nie czyniliśmy dotąd nic innego, jak tylko naśladowaliśmy świat w jego wyglądzie, nie stworzyliśmy niczego. [...] Nie zastanawiając się nad tym dłużej, zaakceptowaliśmy fakt, że nie może być innych realiów niż te, które nas otaczają, i nie pomyśleliśmy, że my także możemy kreować realia w naszym świecie, w świecie, który oczekuje na własną faunę i florę. (za Andersonem Imbertem 1986 II: 54)

Huidobro nie chce imitować przyrody, wierzy natomiast w siłę metafory stwarzającej przedmioty, „tak jak przyroda stwarza drzewo”. W słynnym programowym wierszu *Ars poetica* z tomu *El espejo del agua* (Lustro wody, 1916) odnajdujemy wszystkie najważniejsze założenia kracjonizmu, pierwszej i niewątpliwie najbardziej organicznej awangardowej szkoły hiszpańskojęzycznej:

---

<sup>2</sup> Role, jaką odegrał Marinetti w latynoamerykańskiej kulturze, najlepiej oddaje artykuł Macedonia Fernández opublikowany w „Revista oral” z okazji wizyty ojca futuryzmu w Buenos Aires w 1926 roku. Macedonia, sam nazywany ojcem, a nawet dziadkiem argentyńskiej awangardy, oznajmia w nim: „Pomógł nam Pan wyzwoić się z uwielbienia dla przeszłości” (za Aguilarem 1997: 31).



autonomię i absolutny antymimetyzm sztuki będącej czystym tworzeniem („Dlaczego opiewacie różę, poeci? / Sprawcie, aby zakwitła w wierszu”), w której nie ma miejsca na anegdotę ani opis; sztuki personifikującej rzeczy, spowijającej je atmosferą intymności, doprecyzowującej to, co nieokreślone i abstrahującej od tego, co konkretne, a przede wszystkim odzierającej przedmiot z jego codziennych funkcji i poddającej go licznym transformacjom, tak by powstał przedmiot całkowicie nowy. Kreacjonim, jak nazwał swój jednoosobowy ruch awangardowy Huidobro, różni się od futuryzmu i późniejszego surrealizmu w jednej podstawowej kwestii – nie uznaje twórczości poetyckiej niekontrolowanej myślowo: „Muskul zawieszono, / Jak wspomnienie, w muzeach; / Ale nie dlatego mniejszą władamy siłą; / Prawdziwej energii / Głowa jest siedzibą”. Wiara w racjonalną wyobraźnię poety oraz w twórczą moc słowa jest dla Huidobra wiarą najwyższą, dlatego też zamyka swoją *Ars poetica* kategorię stwierdzeniem: „Poeta jest małym Bogiem” (Huidobro 2011: 13)<sup>3</sup>.

Jednak dopiero działalność w kołach paryskiej awangardy w latach 1916-1918 w pełni ukształtowała Huidobra jako artystę. Chilijski poeta pisywał do futurystycznego czasopisma „Sic”, razem z Reverdy’em założył wpływowe pismo „Nord-Sud”; publikował po francusku tomy poezji: *Horizon carré* (1917), *Tour Eiffel*

---

<sup>3</sup> Cytaty z utworów poetyckich podaję w moim tłumaczeniu, o ile nie zazna-  
czyłam innego pochodzenia. Szczegółowe omówienie założeń kreacjonizmu  
polski czytelnik znajdzie w *Teorii poetyckiej keacjonizmu* Pedra Aullona de Haro  
opublikowanej w numerze 286-287 „Literatury na świecie” (1995: 33-61).

(1918), *Saisons choisies* (1921), stając się jedną z czołowych postaci literackiego kubizmu we Francji. Nic więc dziwnego, że poezja Huidobra, oprócz mechanistycznych metafor zaczerpniętych z futuryzmu, zdradza również cechy stylu poezji kubistycznej – mamy w niej zawieszenie związków logicznych, demontaż języka, symultaneizm, zderzenia nieprzystających do siebie obrazów, arbitralne skojarzenia. Wszystkie te elementy pojawią się później w siedmiu pieśniach epickiego poematu, lub raczej antypoematu, zatytułowanego *Altazor albo podróż na spadochronie*, którego głównym bohaterem jest język i jego ewolucja od statusu nośnika myśli do czystego brzmienia, od słowa do milczenia, od tekstu do białej kartki. *Altazor*, opublikowany w 1931 roku, rzuca prawdziwe wyzwanie poezji hispanoamerykańskiej tamtego okresu, łącząc pragnienie wyzwolenia języka poetyckiego ze zobowiązań referencyjnych i okowów językowej tradycji<sup>4</sup> z metafizyczno-egzystencjalną refleksją nad relatywnością wszelkich wartości.

Huidobro zapisał się w historii literatury nie tylko jako ojciec-założyciel hispanoamerykańskiej awangardy oraz jako autor pionierskich i rewolucyjnych utworów poetyckich, kaligramów, romanc, manifestów, esejów i sztuk teatralnych, ale również jako swego rodzaju Hermes – kulturowy łącznik między dwoma kontynentami, posłaniec awangardowej nowiny w hiszpańskojęzycznym świecie. Jakoż w 1918 roku chilijski poeta wyruszył z Paryża do Madrytu z walizką pełną kubistyczno-futurystycznych nowinek

---

<sup>4</sup> „Powinno się pisać w języku, który nie jest językiem ojczystym”, podkreśla z mocą Huidobro w *Przedmowie* do poematu (1995: 5; przeł. K. Rodowska).

Apollinaire'a, Blaise Cendrarsa i Jeana Cocteau. Zrobił oszałamiające wrażenie i natychmiast został przyjęty w szeregi formującej się właśnie awangardowej grupy ultraistów.

Na kształt hiszpańskiego ultraizmu, ruchu, w którym największą rolę odegrali Rafael Cansinos-Assens, Gerardo Diego, Juan Larrea i Ramón Gómez de la Serna, duży wpływ miał również Jorge Luis Borges (1899-1986). Argentyński autor, jeden z najwybitniejszych twórców latynoamerykańskiej literatury nowoczesnej, spędził lata I Wojny Światowej w Zurychu, gdzie napisał serię wierszy w hołdzie Rewolucji Październikowej i zapoznał się z niemieckim ekspresjonizmem, którego osiągnięciami podzielił się następnie z ultraistami w Hiszpanii. Po powrocie do Buenos Aires w 1921 roku zajął się przeszczepianiem na argentyński grunt założeń ultraizmu, które streścił w manifestie opublikowanym w tym samym roku w czasopiśmie „Nosotros” („My”), zatytułowanym lapidarnie *Ultraismo* (Ultraizm): „1. ograniczenie liryki do jej podstawowego składnika – metafory; 2. wyeliminowanie zdań wtrąconych, łączników, zbędnych epitetów; 3. usunięcie ozdobników, szczyrych wyznań, anegdot i dykteryjek, kaznodziejskiego tonu oraz wyszukanych zawilóści; 4. połączenie dwóch lub więcej obrazów celem podniesienia siły ekspresji języka” (w: Schwartz 1991: 105). Jak łatwo zauważyć, trzy z czterech postulatów Borge-sa mają charakter negatywny. Drogą eliminacji ultraizm dąży bowiem do uzyskania poezji nagiej, wyzutej z nadmiaru, oczyszczonej z wszelkich formalnych akcesoriów, zredukowanej do swojej

istoty dzięki użyciu jednego li tylko środka wyrazu – metafory, którą Huidobro nazywał broszą spinającą nieprzystające do siebie światy, a która także i Borgesa fascynuje swoją „precyzyzną, algebraiczną formą”, umiejętnością pokonywania odległości i łączenia odmiennych sfer doświadczenia. Do teźże borgesowskiej definicji metafory zawartej w artykule *Acotaciones* (Adnotacje, 1924) – będącym tyleż recenzją poematu *Prismas* (Pryzmaty, 1924) González Lanuzy, co próbą podkreślenia odrębności ultraizmu argentyńskiego wobec macierzystej, hiszpańskiej wersji nurtu – zdaje się odwoływać Ortega y Gasset w swoim słynnym eseju *Dehumanizacja sztuki* (1925): „Poezja jest obecnie wyższą algebrą metafor” (1980: 304)<sup>5</sup>.

Do Borgesa przyłączają się niebawem Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza – autor *Prismas*, tomowi poezji będącego zdaniem Borgesa najdoskonalszą realizacją ultraistycznych postulatów, a także Ricardo Molinari, Norah Lange i Leopoldo Marechal. Owi młodzi poeci, wspierani przez Macedonia Fernándeza (1874-1952) oraz Ricarda Güiraldesa (1886-1927), z zapałem publikują ultraistyczne odezwy, najpierw w efemerycznym, złożonym jedynie z dwóch numerów czasopiśmie ściennym „Prisma”, a później w dwóch innych o zdecydowanie dłuższym żywocie: „Proa”, pu-

---

<sup>5</sup> Myli się zatem Julián Malatesta, kiedy pisze, że definicja metafory Borgesa jest „szczęśliwą parafrazą” zdania hiszpańskiego filozofa i eseisty (2008: 16). Kolejność ukazania się obu tekstów świadczy bowiem o czymś wręcz przeciwnym.

blikowanym w dwóch seriach w latach 1922-1923 i 1924-1925), oraz „Martín Fierro” (1924-1927).

To ostatnie czasopismo, odwołując się w swoim tytule do słynnego poematu gauczowskiego José Hernandez, wskazuje na umiłowanie przez ultraistów wszystkiego, co argentyńskie, przy czym ta narodowa afirmacja – bardziej zresztą deklarowana niż realizowana, nie stoi w sprzeczności z typową dla awangardowych ruchów zasadą sprzeciwu wobec tradycji i obowiązujących konwencji. Jakoż martinfierryści, jak zaczęto wkrótce nazywać argentyńskich ultraistów, wytoczyli swoją nienazbyt ciężką artylerię cierpkiej ironii, prześmiewczej satyry i drwiącego tonu przeciwko swoim bezpośrednim poprzednikom – wciąż święcącym triumfy modernistom, zwolennikom godnej potępienia zasady harmonii i dobrego gustu, oraz winnym grzechu prowincjonalizmu i anegdotyczności postmodernistom.

Wartością bowiem dla ultraistów najwyższą – podobnie jak dla wszystkich bez wyjątku awangard latynoamerykańskich i europejskich – była „nowa wrażliwość” (Girondo), radosna świadomość bycia nowoczesnym, niezawdzięczania niczego ojcom i jednocześnie otwarcia na wszelkie estetyczne nowości. W rzeczy samej, ultraiści bez skrupułów korzystali z szerokiego repertuaru propozycji programowych innych nurtów: z kreacjonizmem Huidobra dzielili postulat autonomii języka poetyckiego<sup>6</sup>, od kubistów

---

<sup>6</sup> „Słowa to nie mosty wiodące do idei, lecz cele same w sobie” – pisze Borges w *Al margen de la moderna estética* (Na marginesie współczesnej estetyki), swo-

zaczepnęli „aktywną estetykę pryzmatów”, z ekspresjonizmu – „pragnienie sztuki zdolnej oddać nagą emocję”<sup>7</sup>, od futurystów i dadaistów zarazili się obrazoburstwem i duchem rewolty.

Taki eklektyczny w swym charakterze jest właśnie słynny manifest czasopisma „Martín Fierro” (1924), który zapowiada bezpardonową walkę ze skostniałymi regułami i dogmatami artystycznymi oraz „hipopotamiczną gruboskórnością szacownej publiczności”, próbuje zaszczerpieć tej ostatniej – żartem, szyderstwem i agresywnym tonem – „nową wrażliwość” i „nowe rozumienie”, ujawnia swoją fascynację cywilizacją i urbanizmem, propaguje kosmopolityczną i uniwersalną formułę sztuki, a jednocześnie okazuje głęboką narodową świadomość; innymi słowy, łączy apologię wszelkich przejawów nowości z narodową tematyką i językiem (w: Schwartz 1991: 112-114). W istocie, można powiedzieć, że kreolizm, nurt tyleż estetyczny co ideologiczny, którego głównym celem było uchwycenie esencji argentyńskości, rozwijał się niejako w łonie kosmopolitycznej awangardy, a powieść *Don Segundo Sombra* (1926) Ricarda Güiraldesa, szczytowe osiągnięcie argentyńskiego regionalizmu, cieszyła się ogromnym uznaniem martinfierrystów.

Ów manifest zredagował Oliverio Girondo (1891-1967), zagorzały obrońca awangardowej sprawy, najbardziej radykalny ekspe-

---

im pierwszym artykule na temat nowej poezji opublikowanym w sewilskim czasopiśmie „Grecia” w roku 1920 (Borges 1997: 31).

<sup>7</sup> Cytaty pochodzą z pierwszego manifestu ultraistycznego Borgesa *Anatomía de mi ultra* (Anatomia mojego ultra), który ukazał się w madryckim czasopiśmie „Ultra” 20 maja 1921 roku (w: Schwartz 1991: 102-102).

rymentator spośród wszystkich martinfierrystów i autor pierwszego w Argentynie awangardowego tomu poezji *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* (Dwadzieścia wierszy do czytania w tramwaju, 1922). Zamieszczone w nim impresyjne i z założenia antypoetyckie poematy (których „rytm zbiega po schodach” i które, „porzucone na środku ulicy, czekają, aż ktoś je podniesie niczym niedopałek papierosa”, Girondo 1991: 9) wypełniają pejzaże europejskie, amerykańskie i północnoafrykańskie, zaprezentowane w migawkowych spostrzeżeniach. Symultanicznie rejestrowane przez podmiot liryczny, zmysłowo dostrzegalne przelotne ślady życia, mikro zdarzenia, zreifikowane ludzkie sylwetki, uniezwykłe przez animizację profile codziennych przedmiotów tworzą kubityczne sekwencje obrazów sprawiających wrażenie pozbawionych związku, ułożonych w sposób przypadkowy, niemożliwych do zestawienia w ciągi przyczynowo-skutkowe: „Na tarasie kawiarni siedzi szara rodzina. Przechodzą zezowate piersi, szukają uśmiechu ponad stołami. Od hałasu aut blakną na drzewach liście. Na piątym piętrze ktoś ukrzyżowuje się, otwierając na oścież okno” (*Apunte callejero* [Notatka z ulicy], Girondo 1991: 16). Wiele w tych poetyckich obserwacjach jest przenikliwości, ironii, humoru i ani krzty sentymentalizmu i anegdotyczności.

Późniejsze tomy Gironda (*Espantapájaros [Al alcance de todos]* – Strach na wróble [Na każdą kieszeń], 1932; *Persuasión de los días* – Przekonywanie dni, 1942; czy wreszcie najbardziej dojrzały *En la masmédula*, - Do szpiku, szpiku, 1954) świadczą, że

awangardowy światopogląd i estetyka nie były w jego wypadku doświadczeniem młodości, z którego się wyrasta, lecz stanowią dominantę całej jego poezji. Girondo do końca pozostał humorystycznym skandalistą negującym wszystko, co ustabilizowane: dobre obyczaje, seksualne tabu czy religijne dogmaty. Nie ustawał również w eksperymentach formalnych, które w *En la masmécula*, tomie nie bez przyczyny porównywanym z *Altazorem* Huidobra i *Trilce* Valleja, prowadzą do całkowitej dekompozycji języka lub – inaczej rzecz ujmując – do stworzenia alternatywnego języka poetyckiego, posiadającego odrębną strukturę i bogatego w oryginalne asocjacje brzmieniowe, semantyczne i symboliczne.

W przeciwieństwie do Gironda, Borges, mimo iż był pierwszym w Argentynie apostołem awangardowej nowiny, czynnie uczestniczącym w opracowaniu manifestów ultraizmu, w swojej własnej twórczości poetyckiej bardzo szybko zdystansował się od założeń propagowanego przez siebie ruchu. Awangardowa metoda w jego przypadku ogranicza się do serii zaskakujących obrazów z wczesnej poezji, publikowanej w hiszpańskich czasopismach i nigdy nie włączonej do przygotowywanych później dzieł zebranych. Natomiast już w pierwszych tomach wydanych w Argentynie (*Ferwor Buenos Aires*, 1923; *Księżyc z przeciwka*, 1925; *Zeszyt San Martín*, 1929<sup>8</sup>) odrzuca nowoczesność, wielkomięską sceneryę, zgłębliwie tłumy wypełniające centrum Buenos Aires i ucieka

---

<sup>8</sup> Skromny wybór wierszy z tych i innych tomów poetyckich Borgesa polski czytelnik znajdzie w tomie *Wybór poezji* (1999) w przekładzie Andrzeja Sobola-Jurczykowskiego.



w leniwą ciszę mitycznych, choć wcale nie malowniczych, „znużonych ulic przedmieścia, / tak pospolitych, że prawie niewidocznych” (*Las calles* [Ulice], Borges 1989: 17). Puste place, ustronne zaułki, niskie domy nieśmiało ukazujące przechodniom swoje balkony i balustrady, ganki i patia zanurzone w popołudniowym cieniu, bladoróżowe fasady narożnych sklepików, wreszcie ulice, po drugiej stronie których „nie ma już chodnika” (*Fundación mítica de Buenos Aires* [Mit o założeniu Buenos Aires], Borges 1989: 81), zwiastujące monotonię pampy – wszystkie te jednostajne obrazy przeobrażają się w oczach poety w nasyconą emocjonalnym ładunkiem wewnętrzną rzeczywistość, w sugestywne wspomnienia intymnych odczuć. Borges nie stara się bowiem, jak w poprzednich „jałowych wierszach ultraistycznych”, przedstawić w osobliwych metaforach „niepublikowanych wizji fragmentów życia” (*Ultraismo* [Ultraizm], w: Schwartz 1991: 105); jego Buenos Aires nie jest projekcją przyszłości, lecz obrazem pamięci, wyłania się z przeszłości, tradycji, owiane nostalgią minionych czasów i narodową mitologią. W artykule z 1957 roku zatytułowanym *Las „nuevas generaciones” literarias* („Nowe pokolenia” literackie) z właściwą sobie celnością demaskuje fałszywość awangardowej ideologii nowoczesności: „Odważyliśmy się być ludźmi naszych czasów, jakby bycie współczesnym było trudnym wyborem, nie zaś po prostu przeznaczeniem” (Borges 1990: 98).

## **Rewolucje po rewolucji: świadectwa nowoczesności „wrzaskliwych” i „współczesnych”**

Tocząca się w Meksyku przez całe niemal drugie dziesięciolecie XX wieku rewolucja nie sprzyjała rozwojowi literatury, chociaż stała się pożywką, na której dekadę później wyrósł odrębny gatunek narracyjny, tak zwana „powieść rewolucji meksykańskiej”. Również liryka przeżywała okres stagnacji, który przełamał dopiero poeta emigracyjny José Juan Tablada (1871-1945). Nowatorstwo Tablady polega przede wszystkim na odkryciu dla hiszpańskojęzycznej poezji tradycyjnej formy haiku w *Un día... poemas sintéticos* (Pewnego dnia... wiersze syntetyczne, 1919) oraz na wykorzystaniu przestrzeni jako elementu ekspresji w ideograficznych wierszach przypominających kaligramy Apollinaire’a i Huidobra (*Li-Po y otros poemas* – Li Po i inne utwory, 1920).

Natomiast prawdziwe trzęsienie ziemi – mimo swojej krótkotrwałości – wywołał w meksykańskiej kulturze estrydentyzm, czyli ruch „wrzaskliwych” (od hiszp. *estridente* – krzykliwy, wrzaskliwy), w którym pierwsze skrzypce grał poeta Manuel Maples Arce, a sekundowali mu powieściopisarz Arqueles Vela – znany przede wszystkim jako autor *El café de nadie* (Kawiarnia niczyja, 1926), kronikarz Germán List Arzubide i malarz Ramón Alva de la Canal. Hasłem wywoławczym „wrzaskliwych” – którzy, trzeba przyznać, nie odznaczali się w tym względzie oryginalnością – było „zerwanie”, absolutna negacja przeszłości i tradycji. Ich strategię, niewątpliwie zapożyczone od włoskich futurystów, opierały się na świa-

domych założeniach wywołania skandalu, epatującego odbiorcę efektu zaskoczenia, bulwarowej sensacji, innymi słowy na okazywaniu pogardy dla obowiązujących norm społecznych, moralnych i estetycznych. W manifestie *El comprimido estridentista* (Estrydentyzm w pigułce, 1921) – opublikowanym w pierwszym z trzech numerów jednostronicowej gazety, a właściwie ulotki o znamienym tytule „Actual” (w: Schwartz 1991: 162-169)– Maples Arce, z właściwą sobie stylistyczną dezynwolturą, operując antyestetyczną leksyką, zaskakującą metaforą, obrazoburczym epitetem, wykrzyknikowym zdaniem, hiperbolą oraz skandalizującym hasłem w stylu Marinettiego („Na krzesło elektryczne z Chopinem”), przedstawia czternaście zasad programowych ruchu, będących przede wszystkim wyrazem buntu i całkowitego braku szacunku wobec starych form. Manifest „wrzaskliwych” nie operuje jednak wyłącznie językiem negacji, zawiera również hasła o charakterze postulatycznym. Głosi ideał sztuki kosmopolitycznej („Ukosmopolitycznijmy się. Nie możemy zamykać się w konwencjonalnych granicach sztuki narodowej”), podkreślając, iż wydostanie się z ograniczeń prowincjonalizmu, przewyciężenie widomego zastój i marazmu stało się dla kultury meksykańskiej – podobnie jak dla pozostałych narodowych kultur w Ameryce Łacińskiej – sprawą pierwszorzędnej wagi. Maples Arce sławi również zdobycze nowoczesnej cywilizacji, dynamizm współczesnego życia, maszynę i stechniczowanego człowieka („Jaśnieję w cudownym rozżarzeniu elektrycznych nerwów”).

Wielce znamienny jest ten pęd ku nowoczesności awangardowych ruchów w Meksyku, w Argentynie, a nawet na Karaibach, o wiele silniejszy niż mogłoby to wynikać z rzeczywistego stopnia modernizacji tych krajów. Lew Trocki, który w swojej *Literaturze i rewolucji* (1923) zauważył, iż zdobycze państw rozwiniętych promieniają największym blaskiem i siłą w ideologiach krajów zacofanych, i że nie bez przyczyny futuryzm rozkwitł nie w Niemczech i Ameryce, lecz we Włoszech i Rosji (1991: 103), przebywając w latach trzydziestych na wygnaniu w Meksyku, mógł raz jeszcze naocznie przekonać się o prawdziwości swoich tez<sup>9</sup>.

Nie wszystko jednak w programie meksykańskiej awangardy sprowadzało się do recepcji haseł włoskiego futuryzmu oraz innych europejskich i latynoamerykańskich „izmów”, chociaż *Andamios interiores* (Rusztowania wewnętrzne, 1922) oraz *Poemas interdictos* (Wiersze zabronione, 1927) Maplesa Arce w swoim fragmentaryzmie, symultanicznych, ignorujących reguły logiczne i składniowe zestawieniach obrazów, to niewątpliwie wariacje na temat kreacjonizmu i ultraizmu. Estrydentyzm jest znakomitym przykładem asymilacji, ale i przykrawania cudzych propozycji zgodnie z miejscowymi warunkami. Zwłaszcza postulat absolutnej autonomii sfery estetycznej, będący zresztą główną tezą postromantycznej nowoczesności – w interpretacji Webera wiążący się

---

<sup>9</sup> Wiele awangardowych manifestów – między innymi meksykańskiego estrydentyzmu, argentyńskiego ultraizmu, brazylijskiego modernizmu, a może przede wszystkim awangard antylskich, zrodzonych w łonie gospodarki plantacyjnej, na przykład portorykańskiego euforyzmu – potwierdza słuszność teorii Trockiego (Bossi 1991: 18).

z rozwojem podziału rynku pracy i techniczną specjalizacją społeczeństw wysokoprzemysłowych, w postrewolucyjnym Meksyku musiał być poddany korekcie. „Wrzaskliwi”, podobnie jak wielcy muraliści – Diego de Rivera, José Clemente Orozco czy David Álvaro Siqueiros – nie tylko solidaryzują się z warstwami ekonomicznie upośledzonymi, nie tylko łączą hasła rewolucji estetycznej z rewolucją społeczną, lecz mówią wprost o uczynieniu literatury narzędziem w walce politycznej. Owo zaangażowanie społeczne „wrzaskliwych” najlepiej odzwierciedla drugi tom Maplesa Arce zatytułowany *Urbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos* (Metropolia. Super-poemat bolszewicki w 5 pieśniach, 1924), z kubo-futurystycznymi ilustracjami stanowiącymi znakomitą oprawę dla poematu, który oszczędnym, niemal telegraficznym językiem opiewa nowoczesne miasto, masy robotnicze i socjalistyczną rewolucję. Warto podkreślić, że *Urbe* był pierwszym awangardowym tomem poezji hispanoamerykańskiej przetłumaczonym na język angielski – w roku 1929 ukazał się w Stanach Zjednoczonych jako *Metropolis*, a autorem przekładu był sam John Dos Passos.

„Wrzaskliwi”, jak zauważył Octavio Paz, dokonali w literaturze meksykańskiej niezbędnej i uzdrowicielskiej rewolty (1971: 55), jednak to nie spod ich pióra wyszła najlepsza poezja tego okresu, lecz owej „grupy bez grupy”, która przejdzie do historii pod nazwą „Contemporáneos” („Współcześni”). „Contemporáneos” to tytuł wpływowego czasopisma, założonego w 1928 roku

przez Jaime Torresa Bodeta i wydawanego do roku 1931, o którego kształcie zdecydowali i na łamach którego publikowali Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen i Enrique González Rojo. „Współcześni” nie stworzyli typowego ruchu awangardowego, za to z ogromnym zapałem promowali europejską i amerykańską literaturę nowoczesną. Nie byli też literackim pokoleniem, chociaż zwykło się ich porównywać do hiszpańskiego „Pokolenia 1927”, równie sceptycznego wobec awangardowych ekstrawagancji i podobnie jak oni zainteresowanego tradycyjnymi formami liryki hiszpańskiej. Nazywali się „archipelagiem samotnych”, wyraźnie negując awangardowy kolektywizm, a jednocześnie byli samotną wyspą na mapie porewolucyjnej kultury meksykańskiej zdominowanej przez debatę nad kształtem narodowej tożsamości. Coraz mocniej rozlegały się w niej głosy intelektualistów i artystów „organicznycy”, autorów programu sztuki narodowej zaangażowanej społecznie i politycznie, nawiązującej do form sztuki prekolumbijskiej i ludowej, której najpełniejszą realizacją były murale, czyli wielkie malowidła ścienne Rivero, Siqueirosa i Orozco. Pod koniec lat dwudziestych ulubionym tematem meksykańskiej prozy stała się zakończona dekadę wcześniej rewolucja i zainteresowanie to również należy przypisać sile nacjonalistycznego i populistycznego dyskursu.

Skupieni na celach wyłącznie estetycznych „współcześni” „powieścią o rewolucji meksykańskiej” nie interesowali się wcale,

za to pragnęli zrewolucjonizować gatunek powieści jako takiej. W przeciwieństwie do większości ówczesnych środowisk literackich, w tym ruchu „wrzaskliwych”, odzegnawali się od literatury zaangażowanej, natomiast dzięki swojej heroicznej pracy translatorskiej zapoznali meksykańską publiczność z dziełami André Gide’a, Marcela Prousta, Jeana Cocteau, amerykańskich imaginistów i wielu innych twórców światowego modernizmu. Prowadzili wszechstronną działalność kulturalną: zakładali czasopisma – „Ulises” (1927-1928, którego tytuł jest wyrazem hołdu oczywiście nie dla homeryckiego bohatera, lecz dla powieści Jamesa Joyce’a, znajdującej się wówczas na brytyjskim indeksie książek zakazanych), wymienione już wcześniej „Contemporáneos” oraz „Examen” (1932) – inicjowali przedsięwzięcia teatralne, otwierali kluby filmowe, parali się publicystyką i publikowali antologie, w tym głośną *Antología de la poesía mexicana moderna* (Antologia meksykańskiej poezji nowoczesnej, 1928), w której bez żadnych skrupułów umieścili swoje własne wiersze obok utworów takich autorów, jak Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Ramón López Velarde czy Alfonso Reyes, chociaż większość z nich opublikuje swoje najlepsze tomy dopiero za dziesięć, dwadzieścia lat. Wszyscy „współcześni” odznaczali się wysoką kulturą literacką, rzetelnością myśli, ale i krytycyzmem. Byli odważni i buntowniczy, lecz ich bunt nie przybierał form destrukcyjnych, nie sprowadzał się do zerwania z tradycją i proklamowania wolności twórczej. Zamiast burzyć, marzyli o zbudowaniu solidnych fundamentów nowocze-

snej kultury meksykańskiej i stworzeniu w niej klimatu otwartości. Dlatego zarówno na łamach „Contemporáneos” jak i we własnej twórczości hołdowali jednocześnie tradycji i nowoczesności, meksykańskości i kosmopolityzmowi. Ortiz de Montellano w swoich *Sueños* (Sny, 1933) i *Muerte de cielo azul* (Śmierć błękitnego nieba, 1937) wpisuje surrealistyczne motywy w pejzaże meksykańskiej prowincji. Enrique González Rojo w *Estudio en cristal* (Studium w kryształach, 1936) realizuje postulaty teorii poezji czystej Paula Valéry’ego, by w *El romance de José Conde* (Romanca o José Conde, 1939), poświęconej jednemu z bohaterów rewolucji meksykańskiej, powrócić do wzorców metrycznym i intonacji hiszpańskiego *romancero*. Z kolei *Perseo vencido* (Perseusz zwyciężony, 1948) Gilberta Owena łączy koncepcję poezji czystej z surrealistyczną wizyjnością i konwersacyjnym tonem Eliota.

Ekлекtyzm „współczesnych” należy przypisać niewątpliwie świadomości peryferyjności kultury meksykańskiej, która z racji swego statusu, jak wielokrotnie – począwszy od *Visión de Anáhuac* (Wizja Anáhuac, 1917) a skończywszy na *Última Tule y otros ensayos* (Ostatnia Tule i inne eseje, 1942) – podkreślał Reyes, powinna czuć się zobowiązana, by przyswajając sobie wszystkie zdobyte myśli ludzkiej, ale jednocześnie wygrywać tę marginalność jako źródło nowych znaczeń.

W podobny sposób problem oryginalności i naśladownictwa w literaturze argentyńskiej rozstrzygał Borges, definiując jej korzenie w eseju *Pisarz argentyński i jego tradycja* (1952). Jednak



w czasach poszukiwań esencjonalnej tożsamości narodowej tego rodzaju koncepcje nie cieszyły się szczególną popularnością. „Współczesnych” oskarżano o antypatriotyzm, a nawet o uprawianie literatury „zniewieściałej”. Obłożeni anatamą przez większość środowisk intelektualnych i twórczych, przeżywają kryzys wywołany poczuciem pustki, braku wiary, ideałów, więzów przyjaźni – jak żali się Gorostiza w liście do Torresa Bodeta z listopada 1931 roku, wieszcząc jednocześnie rozpad grupy, ostateczny upadek kolektywnego ducha oraz konieczność zdefiniowania własnej osobowości twórczej (1995: 253-254). Kryzys wywołał pozytywny skutek, paradoksalnie bowiem z tej moralnej i ideologicznej próżni wyłonią się wkrótce najlepsze teksty „współczesnych”, narodzą się prawdziwe poetyckie indywidualności.

Jedną z nich jest Carlos Pellicer (1899-1977), właściwie bardzo luźno związany ze „współczesnymi”, za to uznany przez Octavia Paza za pierwszego „prawdziwie nowoczesnego” meksykańskiego poetę (1971: 75). Jego obszerne dzieło zaskakuje ciągłością – od pierwszego tomu *Colores del mar* (Barwy morza, 1921) po ostatni, *Teotihuacán y 13 de agosto; ruina de Tenochtitlán* (Teotihuacán i 13 sierpnia; ruina Tenochtitlanu, 1965) Pellicer harmonijnie łączy bowiem estetyczne zdobycze awangardy z kultywacją modernistycznej muzyczności i właściwą hispanoamerykańskiemu postmodernizmowi sakralizacją prostoty i codzienności „*Nie ma tu rzeczy, co by równie duże / znaczenie miały, jakie mają róże*” [Wspomnienia z Izy] z tomu *Colores en el mar*, przeł. Leszek En-

gelking)<sup>10</sup>. Jego wiersze, niejednokrotnie będące czystą kumulacją wizualnych i dźwiękowych impresji, ale najczęściej szybujące na skrzydłach emanujących radością metafor, kontrastują z utrzymaną raczej w ciemnej tonacji poezją pozostałych „współczesnych”. Podczas gdy Villaurrutia, Gorostiza, Owen czy Cuesta udają się w długą i dramatyczną podróż do „jałowej ziemi” własnej świadomości, Pellicer – jak Valéry Larbaud – nieustrudzony podróżnik, podąża wypełnioną słonecznym blaskiem drogą na spotkanie z otaczającym światem i niczym Kolumb odkrywa nieodmiennie cudowną amerykańską rzeczywistość: „Kajman to zdeptyany pies. / Czaple unieruchamiają czas. [...] / Wąż sumuje się po dwudziestokroć. / [...] Łodzią z mahoniem, / nagi i czarny, / płynie w dół rzeki Quetzalcóatl” (*Estudio* [Studium], z tomu *Hora y 20* [Godzina, dwadzieścia, 1927]; 1986: 166-167). Urzeczony pięknem tropików, wciąż wyciągających ku niemu „ręce pełne barw”, zarażony ich magią, poeta „wypełni[a] słońcem”, „wszystko, czego dotyka” (*Deseos* [Pragnienia]; z tomu *7 Poemas* [7 wierszy]; 1986: 116), jego metaforyczne słowo nadaje rzeczom nowy kształt, choć nie przeobraża ich całkowicie. Poezja Pellicera – brata ceiby, gwiazdy morskiej i kolibra – jest bowiem Frazerowską magią naśladowczą, gdzie podobne wywołuje podobne, gdzie owoce wybuchają jak gwiazdy, gwiazdy spadają, gdy dojrzeją, kwiaty są ptakami, a ptaki – muzycznym naszyjnikiem okalającym szyję słońca. Przepelniają ją uczucia rzadko wyrażane przez poetów nowoczesności: pokora,

---

<sup>10</sup> Ten znany dwuwiersz Pellicera pełni rolę motta w utworze *Cmentarz róż* Gerarda Beltrana („Tygiel Kultury” 2001 nr 7/9: 66-68).

franciszkańskie zachwycenie światem, pochwała Stwórcy i życia, chociaż ten mistycyzm Pellicera zawsze – nawet w religijnych sonetach z tomu *Práctica del vuelo* (Próby latania, 1956) – jest czystym odczuwaniem, zmysłowością, rozkoszowaniem się bogactwem kolorów i dźwięków.

Obfitość i różnorodność form oddającej jednak wyłącznie piękno zewnętrzne poezji Pellicera tworzy dramatyczny kontrast z twórczością najwybitniejszych poetów tego pokolenia, Gorostizy i Villaurrutii. Dzieło poetyckie pierwszego z nich José Gorostizy (1901-1973) jest nadzwyczaj skąpe, obejmuje zaledwie dwie szczupłe książeczki: *Canciones para cantar en las barcas* (Pieśni do śpiewania na łodziach, 1925) i *Śmierć nieskończoną* (1939, wyd. pol. 1971), które – uzupełnione o kilka innych utworów publikowanych w czasopismach i antologiach na przestrzeni kilkudziesięciu lat – zostały zebrane w tomie *Poesía* (Poezja, 1961). *Śmierć nieskończoną*, tekst niezwykle złożony, wielowarstwowy i gęsty znaczeniowo, zgodnie uznaje się za jeden z najbardziej znaczących poematów dwudziestowiecznej liryki hispanoamerykańskiej. Znajdziemy w nim echa twórczości Góngory, hiszpańskich mistyków i Juany Inés de la Cruz, pism filozoficznych buddyjskich i taoistycznych, Biblii i meksykańskiego folkloru, poezji Eliota, z której Gorostiza przejmie motyw róży i jałowej ziemi, oraz Valéry’ego, którego wpływ widoczny jest w lamentacyjnym tonie i muzycznej formie poematu, gdzie zdania i myśli powtarzają się jak tematyczne wariacje w utworze muzycznym, a operowanie

wierszem o zróżnicowanym metrum wprowadza zmiany tempa. Podobnie jak dzieła Eliota i Valéry'ego, ale również i innych poetów modernizmu – Pounda, Wallace'a Stevensa, Jorge Guilléna, *Śmierć nieskończona* przybiera postać filozoficznego traktatu, pragnie być całościową wizją świata, a jednocześnie stanowi dramatyczne świadectwo kryzysu nowoczesnej świadomości, wynikającego z przekonania o ostatecznym rozszczepieniu myśli i bytu, prowadzącego tym samym do krytyki języka poetyckiego, który bezskutecznie usiłuje dać wyraz rzeczywistości prawdziwej i prawdziwemu życiu. Tematem poematu Gorostizy jest bowiem to, co nieuchwytnie: woda, czas, sen, innymi słowy, umykający byt. Samotny, zagubiony w świecie poeta, początkowo niczym Narcyz „wypełniony sobą – do przesyty – odkrywa[...] siebie w zdumionym odbiciu na wodzie” (1971: 17, przeł. K. A. Jeżewski), to znaczy w treści rozproszonej, bezforemnej, będącej jedynie czasem, czystym przemijaniem. Ale to płynne istnienie, pragnąc uniknąć unicestwienia, niebawem krystalizuje się w formie: „[...] zniewolona / rygiem szklanki, która ją rozświetla, / woda nabiera kształtu” (17). Piękno harmonijnej formy nie jest dla poznającego podmiotu żadną pociechą. Przeciwnie, oczyszczone z treści (z czasowości) życie, zastygłe w kształcie, uwięzione w ścianach naczynia, to znaczy w granicach naszej świadomości, skazane jest na niekończącą się śmierć. W odróżnieniu od Pellicera, poety pełni istnienia, Gorostiza ukazuje nam świat pozbawiony substancjalności, którego drzewa, kwiaty, zwierzęta i kamienie, wszystkie dni i noce,

wszystkie rozkosze i cierpienia to jedynie metafory, refleksy inteligencji, tej „żałowej ziemi zwierciadeł” (25). Nawet Bóg jest tu tylko „wspaniałą maską, / [...] tak doskonałą, / że nie różni się od nas ani jednym rysem” (20). Pozostaje zatem świadomość, „samotność w płomieniach, / która wszystko pojmuje, a nic nie tworzy!” (24), która, nadając substancji określoną formę, spowija ją tchnieniem śmierci i która, pochylona nad sobą, oślepią własną jasnością, zapatrzona w swoje puste odbicie, sama jest najdoskonalszą formą śmierci – śmierci zakochanej w sobie. Ten fenomenologiczny poemat opiewający napięcie między pragnieniem życia a paraliżującą je świadomością, między snem i rozumem, między czasowością materii i bezruchem formy, który w przeciwieństwie do języka awangardowego poszukującego ciągle nowych metafor, cierpliwie buduje i dekonstruuje jeden centralny obraz – szklanki i wypełnionej nią wody, jest zarazem poematem o słowie i jego destrukcji. Przepiękny pod względem formalnym, jest elegią na cześć unicestwianej w nim formy. Napisany abstrakcyjnym, świetlistym, choć nie przejrzystym językiem, osiąga apogeum „poezji czystej”, a zarazem profanuje ją sprośnościami i prozaizmami, jak w zakończeniu utworu, gdzie poeta rozdrażniony swoją bezsilnością, przekonany o niemożności spotkania z realnym, rzuca wyzwanie śmierci/formie/świadomości: „Dalej, kurewko o zimnym rumieńcu, / dalej, niech nas diabli wezmą!” (40). Będąc jednocześnie poezją i krytyką poezji, *Śmierć nieskończona* jest poematem na wskroś nowoczesnym.

Motyw śmierci króluje również w *Nostalgia de la muerte* (Tęsknota za śmiercią, 1938), najważniejszym z tomów Xaviera Villaurrutii (1903-1950) i ta tematyczna zbieżność nie jest bynajmniej dziełem przypadku, ani tylko odzwierciedleniem ducha epoki. Śmierć zajmuje miejsce szczególne w świadomości Meksykanów: otoczona kultem od czasów azteckich, obsesyjnie przywoływana w barokowej literaturze i sztuce Nowej Hiszpanii, obecna w kulturze popularnej i wytworach ludowego rzemiosła, celebrowana w uroczystościach i wyśmiewana w zabawach. Tę meksykańską tradycję zażyłych stosunków ze śmiercią, związaną z afirmacją błahości, nieważności istnienia, kontynują Gorostiza, dla którego egzystencja jest nieustannym spadaniem w nicość, oraz Villaurrutia, który życie nazywa właśnie „tęsknotą za śmiercią”. Śmierć jest bowiem źródłem, prapoczątkiem, prawdziwym życiem przed życiem, podczas gdy życie doczesne jawi się Villaurrutii jako sen. Niczym jest – powiada Śmierć w jednym z nokturnów stanowiących większą część tomu *Nostalgia de la muerte* – „sen, w którym chciałbyś uwierzyć, że żyjesz / beze mnie, choć ja sama rysuję go i ścieram” (*Nokturn, w którym przemawia śmierć*, przeł. J. Niemojowski, w: Niemojowski 1968: 28). Obawa poety, że świat jest ledwie snem wyśnionym przez śmierć, a człowiek – nocną marą, cieniem lub odbiciem w zwierciadłach cudzych spojrzeń („widzę się widziany przez tysiąc Argusów”, *Poesía* [Poezja], z tomu *Reflejos* [Odbicia, 1926], w: „Contemporáneos” 1992: 129) znajduje swoje odzwierciedlenie w obrazach o niejasnej ontologii, które

niekiedy przypominają chaotyczne senne majaki, innym razem wytwory zdyscyplinowanej, kreatywnej wyobraźni, a czasem są po prostu słowną sztuczką, paranomastyczną grą dźwięków i pojęć. Wzorem surrealistów, których estetykę – podobnie zresztą jak amerykańskich imaginistów – doskonale znał, Villaurrutia balansuje na granicy jawy i snu, rzeczywistości i marzenia, rozumu i szaleństwa, tworząc w swoich nokturnach niepokojącą atmosferę melancholii, samotności i tajemnicy. Wykreowane przez niego światy pozbawione są atrybutów realności – czas zastyga, ustawione naprzeciw siebie lustra powtarzają w nieskończoność opustoszałą przestrzeń ulic i placów zalanych blaskiem nocnego światła, gdzie docierają wyraźne, choć niesłyszalne głosy, a ludzkie sylwetki ulegają przeobrażeniu lub znikają w niebycie: „Biec ku posagowi i spotkać się z krzykiem, / pragnąć dotknąć krzyku i odnaleźć echo / pragnąć schwycić echo i napotkać ścianę / ku ścianie bieć i znaleźć się w lustrzanym odbiciu” (*Nocturno de la estatua* [Nokturn posągu], z tomu *Nostalgia de la muerte*, w: „Contemporáneos” 1992: 94). W tym fantasmagorycznym uniwersum zamieszkanym przez cienie cieni, refleksy refleksów i echa nieistniejących głosów jedyną realnością – realnością oczywiście niewyraźną – jest nicłość. I to ona jest tak naprawdę właściwym przedmiotem refleksji liryki Villaurrutii, to ku niej ciąży jego poetycki język, który, sięgając po wyszukane barokowe koncepty, subtelne paradoksy i paranomie, wydaje się pragnąć tylko jednego: zjednoczenia z ciszą, z niebytem, jak w dwuznacznym i oddającym istotę tej

poezji tytule *Nocturno en que nada se oye*: (Nokturn, w którym nic nie słyhać).

Podobnie jak twórczość Gorostizy i Villaurrutii, wiersze Gilberta Owena (1904-1952) są przede wszystkim aktem świadomości, aktem kontemplatywnego ujęcia siebie i swojej relacji ze światem i poezją, może przede wszystkim z tą ostatnią. Owen był spośród „współczesnych” poetą najbardziej dyskretnym, mało dbającym o sławę i niewiele publikującym w Meksyku, również dlatego, że wiele lat spędził poza jego granicami, wiodąc tułaczę życie dyplomaty i globtrotera. Pozostawił jednak jeden z najważniejszych poematów dwudziestowiecznej poezji meksykańskiej *Sinbad el varado* (Sinbad na mieliźnie, 1942), który wraz z *El libro de Ruth* (Księga Rut, 1944) włączył w 1948 roku do tomu *Perseo vencido* (Perseusz zwyciężony). *Sinbad el varado*, opatrzony został podtytułem *Cuaderno de bitácora de febrero* (Dziennik okrętowy z lutego), jednak wbrew tej paratekstowej zapowiedzi 28 wierszy poematu nie stanowi chronologicznego zapisu morskiej podróży, a jedyną przygodą Owenowskiego Sindbada jest piekło bezruchu. Motyw nieruchomej podróży – oczywiście będącej jednocześnie podróżą w głąb świadomości – odzwierciedla tak charakterystyczne dla poetów z kręgu „współczesnych”, Benjaminowskie przekonanie o „upadku” doświadczenia w dobie nowoczesności czy też, ściślej rzecz ujmując, o zaniku więzi między sztuką a doświadczeniem. Tkwiący na mieliźnie zawiedzionych ideałów miłości i przygody Sindbad – podobnie jak Perseusz, w interpretacji Owena



pokonany przez Meduzę, podejmujący swoje czcze wysiłki Syzyf, zagubiony Odyseusz bez żadnej Itaki na horyzoncie oraz inni mityczni i legendarni bohaterowie, z którymi utożsamia się meksykański poeta – jest ucieleśnieniem współczesnego człowieka, przeświadczonego o jałowości ludzkiej egzystencji, rozgoryczonego bezowocnymi próbami uchwycenia idealnego piękna lub prawdy o rzeczywistości: „Walczyłem z morzem noc całą, / od Homera po Josepha Conrada, aby dotrzeć do twojego pustynnego oblicza / i wyczytać na piasku, bym niczego nie czekał, / nie czekał tajemnicy, bym nie czekał” (*Día primero: el naufragio* [Dzień pierwszy: zatonięcie statku], w: „Contemporáneos” 1992: 181). Pod wpływem Juana Ramona Jimeneza, swojego mistrza z czasów młodości, a później Valéry’ego i Eliota, Owen uprawiał poezję intelektualną, odwołującą się do tradycji, operującą mitami i przyswajającą sobie elementy różnych kultur. Jednocześnie dążył do poezji czystej, wolnej od bezpośrednio wyrażonych treści emocjonalnych, metaforycznie przetwarzającej dane zmysłowe, zaprzeczającej konkretnemu doświadczeniu przez odwołania do kulturowego kontekstu; innymi słowy, do poezji, która zmierza do doskonałości, ale punktu docelowego nigdy nie osiąga, co nieuchronnie napawa bólem i rodzi uczucie frustracji: „moje wargi wciąż krwawią od gryzienia jej kryształ” (*Día veinticuatro: Y tu retórica* [Dzień dwudziesty czwarty: A twoja retoryka], ], w: „Contemporáneos” 1992: 199).

Idea poezji czystej zajmowała również centralne miejsce w twórczości Jorge Cuesta (1903-1942), który w latach dwudziestych i trzydziestych dał się jednak poznać przede wszystkim jako znakomity krytyk literatury, muzyki i sztuki, autor błyskotliwych esejów filozoficznych, estetycznych i naukowych, oraz wnikliwy obserwator życia społecznego i politycznego. Poezji publikował niewiele, może dlatego że był perfekcjonistą, który w poszukiwaniu idealnego piękna nieustannie zmieniał i poprawiał swoje utwory; może również dlatego że – wiedziony pragnieniem poznania – jego wszechstronny umysł nie odrzucał żadnej z poznawczych dróg i Cuesta do końca swojego krótkiego życia wykonywał wyuczony zawód chemika, poświęcając wiele czasu na niebezpieczne eksperymenty, które zresztą doprowadziły go do szaleństwa i do śmierci. Jego przyjaciele nazywali go „alchemikiem”, ale przydomek ten zawdzięcza nie tyle wykonywanej profesji, co charakterowi swojej poezji. Cuesta-poeta był bowiem poszukiwaczem formuł, badaczem związków sympatii między rzeczami i słowami, kolorami i dźwiękami, obrazami i conceptami. Jak uwielbiany przez niego Baudelaire, łączył „naukę z poezją”, „inteligencję z wyobraźnią”, a owocem tych mariaży przydających poezji prawdziwie „demonicznego charakteru” (*El diablo en la poesía* [Diabeł w poezji, 1931], 2004: 244-246) są wystudiowane, celowo wyzute z emocji, pozbawione wszelkich osobistych akcentów sonety – fascynujące Cuestę swoją rygorystyczną formą – oraz opublikowany miesiąc po samobójczej śmierci autora poemat *Canto a un dios*

*mineral* (Pieśń do mineralnego boga, 1942), jedno z najwybitniejszych – obok omówionych już *Śmierci nieskończonej* Gorostizy, *Nostalgia de la muerte* Villaurrutii i *Sindbad el varado* Owena – dzieł „współczesnych”. Ten refleksyjny poemat, napisany gęstym, niemal hermetycznym językiem, ujętym w reguły barokowej składni, opowiada o kruchości i ulotności rzeczywistości zmysłowej, o zdziwieniu niemożnością połączenia z materią, o obcości własnego ciała, o lęku przed przemijaniem, o możliwym ocaleniu świadomości w historii i znakach kultury, wreszcie o ponownym spotkaniu tego, co zewnętrzne z tym, co wewnętrzne – percepcji i pamięci – dzięki językowej mediacji. Innymi słowy, jest to medytacja na temat aktu poznania i roli, jaką pełni w nim język.

### **Radykalizm społeczny i nowatorstwo formalne, czyli peruwiańskiej awangardy ruch wahadłowy. César Vallejo – bosonogi linokoczek balansujący w powietrzu na kolczastym drucie<sup>11</sup>**

W Peru pierwszą jaskółką awangardy był tom *Panoplia lírica* (*Panoplia liryczne*, 1917) Alberta Hidalga (1897-1967), współautora, obok Huidobra i Borgesa, pionierskiej antologii awangardowej poezji latynoamerykańskiej *Índice de la nueva poesía americana* (*Wykaz nowej poezji amerykańskiej*), wydanej w 1927 roku w Buenos Aires, i założyciela symplizmu (od hiszp. „simple” – prosty, nieskomplikowany), ruchu zawdzięczającego bratniemu

---

<sup>11</sup> Obraz pochodzi ze *Sztucznego oddychania* (1980, wyd. Polskie 2009, przeł. Barbara Jaroszuk). W powieści Ricarda Piglii zostaje w ten sposób sportretowany Franz Kafka.

ultraizmowi koncepcję poezji zredukowanej do łańcucha skondensowanych metafor, czyli przekazującej maksimum treści w minimum słów. Ta algebraiczno-stylistyczna ekwilibrystyka nie znalazła jednak wielkiego uznania w oczach José Carlosa Mariáteguiego, centralnej postaci peruwiańskiej kultury lat dwudziestych, autora słynnych *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (7 esejów o interpretacji peruwiańskiej rzeczywistości, 1928), który w swoim wpływowym czasopiśmie „Amauta” (1926-1930) opublikował jedynie wiersze Hidalgo o charakterze polityczno-społecznym, o wielce zresztą znaczących tytułach: *Ubicación de Lenin* (Stanowisko Lenina) i *Biografía de la palabra revolución* (Biografia słowa rewolucja). Sam Mariátegui, zdeklarowany marksista, na łamach „Amauty” głosił hasła antyimperialistyczne, domagał się reformy rolnej, a przede wszystkim upominał się (począwszy od nazwy czasopisma znaczącej w keczua tyle, co „mędrzec”, „profeta”) o prawa Indian, kładąc nacisk nie tylko na „historyczność” ich kultury, której notorycznie odmawiali im latynoamerykańscy spadkobiercy Hegla, ale również na konieczność rozpatrzenia „problemu indiańskiego” w kategoriach ekonomicznych, społecznych i politycznych. Nic więc dziwnego, że „Amauta” wspierał nurt indygenizmu oraz szeroko pojętą literaturę zaangażowaną, natomiast zdziwienie może budzić fakt, że pozostawał przy tym całkowicie otwarty na awangardowe eksperymenty, promując twórczość między innymi Martína Adana (1908-1985), autora zaskakującej powieści-poematu *La casa de cartón* („Papiero-

wy dom”, 1928) czy Carlosa Oquendo de Amata (1905-1936), który zasłynął dadaistycznym tomem *Cinco metros de poemas* („Pięć metrów poezji”, 1927), opublikowanym w formie wielokrotnie złożonego i, jak obiecuje tytuł, długiego na pięć metrów plakatu. Mariátegui szczególnie interesował się dokonaniem francuskich surrealistów, a także ich peruwiańskich adeptów Emilia Adolfa Westphalena (1911-2001), Xaviera Abrilę (1905-1989) i jedyne obok Aimé Césaire’a latynoamerykańskiego uczestnika ruchu surrealistycznego w Paryżu, piszącego zresztą głównie po francusku Césara Moro (1903-1956). W surrealizmie peruwiański eseista widział, podobnie jak później Julio Cortázar, nie tyle literacki kierunek czy artystyczną modę, ile złożone zjawisko duchowe i krańcowe doświadczenie wolności od schematów i norm burżuazyjnego społeczeństwa. Sztuka nie była bowiem dla Mariátegu dziedziną o autonomicznych celach i zadaniach: „Żadna estetyka nie może zredukować twórczości artystycznej do kwestii technicznych [...]. Osiągnięcia formalne nie wystarczą, by mówić o rewolucji sztuki” – podkreślał w eseju zatytułowanym *Arte, revolución, decadencia* (Sztuka, rewolucja, dekadencja, 1926; w: Schwartz 1991: 468), dążąc do ukazania nierozzerwalnych związków łączących literaturę i politykę.

Owo sprzężenie sztuki z ideologią, estetyki z etyką, znoszące napięcie między autonomią tekstu poetyckiego a zaangażowaniem – tym rozumianym *sensu largo*, jako wzięcie odpowiedzialności za swoją epokę, ale również *sensu stricto*, jako konieczność podpo-

rządkowania literatury idei rewolucji społecznej – cechuje twórczość rodaka Mariateguiego, Cesara Valleja (1892-1938). Był to bez wątpienia najwybitniejszy awangardowy poeta Ameryki Łacińskiej, jednak jego awangardyzm daleki jest od kosmopolitycznej, zauroczonej nowoczesnością, ludycznej i „zdehumanizowanej” poezji Huidobra, Maplesa Arce i Gironda oraz ich futurystycznych i kubistycznych mistrzów. Od pierwszego, pozostającego jeszcze pod wpływem modernistycznej estetyki Daría, Herrery y Reissiga oraz Lugonesa tomu *Los heraldos negros* (Czarni heroldowie, 1918) po ostatnie, wydane pośmiertnie w 1939 roku *Poemas en prosa* (Poematy prozą), *Poemas humanos* (Wiersze ludzkie) i *España, aparta de mí este cáliz* (Hiszpanio, oddal ode mnie ten kielich), twórczość poetycka Valleja jest nieustannym procesem samouświadamiania, który prowadzi do akceptacji bólu i cierpienia jako istoty człowieczeństwa, a tym samym jako źródła solidarności z wszystkimi ludźmi. Ten pochodzący z ubogiej, wielodzietnej rodziny Metys z andyjskiej prowincji (przyjaciele nazywali go pieścizotliwie „Cholo” – Mieszkańcem), od wczesnej młodości pozbawiony ciepła domowego ogniska, wieczny tułacz, równie wyobcowany w limeńskim środowisku kulturalnym, co w dalekim Paryżu, przez całe życie cierpiący głód i niedostatek, nie wzdraga się przed wyznaniem swojej egzystencjalnej i metafizycznej rozpacz, której nie może ukoić ani nostalgiczny powrót do rajów dzieciństwa i opiekuńczych duchów rodzinnych, ani zapomnienie się w erotyzmie, ani wiara: „Urodziłem się w dniu, / w którym Bóg

był chory, / ciężko chory” – pisze w wierszu *Espergesia* z tomu *Los heraldos negros* (Vallejo 1989: 90). Z ekspresyjnych utworów Valleja wyłania się jednostka silnie przeżywająca dezintegrację osobowości, poczucie sieroctwa i świadomość absurdu istnienia, ale również niezwykle wrażliwa na okrucieństwo świata i społeczną niesprawiedliwość. Ten impuls solidarności w cierpieniu wkrótce zradykalizuje światopogląd polityczny poety, który zacznie jednak od buntu estetycznego – publikacji *Trilce* (1923; tytuł jest zbitką słów „triste” – smutny i „dulce” – słodki, łagodny), najbardziej nowatorskiego tomu hispanoamerykańskiej awangardy. Również i w tym przypadku konkretne doświadczenia autora – śmierć matki i brata, dramatyczny romans z tajemniczą Otilią, czteromiesięczny pobyt w więzieniu za przestępstwo, którego nie popełnił – pozwalają wyjaśnić atmosferę bezmiernego smutku i goryczy płynącą z siedemdziesięciu siedmiu zawartych w tomie utworów (Ortega 2002: 9-23). Zastosowanie klucza biograficznego nie pomaga jednak w odczarowaniu hermetycznego, eliptycznego i aluzyjnego języka, który opowiada przede wszystkim historię własnej autodestrukcji, na każdym kroku podważając swój ontologiczny i epistemologiczny status: „Co nazywa się jak bardzo nas przerani? / Nazywa się Tożsame co cierpi / imię imię imię imię” (II, Vallejo 1989: 96). Vallejo dąży do zakwestionowania konwencjonalnego obrazu rzeczywistości utrwalonego w zwykłych aktach komunikacji językowej, ale również w poezji poprzedników („Samain powiedziałby powietrze wypełnia spokój i powściągliwa

cisza / Vallejo mówi dziś Śmierć zespawa każdą graniczną drogę z każdą zagubioną nitką włosa...”, LV, Vallejo 1989: 151). Czyni to poprzez skrupulatną dezartykulację mowy wiązanej – obraca wniwecz tradycyjne metrum i rym, wykręca do granic możliwości hiszpańską składnię, przekształca gramatyczną funkcję słów, reguły ortograficzne podporządkowuje wymogom prozodii, wykorzystuje siłę ekspresji zabiegów typograficznych i pustych przestrzeni, wreszcie rozwija styl wysoce eliptyczny, eliminując łączniki i zupełnie nie przejmując się niespójnością swoich emanujących „konwulsyjnym pięknem” obrazów, będących rezultatem wolnych asocjacji elementów semantycznych lub brzmieniowych. Drastrycznym wyzwaniem wobec nawyków i gustów współczesnych odbiorców Valleja było również jego słownictwo – mieszanina deformujących język neologizmów i archaizmów, terminów technicznych, wyrażeń regionalnych i obiegowych zwrotów. W wierszach z tomu *Trilce* uderza zwłaszcza siła żywiołu potoczności, niezwykle wyczulenie na rytm języka mówionego, na wszystko, co w nim lokalne, kolokwialne, przygodne, jakby owa oralność – ewokująca świat dzieciństwa, świat matczynej, ale również świat ukochanej kobiety i otaczających ją szczegółów codzienności – wprowadzona w miejsce elipsy, miała zagoić otwartą ranę mowy, przez którą nieustannie wyciekają znaczenia.

W całym tomie dominuje jednak ton pesymistyczny, wybrzmiewa w nim cierpienie nowoczesnego podmiotu, który musi znosić druzgocące ciosy od losu, którego prawdziwą grozą napawa



świadomość przemijania i nieuchronności śmierci – chociaż nie-rzadko próbuje ją okiełzać humorem i ironią („Mruczając w niepo-koju, wkładam / odświętny garnitur odczuwania, w poniedziałki / prawdy”, XLIX, Vallejo 1989: 145), który wreszcie boleśnie prze-żywa nie tylko swoje egzystencjalne i metafizyczne sieroctwo, ale również swoje wygnanie z języka. Mowa nie jest bowiem dla Val-leja „domem bytu”, a jego własny język poetycki – dramatyczny i ironiczny, fragmentaryczny, rwany, niekiedy bełkotliwy, zarazem kolokwialny i archaiczny, dialektalny i techniczny, neologiczny i agramatyczny – nie odsyła do żadnego wymiaru obecnej rzeczy-wistości, lecz sugeruje wyłącznie to, co negatywne, wystawiając świadomość na to, co inne, obce, zewnętrzne.

Można zatem powiedzieć, że peruwiański poeta doprowadził do ostatecznych granic „nową wrażliwość”, był też spośród współ-czesnych sobie latynoamerykańskich poetów najbardziej radykal-nym nowatorem, jednak po wyjeździe do Paryża w 1923 roku, z którego zresztą nigdy już do ojczyzny nie powrócił, zaczął wy-rażnie dystansować się od awangardowych tendencji. Podobnie jak Borges zaatakował fałszywą nowoczesność awangardowej poezji, która ogranicza się do przyswojenia nowej terminologii, której słownik „składa się ze słów «kino, motor, konie parowe, samolot, radio, jazz, telegraf bez drutu» i w ogóle z wszystkich słów współ-czesnej nauki i przemysłu, nie zważając na to, czy słownik ten jest w stanie oddać autentyczną nową wrażliwość” (*Poesía nueva* [Nowa poezja, 1926], w: Schwartz 1991: 445). Tej zdehumanizo-

wanej, pedantycznej, nadmiernie skomplikowanej i barokowej poezji – nowej wyłącznie „pod względem słów czy metafor”, Vallejo przeciwstawia „nową poezję opartą na nowej wrażliwości”, która przyciąga uwagę nie swoją nowoczesnością, lecz prostotą i człowieczeństwem. W przeciwieństwie do Mariateguiego, Vallejo nie cenił surrealizmu i, mimo iż z ruchem Bretona łączyła go chęć przełamania barier rozumowych i poszukiwanie zagubionego wymiaru języka, dokonał jego pochówku – daleko przedwcześnie, jak się miało okazać – w zjadliwym artykule zatytułowanym *Autopsia del superrealismo* (Autopsja surrealizmu, 1930, w: Schwartz 1991: 433-437). Najbardziej natomiast bolał go naśladowczy charakter latynoamerykańskich awangard: „Ameryka właśnie przykroila sobie nową europejską koszulę zwaną *esprit nouveau* (...). Podobnie jak wczoraj, tak i dziś pisarze uprawiają literaturę zapożyczoną. Dziś, tak jak wczoraj, estetyka amerykańskich pisarzy – o ile można tak nazywać tę groteskową małpią gestykulację – pozbawiona jest własnej fizjonomii. Wiersz Maplesa Arce, Nerudy czy Borgesa nie różni się niczym od wiersza Reverdy’ego, Ribemonta i Tzary” – pisze w eseju zatytułowanym *Contra el secreto profesional. A propósito de Pablo Abril de Vivero* (Przeciwko profesjonalnym sekretom. Wokół Pabla Abrila de Vivero, 1927, w: Schwartz 1991: 513). Vallejo, który w ojczystym Peru uprawiał najbardziej awangardową poezję w całej Latynoameryce, w Paryżu, ówczesnej Mekce artystycznej i literackiej awangardy, skupił się na poszukiwaniu tego, co autentyczne w amerykańskiej sztuce.

Odrzucając kulturowy kosmopolityzm, który był dla niego jedynie eufemistyczną nazwą eurocentryzmu, w wymiarze społecznym Vallejo opowiedział się jednak zdecydowanie za internacjonalizmem, zastępując radykalizm estetyczny radykalizmem politycznym. Społeczna wrażliwość, oburzenie na skrajne ubóstwo i nie-ludzkie warunki życia peruwiańskich Indian, ale również wiara w solidarność międzyludzką popchnęły go do działalności politycznej i publicystycznej. Podróże do Rosji sowieckiej w 1928, 1929 i 1931 roku nie tylko nie naruszyły, ale wręcz umocniły jego marksistowskie przekonania, za które został zresztą wydalony z Francji. W Madrycie Vallejo wstąpił do partii komunistycznej i z zapałem uprawiał literaturę w służbie ideologii rewolucyjnej, między innymi publikując w 1931 roku czysto socrealistyczną powieść zatytułowaną *Tungsteno* (Wolfram). Jednak poezję Valleja z lat 1923-1938, mimo iż daleko jej do eksperymentalizmu i hermetycznego języka *Trilce*, trudno nazwać literaturą zaangażowaną, zwłaszcza jeśli by przez zaangażowanie rozumieć jedynie podporządkowanie się marksistowskiej doktrynie. *Poemas en prosa* (Poematy prozą) przesycone są bowiem znanym już z poprzednich tomów wszechobecnym cierpieniem („Dziś cierpię, cokolwiek się wydarzy. Dziś tylko cierpię”, *Voy a a hablar de la esperanza* [Będę mówił o nadziei], Vallejo 1989: 189). W *Poemas humanos* (Wiersze ludzkie) jak zwykle dominuje tonacja smutku, choć dawne celebrowanie osobności i samotności ustępuje głębokiemu poczuciu wspólnoty z innymi: „[...] nachodzi mnie skądś

pragnienie / ostentacyjne, inne stopniem i siłą pragnienie kochania / tego, który mnie nienawidzi, który drze papier, chłopczyka, / tej, która płacze za tym, co płakał, / króla wina i niewolnika wody, / tego, który ukrył się w swoim gniewie, / tego, co wylewa pot, tego, co przechodzi mimo, tego, co potrząsa swą osobą w mojej duszy (*Me viene, hay días, una gana ubérrima, política...* – *Nachodzi mnie czasem chęć przeogromna, polityczna*, Vallejo 1989: 239).

Dla Valleja polityczny potencjał sztuki poetyckiej leży zatem nie tyle w możliwości prowokowania przez nią zmian warunków zbiorowej egzystencji, co w jej zdolności ustanawiania bycia-razem. Poezja autentyczna to ta, która uczestniczy w roztrząsaniu żywotnych problemów, tak społecznych jak i ogólnoludzkich, która mierzy się oko w oko z rzeczywistością zbiorową swoich czasów, lecz nie po to, by dokonać ich osądu, lecz by stać się obszarem współodczuwania cierpienia, krzywdy i upokorzeń. Puls historii szczególnie mocno i dramatycznie bije w ostatnim tomie Cesara Valleja *España, aparta de mi este caliz* (Hiszpanio, oddal ode mnie ten kielich), w którym peruwiański autor składa hołd walczącej i ginącej pod naporem faszyzmu Hiszpańskiej Republice. Wiersze tego zbioru, nasycone chrześcijańską frazeologią i symboliką, bardziej niż kiedykolwiek stają się przestrzenią komunii, a dobywający się z nich głos to nie tylko złamany bólem, choć przepelniony empatią indywidualny głos poety, lecz również mowa polityczna mówiąca o tym, co wspólne – o zbiorowym doświadczeniu prze-

mocy, niesprawiedliwości i śmierci, ale również o międzyludzkiej solidarności, która daje nadzieję:

Pod koniec bitwy,  
Gdy padł trupem bojownik, zbliżył się doń pewien człowiek  
I rzekł mu: „Nie umieraj, kocham cię tak bardzo!”  
Lecz nieboszczyk ani drgnie. [...]   
I wówczas wszyscy ludzie tej ziemi  
Otoczyli go: wejrzał na nich nieboszczyk smutny i wzruszony,  
Podniósł się powoli,  
Ucisnął pierwszego człowieka i ruszył z miejsca ...  
(*Wszyscy ludzie*, przeł. K. Rodowska,  
w: Rodowska 2011: 78)

### **Pablo Neruda – Proteusz latynoamerykańskiej poezji**

Twórczość Pabla Nerudy (właśc. Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto, 1904-1973), obejmująca trzydzieści osiem książek wydanych za życia autora i dziewięć opublikowanych po jego śmierci, niełatwo poddaje się opisowi i uporządkowaniu. Chodzi bowiem o dzieło, które, niczym Borgesowski bujny ogród o rozwidlających się ścieżkach, nie tylko ewoluuje w czasie, lecz także rozwija równoległe kilka nawet tendencji, i to najczęściej w opozycji do głównych nurtów epoki. O oryginalności poezji Nerudy decyduje tyleż jego kamaleonowa umiejętność zmiany stylu, gatunku, tonacji, co otwartość na różnorodne wpływy. Od bolesnej świadomości przemijania Queveda po spontaniczny witalizm i amerykańskość Whitmana, od wizyjności i ekstatycznych podróży francuskich i latynoamerykańskich symbolistów po zmysłowe konkrety antypoezji Nicanora Parry, od panteistycznej i panerotycznej wizji natury Rubena Darío po rewolucyjną pasję Majakow-

skiego – szmer głosów rozmaitych tradycji dobiega z wierszy Chilijczyka, paradoksalnie wyrażających niechęć wobec erudycji i kultury książkowej. Jakoż Neruda zawsze przedkładał intuicję nad intelekt, naturalną pierwotność nad rozkosze współczesnej cywilizacji. Największym zaś źródłem inspiracji była dla niego przyroda: potężne rzeki, fale oceanu i wiecznie zasnute deszczem, pachnące żywicą lasy południowego Chile, owej mitycznej Araukanii, w której spędził dzieciństwo i młodość. Poezja Nerudy nie jest jednak kontemplacją urzekającej scenerii, lecz nieustającą próbą penetracji tajemnicy natury – pragnie zanurzyć się w odmętach wód, odkryć sekret kiełkującej roślinności, dotrzeć do tętniącego życiem wnętrza ziemi; innymi słowy, przeniknąć do najgłębszych pokładów materii, która znajduje się w ustawicznym ruchu, w ciągłym procesie stawania się i której twórczej energii poezja ta wydaje się zawdzięczać swoją ogromną siłę wyrazu. W rzeczy samej, Neruda, choć potrafił poddać się rygorom kompozycyjnym sonetu i osiągnąć maksimum zwięzłości w kunsztownych koncepcjach, preferował formę otwartą, swobodną, niosącą nieprzerwany potok plastycznych obrazów.

Jeśli chcielibyśmy szukać jakiejś dominanty tej zróżnicowanej, wielowątkowej, ulegającej nieustannym transformacjom twórczości, niewątpliwie byłyby to skłaniający się ku irracjonalizmowi, a czasem sentymentalizmowi witalizm, u którego podstaw leży przekonanie, że poezja winna być częścią dynamicznego życia. W wykładzie zatytułowanym *Mi infancia y mi poesía* (Moje dzie-

ciństwo i moja poezja) Neruda wyznał: „Nie powiedziałem tu nic szczególnego o mojej poezji. Właściwie nie bardzo się na tym znam. Zapewne dlatego wciąż powracam do obrazów z dzieciństwa. To w tej głuszy, z tej roślinności, z pełnego gwałtu i przemocy życia przyrody powstają prawdziwie głębokie, tajemne *Traktaty poetyckie* [...]. Poezji uczymy się powoli, w bezpośrednim kontakcie rzeczy i stworzeń, obejmując je wszystkie bezwarunkową miłością” (za Alazrakim 1978: 184). Być może najlepiej istotę twórczości Nerudy zdołał uchwycić jego przyjaciel Federico García Lorca, widząc w nim „poetę bliższego śmierci niż filozofii, bólowi niż rozumowemu myśleniu, krwi niż atramentowi; poetę przepelnionego tajemniczymi głosami, których na szczęście sam nie potrafił rozszyfrować” (za Aldunatem 1979: 120).

Sławę przyniósł Nerudzie tom *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (Dwadzieścia wierszy o miłości i jedna pieśń rozpaczki, 1924), który odniósł niebywały sukces wydawniczy, stając się drugą po *Don Kichocie* najczęściej publikowaną hiszpańskojęzyczną książką, a dla kolejnych pokoleń młodych Latynoamerykanów prawdziwym elementarzem miłosnych uniesień. Zapewne bezpośredniości i – pozornej zresztą – prostocie ujęcia uniwersalnego tematu miłości zawdzięcza *Dwadzieścia wierszy* to niezwykle powodzenie, chociaż jednocześnie krytyka feministyczna uczyniła je jednym z ulubionych celów swoich ataków. Już bowiem w wierszu numer 1 hołdujący tradycji Neruda hipostazuje kobietę z ziemią, a jej kochanka z drążącym tę ziemię oraczem. Zresztą we

wszystkich utworach tomu kobieta jest figurą pasywną i milczącą („Lubię cię, kiedy milczysz, bo jesteś jak nieobecna”, wiersz 15, Neruda 1980a: 33, przeł. J. Zych), podczas gdy podmiot mówiący nie ustaje w próbach zdefiniowania jej i dzięki temu poznania siebie („Ażeby przeżyć siebie, ciebie jak broń ukulem”, wiersz 1, Neruda 1980a: 15, przeł. J. Zych). Próżne to zresztą wysiłki – autorefleksyjny wiersz 20 oraz *Pieśń rozpacz* podsumowują nadaremność „szalonego zespolenia, w którym łączymy się i doprowadzamy do rozpacz” (Neruda 1980b: 121). Nieuleczalny sentymentalizm Nerudy lub, jak to ujął on sam w przedmowie do noweli *El habitante y su esperanza* (Mieszkaniec i jego nadzieja, 1926), jego „dramatyczna i romantyczna” koncepcja ludzkiej egzystencji, zupełnie nie harmonizowały z zasadą powściągliwości uczuć i „nową wrażliwością” propagowaną przez kracjonizm i inne dominujące wówczas w Chile i całej Latynoameryce „izmy”. Nawiasem mówiąc, Neruda dość sceptycznie odnosił się do estetycznych radykalizmów swojego rodaka Huidobra i nigdy nie przestał okazywać niechęci sztucznym jego zdaniem awangardowym „nowościom”. Jeszcze w pisanej w latach siedemdziesiątych autobiografii (*Wyznaje, że żyłem* 1974, wyd. polskie 1976) odpowiadał na oskarżenia o „przykrwanie europejskiej koszuli”, które, jak widzieliśmy, pół wieku wcześniej między innymi pod jego adresem wystosował Vallejo: „Wstąpiłem w epokę, którą wstrząsnęły przewroty dokonane we francuskiej kulturze. Zawsze mnie one pociągały, ale nigdy nie przymierałem ich ani nie wkładałem na siebie, jak się



wkłada ubranie” (1976: 266). Podobnie jednak jak autor *Trilce*, Neruda, choć nie przystąpił do żadnej ze szkół, swoją twórczością włączył się w nurt poezji awangardowej. I tak obszerny poemat *Tentativa del hombre infinito* (Próba bezkresnego człowieka) z 1926 roku, podejmujący nowoczesny temat nieruchomej podróży w głąb nocy, to znaczy w głąb siebie, swoją senną poetyką i wizyjnością oraz eksperymentalną techniką w stylu *écriture automatique* zbliża się do surrealizmu. Ten sam fantasmagoryczny, oparty na swobodnych skojarzeniach sposób obrazowania odnajdziemy w cyklu *Residencia en la tierra* (Pobyty na ziemi, 1933 i 1935), uznawanym przez wielu za szczytowe osiągnięcie chilijskiego poety. Większość utworów obu części *Pobyty...* powstało w czasie pięcioletniej służby dyplomatycznej (1925-1931) Nerudy na Dalekim Wschodzie (w Birmanii, Singapurze, na Cejlonie i Jawie), a towarzyszące mu wówczas uczucie samotności i świadomość bezwzględnej obcości świata, w którym przebywał, nasycającą tę poezję takim przerażeniem i grozą, że hiszpański krytyk Amado Alonso nie wahał się ją nazwać „apokalipsą bez Boga” (1979: 34). Rzeczywiście Neruda proponuje tu kolejny – po Rimbaudowskim czy Eliotowskim – „sezon w piekle”. Raz jeszcze wizyjne spojrzenie pochwytuje z niewymownym bólem, „jak powieka okrutną siłą podniesiona” (*Agua sexual* [Woda seksualna], 1969: 106), dramat ludzkiej kondycji w obliczu powolnego rozkładu materii – wszystkiego, co żyje i trzusi się w jałowym ruchu: „Jak popioły, jak morza, co zaludniają się / w zanurzonej powolności, w bezkształcie

[...] jak zapach śliwek, co spadają na ziemię / i gniją w czasie, nieskończenie zielone” (*Galope muerto* [Martwy galop], 1969: 9). Świat z *Residencias* – niestabilny, pełen dynamicznych, hipertroficznie rozwiniętych, a jednocześnie poddanych nieustannej erozji form, zwiastuje kryzys awangardowej utopii kreacyjnej świadomości podmiotu i niezwyklej sprawczości poetyckiego słowa, zdolnego podporządkować sobie rzeczywistość. Podmiot mówiący w *Pobytach...* nie wierzy bowiem w odkupienie przez język i zmusza go do nieustannych prób uchwycenia chaotycznej wielości bytów, owych niepoddających się żadnym scalającym normom przedmiotów świata naturalnego, których poetykę Neruda rozwijał będzie również w późniejszej twórczości i w których obronie napisze tymczasem manifest *Sobre una poesía sin pureza* (O poezji nieczystej, 1935). Chilijski autor uprzywilejowuje w nim „przedmioty w stanie spoczynku: koła, które pokonały wielkie, pokryte pyłem odległości, dźwigając ciężkie ładunki mineralne i organiczne” i podkreśla, że „taka właśnie winna być poezja [...], przesiąknięta potem i dymem, cuchnąca uryną i pachnąca lilią, uwalana w błocie przyziemnych, mniej lub bardziej legalnych zajęć”, bowiem „ten, kto ucieka przed złym gustem, wpada w otchłań lodu” (w: Schwartz 1991: 485).

Te estetyczne polemiki z Juanem Ramonem Jimenezem, piewą poezji „najczystszej” z możliwych, przerywa wybuch wojny domowej w Hiszpanii. Dla Nerudy, pełniącego wówczas w Madrycie funkcję konsula, hiszpańska tragedia nie była, jak dla

Valleja, kolejnym z życiowych ciosów, „silnych jak nienawiść Boga”, które – niezasłużenie i niezrozumiale – spadają raz po raz na człowieka. Chilijski poeta, targany dotąd wyłącznie egzystencjalnym niepokojem, pogrążony w „metafizyce makami przykrytej”, nagle odkrywa namacalne, fizyczne cierpienie: „Zapytacie, dlaczego jego poezja / nie mówi nam o śnie, o liściach, / o wielkich wulkanach w jego ojczystym kraju? / Przyjdźcie zobaczyć krew na ulicach [...]” – pisze w wierszu *Wyjaśniam niektóre rzeczy* z poematu *España en el corazón* (Hiszpania w sercu, 1937, włączony do zbioru *Tercera residencia* – Trzeci pobyt, 1947, przeł. Jan Zych, Neruda: 87).

### **Awangarda na Antylach. Narodziny „czarnej” poezji**

Szturmowa fala awangardy nie ominęła również wysp antylskich. Na początku lat dwudziestych kulturę Dominikany ożywił postumizm (od hiszp. *póstumo* – pośmiertny) pod wodzą Dominga Moreno Jimenesa. Jak pisał słynny dominikański eseista Max Henríquez Ureña, „pojmowanie utworu jako przekazu pośmiertnego jest próbą wyprzedzenia czasu, mierzeniem w przyszłość; w tym sensie postumizm to literatura jutra, a nawet dnia następnego” (1965: 263). Podobnie futurystyczne wątki podejmuje portorykański diepalizm, którego nazwa pochodzi od pierwszych liter nazwisk obu założycieli ruchu: José T. de Diega Padró i Luisa Palesa Matosa, jednego z inicjatorów negryzmu, czyli poezji o tematyce murzyńskiej, autora słynnych poematów *La danzarina africana*

(Afrykańska tancerka, 1918) i *Danza negra* (Czarna taniec, 1926). Natomiast sam diepalizm był nie tylko wyczulony na czarne rytmy, które wkrótce miały zdominować antylską poezję, lecz również dzielił artystyczne niepokoje z „imaginizmem, impresjonizmem, unanizmem, ultraizmem, kubizmem, futuryzmem i dadaizmem”, jak czytamy w manifestie ruchu opublikowanym w dzienniku „El imparcial” w listopadzie 1921 roku (Diego Padró 1973: 30). Dwa miesiące później w tym samym stołecznym dzienniku ukazał się maszynistyczny poemat Vicente Palesa Matosa, brata Luisa, zatytułowany *Canto al tornillo* (Pieśń do śruby). Ten hymn na cześć materii, energii i mechaniki zapowiadał główne koncepcje euforyzmu, kolejnego latynoamerykańskiego „izmu” ogarniętego isticie euforycznym zachwytem dla wszelkich nowości, wzorem włoskich futurystów pragnącego zaszcześcić entuzjazm dla cywilizacji technicznej w kraju ekonomicznie zacofanym, jakim niewątpliwie było Portoryko mimo łaskawego protektoratu Stanów Zjednoczonych. W istocie euforyzm Vicente Palesa Matosa i Tomasa L. Batisty przejął wiele futurystycznych haseł – od antytradycjonalizmu, zerwania więzów z przeszłością, po kult siły i witalizmu, a także uwielbienie irracjonalizmu i technologii. Programowy wiersz tego pierwszego, zatytułowany *Soy* (Jestem; opublikowany w „El imparcial” we wrześniu 1923 roku), swoją fascynacją terażniejszością i pulsującym rytmem życia portowej metropolii, swoją kwantytatywno-numeryczną wrażliwością oraz czasowym i przestrzennym fragmentaryzmem jest bliski poetyce zarówno włoskiego futury-

zmu jak i meksykańskiego estrydentyzmu, na przykład pochodzącym mniej więcej z tego samego okresu poematom *Urbe. Super poema bolchevique en 5 cantos* (1924) Maplesa Arce czy *Ciudad número 1* (Miasto numer 1, 1926) Lista Arzubide.

Awangardyzm na Kubie pod względem wojowniczości i obrazoburstwa na pewno ustępuje bratnim ruchom na Dominikanie i Portoryko, chociaż jak retrospektywnie podkreśla w swoim eseju *Muzyka na Kubie* (1946, pol. wyd. 1980) Alejo Carpentier, Kubańczyków „trawiła ta sam gorączka”, co wszystkich młodych artystów i intelektualistów latynoamerykańskich: „Nie trzeba mówić, że w epoce tej dokonano «odkryć» Picassa, Joyce’a, Strawińskiego, Grupy Sześciu, Esprit Nouveau i wszystkich «izmów». Książki – druki konspiracyjne, przechodziły z rąk do rąk. Był to czas «awangardy», metafor wymyślanych na siłę, czasopism zatytułowanych obowiązkowo «Espiral», «Proa», «Vertice», «Helice»” (224).

Początki awangardy kubańskiej wiążą się z działalnością tak zwanej Grupy Mniejszościowej (Grupo Minorista, 1923-1927), zorientowanej nacjonalistycznie – co nie powinno dziwić zważywszy na sytuację faktycznej podległości wyspy wobec Stanów Zjednoczonych, ale jednocześnie wrażliwej na wszelkie artystyczne nowinki europejskie. Grupie liderował Rubén Martínez Villena, a jej członkami byli między innymi Alejo Carpentier, Juan Marinello, Emilio Roig, antropolog Fernando Ortiz oraz kompozytorzy Alejandro García Caturla i Amadeo Roldán. Wkrótce kubańscy

awangardyści skupili się wokół „revista de avance” (1927-1930), czasopisma założonego przez Jorge Mañacha, Juana Marinello, Martiego Casanovasa, Francisca Ichaso i Aleja Carpentiera, o zasięgu i wpływie porównywalnym do meksykańskiego „Contemporáneos” i peruwiańskiego „Amauty”. Eklektyczna w swym charakterze, „revista de avance”, chociaż nie pragnęła być forpocztą zmian społecznych, podobnie jak „Amauta” łączyła zaangażowanie polityczne (stanowiła ważny ośrodek oporu wobec dyktatury Gerarda Machado) z analizą zagadnień czysto estetycznych. Podobnie jak „Contemporáneos”, z jednej strony wytrwale promowała kulturę narodową, z drugiej cechowała ją otwartość na zagraniczne nowości i najbardziej eksperymentalne tendencje. Na łamach „revista de avance” publikowano współczesną poezję hiszpańską i francuską, a także – mimo wyraźnych antyamerykańskich zapatrywań zespołu redakcyjnego – teksty Ezry Pounda, Sinclaira Lewisa i Johna dos Passosa. To w niej pojawiły się pierwsze hiszpańskie tłumaczenia Jorge Santayany, Bertranda Russela i Leona Paula Fargue’a. Przede wszystkim jednak w ciągu czterech lat istnienia kubańskie czasopismo stanowiło platformę łączącą latynoamerykańskich zwolenników estetycznych innowacji z wyznawcami ideału „naszej Ameryki” José Martíego – Ameryki Łacińskiej zjednoczonej oraz duchowo i ekonomicznie niezależnej. Jak podkreślał jeden z jej stałych współpracowników, przyszły gwatemalski noblista Miguel Ángel Asturias, „revista de avance” była „du-

chowym echem Ameryki, głosem naszego pokolenia” (za Veranim 1986: 20).

Nieco na uboczu głównego nurtu awangardowego, reprezentowanego przez Grupę Mniejszościową i środowisko skupione wokół „*revista de avance*”, pozostawali kubańscy wyznawcy „poezji czystej”: Emilio Ballagas (1908-1954), Eugenio Florit (1903-1999) oraz najwybitniejszy z nich Mariano Brull (1891-1956), przyjaciel i tłumacz Paula Valéry’ego, który w poszukiwaniu poetyckiego absolutu, czyli słów wyzwolonych od przyziemnej funkcjonalności, początkowo podążał tropem francuskich symbolistów, by następnie stać się strażnikiem czystości poetyki awangardowej w tomie *Poemas en menguante* (Wiersze czasu odpływu, 1928) i szczęśliwym wynalazcą tropu o dźwięcznej nazwie *jitanjáfora*. Termin ten pochodzi z nic nie znaczącej, za to zachwycającej brzmieniową wirtuozerią strofy wiersza *Leyenda* („Legenda” z tomu *Poemas en menguante*): „Filiflama alabe cundre / ala olalúnea alífera /alveolea jitanjáfora / liris salumba salífera” (Brull 2001: xxiv). Wkrótce meksykański poeta i eseista Alfonso Reyes ochrzcił nim sposób poetyzowania polegający na konstruowaniu wersów działających przede wszystkim muzycznością, o subtelnym rytmie osiąganym dzięki aliteracjom, onomatopejom i powtórzeniom, a także na tworzeniu słów o walorach czysto eufonicznych, pozbawionych jakiegokolwiek semantycznej zawartości (2009: 192). Przykłady tak rozumianej jitanjaforycznej wypowiedzi poetyckiej odnajdujemy – *avant la lettre* – w *Trilce* Valleja, a także

w *Altazorze* Huidobra czy w *En la masmédula* Gironda. Jitanjaforyzmem zarazi się również hispanoamerykańska proza; jego ślady odkrywamy w powieści *Trzy smutne tygrysy* (1967) Guillerma Cabrery Infante czy słynnym „gliglińskim” – mowie zakochanych z *Gry w klasy* (1963) Julia Cortazara.

Najbardziej interesującym i niewątpliwie najbardziej oryginalnym nurtem antylskiej awangardy jest poezja negrystyczna (hiszp. *negrismo*, od *negro* – „czarny”, „murzyński”), której frankofońską, bardzo zbliżoną wersją jest ideowo-artystyczny program haitańskiego indygenizmu (franc. *indigenisme* – „tubylczość”). Negrizm, łączący afroantylską tematykę, a przede wszystkim afroantylskie rytmy muzyczne z nowatorskimi środkami wyrazu, był obok brazylijskiej literatury antropofagicznej jedną z pierwszych „transkulturowych” form literatury latinoamerykańskiej<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Termin „transkulturowa” ukuł kubański etnograf – i kryminolog – Fernando Ortiz (1881-1961). W swoim znanym studium *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Kubański kontrapunkt: tytoń i cukier, 1940) Ortiz przeciwstawił koncepcję transkulturową królującemu wówczas w antropologii amerykańskiej pojęciu akulturacji, rozumianej jako utrata treści tradycji rodzimnej i jednocześnie przyjęcie wzorców nowej kultury dominującej. Transkulturowa natomiast oznacza proces, w którym „słabsza” kultura nie zostaje wyparta przez kulturę silniejszą, lecz w którym, jak pisze Bronisław Malinowski w przedmowie do pracy Ortiza, „wyłania się rzeczywistość nowa, złożona, nie będąca mozaiką ani mechanicznym zbiorem elementów składowych obu kultur, lecz oryginalnym, niezależnym, zupełnie nowym jakościowo zjawiskiem” (w Ortiz 2002: 5). Cztery dekady później urugwajski krytyk Ángel Rama (*Transculturación narrativa en América Latina* [Transkulturowa narracyjna w Ameryce Łacińskiej], 1982) wykorzysta antropologiczne pojęcie Ortiza, nazywając transkulturową literaturę, która materiał tradycyjnego regionalizmu poddaje procesowi modernizacji dzięki zastosowaniu nowoczesnych technik narracyjnych lub alternatywnych do nich zabiegów wywiedzionych z jakże żywej w Ameryce Łacińskiej tradycji oralnej. Stawką tej operacji jest ocalenie kulturowych różnic regionów, czyli uniknięcie wymuszonej homogenizacji.



Impuls do rozwoju poezji afroantylskiej w latach dwudziestych nadszedł – można by rzec, jak zwykle – z Europy. W tym samym bowiem czasie Stary Kontynent zalała prawdziwa *vogue nègre*. Afrykańskie rzeźby płynęły obfitym strumieniem do muzeów i galerii w Londynie, Paryżu, Berlinie, Lipsku, Dreźnie i Brukseli. Negrofilia opanowała paryskie środowisko malarzy kubistów i fowistów (Picasso, Matisse, Gris) oraz awangardowych poetów (Cendrars, Apollinaire, Tzara, Soupault, Morand, Gide). Owo urzeczenie „nieokrzesań”, to jest nieujętą w karby artystycznych konwencji, rytualną sztuką afrykańską – podobnie zresztą jak poszukiwanie przez przedstawicieli ówczesnej awangardy muzycznej (Debussy, Satie, Strawiński, Ravel, Milhaud) nowych inspiracji w rytmach jazzu mającego korzenie w muzyce afrykańskiej – miało oczywiście ścisły związek z kryzysem kultury tak zwanego „wysokiego modernizmu”, kryzysem pogłębionym doświadczeniem Wielkiej Wojny, karmionym pracami etnologów – m.in. Leo Frobeniusa i Maurice’a Delafosse’a – i steoretyzowanym w *Zmierzchu Zachodu* (1918 i 1919-22) Oswalda Spenglera<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> W ewolucjonistycznej filozofii historii Oswalda Spenglera kultury są organizmami, które przechodzą kolejne fazy rozwoju – od narodzin, poprzez rozwój, schyłek, aż do śmierci. Niemiecki filozof utrzymywał, że cywilizacja europejska chyli się ku upadkowi, odkąd pojawiła się w niej refleksyjność, to jest poczucie obcości wobec form własnej kultury, odkąd zagubioną bezpowrotnie tajemnicę stworzenia Europejczycy zastąpili prawami i kodeksami o uniwersalistycznych roszczeniach. Natomiast tzw. społeczeństwa prymitywne znajdują się według Spenglera w stadium rozkwitu, bowiem esencją ich kultury jest wiara. To ona pozwala człowiekowi żyć zanurzonym w kulturze i odczuwać historię, nie jako proces przyczynowo-skutkowy poddający się rozumowemu osądowi, lecz jako czyste przeznaczenie (por. González Echevarría 2007: 99-124).

W Ameryce Łacińskiej koncepcje Spenglera, upowszechnione za pośrednictwem wpływowej „Revista de Occidente” José Ortegi y Gasseta, cieszyły się dużym uznaniem, podobnie jak afrykańskie legendy Frobeniusa, których przekład ukazał się w tym samym czasopiśmie w 1925 roku. Jednak fascynacja czarnym człowiekiem w murzyńskiej i mulackiej – pod względem rasowym i kulturowym – rzeczywistości Antyli, tak jak w całym regionie karaibskim oraz w Brazylii, była czymś więcej niż modnym artystycznym i intelektualnym trendem. To nie przypadkiem bowiem biali Portorykańczycy i Kubańczycy zaczęli dostrzegać w elementach afrykańskich ważny komponent narodowej tożsamości w czasach ekspansji amerykańskiego – militarnego, gospodarczego i kulturalnego – imperializmu. Przypomnijmy, iż od 1902 roku Kuba oficjalnie cieszyła się niezawisłością, de facto jednak znajdowała się pod protektoratem Stanów Zjednoczonych aż do 1959 roku, zaś Portoryko od 1898 roku pozostawało – i pozostaje – terytorium stowarzyszonym z USA. Stąd dążenie do prawdziwie niepodległego bytu było niewątpliwie jednym z głównych katalizatorów rozwoju literatury afroantylskiej w obu krajach. Z kolei inwazja wojsk amerykańskich na Haiti w 1915 roku i trwająca prawie dwie dekady okupacja tej niezawisłej od 1804 roku „czarnej republiki” nie tylko spotkała się z czynnym oporem haitańskiego społeczeństwa, ale również wywołała żywe dyskusje na temat autonomii haitańskiej literatury. Zaowocowały one pojawieniem się nurtu indygenizmu, a zbiór artykułów jego założyciela, antropologa i etnologa Jeana

Price-Marsa zatytułowany *Ainsi parla l'oncle* (Tako rzecze wuj, 1928) otworzył nową epokę w dziejach haitańskiej kultury. Po raz pierwszy Price-Mars dokonał w nim bowiem rewizji afrykańskiego dziedzictwa, uznając religię wudu, kreolski język i tradycję oralną, ludową muzykę i obyczaje za ostateczny miernik haitańskiej autentyczności. Podobną i równie przełomową rolę na Kubie odegrał wspomniany już antropolog Fernando Ortiz, który co prawda jeszcze jako kryminolog najbardziej interesował się rzekomymi przestępczymi skłonnościami i lubieżną psychiką Murzynów (*Hampa afrocubana: los negros brujos* [Afrokubański świat przestępczy: czarni szamani], 1906), ale w kolejnych pracach (*Los esclavos negros* [Czarni niewolnicy], 1916; *Glosario de afronegrismos* [Glosariusz afronegryzmów], 1924; *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*; *La Africanía de la música folklórica de Cuba* [Afrykańskość folkloru muzycznego na Kubie], 1950; *Los instrumentos de la música afrocubana* [Afrokubańskie instrumenty muzyczne], 1952-1955) skrupulatnie odnotowywał afrykański wkład do kubańskiej kultury.

Ten właśnie splot czynników etnograficznych, estetycznych i politycznych zaowocował negryzmem, czyli, podkreślmy raz jeszcze, ruchem zainicjowanym przez białych intelektualistów i artystów, którzy w oparciu o prace etnografów na temat afrykańskich wpływów w Nowym Świecie sięgali do szerokiego spektrum folkloru afroantylskiego. Początkowo bowiem główną intencją negryzmu, podobnie jak dziewiętnastowiecznej, stylizowanej na

improwizowane pieśni ludowych śpiewaków poezji gauczowskiej czy zarażonego malowniczością nurtu indianizmu, było przede wszystkim radosne i swobodne czerpanie z dobrodziejstwa lokalnego kolorytu – religii, muzyki, tańca i kultury materialnej czarnych mieszkańców Ameryki. Jedną z osi tematycznych tej poezji są tajemnicze i nasycone zmysłowością rytualne tańce towarzyszące ceremoniom religijnym santerii, palo, arará czy wudu, w których ciało tancerza, wprowadzone dzięki rytmicznej muzyce w ekstatyczny trans, staje się kanałem komunikacji z bogami i duchami przodków. Wybijany perkusyjnymi instrumentami, nierzadko frenetyczny rytm rytualnego tańca znajduje swoje odzwierciedlenie w warstwie formalnej „czarnych” poematów, których wartość semantyczna niemal zawsze podporządkowana jest efektem muzycznym i brzmieniowym. Stąd tak wiele w nich aliteracji, onomatopei imitujących dźwięki bongosów czy marakasów, a także jitanjafor odwołujących się do tchnącego egzotykiem, najczęściej wyzutego ze znaczeń i traktowanego jedynie jako zbiór melodyjnych dźwięków afroantylnego słownictwa. Afrykanizmy, wtopione w język hiszpański, zdają się należeć do sfery magii, zamówień i zaklęć; niosą w sobie tajemniczość „innego” świata. Również obecność refrenów i licznych powtórzeń mogłaby sugerować, że wiersze te mają charakter magicznego śpiewu-zaklęcia, chociaż najczęściej służą wyłącznie budowaniu rytmu.

Za wzorcowego przedstawiciela tak rozumianego negryzmu uznaje się białego portorykańskiego poetę Luisa Palesa Matosa

(1898-1959), któremu honorowe miejsce w gronie antylskich twórców poezji „murzyńskiej” zapewnił jeden zbiór, *Tuntún de pasa y grifería* (1937), do dziś zresztą wywołujący niejednolite, by nie powiedzieć skrajne opinie krytyki. Dla jednych bowiem już w samym tytule tomu wybrzmiewają rasistowskie nutki (kolokwializmy *pasa*, czyli „kręcony” i *grifo* – „poskręcany”, to w Portoryko despektywne określenia „złych” – mulackich i murzyńskich – włosów), a skonstruowany w nim jednowymiarowy obraz czarnoskórego jako malowniczej, zmysłowej, wiedzionej instynktem istoty, nie odbiega wcale od kolonialnych stereotypów (por. Jackson 1985). Dla innych, zwrot ku „murzyńskości” Palesa Matosa był jedyną próbą uznania Afroportorykańczyka za fundament narodowej tożsamości, pozostali bowiem członkowie portorykańskiego „pokolenia 1930” (na przykład Antonio Pedreira w *Insularidad* [Wyspiarskość], 1934) z uporem głosili tezy o wyższości rasy białej, a esencji portorykańskości upatrywali wyłącznie w hiszpańskim dziedzictwie.

Po pierwsze jednak wiersze z *Tuntún...* odwołują się do naszych zmysłów, zdają się być werbalną imitacją muzyki i ruchów wykonywanych w ludowych tańcach murzyńskich. Słynna *Danza negra* (Czarny taniec, 1926) olśniewa bogactwem jitanjafor, kusi kolorytem i melodyjnością afrykanizmów, a także bardzo wyrazistymi, opartymi na oksytonicznym akcencie, jakby naśladowającymi dźwięki perkusji rymami. Śpiewny, rytmiczny wiersz *Numen* (Natchnienie), nie próbując niczego wyjaśniać, uchyla rąbek magicz-

nego afroantylskiego świata: „Dżungla afrykańska – Tembandumba. / Selwa haitańska – Macandal. / Osmalony sadzą ognisk, / zaczarowany tropików rondel / gotuje noc Mayombe / czarny embó ku czci Obatalá” (Palés Matos 1950: 49). Afrykańska Kirke – legendarna królowa Tembandumba, przywódca haitańskich rebeliantów Macandal, który w walce z białymi plantatorami posługiwał się wuduistyczną czarną magią, afroantylski kult Palo Mayombe, *embó* (ceremonia) ku czci „pana białych szat” Obatali – wszystkie te egzotycznie brzmiące i pochodzące z różnych kulturowych kontekstów imiona bóstw i bohaterów, wzmianki o wierzeniach, zwyczajach i obrzędach mieszają się w poetyckiej przestrzeni utworu Palésa Matosa niczym w „zaczarowanym rondlu”.

To prawda, że portorykański poeta najczęściej patrzy na afroantylski świat oczyma etnografa zafascynowanego kulturalną innością: tajemniczym pięknem murzyńskich rytuałów, rytmami „rumbi, makumby, candombe i bambuli” (Palés Matos 1950: 65), radością magią dźwięków kong, gongów i marakasów, a przede wszystkim rozerotyzowanym, rozkołysanym w hipnotycznym tańcu ciałem czarnej kobiety. Niejednokrotnie jednak murzyńska czy mulacka piękność jest w wierszach Palésa Matosa czymś więcej niż obiektem pożądania białego mężczyzny. W wierszu *Majestad negra* (Jej czarna wysokość) epatujące obsceniczną seksualnością ciało „czarnej Królowej” tańczy taniec wyzwolenia z jarzma niewolniczej pracy:

Falują bezwstydnie insygnia Królowej,  
jej obfity zad dziką parska chucią,

pławiąc się w podrygach, które gong przetapia  
w słodką lawę cukru i gęstej melasy.  
Hebanowa prasa zmysłowych żniw-zafry,  
mocarne biedrzyska, mlask trzciny masy,  
wyżyma biorytmy, pot w krew się przemienia,  
młócka rozżętniona w tańcu zatracona.

(Palés Matos 1950: 65, tłum. Andrzej Flisek)

Taniec staje się metaforą wolności również w otwarciu antyamerykańskim poemacie *Plena de menéalo* (Pełna rytmu, 1954), gdzie uosabiająca Antyle – wraz z całym ich plantacyjnym systemem gospodarczym – piękna Mulatka o palmowych nogach, gładkim i wiotkim jak cukrowa trzcina brzuchu melasowej barwy, o skórze pachnącej tytoniem, swoim frenetycznym kołysaniem bioder doprowadza do wściekłości „wuja Sama”.

Taniec, rytm, seks, magia i harmonijne współistnienie z przyrodą, według Palesa Matosa – wiernego w tym względzie ucznia Oswalda Spenglera, stanowią o sile i vitalności czarnej rasy, a uznane za fundament antylskiej tożsamości, mogłyby stanowić przeciwwagę dla instrumentalnego racjonalizmu Starej Europy i drapieżnego imperializmu Stanów Zjednoczonych. Jednak portorykański poeta zdaje się nie dostrzegać, iż koncentrując się na tym, co atawistyczne i zmysłowe, zamyka czarnego Antylczyka w rezerwacie kulturowej różnicy. Podobną „etnograficzną” postawę reprezentuje zresztą większość twórców negryzmu: rodacy Palesa Matosa, to jest Fortunato Vizcarrondo, Victorio Llanos Allende, José Antonio Daubón, Luis Llorens Torres, Evaristo Ribera Chevremont i Carmen Colón, Dominikańczycy Francisco Muñoz del Monte i Tomás Hernández Franco czy Kubańczycy Ramón

Guirao (1908-1949), Emilio Ballagas i José Zacarías Tallet (1893-1989). Pełni nabożnego szacunku dla odmienności czarnego człowieka, wszyscy ci poeci pragnęli w nim widzieć egzotyczne, zmysłowe, całkowicie aintelektualne dziecko natury.

Niekiedy negryzm bywał jednak czymś więcej niż tylko folklorystyczną stylizacją, a także czymś innym niż wspaniałomyślne uznanie kultury Afroantylczyków za istotny składnik narodowej tożsamości. Kubańczyk Regino Pedroso (1896-1983), w którego żyłach płynęła zmieszana krew afrykańska, europejska i azjatycka, w swoim poemacie *Hermano negro* („Czarny brat”, 1935) zapytuje: „Czyśmy czernią jedynie? / Ludzkim dziwowiskiem? / Rumba, czarnym rozpasaniem, maskaradą? / Czyśmy ledwie grymasem i barwną plamą, grymasem i barwną plamą?” (w: Ballagas 1946: 147). Po czym nakłania „czarnego brata”, by uciszył swoje marakasy, przestał tańczyć wokół białego człowieka i szczerzyć do niego zęby, innymi słowy, by przestał być takim, jakim chcą go widzieć i wykrzyczał światu swój ból, gniew, a także swoje pragnienia.

Z jednej strony Pedroso piętnuje zatem powierzchowność negryzmu, który nie uznaje „czerni” jako wartości wychodzącej poza granice folkloru i który pod maską bujnej ekspresji muzycznej, barwnej magii i zmysłowości – czasem nieświadomie, a czasem z rozmysłem – ukrywa toczącą latynoamerykańskie społeczeństwa chorobę rasizmu i sprzęgnięty z nim społeczny i ekonomiczny ucisk Afrolatynoamerykanów. Z drugiej strony kubański poeta



walczy o murzyńską samoświadomość, o to by jego czarny brat odrzucił wpajane mu obiegowe wyobrażenia o nim samym, by nie był jedynie korelatem europejskich tęsknot, by wreszcie zdał sobie sprawę, że „pod tym uprzedzeniem rasowym, / [jest] człowiekiem wyzyskiwanym” (w: Ballagas 1946: 146). Negryzm w wydaniu Pedrosa, jak również Dominikańczyka Manuela del Cabrala (1907-1999) czy Kubańczyka Marcelina Arozareny (1912-1996), przeobraził się zatem w poezję demaskatorską, w poezję protestu przeciwko rasowej dyskryminacji, niosącą jednocześnie przesłanie sprawiedliwości społecznej, innymi słowy w poezję, w której walka o równość rasową stała się synonimem walki klasowej.

### **Nicolás Guillén – Elegua antyjskiej poezji**

Najwybitniejszym przedstawicielem tejże odmiany negryzmu, łączącej murzyńskie rytmy i motywy z głęboką refleksją na temat afroantyjskiej tożsamości oraz ideą społecznego zaangażowania, był niewątpliwie Kubańczyk Nicolás Guillén (1902-1989). On sam co prawda za „negrystę” się nie uważał, bowiem, jak podkreślał w swoim odczycie z 1936 roku, w jego ojczyźnie „nie ma poezji «czarnej», jak i nie ma poezji «białej». Istnieje po prostu wspaniały wkład czarnego człowieka w poezję hiszpańską, co może dać asumpt de powstania naszej poezji narodowej” (*Cuba: pueblo y poesía* [Kuba – naród i poezja], za Augier 1974: 29). W rzeczy samej, Guillén, „wielki czarny poeta Kuby”, który po zwycięstwie rewolucji w roku 1959 uzyskał status narodowego wieszczka, był

chyba najzarliwszym w Ameryce Łacińskiej rzecznikiem rasowego i kulturowego metysażu, a także równości społecznej i powszechnej sprawiedliwości.

Niemniej jednak *Motivos del son* (Motywy sonu, 1930), tom który przyniósł mu sławę, wielu uznało za jedyny „prawdziwie czarny poemat”, jaki wydała Kuba. Zbiór ten był jak na owe czasy eksperymentem nader ryzykownym. Guillén nie tylko bowiem podnosił do rangi kultury wysokiej son, taniec ludowy, na dodatek – ze względu na swój nieobyczajny charakter – zakazany w miejscach publicznych, ale przede wszystkim dotykał kwestii narodowej tożsamości w sposób bardzo niewygodny dla warstw rządzących tego zarażonego wówczas plagą rasizmu społeczeństwa. Mianowicie, sięgając do żargonowego języka czarnej biedoty z przedmieść Hawany, podejmował pomijane dotąd elementy „czarnego” doświadczenia, takie jak uczucie wstydu i napiętnowania z powodu koloru skóry (*Negro bembón* [Murzyn grubowargi], *Mulata* [Mulatka], *Ayé me dijeron negro* [Wczoraj powiedzieli na mnie Murzyn]), a także problem biedy, prostytucji i społecznej niesprawiedliwości (*Si tú supiera* [Gdybyś wiedział], *Búcate plata* [Skombinuj forszę], *Curujey*). Analiza problemów rasowych, społecznych i politycznych znajduje swoją kontynuację w „wierszach mulackich” zebranych w tomie *Sóngoro Cosongo* (1931), a począwszy od *West Indies Ltd.* (1934), okraszona silnymi akcentami antyimperialistycznymi, zdecydowanie wysuwa się na plan pierwszy. W wierszu *Trzcina cukrowa* ze zbioru *Sóngoro Cosongo* czarny

człowiek jest po prostu przedstawicielem wyzyskiwanego proletariatu: „Murzyn / przy trzcinie cukrowej. / Jankes / nad trzciną cukrową. / Ziemia / pod trzciną cukrową. / Wytaczają naszą krew” (Guillén 1969: 25, przeł. Z. Szleyen). Z kolei poemat *West Indies Ltd.* to przede wszystkim soczysty pamflet na Kubę pod rządami Gerarda Machado – Kubę zredukowaną do roli amerykańskiego centrum handlu, rozrywki i turystyki: „Indie Zachodnie! Tytoń, okowita, kokosowe orzechy / i lud ciemnoskóry z łagodnym uśmiechem, / [...] tu noce ludne od prostytutek, / bary ludne od marynarzy, skrzyżowania dróg i drózek dla bandytów i korsarzy. / Spelunki, handel morfiny, / kokainy i heroiny, / kabarety, co leczą z wstępu / jedną butelką szampana [...]”. Tu również wybrzmiewa jasno i wyraźnie głos protestu przeciwko ekonomicznemu uciskowi: „Z tłumu nędzarzy, / znad ciężkiej pracy / śpiew się podnosi, / rozkwita, tryska gniewem: [...] / - Pościnać by głowy jak trzciny: / ciach! / ciach! / ciach!” (Guillén 1969: 29-41, przeł. Z. Szleyen).

Bezpośredniość polityczno-społecznej przesłania nie ujmuje tej poezji rytmu i śpiewności. Wręcz przeciwnie, siła wypowiedzi tych utworów zdaje się zależeć całkowicie od rytmiki zaczerpniętej z melodyjnej mowy Kubańczyków, z ludowych pieśni i tańców. Guillén nie odżegnywał się też, zwłaszcza w tomach z lat trzydziestych, od właściwych negryzmowi środków formalnych: jitanjaforycznych, pełnych eufonii wersów, afrykańskich lub afrykańskobrzmiących, acz nic nieznaczących słów (jak te z tytułu zbioru *Sóngoro cosongo*), relacji syntagmatycznych naśladowujących skład-

nię rytualnej poezji ustnej Jorubów czy werbalnych imitacji dźwięków instrumentów perkusyjnych. Najlepszym tego dowodem jest pełen dźwięcznych afrykanizmów wiersz *Canto negro* (Czarna pieśń) z *Sóngoro cosongo*:

¡Yambambó, yambambé!  
Repica el congo solongo,  
repica el negro bien negro;  
congo solongo del Songo  
baila yambó sobre un pie.  
Mamatomba,  
serembe cuserembá.

Podobnie jak pozostali przedstawiciele negryzmu, w swoich „murzyńskich” i „mulackich” wierszach Guillén z zapalem propagował nowy ideał kobiecego piękna, który wyraźnie przeczył obowiązującym dotąd kanonom modernistycznym. Zamiast łabędzią szyją, alabastrową cerą i szmaragdowymi oczyma, „nowa kobieta” – „ukoronowana palmami / niczym bogini, która właśnie zstąpiła” – zachwyca „mocnym zadem”, skórą jak „pień spalonego drzewa”, paznokciami jak „dziesięć dojrzałych jagód winogron [...]” i „niestrudzonymi stopami”, co nieustannie wybijają takt muzyki (*Mujer nueva* [Nowa kobieta] z tomu *Sóngoro Cosongo*, Guillén 2011: 97-98; Madrygał z tomu *Sóngoro Cosongo*, Guillén 1978: 33, przeł. J. Zych.). Guillén byłby bowiem ostatnim, który odmówiłby Afroantylczykom zmysłowości i choreograficznych talentów. Sięgając po tematy okolicznościowe, kubański poeta zanurzał się w lokalny koloryt, dotykał sfery afroantylskich wierzeń i folkloru, jak w wierszu *Sensemaya. Śpiew na zabicie żmii*,

poświęconym hawańskiej maskaradzie w święto Trzech Króli, czy w utworze *Czuwanie przy Ojcu Montero*, napisanym w hołdzie dla znanego na Kubie muzyka i rytualnego tancerza boga Echú z tajemniczej sekty nianigów.

Sens jego poetyckich sonów i rumb nie wyczerpuje się jednak ani w etnograficznym opisie, ani też w społecznym i politycznym radykalizmie. Równie ważnym, o ile nie najważniejszym tematem tej poezji jest bowiem problem antylskiej tożsamości. Guillén, który bardzo mocno podkreślał swoje afrykańskie korzenie („jestem czarnym człowiekiem“ – pisze w wierszu *Vine en un barco negrero* [Przybyłem na niewolniczym statku], z tomu *Mam*, 1964) nieustannie próbował odpowiedzieć na pytania nurtujące również francusko i anglojęzycznych Afroantylezyków – Aimé Césaire’a, Édouarda Glissant’a i Franza Fanona z Martyniki, Jeana Price-Marsa, Jacquesa Roumaina, Jacquesa Stevena Alexisa i Jeana Fernanda Brierra’a z Haiti, Guy Tiroliena z Gwadelupy, Léona Damasasa z Gujany Francuskiej, Cyrila Lionela Roberta Jamesa z Trynidadu, George’a Lamminga z Barbadosu czy Wilsona Harriisa z Gujany: w jaki sposób, ja, czarny mieszkaniec Antyli mogę odnaleźć siebie? W jaki sposób stałem się tym, kim jestem? Jak zdołam pogodzić różne komponenty mojej kultury?

Guillén, nie tylko utożsamiał się z wszystkimi Afrokubańczykami (Jestem Yoruba, w mowie Yoruba / płaczę. [...] A gdybym nie był Yoruba, / to byłbym Kongo, Mandinga, Karabalí, / przeróżnych Murzynów ma Kuba“; *Son numer szósty* z tomu *Pełny*

son, 1947, Guillén 1969: 67-69, przeł. Z. Szleyen), nie tylko opiewał dawne i terażniejsze cierpienia swoich czarnych braci, ale również, a może przede wszystkim pragnął zaszczepiać w nich „czarną dumę”, pragnął, by obnosili się ze swoją „czernią” przed nosami zazdrosnych białych, by mówili do nich „prawdziwym czarnym językiem” – jak czytamy w *Pequeña oda a un negro boxeador cubano* (Krótka oda na cześć czarnego boksera z Kuby, z tomu *Sóngoro cosongo*, Guillén 2011: 96-97). Niekiedy uciekał się w tym celu do terapii wstrząsowej, szyderczym śmiechem kwitując żalostne próby naśladowania stylu życia białych: „Śmieję się z ciebie, Murzynie, podobny małpom, / gdy się w zdumieniu przyglądasz luksusowym autom / i wstydzisz się czarnej skóry i włosów jak sierść / – kiedy masz taką twardą pięść” (*West Indies, Ltd.*, Guillén 1969: 31, przeł. Z. Szleyen). Podobnie bowiem jak Aimé Césaire, autor słynnej koncepcji *négritude*, Guillén widział afrykańskość nie jako nieznośne brzemie lub wstydliwą skazę, lecz jako obiektywne, historyczne i kulturowe dziedzictwo, które wszyscy Kubańczycy po prostu powinni uznać za swoje. W *La canción del bongó* (Pieśń bongosów, z tomu *Sóngoro cosongo*) czarny i biały „tańczą wespół jeden son, / ciemnoskórzy, czarnoduszni, / nie od słońca, smagli krwią, bo kto z wierzchu nie jest z nocy, / tego mrok przeniknął w głąb” (Guillén 2011: 94-95).

W kontestatorskiej, wyrażającej odwieczną pretensję skrzywdzonych do krzywdzicieli poezji Guilléna afirmacja czarnej rasy, czarnych rytmów, muzyki, tanecznego kroku, spontanicznego

śmiechu i zmysłowości jest zatem gestem negacji, reakcją przeciwko supremacji białych, ale jej głównym celem, jak to dialektycznie wyłożył Jean Paul Sartre, jest przygotowanie kulturowej – i społecznej – syntezy<sup>14</sup>.

Zmysłowy son, łączący rytm murzyńskiego bębna z dźwiękiem europejskiej gitary, jest w tej poezji metaforą kulturowego synkretyzmu, wzajemnego pożądanego czarnego i białego. Tak naprawdę bowiem poeta pragnął Kuby metyskiej, rozumianej jako synkretyczna jedność, a nie jako spektrum harmonijnie istniejących obok siebie różnic. „Kuba już wie, że Mulatką jest” – podkreśla w *Palabras en el trópico* (Słowa na zwrotniku, z *West Indies, Ltd.*, Guillén 2011: 110), wierząc, że oto właśnie spełnia się marzenie José Martíego o „naszej Ameryce”, której wszystkie ludy miały zobaczyć siebie jako synów wielkiej metyskiej ojczyzny. W wierszach, takich jak *La canción del bongó* (Pieśń bongosów, *Sóngoro Cosongo*, 1931), *Balada de los dos abuelos* (Ballada o dwóch dziadkach) i *Dwaj chłopcy* (*West Indies, Ltd.*, 1934), *Son numer szósty* (*Pełny son*, 1947), *La muralla* (Mur, *Gołąb ludowego lotu*, 1958), czy *Nazwisko* (*Elegie*, 1958) Guillén jest już nie rzecznikiem, a wyrazicielem nieuniknionego i niezaprzeczalnego faktu

---

<sup>14</sup> „W rzeczy samej murzyńskość wydaje się słabym ogniwem dialektycznej progresji – pisze Sartre w *Czarnym Orfeuszu*, przedmowie do *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948) Leopolda Sédara Senghora – tezą jest teoretyczne i praktyczne uznanie wyższości białego: murzyńskość jako wartość przeciwna jest momentem negatywności. Ale ten moment negatywny nie jest sam w sobie wystarczający i czarni, stosując go, doskonale o tym wiedzą: wiedzą, że jego celem jest przygotowanie syntezy, czyli realizacji człowieczeństwa i społeczeństwa bez ras” (za Leopold 1973: 65).

kulturowego metysażu. W cytowanym wcześniej poemacie *West Indies, Ltd.* poeta zrównuje Białych, Czarnych, Chińczyków i Mularów, twierdząc, iż są to jedynie „tanie barwy”, które w wyniku licznych „relacji i negocjacji” dawno straciły na intensywności. W ten sposób kreuje nową tożsamość Antylczyka – człowieka uwolnionego od swojego koloru i jednocześnie związanego więzami solidarności z ludźmi wszystkich ras, szczególnie tymi uciskanymi. Innymi słowy, w odpowiedzi na „jankeski” imperializm w regionie Karaibów, w odpowiedzi na mechanizmy „cukrowej” przemocy utrwalane w plantacyjnym, opartym na ścisłych identyfikacjach rasowych społeczeństwie (niezwykle szczegółowo odmalowane w *West Indies Ltd.*), Guillén proponuje swego rodzaju antylski, metyski nacjonalizm, który prowadzić ma do ostatecznego celu – osiągnięcia syntezy wyższego rzędu, jakim byłoby sprawiedliwe, całkowicie bezrasowe społeczeństwo.

### **Zmierzch i trwanie latynoamerykańskiej awangardy**

Schyłek latynoamerykańskiej awangardy – przynajmniej jej fazy eksperymentalnej, która obfitowała w prześcigające się w estetycznym radykalizmie, być może nieco nadmiernie zainspirowane paryskimi „izmami” efümeryczne ruchy poetyckie – nastąpił pod koniec lat dwudziestych. Literatura uwrażliwia się wówczas na problemy społeczne i polityczne, w dużej mierze na skutek Wielkiego Kryzysu, który boleśnie dotknął kraje Ameryki Łacińskiej. Przez kontynent przetacza się fala strajków robotniczych,



aktywizują się ugrupowanie socjalistyczne, anarchistyczne i komunistyczne. Chwieją się młode latynoamerykańskie demokracje, w wielu krajach regionu dochodzi bowiem do wojskowych zamachów stanu: w Peru pułkownik Sánchez Cerro odprawia prezydenta Leguie; w Argentynie generał Uriburu obala demokratycznie wybrany rząd Yrigoyena; w Brazylii Rewolucja 1930 roku, której przewodzi Getúlio Vargas, doprowadzi do powstania tzw. Estado Novo, dyktatorskiego Nowego Państwa; na Kubie również dyktatorskie rządy sprawuje Gerardo Machado. W roku 1930 umiera José Carlos Mariátegui (1894-1930), a wraz z nim wpływowo, posiadające wyraźny marksistowski profil czasopismo „Amauta”. W Hawanie przestała ukazywać się „revista de avance”, która oprócz promowania kultury narodowej, podobnie jak „Amauta”, pragnęła być forpocztą zmian społecznych. Nieco wcześniej, w roku 1927 konflikt polityczny w łonie redakcji „Martina Fierro” doprowadził do zawieszenia działalności pisma. W latach trzydziestych cykl awangardowego eksperymentalizmu zostaje zamknięty, literatura napęlnia się treściami ideologicznymi.

Syntetyczne ujęcie różnic dzielących awangardowe projekty obu dekad w literaturze brazylijskiej João Luisa Lafety podsumowuje napięcia będące udziałem wszystkich bez mała narodowych literatur Ameryki Łacińskiej: „Nawet powierzchowne porównanie «etapu heroicznego» [awangardy] z okresem po Rewolucji [1930] wskazuje na jedną podstawową różnicę: podczas gdy w pierwszym z nich dyskusje toczyły się wokół *projektu estetycznego* (innymi

słowy, w głównej mierze zajmowano się poetyckim językiem), w drugim etapie w centrum uwagi znajdował się *projekt ideologiczny*: rola pisarza, polityczne uwarunkowania i cele sztuki” (za Schwartzem 1991: 31). W rzeczy samej, wielu awangardowych poetów, jak podkreśla Octavio Paz, z indywidualnych buntowników przeobraziło się w buntowników społecznych (1989: 207). Wielu z nich – między innymi Neruda, Vallejo, Carpentier czy Guillén, którzy wzięli udział w II Kongresie Pisarzy w Obronie Kultury zorganizowanym w Madrycie w 1937 roku jako wyraz wsparcia dla sprawy Republiki – wstąpiło w szeregi partii komunistycznej. Rubén Martínez Villena, autor Manifestu kubańskiej Grupy Mniejszościowej, który po śmierci Julia Antonia Melli w 1929 roku objął przywództwo Komunistycznej Partii Kuby, nie będzie już nawet chciał łączyć działalności politycznej i społecznej z twórczością poetycką („Nie będę już pisał wierszy... już nie czuję osobistej tragedii. Należę do innych i do mojej partii”; za Thomasem 2012: 436). Oczywiście nie wszyscy zamienili awangardyzm estetyczny na polityczny, poświęcając artystyczną autonomię na ołtarzu społecznych obowiązków. Jednak nawet najbardziej zagorzali wyznawcy nowej poezji (Huidobro, Girondo) porzucili „imperatyw inwencyjności – tworzenia / odkrywania nowego” (Nycz 2004: 17), ów niemal wewnętrzny nakaz permanentnej rewizji kanonów estetycznych, by poświęcić się konsolidacji nowatorskich rozwiązań poetyckich (Verani 1986: 52) lub nawet powrócić do bardziej tradycyjnych form wypowiedzi (Paz 1989: 207).

Mimo to płomień rewolucji artystycznej, którą zapoczątkowały ruchy awangardowe w latach dwudziestych, nie zgaśnie. Zaledwie dekadę później rozżarzy się na nowo w latynoamerykańskiej prozie – erudycyjnej, samoświadomej, eksperymentującej z językiem, wciąż poszukującej nowych form wyrazu, ale również wsłuchującej się w głos innego, dźwigającego na swoich barkach ciężar nowoczesności, której program napisano za jego plecami.

## Bibliografia

1. Aguilar, Gonzalo (1997) *El cuerpo y la sombra. Los viajeros culturales en la década del 20*. „Punto de vista”. 59: 30-34.
2. Alazraki, Jaime (1978) *Punto de vista y recodificación en los poemas de autoexégesis de Pablo Neruda*. „Symposium”: 184-197.
3. Aldunate Phillips, Arturo (1979) *Mi pequeña historia de Neruda*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
4. Alonso, Amado (1979) *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Madrid, Edhasa.
5. Anderson Imbert, Enrique (1986) *Historia literatury hispanoamerykańskiej*. T. II: *Epoka współczesna*. Warszawa, PWN.
6. Augier, Ángel (1974) *Introducción*. W: Nicolás Guillén, *Obra poética*. La Habana, UNEAC: 7-79.
7. Aullón de Haro, Pedro (1995) *Teoria poetycka kreacjonizmu*. Przeł. Elżbieta Skłodowska i Krystyna Rodowska. „Literatura na świecie”. 5-6/1995 (286-287): 33-61.
8. Ballagas, Emilio (1946) *Mapa de la poesía negra americana*. Buenos Aires, Editorial Pleamar.
9. Borges, Jorge Luis (1989) *Obras completas 1923-1949*. Buenos Aires, Emecé Editores.
10. ----- (1990) *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*. Red. Enrique Sacerio-Garí i Emir Rodríguez Monegal. Barcelona, Tusquets.
11. ----- (1997) *Textos recobrados 1919-1929*. Barcelona, Emecé Editores.
12. ----- (1999) *Wybór poezji*. Przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski. Warszawa, Lobos.
13. Bossi, Alfredo (1991) *La parábola de las vanguardias latinoamericanas*. W: Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra: 13-24.

14. Brull, Mariano (2001) *Obras (poesía y prosa 1916-1955)*. Red. Emilio de Armas. Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
15. Carpentier, Alejo (1980) *Muzyka na Kubie*. Przeł. Jerzy Popiel. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
16. „Contemporáneos” (1992) *Poesías*. Red. Luis Maristany. Madrid, Anaya – Mario Muchnik.
17. Cuesta, Jorge (2004) “El diablo en la poesía”. W: *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*. México: Fondo de Cultura Económica: 244-246.
18. Diego Padró, José Isaac (1973) *Luis Palés Matos y su trasmundo poético*. San Juan de Puerto Rico, Ediciones Puerto.
19. Gironde, Oliveiro (1991) *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía y otras obras*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
20. González Echevarría, Roberto (2007) *Wyspa, co w swój lot się wzbija. Cudowność Ameryki Łacińskiej według Aleja Carpentiera*. W: Justyna Ziarkowska i Marcin Kurek (red.) *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań. Antologia krytyczna*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
21. Gorostiza, José (1971) *Śmierć nieskończona*. Przeł. Krzysztof Andrzej Jeżewski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
22. ----- (1995) *Epistolario, 1918 - 1940*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
23. Guillén, Nicolás (1969) *Poezje wybrane*. Przeł. Jan Zych i Zofia Szleyen. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
24. ----- (1978) *Wiersze wybrane*. Przeł. Jan Zych i Zofia Szleyen. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
25. ----- (2011) *Obra poética. Tomo I (1922-1958)*. La Habana, Letras Cubanas.
26. Henríquez Ureña, Max (1965) *Panorama histórico de la literatura dominicana*. Ciudad Trujillo, Editorial Librería Dominicana.
27. Huidobro, Vicente (1995) *Altazor albo podróż na spadochronie*. Przeł. Krystyna Rodowska. “Literatura na świecie”. 5-6/1995 (286-287): 3-32.
28. ----- (2011) *El espejo del agua. Ecuatorial*. Santiago de Chile, Pequeño Dios Editoriales.
29. Jackson, Richard (1985) *Postać Czarnego w literaturze latynoamerykańskiej*. Wrocław, Ossolineum.
30. Leopold, Wanda (1973) *O literaturze Czarnej Afryki*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
31. Malatesta, Julián (2008) *Borges en la vanguardia, memoria de una deserción*. „Poligramas”. 29: 135-164.
32. Malinowski, Bronisław (1978) *Introducción*. W: Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho: 3-10.
33. Neruda, Pablo (1969) *Residencia en la tierra*. Buenos Aires, Losada.

34. ----- (1976) *Wyznaję, że żyłem*. Przeł. Zofia Szleyen. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
35. ----- (1980a) *Poezje wybrane*. Przeł. Jan Zych. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
36. ----- (1980b) *20 poemas de amor y una canción desesperada*. México, Editores mexicanos unidos.
37. Niemojowski, Jerzy, red. (1968) *Ewokacje: krótka antologia poezji Ameryki Iberyjskiej*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
38. Nycz, Ryszard (2004) *Słowo wstępne*. W: Tegoż (red.) *Odkrywanie modernizmu*. Kraków, Universitas: 5-18.
39. Ortega, Julio (2002) *Introducción*. W: César Vallejo, *Trilce*. Madrid, Cátedra.
40. Ortega y Gasset, José (1980) *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przeł. Piotr Niklewicz.
41. Palés Matos, Luis (1950) *Tuntún de pasa y grifería*. San Juan de Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños.
42. Paz, Octavio (1971) *Las peras al olmo*. Barcelona, Seix Barral.
43. ----- (1989 [1974]) *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral.
44. Pellicer, Carlos (1986) *Obras. Poesía*. México, Fondo de Cultura Económica.
45. Rama, Ángel (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*. México, siglo xxi editores.
46. Reyes, Alfonso (2009) *La experiencia literaria y otros ensayos*. Madrid, Fundación Banco Santander.
47. Rodowska, Krystyna (2011) *Umocz wargi w kamieniu: przekłady z poetów latynoamerykańskich*. Wybór wierszy, przekł., oprac. i posł. Krystyna Rodowska. Wrocław, Biuro Literackie.
48. Schwartz, Jorge (1991) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra.
49. Thomas, Hugh (2012) *Cuba. La lucha por la libertad*. Barcelona, Debolsillo.
50. Trocki, Lew (1991 [1923]) *Litieratura i riewolucyja*. Moskwa, Izdatielstwo Politiczeskoj Litieratury.
51. Vallejo, César (1989) *Obra poética completa*. Bogotá, Editorial La Oveja Negra.
52. Verani, Hugo (1986) *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. Roma, Bulzoni.

**MAŁGORZATA KOLANKOWSKA**

UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

**KLUCZE DO ZROZUMIENIA  
AMERYKI ŁACIŃSKIEJ W REPORTAŻACH  
RYSZARDA KAPUŚCIŃSKIEGO**

**KEY ELEMENTS TO UNDERSTAND  
LATIN AMERICA IN THE RYSZARD KAPUŚCIŃSKI'S  
REPORTAGES**

**Abstract:** The idea of the article is to analyze the way of explaining the Latin American reality in the reportages of Ryszard Kapuściński. The fundament of the analysis is the translation system in which a journalist is a translator from one culture to another.

**Key words:** Kapuściński, Domosławski, reportage, translation, Latin America, silence, shoes, key, war, baroque

Ameryka Łacińska jest odległą, aczkolwiek niezwykle pociągającą krainą, wymykającą się definicyjnym ramom. Jak zauważają Hanna Schreiber i Marcin Florian Gawrycki<sup>1</sup>, jest to cywilizacja, powstała z połączenia pierwiastków europejskiego i nieeuropejskiego (indygenicznego, afrykańskiego i azjatyckie-

---

<sup>1</sup> H. Schreiber, M.F. Gawrycki, "Cywilizacja latynoamerykańska – zarys problematyki" [w:] M. F. Gawrycki [red.]. *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2009, s. 21.

go), którą łączy wspólnota wartości, stojących w opozycji do kultury Zachodu:

Jeżeli za wartości europejskie uznaje się wolność osobistą, demokrację, rządy prawa, ideologię praw człowieka, to w Ameryce Łacińskiej dużo silniej obecne są: wspólnotowość, patriarchy, *machismo*, *caudillismo* (sprawowanie władzy przez jednostkę niezależną od nikogo) i wynikająca z tego rola wojska oraz autorytaryzm.

Immanentnymi cechami tej społeczności są synkretyzm kulturowy i religijny, jak również kreolizacja, powiązane z obecnością różnych grup ją współtworzących: Metysów, Indian, niewolników z Afryki, migrantów z Europy i Azji<sup>2</sup>. Co istotne, przeciętni mieszkańcy nie utożsamiają się z tym pojęciem na poziomie jednostkowym. Schreiber i Gawrycki podkreślają, że „Latynosi bardziej utożsamiają się z pojęciem ‘Ameryka Łacińska’ poza nią niż ‘wewnątrz’ niej, żyjąc w państwach narodowych”<sup>3</sup>, Europejczyk z kolei nie widzi różnicy pomiędzy odrębnymi krajami, co sprzyja błędnemu postrzeganiu tej cywilizacji.

W ostatniej dekadzie obserwuje się znaczny wzrost zainteresowania kulturą i realiami życia w tym rejonie. W dużej mierze przyczyniły się do tego media upowszechniające muzykę, powiązany z nią taniec i seriale udostępniane w serwisach streamingowych. Nie mam tu na myśli telenoweli, które zawładnęły telewizją jeszcze w latach osiemdziesiątych, kreując zafałszowany obraz elit, ale przede wszystkim bardzo popularne serie poświęcone

---

<sup>2</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 25.

narkobiznesowi, które również zniekształcają wizerunek Latynoameryki. Problemem, zresztą jest samo pojęcie, będące dla wielu workiem bez dna, do którego wrzuca się wszystko, co ma związek z krajami hiszpańskojęzycznymi z wyłączeniem Hiszpanii. Wydaje się zatem, że w polskiej świadomości istnieje jakiś sztuczny twór, fałszywe wyobrażenie o tym obszarze, który przecież nie jest jednolity i wymyka się definicjom. Stereotypy, które narosły w związku z tworam popkultury zatarły granice i stworzyły wizję miejsca szczęśliwego (zabawa, taniec, rozrywka, piękne krajobrazy), a z drugiej strony niebezpiecznego (przemoc, narkotyki, wojna domowa), w którym liczy się pieniądz i seks, gdzie rola kobiety niejednokrotnie sprowadza się do roli głupiej lalki. Uproszczenia, stygmatyzacja, brak rozróżnienia poszczególnych krajów, granic kulturowych, nieznanomość kontekstu historycznego i społecznego prowadzą do niebezpiecznych zniekształceń. Rolą współczesnego dziennikarstwa jest wyjaśnianie i porządkowanie wiedzy na temat Latynoameryki. To niezmiernie trudne zadanie podejmują podróżnicy i dziennikarze, a reportaż staje się głównym medium, za pomocą którego objaśnia się i porządkuje wiedzę o tym obszarze.

Celem niniejszego artykułu jest analiza wybranych reportaży Ryszarda Kapuścińskiego dotyczących Ameryki Łacińskiej pod kątem zastosowanych w nim kluczy. Trudno byłoby wymienić wszystkie teksty poświęcone tej tematyce, ale chciałabym skupić się na tych, które w istotny sposób przyczyniły się do zmiany per-



cepcji polskiego odbiorcy. Jeżeli przyjmiemy za autorem *Podróży z Herodotem*, że dziennikarz jest tłumaczem „nie z języka na język – ale z kultury na kulturę”<sup>4</sup>, możemy uznać, iż w istocie reportaż jest swoistym rodzajem translacji intra – oraz interkulturowej<sup>5</sup>, w której wyjaśnia się zjawiska, zachowania, zwyczaje, symbole. Zgodnie z tym założeniem, relacja pomiędzy nadawcą tekstu i jego odbiorcą jest układem komunikacyjnym (interakcyjnym)<sup>6</sup>, opartym na schemacie przyjętym przez Franciszka Gruczę i rozbudowanym przez Barbarę Kielar: Nadawca inicjalny → Tekst A → **Odbiorca pośredni** → **Nadawca pośredni** [TRANSLACJA] → Tekst B → Odbiorca finalny. W tym kontekście nadawcą inicjalnym będzie/będą bohater/owie reportażu, a tekstem opisywany wycinek rzeczywistości. Dziennikarz jest odbiorcą pośrednim i nadawcą pośrednim, a proces translacji to proces przyswojenia i rozumienia, dla którego niezbędne jest przygotowanie, zbieranie materiałów, znajomość kontekstu kulturowego, znajomość języka, którym posługują się bohaterowie. Tekstem A będzie zatem to wszystko, co Ryszard Kapuściński określa jako język:

Dla mnie językiem jest sytuacja, są gesty, barwa, kształt. Odbieram informacje nie tylko z tego, co ktoś mówi – lecz z całego pejzażu, klimatu, ze sposobu zachowania ludzi, z tysiąca szczegółów. To wszystko

---

<sup>4</sup> R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008, s. 17.

<sup>5</sup> B. Kielar, *Zarys translatoryki*, IKL@ Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kulturologii i Lingwistyki Antropocentrycznej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013, s. 7

<sup>6</sup> Idem.

mówi, ta cała rzeczywistość, która mnie otacza. I mówi nie językiem, który wyraża się słowem, ale swoim językiem symboli, znaków<sup>7</sup>.

Reportaż jest tekstem B, który ma trafić do odbiorcy finalnego<sup>8</sup>. To treść, która została niejako przefiltrowana przez osobę dziennikarza/reportera, który konstruuje swoją narrację w oparciu o ciekawość, wiedzę i doświadczenie oraz empatię, których wagę niejednokrotnie podkreślał Kapuściński:

Człowiek musi ustawicznie mieć bowiem świadomość, że oto jest w miejscu, do którego może już nigdy nie powrócić. Być może przeżywa moment jedyny w swoim życiu, a więc powinien wszystko zaobserwować i wszystko zapamiętać. Ile się tylko uda – poznać, a nawet więcej: musi w siebie wchłonąć! Drugie źródło – to są lektury. Już przed podróżą staram się masę przeczytać. O miejscu, do którego się udaję, o kulturze, o historii tego miejsca. Moja biblioteka „podręczna” to kilka tysięcy tomów. Staram się, aby tego, co już było napisane, nie powtarzać. Żeby próbować wnosić coś nowego. To jest drugie źródło tego, co piszę. I trzecie źródło – to własna refleksja<sup>9</sup>.

Reporter staje się więc, jak pisze Tadeusz Szkołut<sup>10</sup>, „intelektualistą tłumaczem”, „pośrednikiem między różnymi tradycjami kultu-

---

<sup>7</sup> R. Kapuściński, *op.cit.*, s. 35.

<sup>8</sup> „Swojego odbiorcę staram się sobie wyobrażać. Kiedyś Virginia Woolf napisała w jednym z esejów, że autor, siadając przy biurku, powinien dokładnie wiedzieć, dla kogo swoją książkę chce napisać. A nawet więcej: materialnie, fizycznie widzieć tego swojego odbiorcę. Ja się z tym zgadzam. Dla mnie takim moim odbiorcą jest młody człowiek, żądny świata. Ciekawy świata, który chce ten świat poznać, choćby nawet, jego własne życie w przyszłości nie dało mu tej szansy, by ów świat zobaczyć osobiście/ w tym momencie – razem z moją książką – żyję on właśnie takim pragnieniem poznania. Jest inteligentny, jest czytany, ma rozbudzoną wrażliwość – to jest czytelnik, dla którego piszę”. [R. Kapuściński, *op. cit.*, s. 69.]

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 53-54.

<sup>10</sup> T. Szkołut, *Ryszard Kapuściński – tłumacz kultury współczesnej*, [w:] B. Wróblewski (zbiór, opracowanie, wstęp), *„Życie jest z przenikania...”*. *Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008, s. 188.

rowymi”. Tym, co miało umożliwić Kapuścińskiemu owe pośredniczenie, miały być jednostkowe losy ludzi, „ich postawy, ich mentalność, to, co nas z nimi łączy, i to, co nas dzieli. Wydaje mi się, że tylko przez poznanie i zrozumienie innych zmniejszają się odległości”<sup>11</sup>. Jak dopowiadają Beata Nowacka i Zygmunt Ziątek<sup>12</sup>: „to one [losy jednostek] miałyby stać teraz pomostem do zrozumienia dalekiego i egzotycznego świata południowoamerykańskiego, unaocznić polskiemu czytelnikowi podobieństwa i różnice wobec jego świata”. O poszukiwaniu pomostów i zderzeniu kultur pisał szczegółowo Kazimierz Wolny-Zmorzyński<sup>13</sup>, zwracając uwagę na relację obcy-inny w twórczości autora Hebanu.

Nowacka, pisząc o „magicznym dziennikarstwie” Kapuścińskiego, wskazuje główne cechy odróżniające jego styl pisania na tle twórców „nowego dziennikarstwa”<sup>14</sup> i wśród nich podkreśla przywiązanie do detali, które przekształcają się w uniwersalia: „Drobiazgi i pozornie mało znaczące szczegóły stają się w jego reportażach metaforami zupełnie nowych jakości, odsyłają do nie-

---

<sup>11</sup> *Uczestniczyć i relacjonować/ Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Jadwiga Radomińska*, „Kulisy” 1972, nr 50, s.13 [w:] B. Nowacka, Z. Ziątek, *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 125.

<sup>12</sup> B. Nowacka, Z. Ziątek, *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 125.

<sup>13</sup> K. Wolny-Zmorzyński, „Obcy-inny w twórczości Ryszarda Kapuścińskiego” [w:] T. Gardocka, J. Sobczak, *Uchodźcy w Polsce i Europie. Stan prawny i rzeczywistość*, Wydawnictwo Adam Marszałek. Toruń 2017, ss. 217-223.

<sup>14</sup> Autorka kwestionuje bezkrytyczne szufladkowanie pisarza w kategorii *New Journalism*, wskazując, że jego rodowód literacki należałoby wyprowadzić z polskiej szkoły reportażu (por. B. Nowacka, *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 11-23).

spodziewanych kontekstów, bezbłędnie diagnozują to, co nieopisywalne”<sup>15</sup>. Marek Kusiba idzie dalej i nazywa RK odkrywcą, który dostrzegał w innych społecznościach to, co ukryte pod powierzchnią: „Przedstawiał ich życie z chirurgiczną precyzją, dostrzegając zjawiska niewidoczne dla niewprawnego oka, nawet zaopatrzonego w telewizyjną kamerę. Był badaczem inności, kolekcjonerem skarbów ukrytych w szczegółach”<sup>16</sup>. O wrażliwości językowej pisała również Aneta Wysocka<sup>17</sup>, analizując „kapuścińskie” „drogowskazy słów”, które służyły Kapuścińskiemu do opisywania/tłumaczenia równoległych, odmiennych rzeczywistości, były efektem namysłu nad ich istotą<sup>18</sup>. Autorka opracowania zwracała uwagę na poczucie ograniczoności języka towarzyszące auto-

---

<sup>15</sup> B. Nowacka, *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 21.

<sup>16</sup> M. Kusiba, „O kopaniu czaszki, czyli horror i groteska (na marginesach *Wojny futbolowej* i innych reportaży wojennych Ryszarda Kapuścińskiego), [w:] B. Wróblewski (zbiór, opracowanie, wstęp), *„Życie jest z przenikania...”*. Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008, s. 259-260.

<sup>17</sup> A. Wysocka, „Drogowskazy słów. Język twórczości Ryszarda Kapuścińskiego [w:] B. Wróblewski (zbiór, opracowanie, wstęp), *„Życie jest z przenikania...”*. Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008, s. 225-237.

<sup>18</sup> „Zajmujące Ryszarda Kapuścińskiego przez cały okres jego twórczości zjawiska językowe potwierdzały tezę postawioną przez jego starożytnego mistrza Herodota, że istotą świata jest zróżnicowanie i wieloaspektowość. Ze stwierdzenia tego wynikają między innymi imperatywy pisarskiej czujności i precyzji, traktowane przez reportera bardzo poważnie. Konsekwencją ich wypełniania jest to, że pisanie staje się walką o sens, o zgodność słów z przemyśleniami i spostrzeżeniami. Zarazem języki, także ojczyste, są swego rodzaju czasoprzestrzeniami, które można eksplorować i które są nie mniej godne zainteresowania niż obszary fizycznie istniejące” (<sup>18</sup> A. Wysocka, „Drogowskazy słów. Język twórczości Ryszarda Kapuścińskiego [w:] B. Wróblewski (zbiór, opracowanie, wstęp), *„Życie jest z przenikania...”*. Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008, s. 237.

rowi *Hebanu*, który twierdził, że „każdy język europejski jest bogaty, ale bogaty w opisie własnej kultury, w przedstawianiu własnego świata. Gdy usiłuje wejść na teren innej kultury i opisać ją – ujawnia swoją ograniczoność, niedorozwój semantyczną bezradność”<sup>19</sup>. Wysocka zaznacza również, że w swojej twórczości RK poświęcił dużo miejsca refleksji nad wyrazami, które upraszczają, stygmatyzują, prowadzą do stereotypizacji zjawisk i zachowań, a tym samym stają się podstawą negatywnych uczuć, takich jak wrogość, rasizm, ksenofobia.

Ryszard Kapuściński traktował Amerykę Łacińską jako „laboratorium nowego wieku”<sup>20</sup>. Pierwszym punktem na mapie jest Chile, do którego wyjechał jako wysłannik PAP-u w 1967 roku. To był czas, kiedy jeszcze nie ostygły emocje po śmierci Ernesta Che Guevary, a sam Kapuściński uległ czarowi chwili i na fali fascynacji wkrótce zaczął tłumaczyć dziennik rewolucjonisty. Stał się drugim korespondentem, obok Edmunda Osmańczyka nadającego z Meksyku (którego rok później zastąpi na placówce). W kolejnych latach Kapuściński odwiedza i inne kraje, ponieważ tu i ówdzie się naraża<sup>21</sup> i musi się przemieszczać z miejsca na miejsce. To odmienna rzeczywistość, którą reporter stara się nakreślić polskiemu odbiorcy. Tradycyjnie posługuje się kluczami służącymi do obrazowania

---

<sup>19</sup> R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa 1999, s. 339.

<sup>20</sup> R. Kapuściński, *Rwący nurt historii. Zapiski o XX i XXI wieku* (wybór i wstęp Krystyna Strączek), Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 105.

<sup>21</sup> Więcej na ten temat w B. Nowacka, Z. Ziątek, Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008 oraz w A. Domostawski, *Kapuściński Non-fiction*, Świat Książki, Warszawa 2010.

i tłumaczenia. W niniejszej analizie zostaną wskazane niektóre z nich, pozwalające na prześledzenie metody translacyjnej.

Reportaże Kapuścińskiego z podróży do Meksyku, krajów Ameryki Środkowej i Południowej zostały zebrane w trzech tomach, uzupełnionych i o teksty dotyczące innych rejonów: *Dlaczego zginął Karl von Spreti* (1970) (w skróconej wersji umieszczony później w *Wojnie futbolowej* jako tekst pt. „Śmierć ambasadora”), *Chrystus z karabinem na ramieniu* (1975) oraz *Wojna futbolowa* (1978). Rozwinięciem jego refleksji były również *Lapidaria*.

Po pierwsze – rzeczywistość, sposób postrzegania świata. Aby unaocnić polskiemu odbiorcy (pamiętajmy, że od pierwszej wizyty minęło ponad pięćdziesiąt lat, a były to czasu „przedinternetowe”) niezwykłość tego rejonu, odwołuje się do porównania. Tłumaczenie intersemiotyczne polega tutaj na odnalezieniu ekwiwalentu w postaci baroku. Szukając mieszkania do wynajęcia w Santiago de Chile, odwiedza wnętrza domów staruszek, gromadzących rozmaite bibeloty, urastające do rangi skarbów, tak naprawdę „nikomu niepotrzebnych rzeczy”<sup>22</sup> i wówczas znajduje właściwe tłumaczenie, przytoczone w *Wojnie futbolowej*:

W rzeczywistości jednak mieszkania tych staruszek były tylko chorobliwie i kiczowato wynaturzoną manifestacją tego, co jest kluczem do Ameryki Łacińskiej – a jest nim powszechnie tu rządzący barok. Barok nie tylko jako styl tworzenia i myślenia, ale również jako ogólna nadmierność i eklektyzm. Wszystkiego tu dużo i wszystko

---

<sup>22</sup> R. Kapuściński, *Wojna futbolowa*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008, s. 135.

przybiera postać przesadną, wszystko chce się narzucić, zaszokować i przytłoczyć<sup>23</sup>.

Dalej reporter wyjaśnia, że wszystko jest w Ameryce Łacińskiej olbrzymie – góry, rzeki, miasta. Jest to niepowtarzalny tygiel kulturowy, w którym mieszą się nacje i rasy. Inny jest również sposób postrzegania i rozumienia świata, na pograniczu realizmu i fantazji, co z kolei znajduje odzwierciedlenie w niejednorodnej literaturze, przemieszaniu: „Rzeczywistość jest tu pomieszana z fantazją, prawda z mitem, realizm z retoryką”<sup>24</sup>.

Kapuściński podkreśla również odmienne postrzeżenie życia i śmierci w Ameryce Łacińskiej, co wyjaśnia jeden bohaterów książki *Chrystus z karabinem na ramieniu*, rektor boliwijskiego Uniwersytetu San Andrés. Tłumaczy dziennikarzowi, że:

w tym kraju życie nic nie znaczy. W tej biedzie, w tym głodzie zamazuje się granica między życiem a śmiercią. (...) U nas śmierć ma postać inną, choć też zabiera miliony, jest roztopiona w codzienności, jesteśmy z nią oswojeni, ponieważ jest z nami zawsze i wszędzie, pospolita, prosta, zwyczajna, jakby dawno rozwijająca się w życiu każdego z nas<sup>25</sup>.

Marek Kusiba<sup>26</sup> również zwrócił uwagę na kwestię postrzegania śmierci u RK i przywołuje scenę rozstrzelania partyzanta Victoriana Gomeza, która została opisana w *Wojnie futbolowej*:

---

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>25</sup> R. Kapuściński, *Kirgiz schodzi z konia. Chrystus z karabinem na ramieniu*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 149-150.

<sup>26</sup> M. Kusiba, „O kopaniu czaszki, czyli horror i groteska (na marginesach *Wojny futbolowej* i innych reportaży wojennych Ryszarda Kapuścińskiego), [w:] B. Wróblewski (zbiór, opracowanie, wstęp), „Życie jest z przenikania...”. Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008, s. 253.

Rząd postanowił tę śmierć dobrze sprzedać. Władzę kierowały pobudki dydaktyczne. W Salvadorze jest wielu niezadowolonych, wielu zbuntowanych. Chłopi domagają się ziemi, studenci żądają sprawiedliwości. Aż się prosiło, żeby dać opozycji nauczkę, żeby zrobić pokazówkę. Tak zrodził się pomysł transmitowania egzekucji przez telewizję. Przy pełnej widowni i żeby śmierć była pokazana w zbliżeniu. Cały naród niech patrzy. Niech patrzy, niech się zastanawia.

Niech patrzy.

Niech się zastanawia<sup>27</sup>.

Ten ironiczny fragment ukazuje właśnie owo intersemiotyczne tłumaczenie symbolu: stadion staje się miejscem igrzysk śmierci. Śmierć jest zabawką w rękach rządzących i lekcją dla ludu. Już nie ma meczu, ale wzmocnione zostaje znaczenie tytułowej *wojny futbolowej*. W kontekście tego reportażu ta bratobójcza wojna ma swój tragiczny finał. Kapuściński pokazuje, że to niejedyne miejsce, gdzie praktykowane są pokazowe egzekucje. Tutaj to rozstrzelanie tekstu, anafora, wzmacniają efekt. Odbijają się echem. Stosując zabieg literacki, wzmacnia moc przekładu kulturowego.

*Lapidarium*, w części „Z Meksyku” (1972), stanowi doskonały przykład metody translacyjnej RK, w której dziennikarz jako odbiorca/nadawca pośredni tłumaczy poszczególne pojęcia, chociaż należy pamiętać, że nie są to reportaże, lecz swoiste notatki na marginesie, fragmenty esejów i innych form literackich służących refleksji i obrazowaniu. Stanowią one uzupełnienie i dopełnienie publikowanych wcześniej tekstów reporterskich.

---

<sup>27</sup> R. Kapuściński, *Wojna futbolowa*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008, s. 165.



Jednym z kluczowych pojęć, niezbędnych do zapewnienia właściwej komunikacji jest słowo. RK ponownie odwołuje się do porównania: „Tu słowo jest korkiem na wodzie, pierzem na wicherze. Pływa, fruwa, rozpada się; jest zmienne jak kalejdoskop, jest nieuchwytny, pojawia się i znika bez śladu, a często – bez wrażenia”<sup>28</sup>. Dziennikarz zauważa, że w Polsce słowo traktowane jest magicznie, „rządzi rzeczywistością, że może ją stworzyć, zmienić albo unicestwić”<sup>29</sup>. To ważna konstatacja w kontekście translacji interkulturowej, ponieważ wyznacza granice komunikacyjne, może prowadzić do braku zrozumienia, jak również do błędów kulturowych.

Równia ważna jest kwestia odmienności – bycie białym. RK zauważa, że świadomość odnośnie do koloru skóry budzi się w kontakcie z przedstawicielami Trzeciego Świata. Tłumacząc tę zależność, podkreśla, że „biały staje się, w miarę upływu czasu, coraz bardziej biały”<sup>30</sup>.

Asystencja: „To potrzeba uczestniczenia w ważnej uroczystości, w której biorą udział ważne osoby. Dla asystencji rzuca się wszystko – jest niezbędna la życia, dla poczucia godności własnej”<sup>31</sup>. Do wyjaśnienia Kapuściński dorzuca obrazek-sytuację, w której on sam zostaje zaproszony na pokaz obrazu Federica Bracamontesa. Reporter wie, że to, co ogląda, to kicz, ale bierze udział w tym przedstawieniu, ponieważ wie, że nie może utracić zaufania swoich rozmówców.

---

<sup>28</sup> R. Kapuściński, *Lapidaria I-III*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008, s.19.

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> Idem.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 15.

Polityka – jak wyjaśnia RK - nie jest przeznaczona i dostępna dla wszystkich, to „zajęcie dla bogatych”<sup>32</sup>. Podając tę definicję, reporter ukazuje równocześnie wewnętrzne podziały, obowiązujące w społeczeństwie:

Biedny, zapytany o poglądy polityczne, odpowiada: ‘Nie mam poglądów. Jestem na to za biedny’. Ta postawa jest wynikiem długich doświadczeń w krajach, gdzie polityka dawała zysk, bogactwo, była źródłem kolosalnych dochodów. (...) Lud to tylko widz, słabo zorientowany świadek, przygodny kibic<sup>33</sup>.

Innym kluczem, za pomocą którego tłumaczy złożoną rzeczywistość Latynoameryki, jest przyroda. Kapuściński wyjaśnia, że nasz sposób jej postrzegania jest błędny. To, co odbieramy jako piękne, bujne, urodzajne, jest zupełnie inaczej odbierane od środka. Tłumaczenie interkulturowe RK brzmi następująco:

Bujna roślinność tropiku myli, stwarza wrażenie łatwej i niezwyklej urodzajności. Tymczasem wszystko osiąga się tu za cenę wielkiego trudu i kosztów. Potrzeba ogromnych nakładów, aby wytrzebić roślinność tropikalną i oczyścić pole pod zasiewy i uprawy. Inne problemy – plagi insektów, choroby tropikalne. Ale przede wszystkim – deszcze, które niszczą ziemię, zmywają próchnicę, przerywają komunikację<sup>34</sup>.

Poprzez ten obrazek reporter pokazuje, że niezwykła przyroda, którą łatwo się zachwycić, jest nieprzewidywalna, wymagająca, niebezpieczna. To samo odnosi się do Andów: „Krajobrazy andyj-

---

<sup>32</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>33</sup> R. Kapuściński, *Lapidaria I-III*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008, s. 16.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 17.

skie – głębokie, plastyczne, rzeźbione z rozmachem, wypełniające całą przestrzeń. Nasze ludzkie zagubienie w tych krajobrazach”<sup>35</sup>.

Znamienny jest także sposób odczytywania znaków przez Kapuścińskiego, niekiedy dostrzega je tam, gdzie nikt inny by się nie spodziewał. Niejako wyciska z otaczającej go rzeczywistości to, co z pozoru niewidoczne i nieuchwytnie, dokonując procesu przekładu. Jednym z takich szczegółów jest cisza, której znaczenie reporter tłumaczy odwołując się do obrazu matki: „Ludzie, którzy piszą historię, zbyt dużo uwagi poświęcają tzw. głośnym momentom, a za mało badają okres ciszy. Jest to brak intuicji tak niezawodnej u każdej matki, kiedy usłyszy, że w pokoju jej dziecka raptem zrobiło się cicho. Matka wie, że ta cisza oznacza coś niedobrego. (...) Tę samą funkcję spełnia cisza w historii i polityce”<sup>36</sup>. Kapuściński wyjaśnia, że cisza staje się komunikatem – z jednej strony ostrzeżeniem, a z drugiej narzędziem budzącym strach, pomagającym stworzyć atmosferę niepewności i zagrożenia; narzędziem kontroli; narzędziem, które pozwala ukryć zbrodnię, przestępstwo, łamanie praw człowieka. Cisza jest spersonifikowana, żywa, ma moc sprawczą:

Cisza wymaga, żeby obozy koncentracyjne budować w miejscach odludnych. Cisza potrzebuje ogromnego aparatu policji. Potrzebuje armii donosicieli. Cisza żąda, aby wrogowie znikali nagle i bez śladu. Cisza chciałaby, żeby jej spokoju nie zakłócał żaden głos – skargi, protestu,

---

<sup>35</sup> R. Kapuściński, *Lapidaria I-III*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008, s.17.

<sup>36</sup> R. Kapuściński, *Wojna futbolowa*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008, s. 166.

oburzenia. Tam, gdzie rozlega się taki głos, cisza uderza z całej siły i przywraca stan poprzedni – to znaczy stan ciszy<sup>37</sup>.

W tym przykładzie reporter dokonuje translacji abstrakcyjnego pojęcia za pomocą metafory, która jednocześnie wywołuje szereg konotacji, które pozwalają odczytać sens w różnych kontekstach. Tłumaczenie RK jest zrozumiałe i aktualne, może również być potraktowane jako uniwersalium.

W *Wojnie futbolowej* i w *Lapidarium* Kapuściński pisze również o „drugiej religii”, jaką jest piłka nożna. Wyjaśnia, że przyszłe gwiazdy rodzą się w slumsach i tam zaczynają od gry szmacianą piłką, by stać się królami. Dziennikarz podkreśla, że w tym najważniejsza jest świadomość, że jednemu z nich się udało pokonać przeciwności i wspiąć się na szczyt. Mecz piłkarski urasta do rangi obrzędu/misterium. Jak dowodzi w *Wojnie futbolowej*, może prowadzić do konfliktu zbrojnego, kiedy poziom emocji sięga zenitu. Tytuł sam w sobie stał się pretekstem licznych analiz i może być także potraktowany jako przykład intersemiotycznego tłumaczenia. Nie jest to zwykły konflikt, Kapuściński chce dowieść, że jest to nieco inna wojna, jeżeli w ogóle wojny da się jakoś sklasyfikować. Zaczęła się dużo wcześniej, przed kluczowymi wydarzeniami, ale punktem zapalnym była przegrana Salwadoru w Hondurasie, która doprowadziła pewną Salwadorkę do samobójstwa. Po rewanżowym meczu na terenie Hondurasu doszło do zamieszek na ulicach i zamknięto granicę. Wkrótce doszło do bombardowania Tegucigalpy. Kapuściński już tam był

---

<sup>37</sup> R. Kapuściński, *Wojna futbolowa*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008, s. 167.

i próbował zrozumieć, co tak naprawdę się zadziało. Już nie jest tylko świadkiem, lecz uczestnikiem wydarzeń – jest świadomy podejmowanej misji korespondenta, ale jednocześnie dociera do niego, że ponownie staje na wojnie. To rodzaj *déjà vu*, kiedy przypominają mu się traumatyczne przeżycia z dzieciństwa, do których niejednokrotnie powracał i które naznaczyły jego dziennikarską drogę. Idąc w towarzystwie żołnierza, który chwilę temu ukrył łup w postaci butów, zdaje sobie sprawę, że to, czego doświadcza i o czym pisze, tak naprawdę nikogo nie obchodzi. Ludzie nie wiedzą, albo nie chcą wiedzieć, o toczących się konfliktach, zamykają się w swoich małych światach. To reporter zaburza ich poczucie bezpieczeństwa, chociaż jest świadomy własnej ułomności i bezradności wobec tego, co zdaje się być nieprzetłumaczalne:

Ale dla nas w tej chwili wszystkie kraje leżały na innej planecie. Mieszkańcy tej planety mieli własne życie i myśleli o zupełnie innych sprawach. Może nie wiedzieli, że mamy tu wojnę. Żadnej wojny nie można przekazać na odległość. Człowiek siedzi, je obiad i patrzy w telewizor: na ekranie słupy ziemi wylatują w górę – cięcie – najazd gąsienicy czołgowej – cięcie – żołnierze padają i wiją się z bólu, a człowiek krzywi się i klnie wściekły, że zagapił się i przesolił zupę<sup>38</sup>.

Znamienne są również same tytuły zbiorów reportaży, które same w sobie stanowią klucze - *Chrystus z karabinem na ramieniu* brzmi niemalże jak oksymoron, jest szokujący. Kapuściński nawiązuje nim do obrazu Carlosa Alonsa pod tym samym tytułem. Wspomniane dzieło znajduje się w gabinecie rektora Uniwersytetu

---

<sup>38</sup> R. Kapuściński, *Wojna futbolowa*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008, s. 154.

San Andrés. Postać Jezusa ma twarz partyzanta, *guerrillero* – tego, który walczy w imię swoich przekonań i wartości. W kontekście tej książki szczególnie podkreśla się zmianę perspektywy narratora na autora-bohatera, co, zdaniem Beaty Nowackiej<sup>39</sup>, zwiększa jej autentyczność i obiektywizm. Nadto, jak wskazuje badaczka za Krzysztofem Mętrakiem<sup>40</sup>, Kapuściński przyjmuje postawę współodczuwającego ludzkie cierpienie. Współodczuwanie jest nierozdzielnie związane z potrzebą zrozumienia bohaterów. Niezależnie, czy pisze o Ameryce Łacińskiej, czy o Afryce, w oczach tych, którzy walczą o swoje prawa, dostrzega tę twarz Chrystusa z karabinem na ramieniu.

To prowadzi reportera do wykorzystania kolejnego klucza, jakim są buty. Na wagę tego symbolu w procesie dziennikarskiej translacji u RK zwracała uwagę jego tłumaczka, Agata Orzeszek, w czasie wykładu w ramach *I Seminario Internacional Ryszard Kapuściński Análisis del Imperio*, zorganizowanego przez prof. dr. José Luisa Gonzáleza na Uniwersytecie im. Miguela Hernándeza w Elche, w Hiszpanii w 2009 roku. Przyjaciółka i tłumaczka wyjaśniała, że polski dziennikarz miał obsesję na punkcie butów<sup>41</sup>,

---

<sup>39</sup> B. Nowacka, *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 59.

<sup>40</sup> K. Mętrak, „Na jakim świecie żyjemy”, *Twórczość*, 1976, nr 6, s. 97 [w:] B. Nowacka, *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 59.

<sup>41</sup> O tej obsesji pisze szerzej M. Kusiba, *op.cit.*, s. 257. Sam RK napisał: „Teraz, kiedy zobaczyłem, że w Indiach miliony nie mają butów, odezwało się we mnie jakieś uczucie wspólnoty, pobratymstwa z tymi ludźmi, a nawet czasem ogarniał mnie nastrój, jaki odczuwamy, wracając do domu dzieciństwa” (R. Kapuściński, *Podróże z Herodotem*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008, s. 34).

bo w dzieciństwie chodził w łapciach, zawsze przystawał przy witrynach z obuwem, i niejednokrotnie właśnie za jego pomocą ukazywał (a jednocześnie tłumaczył) różne elementy rzeczywistości odwiedzanych krajów<sup>42</sup>. O znaczeniu tego symbolu pisali również badacze twórczości autora *Hebanu*. Kusiba zauważa, że buty u Kapuścińskiego to komunikaty społeczne – jak w przypadku opisu żołnierskich butów na Wzgórzach Golan, albo wojenne łupy – jak w przypadku honduraskiego towarzysza, który ucieszył się na widok ciał poległych<sup>43</sup>. Każda para butów oznaczała zarobek i szansę na pomoc najbliższymi: „Ten mój żołnierz, myślałem, on teraz jest zadowolony. Nad jego głową rozstały się chmury, z nieba leciała manna. On swoją wojnę już wygrał, wróci do wioski, zwali na podłogę worek butów, dzieci zatańczą z radości”<sup>44</sup>. Buty stanowią w książce symbol dostatku, bogactwa – sugestywne obrazy, jak pisze Andrzej Kantowicz<sup>45</sup>, zaburzają „bezpieczną perspektywę europocentryczną” odbiorcy, zmuszając go do refleksji, rodzą potrzebę zrozumienia odmiennej rzeczywistości.

W *Chrystusie...* buty również urastają do rangi symbolu-klucza, za pomocą którego RK wyjaśnia rolę Che Guevary. Należy podkre-

---

<sup>42</sup> A. Orzeszek, „’Leit-motiv’ favorito: el calzado. Selección de fragmentos” [w:] J. L. González Esteban (ed.), *Cuaderno comunicación Ryszard Kapuściński*, No 1 – Año 2009, GICOV UMH Grupo de Investigación de la Comunicación de la Comunidad Valenciana, Murcia 2009, ss. 9-14.

<sup>43</sup> M. Kusiba, *op.cit.*, s. 256-257.

<sup>44</sup> R. Kapuściński, *Wojna futbolowa*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008, s. 153-154.

<sup>45</sup> A. Kantowicz, „Każd europocentrystów”, „Kultura” 1975, nr 19, s. 10 [w:] B. Nowacka, *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 60.

ślić, że reportaż pt. *Guevara i Allende* to wyidealizowany obraz obu postaci. Był rok 1974, wiele mrocznych faktów wyszło na jaw lata później. Wtedy jeszcze mit rewolucjonisty był żywy. We wspomnianym tekście dziennikarz porównuje dokonania obu lekarzy, z których każdy obrał inną drogę walki o rewolucję, zmianę. Obaj zginęli, chociaż Allende nie został zamordowany przez ludzi Pinocheta, jak powszechnie sądzono (mit ten podtrzymywała również rodzina Allende, Fidel Castro uczynił zeń męczennika rewolucji, ale trzy ekshumacje jednoznacznie potwierdziły, że było to samobójstwo<sup>46</sup>), a to zmieniało kontekst historyczny. Kapuściński był jednak przekonany, że chilijski przywódca zginął za sprawę, za idee, podobnie jak Che Guevara. By wyjaśnić ich rolę i znaczenie dla Latynosów posłużył się dwoma rozpoznawalnymi znakami – biurkiem i butami: „Pozornie są to więc śmierci bardzo różne, w rzeczywistości różnica dotyczy tylko miejsca, czasu i okoliczności zewnętrznych. Allende i Guevara oddają życie za władzę ludu. Pierwszy – broniąc jej, drugi – walcząc o nią. Biurko Allendego jest tylko symbolem, podobnie jak symbolem są chłopskie buty Guevary”<sup>47</sup>. Nowacka i Ziątek twierdzą jednak, że Kapuściński „nie poddał się mitowi Che Guevary jako bojownika rewolucji”<sup>48</sup>, ponieważ sam mógł zaobserwować, jak wyglądała walka partyzancka i stąd też towarzyszące mu uczucie „daremnego poświęcenia i heroii-

---

<sup>46</sup> Więcej na ten temat w: M.Kolankowska, *Czerwony i Czarny. Polski spór medialny o Chile w latach 1973-2006*, CESLA 2013.

<sup>47</sup> R. Kapuściński, *Wojna futbolowa*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008, s.220.

<sup>48</sup> B. Nowacka, Z. Ziątek, Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 136.



zmu trwania do końca, świadczenia własnym życiem głoszonej idei, z coraz jaśniejszą świadomością, że jest to próżna ofiara, bo dla nikogo z miejscowych nie stanie się ona przykładem<sup>49</sup>, ale jednocześnie postać rewolucjonisty stała się, według badaczy, „kluczem do problemu rewolucji południowoamerykańskiej”, a

wyeksponowanie w jego działaniu [Che Guevary – przyp. autorki] tragicznego i heroicznego aspektu etycznego – ukierunkowało, jak się zdaje, dalsze reporterskie i pisarskie ‘wrastanie w Amerykę Południową’ Ryszarda Kapuścińskiego. Skierowało jego uwagę ku problematyce postaw moralnych towarzyszących politycznemu zaangażowaniu, wyborów i dylematów jednostkowych i zawęziło w jakiś sposób sferę tematów, które naprawdę pobudzały jego twórczą myśl i wyobraźnię<sup>50</sup>.

Artur Domosławski nie ma wątpliwości co do fascynacji Kapuścińskiego, pisze wręcz o tym, że zarówno Allende, jak i Che są „bohaterami rewolucyjnego romansu reportera”<sup>51</sup>. Podkreśla, że autor *Wojny futbolowej* nigdy otwarcie nie potępił żadnego z przywódców, podkreślał ludzki wymiar ich działania: „Czy [Allende i Guevara] popełniali błędy? Byli ludźmi – oto jest odpowiedź. Obaj zapisują pierwszy rozdział w historii rewolucji Ameryki Łacińskiej. Ta historia dopiero się zaczyna, dopiero się tworzy”<sup>52</sup>. Istotna jest również konstatacja dotycząca refleksji Kapuścińskiego po trzydziestu latach od tamtych wydarzeń – zapytany o ich sens, wciąż podkreśla wagę symbolu Guevary i łączy go z wicekomendantem Marcosem: „30 lat te-

---

<sup>49</sup> B. Nowacka, Z. Ziątek, Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 137.

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> A. Domosławski, *Kapuściński Non-fiction*, Świat Książki, Warszawa 2010, s. 265.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 267.

mu – rzeź ludzi, którzy mieli zmieniać świat na lepsze, którzy walczyli w imię sprawie-dliwości; teraz – wejście do stolicy Meksyku ich spadkobierców, którzy mogą walczyć pokojowymi metodami, głosić swoje postulaty na głównym placu miasta, obok pałacu prezydenta republiki...<sup>53</sup>.

Ameryka Łacińska fascynowała Ryszarda Kapuścińskiego, wciąż czuł niedosyt, opowiadał o planowanych książkach. Nie zdążył napisać kolejnych opracowań poświęconych temu rejonowi świata, ale nosił te opowieści w sobie. Rozwahał. Dążył do zrozumienia, wiedział, że zostało jeszcze wiele puzzli, które należałoby dorzucić do pełnego obrazu. Omówione tu translacje są tylko przykładami, ilustrującymi dążenie do odnalezienia właściwych kluczy. Kluczy, które – niczym skrawki materiałów składające się na patchwork – połączone tworzą niejednolity obraz całości, a dzieje się to zawsze w oparciu o doświadczenie spotkania z jednostką. Sam autor wyjaśnia tę metodę w rozmowie z Markiem Millerem, odwołując się do kubizmu:

Każdy człowiek ma jakąś wizję świata i jeżeli rozmawiamy z wieloma ważnymi, ciekawymi ludźmi, to oni nam pokazują ciągle ten sam świat, a czasem nawet ten sam wycinek rzeczywistości, ale od jakiejś innej strony. Dzięki temu uzyskujemy obraz wielowymiarowy, co jest niezmiernie istotne. To znaczy: inny człowiek może nas wprowadzić na trop istnienia jakiejś rzeczy w sposób, którego my wcześniej nie dostrzegaliśmy. I tak powoli gromadzi się w nas wielowymiarowe widzenie świata, taki rodzaj kubizmu. Kubiści też próbowali rozbić jednolitą płaszczyznę – to pierwsze płaskie widzenie – szukali struktury.

---

<sup>53</sup> Ibidem, s. 264.

Poprzez szukanie struktury chcieli dotrzeć głębiej, bo tylko to jest najciekawsze w poznawaniu – dochodzenie do głębi<sup>54</sup>.

Ta kubistyczna perspektywa jest właśnie podstawą metody translacyjnej Kapuścińskiego. Jego tekst A – rzeczywistość, komunikaty, obrazy, sceny, zjawiska – jest przetwarzany, obracany niczym szkiełka w kalejdoskopie, w procesie przekładu. On, jako odbiorca pośredni, wsłuchuje się, szuka ekwiwalentów, przestrzeni, słów, metafor, scen, obrazów, a następnie przenosi odbiorcę w nowy wymiar, rozbija jednolitą płaszczyznę, rozbija płaskie widzenie i ukazuje nową strukturę/tekst B. Używając drogowskazów słów, prowadzi odbiorcę w nową, odmienną rzeczywistość – ten zaczyna „czytać” Amerykę Łacińską w kilku wymiarach, stopniowo dostrzegając również elementy wspólne, uniwersalia. Rodzi się potrzeba, by wiedzieć i rozumieć więcej, by odkrywać na nowo, konfrontować. Kapuściński wyznacza kierunek, którym stopniowo, po Arturze Domosławskim i jego *Gorące latynoamerykańskiej*, zaczęli podążać inni w poszukiwaniu zrozumienia. Domosławski sprawdza, mierzy się z wątkami, które pojawiły się u Kapuścińskiego, szuka nowego sposobu opisanego, a za nim cała rzesza współczesnych tłumaczy jednej kultury na drugą.

---

<sup>54</sup> *Pisanie. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Marek Miller*, Czytelnik, Warszawa 2012, s. 29.

**JAKUB LUKÁŠ**

**SVĚT NAHLÍŽENÝ JINAK. RYSY MAGICKÉHO REALISMU  
V ROMÁNU NEBE NEMÁ DNO<sup>1</sup>**

**A WORLD VIEWED DIFFERENTLY.  
CHARACTERISTIC FEATURES OF MAGIC  
REALISM IN THE NOVEL NEBE NEMÁ DNO**

**Abstract:** The study deals with comparison between the novel *Nebe nemá dno* (“The Botomless Heaven”) written by Hana Andronikova and one of the variations of the esthetical concept of magical realism. The author tried in her novel to treat the theme of recovery through the alternative ways of healing. The story based on authors own experience is focused on a woman called Ama who tried to seek the medical treatment in places inhabited by Indians in South and North America where the tension between reality and the supernatural occurs. The goal of the article is to show the formally and thematically specific passages of the novel and analyse them on the basis of defined characteristic features of magical realism.

**Key words:** Hana Andronikva, contemporary Czech fiction, magical realism, comparative literary studies.

## **Úvod**

Cílem této studie je analýza knihy Hany Andronikovy *Nebe nemá dno* (2010) a interpretace některých jejích pasáží pomocí vymezených charakteristik literárního estetického konceptu *magic-*

---

<sup>1</sup> Studie je součástí projektu SGS/FF/2021 Literární postavy a subjekty (typy, stereotypy, archetypy) II, který je řešen na Katedře české literatury FF OU.

*kého realismu*. Rádi bychom prostřednictvím naší studie přispěli do diskuse o nových možnostech reflexe aktuálních děl české literatury. V našem textu budeme vycházet z pevně stanovené varianty estetického konceptu *magického realismu* dle Emila Volka (1990), která není v prostředí české literární teorie příliš známá.<sup>2</sup> V praktické aplikaci tezí o *magickém realismu* od zmíněného autora rovněž spatřujeme možný přínos následující studie.

Román *Nebe nemá dno* je částečně autobiografickým příběhem. Jeho hlavní postava Ama, poté, co se dozvěděla, že onemocněla rakovinou, odchází z České republiky hledat uzdravení do střediska Santuario Huishtin v peruánské části Amazonie. Posléze se přesouvá se stejným cílem do pouštních oblastí Severní Ameriky. Nakonec se navrací zpět do domoviny, kde postupuje chemoterapii a léčbu ozářením. Poslední, rozsahem nejmenší část, se odehrává v Izraeli. Téměř celý příběh knihy reflektuje z pohledu hlavní postavy cestu k zotavení a snahu o pochopení různých náhledů na realitu světa, v němž žijeme.

Širší čtenářské publikum v České republice román Andronikovy přijalo kladně. Autorka obdržela v roce 2011 *Kosmas cenu čtenářů*, což byla jedno z ocenění vyhlášených v rámci české literární soutěže Magnesia Litera. Literární kritici nicméně román *Nebe nemá dno* příliš nerefletovali. Vyjma několika recenzí, např. Kittlová (2010); Bukvajová (2012) a doslovu Petra A. Bílka k posmrtně vydané sbírce povídek Anronikovy: *Vzpomínky co neuleti*

---

<sup>2</sup> Na dílo Emila Volka odkazují ve svých textech o *magickém realismu* jen čeští hispanisté, vizte Housková (1998: 104–105); Lukavská (2003: 10, 21).

(2014: 241–248), nebyl věnován úvahám nad touto publikací větší prostor. Toto bylo jedním z podnětů ke vzniku této studie. Rádi bychom prostřednictvím následující analýzy přiblížili některé klíčové aspekty tohoto tematicky i zpracováním ojedinělého beletristického díla.<sup>3</sup>

Naši analýzu románu *Nebe nemá dno* budeme směřovat na nezpochybnitelné rysy *magického realismu*, které v daném textu nacházíme. *Magický realismus* je přibližně jedno století starý, poměrně ustálený pojem v textech o literatuře, o kterém se však dosud doposavad vedou diskuse. Za dobu své existence byl na mnoha místech a v různém čase definován odlišnými způsoby.<sup>4</sup> Považujeme jej tudíž za polysémií estetický koncept. Z tohoto důvodu je nutné nejdříve definovat variantu *magického realismu*, se kterou budeme pracovat.

Téměř polovina románu *Nebe nemá dno* se odehrává v prostředí Latinské Ameriky, přičemž jedním z jeho stěžejních témat je víra hlavní postavy, ale zároveň i skepse v účinnost léčby pomocí tamější alternativní medicíny. Autorka ve svém díle reflektuje specifické realie částí Severní a Latinské Ameriky. Toto je jeden z důvodů, proč v naší studii budeme vycházet z postulátů

---

<sup>3</sup> V novodobé historii české literatury od roku 1989 vyšlo jen několik významnějších beletristických publikací o hledání uzdravení prostřednictvím alternativních cest. Jednu z nich tvoří kniha Andronikovy. Zmínujeme rovněž nedávno publikovaný román Jitky Navrátilové: *Myslet srdcem, psychedelická cesta Latinskou Amerikou* (2019), jenž se svým námětem s románem *Nebe nemá dno* téměř ztotožňuje.

<sup>4</sup> Vizte Donald Yates (1975); Louis Parkinson Zamora, Wendy B. Faris (1995), srovnání Erik Camayd-Freixas (1998) a Seymour Menton (1998) nebo Christopher Warnes (2009).

o *magickém realismu* dle Emila Volka publikovaných ve studii: *Realismo Mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana* (1990). Emil Volek se zde zabýval projevy *magického realismu* v latinskoamerické literatuře druhé poloviny dvacátého století. Spisovatelé, které Emil Volek ve své studii zmiňuje: Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, zasadili děje svých vrcholných románů do podobných míst jako Hana Andronikova. Zároveň se domníváme, že Volkem navržené charakteristické rysy *magického realismu* mají univerzální platnost.<sup>5</sup>

Emil Volek ve své studii stanovil čtyři tzv. pilíře *magického realismu* směřované na rozdílné aspekty literárního díla:

1. Škála tradičních i moderních problémů společnosti (realismus)
2. Simulakrum původních indiánských, černošských a kreolských kultur jako zdroj magické perspektivy
3. Symbolicko-mytická projekce všednosti
4. Experimentální narativní techniky

(Volek, 1990: 13–14).

Dílo úspěšně zařaditelné do Volkem stanoveného modelu estetického konceptu *magického realismu* by mělo alespoň částečně odpovídat zmíněným tezím. V následující analytické části se pokusíme prokázat jejich platnost v románu Andronikovy *Nebe nemá dno*.

---

<sup>5</sup> Pracovali jsme s nimi ve studiích o textech netýkajících se primárně Latinské Ameriky, např.: *The Week of Colours (La semana de colores)* by Elena Garro and *The Goddesses of Žitková (Žitkovské bohyně)* by Kateřina Tučková: *¿Two Versions of Magic Realism?* (2019: 155–183).

## Škála tradičních i moderních problémů společnosti (realismus)

Emil Volek ve své stati chápe *magický realismus* jako bipolární pojem, u něhož je nutné brát v potaz obě části, které jej tvoří. Během vysvětlování prvního pilíře svého modelu zdůraznil, že spisovatelé děl *magického realismu* v zásadě postupují metodami *realismu*. Tímto způsobem se Emil Volek pokusil vymezit *magický realismus* vůči jeho příbuzným estetickým kategoriím, jakými jsou např. *fantastická literatura* nebo *symbolický realismus* (IBID.: 14).

Emil Volek ve své studii pokládá *realismus* za literární metodu věrného napodobení referenčního světa. Pravděpodobnými se v realistickém díle stávají detaily zobrazovaného světa i chování postav, jež jsou uvedeny do určitého kontextu.<sup>6</sup> Základ díla *magického realismu* dle Volkova modelu tkví v zasazení děje do existujícího prostředí, které je hodnověrně prezentováno.

Román *Nebe nemá dno* je tvořen kapitolami, jejichž značnou část utvářejí datované záznamy hlavní postavy Amy. Hana Andronikova věnovala značnou část románu prostému popisu toho, co se kolem hlavní postavy odvíjí. Autorka k tomuto podotkla, že se žánrově její kniha blíží reportáži (Císař, 2009). Čtenář se díky této skutečnosti dovídá mimo jiné o profánních vztazích šamana v Amazonském pralese a celkově o různých, mnohdy velmi rozmanitých, polohách života lidí pobývajících v osadě Santuario Huishtin. Autorka ve druhé části své knihy převypravuje i ryze

---

<sup>6</sup> Emil Volek při definování metody *realismu* vycházel z myšlenek Ericha Auerbacha (1974: 491).



praktické záležitosti, jakou je např. stavba kamenného mostu uprostřed džungle, na niž byli povoláni konstruktéři z Česka. Značnou část svého textu rovněž věnovala záznamům projevů chování typických zástupců společnosti na různých místech: vlastníci hotelu v horské oblasti Peru, vysloužilý voják Gregory, pracovníci nemocnic v České republice, prodavači předmětů na ulici v Izraeli aj..

Román Hany Andronikovy by se dal považovat za realistický, vycházíme-li z Auerbachova a Volkova pojetí estetického konceptu *realismu*, na základě autorčiny snahy o co nejvěrnější zpodobnění reálií, kde se odehrává děj její knihy. Tematika románu Andronikovy se poněkud liší od nejznámějších publikací latinskoamerických spisovatelů *magického realismu*. Autorka se např. příliš nezabývá politickými ani sociologickými konflikty tamější oblasti. Zajímají ji spíše každodenní životní problémy, se kterými jsou konfrontováni lidé v různých částech světa. Jejich zpodobnění reflektuje vlastní autorčiny skutečnosti.

### **Simulakrum původních indiánských, černošských a kreolských kultur jako zdroj magické perspektivy**

Romány *magického realismu* dle námi sledovaného modelu tohoto estetického konceptu věrně zpodobňují dění okolního světa. Spisovatelé citovaní Emilem Volkem se nicméně orientují na jisté výseky reality, které jsou tematicky specifické. Emil Volek při vysvětlování druhého pilíře zdůrazňuje, že v dílech *magického*

*realismu* bývají reflektovány realie předkřesťanských kultur, po-  
tažmo synkretických společenství etablovaných v prostředí Ameri-  
ky během dob kolonizace. Autor publikace *magického realismu*  
tímto způsobem do značné míry selektuje danou konvenci reality,  
kterou se rozhodl ve svém díle zobrazit.<sup>7</sup>

Lze prohlásit, že námi sledovaná varianta *magického realismu*  
má své kořeny v postoji k realitě, který je vlastní specifickému  
kulturnímu prostředí (Bautista Gutiérrez, 1991: 20). Tento ojedině-  
lý vztah k realitě spisovatel co možná nejvěrněji představuje ve  
svém díle. Utváří tímto způsobem zároveň jistý model simulakra  
reality (Volek, 1990: 8).

Jednou ze stěžejních náplní románu Andronikovy je snaha o po-  
chopení odlišných náhledů na svět než z racionální perspektivy.  
Hlavní postava na začátku knihy odmítá podstoupit klasickou léčbu  
své nemoci, neboť uvěřila, že existují i jiné možnosti uzdravení,  
které nejsou založeny na postupech, jež doporučuje moderní západní  
medicína. Dovádí ji k tomu duch zvířete, havrana, jehož vídá ve  
snech. Vedena svými vizemi a na základě doporučení přátel přijíždí  
Ama do centra alternativní medicíny Santuario Huishtin. Postupně  
se seznamuje s tamější realitou. Její nedílnou součástí je doposavad  
zachovaný životní styl indiánského kmene Shíbipo:

shíbipo jsou lovci a rybáři, řemeslníci. v osadách podél ucayali drží staré  
zvyky, starodávné tradice. jejich šaman se mění v jaguára nebo anakundu,  
aby se mohl utkat s démony. někdy musí bojovat s cizími šamany, kteří se  
ho snaží připravit o sílu (Andronikova, 2010: 56).

---

<sup>7</sup> Vycházíme z definování slovního spojení *realistická konvence* dle Erika  
Camayda-Freixase (1998: 58).

Hana Andronikova v předchozí pasáži popisuje jeden z mnoha elementů, který konstruuje realitu života kmene Shibipo žijícího podél řeky Ucayali. Za pozoruhodné považujeme, že autorka bez jakéhokoli hlubšího vysvětlování např. konstatuje, že šaman, ústřední osoba jednotlivých osad Shibipo, se mění ve zvíře za určitým účelem. Čtenář musí tuto skutečnost prostým způsobem akceptovat, neboť nikde dále v knize není rozebírána. Hana Andronikova v citované pasáži utvořila obraz reality vlastní indiánské kultury. Lze prohlásit, že perspektiva, ze které je realita v prostředí kmene Shibipo vnímána, se z racionálního hlediska dá považovat za magickou.

Pro Evropanku Amu, je setkání s realitou Amazonie určitým šokem, který vstřebává, vyrovnává se s ním a snaží se jej do hloubky poznat. Především v prvních dnech po svém příjezdu do osady Santuario Huishtin se věnuje podrobnějšímu popisu okolního dění:

Odpoledne hukot, masitý déšť, roztleskané pěšiny, džungle se nadechne, chlapi spravují střechu, ženy prozpěvují, čarují. lus a linda jsou umělkyně jako jejich matky a matky jejich matek, jako většina shipibo žen. stříhají, šijí, vyšívají, vkreslují do barevných tkanin posvátné vzorce, geometrii vesmíru, unikátní tvary, které dědí jako geny. z rukou se jim líhne keramika, bez hrnčířského kruhu, stáčejí hladkého hada z hlíny, jednu spirálu na druhou, nádoby lehké a hebké jako z papíru. spleť vzorů mluví starobylým jazykem, mapují řeky džungle, křivky anakondy, putování po hvězdách (IBID.: 45).

V předchozí pasáži se čtenář dovídá o tradičním životním stylu kmene Shibipo. Za stěžejní považujeme spojení běžných činností s určitým magickým přesahem. Ženy kmene Shibipo vyrábí blíže

neurčené věci, do nichž promítají vizi universa jejich společenství. Dalším důležitým aspektem předchozí citace je prvek dědičnosti. Ženy vykonávají příslušnou činnost, poněvadž se jedná o tradici vlastní jejich kultuře. Hana Andronikova prvek tradice kmene Shi-bipo natolik zdůrazňuje, že jej připodobňuje ke genetické výbavě, která je společná všem členům tamější společnosti.

Realita Santuario Huishtin a později i pouštních oblastí Severní Ameriky obývaných indiány je různorodá. Tvoří ji taktéž prvky moderní civilizace. Ty nicméně koexistují v ojedinělé kombinaci se zachovalými zvyky prvotních kultur. Podrobněji vykreslené postavy vystupující v románu jako představitelé původních společenství: šaman Enrique, pajútský indián Harvey nebo Lakot'an Gil nežijí v izolaci bez kontaktů s moderním světem. V propojení svých kultur s okolními kulturami shledávají zmíněné postavy pozitivní i negativní aspekty. Podrobněji se koexistenci původních a moderních společností věnovala autorka ve třetí části knihy. Na jejím začátku promlouvá Harvey, paiutský indián, o konfliktech mezi jeho kmenem a křesťany z počátků minulého století:

moji rodiče patřili ke generaci, kterou zavlékli do internátních škol. vychovávali je kněží a jeptišky; ostříhali je, navlékli do uniforem, nesměli mluvit rodným jazykem. náš sluneční tanec a další rituály vláda zakázala [...] moji rodiče zamlada tančili na tajných slunečních obřadech, plní zloby na vládu bílých. [...] s těmi křesťany, kteří se sem nahrnuli, je těžké udržovat tradice a zvyky, všechno mizí, odumírá, žijeme v moderní době. lidé o tobě říkají, že jsi blázen, když nežiješ jako oni (IBID.: 170).

Harvey v citované pasáži hovoří o tradicích svého kmene, které téměř zanikly postupnou asimilací kmene Paiutů do moderní

americké společnosti, jejímž ústředním náboženstvím je křesťanství. Doposavad se zmiňuje o některých součástech tradičního života Paiutů, které však nebývají v moderní době chápány. Odkazuje mimo jiné na sluneční tanec, což je určitá forma modlitby a obřadu stěží pochopitelná pro ty, kteří nejsou členy daného kmene.

Považujeme za důležité si uvědomit, že vplétání magických obrazců do tkanin, sluneční tanec Paiutů, potažmo hovory s dušemi předků u Lakotů jsou zcela běžnou součástí života v rámci určité realistické konvence. Hana Andronikova v zásadě nevynáší soudy ohledně magických elementů konstruujiících určitou specifickou realitu. Zaznamenává je. Není jejím cílem vnutit čtenáři jistou perspektivu života. Spíše naznačuje, že na světě existuje mnoho pojetí reality se svými specifickými rysy.

Ama se vrací z Latinské i Severní Ameriky nevyлéčena. Ačkoli postoupila mnoho seancí, rituálů a více lidí se ji pokusilo prostřednictvím alternativní cesty uzdravit, rakovina se rozšířila. V předposlední části knihy postupuje chemoterapeutickou léčbu, která dokázala zmírnit její projevy. Tato skutečnost nicméně neznamená zpochybnění rysů *magického realismu* v románu *Nebe nemá dno*. Emil Volek ve své studii, ale ani zastánci mnohých jiných teorií *magického realismu*, netvrdí, že zobrazované skutečnosti v beletristickém díle musí *a priori* odpovídat tomu, co se skutečně stalo.

Emil Volek upozorňuje, že realita jakéhokoli objektu je nekonečná a vždy záleží na perspektivě, ze které daný objekt posuzuje-

me (Volek, 1990: 8). Indáni kmene Shibipo, Paiutové, potařmo Lakořané zobrazení v románu Andronikovy vnímají svět ze své perspektivy. Tu lze v jistém smyslu slova oznařit za magickou, poněvařž pořitá s prvky nadpřirozena jako se součástmi reality světa, ve kterém řijeme. Hana Andronikova ve svém románu jejich percepci reality na určitých místech podrobněji zpodobnila. Utvořila tak několik simulaker reality Pasáže především z druhé a třetí části její knihy tímto odpovídají znění druhého z pilířů Volkova modelu *magického realismu*.

### **Symbolicko-mytická projekce všednosti**

Třetí pilíř Volkova modelu *magického realismu* je úzce spojený s pilířem předchozím. Druhou z tezí Volkova modelu *magického realismu* chápeme jako blíže nespecifikované přiblížení určité kultury, které má obecnější charakter. Ve své třetí charakteristice tohoto estetického konceptu Emil Volek cílí na konkrétní pasáže díla, v nichž je podrobnějším způsobem reflektována specifická projekce reality určité společnosti. Realistické konvence v případě námi analyzovaného románu u kmene Shibipo, Paiutů nebo Lakořanů se navzájem od sebe liší. Mají však společný rys ve skutečnosti, že jsou v podstatě řízeny určitou podobou mýtu. Na jeho základě si příslušníci daného společenství utvářejí běžné vnímání reality s mnoha konkrétními i abstraktními symboly.

Ve druhé části románu Andronikovy hlavní postava Ama podstupuje několik rituálů za účelem uzdravení. Tyto rituály lze rov-

něž považovat za obvyklou součást tamější realistické konvence. Hlavním mediátorem daných obřadů se stávají rostliny (sananho, soga, yagé), které mají halucinogenní účinky. V prostředí Santuario Huishtin jsou následky po požití přípravků z těchto rostlin vysvětlovány na základě konkrétní indiánské mytologie. Šaman Enrique v jedné z pasáží vysvětluje Amě, co se stane, jakmile se požije rostlina soga:

je tady rostlina, ukážu ti ji, jmenuje se *soga*, když ji požiješ, proměníš se v jaguára. musíš ji ale nejdřív získat, přinést dary, obětovat, musí ti to dovolit. když si tě oblíbí, uřežeš ji, takhle seřízneš a na řez vyryješ jaguára, pak ji uvaříš a vypiješ (IBID.: 41).

Soga je jednou z mnoha rostlin, které jsou využívány v léčebných kúrách střediska Santuario Huishtin. V citované pasáži autorka představuje určitý specifický způsob uchopení okolní reality. Ten vychází z přetrvávajících mýtů, v nichž má velkou roli personalizace přírody a symbolika, která v mnohých případech reflektuje okolní realie. Konkrétně symbol jaguára, nejen v citované pasáži, ale i na dalších místech knihy, znamená určitou formu ochrany člověka.

Symbolicko-mytická projekce všednosti je v Santuario Huishtin a později u Paiutů a Lakotů založena na prvcích animismu. Šaman i ostatní členové osady Santuario Huishtin určitým způsobem věří v existenci duchů a duše u lidí, zvířat i rostlin. Náhorným způsobem to lze dokázat u prvního setkání Amy se šamanem z osady Santuario Huishtin. Ten k ní promlouvá:

k vyléĳení potřebyeř pozitivní mysl, klid v duři a lásku ke všemu. příroda ti pomůže, ale musí si na tebe nejdřív zvyknout, stromy, rostliny, voda, až tě líp pozná, přijme tě. když s ní splyneř, dá ti sílu. duchové mi řekli, že mář schopnosti. nauĳím tě všechno, co umím, když budeř chtěti. [...] noĳní obrád. písně duchům, aby přišli, oběti a zaklínání, svíce samy zhasnou, když se objeví. jejich kroky vlají tmou, deřtěm odemknou, pustí stíny z podzemí (IBID.: 31).

řaman Enrique věři v zázračné schopnosti živých i neživých elementů, které obklopují Amu v jejím novém prostředí. Stromy, rostliny i voda, esenciální souĳásti amazonského pralesa, jsou z jeho úhlu pohledu určitými entitami s blíže neurĳeným prvkem duře schopné vnímat své okolí. Ćlověk s nimi patrně dovede komunikovat, může využít jejich vlastností např. za účelem vlastního uzdravení.

Ama nicméně není schopna kompletně akceptovat realistickou konvenci, se kterou se v Santuario Huishtin potkává. Na více místech jsou v románu zdůrazněny její pochyby a snaha o logické vysvětlení nových, neznámých souvislostí. Jakékoli racionální vysvětlení toho, co jí říká řaman, potažmo stavů, které prožívá po požití rostlinných přípravků, selhává.<sup>8</sup> Prostřednictvím jejich myřlenek dochází v některých pasážích přímo ke kritice racionálního způsobu uvařování:

---

<sup>8</sup> Na tomto místě uvádíme paralelu k prologu Aleja Carpentiera k románu *El reino de este mundo* (1948). Alejo Carpentier se v něm zmínil, že zázračnou realitu, inherentní vlastnost kontinentu Latinské Ameriky, lze vnímat pouze prostřednictvím víry a nikoli racionálně. Doslova uvedl, že pocítění zázračna vyžaduje víru v jeho existenci (Carpentier, 1967: 5). Na tomto a dalších postulátech vytvořil svůj ideologický koncept *zázračného reálna*.



ama mírně přikývne; rozumí těm slovům, obsah ji přesto uniká. myslet v jazyce bílého kmene znamená posuzovat, třídit, rozcupovat, rozbabrat (IBID.: 97).

S mytologickou perspektivou a symbolickým, potažmo metaforickým popisem reality se setkává hlavní postava i v pouštních oblastech Severní Ameriky. Jedním z opakovaných symbolů u paiutských i lakotských indiánů je had. Toto zvíře se stalo součástí legend a starých příběhů, na jejichž základě lze konstruovat vnímání reality u zmíněných indiánských společenství. V jedné pasáži se zmiňuje o specifické roli hada paiutský indián Harvey:

viděl jsem to, když jsem byl ještě dítě, na vlastní oči jsem viděl věci, které dělali. Dnes už tady nikoho z nich nenajdeš. tehdy jsem tomu moc nerozuměl, ale dnes, když už jsem starý, tak na to vzpomínám a všechno do sebe zapadá. všechno dává smysl. pamatuju si, jak mi babička vyprávěla o léčiteli, který zneužíval svoji moc. jednoho dne, když šel se svou ženou k jezeru, vynořil se z vody obrovitý had; plivnul na šamana a zmizel zpátky v jezeře. žena dovlékla muže domů, uložila do postele, a on do večera otekl. ráno bylo po něm. babička říkala, že ten had byla jeho vlastní síla, která se proti němu obrátila (IBID.: 170).

Podobně jako v případě příběhů a domněnek z prostředí Santuariho Huishtin nelze ani v citované pasáži racionálně vysvětlit, co se skutečně stalo. Rovněž vypravěč této historiky přiznává, že událostem, které se v ní odehrály, nelze porozumět. Lze se domnívat, že se jedná o určitý metaforický příběh s prvky nadpřirozena reflektující zákonitosti, které jsou v určitém prostředí považovány za platné.

Ama postupuje i v prostředí Severní Ameriky několik rituálů a seancí, jež mají přispět k jejímu uzdravení. Zvláštní pozornost věnovala Hana Andronikova očistnému obřadu v potní chýši *mita-*

*kuje oyasin*.<sup>9</sup> Hlavní postava je při něm konfrontována s mytickou vizí kmene Lakot'anů, která zahrnuje určitou formu propojení s živou i neživou přírodou podobně jako v prostředí Santuario Huishtin:

zítra, v potní chýši, přivoláme předky, budou tam s námi lidé kamene, naši nejstarší příbuzní a voda, která je nejlepší medicinou: také čtyřnozí, dvounoží, národy orlů a vlků. všichni budou přítomní. nebudu to já, kdo bude mluvit nebo rozhodovat, to oni budou mluvit mými ústy (IBID.: 193).

Na první pohled neexistují výraznější rozdíly ve vnímání světa mezi indiány z Amazonského pralesa, Paiuty nebo Lakot'any. Tyto alternativní náhledy na svět však mají svá specifika a hlavní postava je vnímá. Výsledkem pobytu Amy v Santuario Huishtin bylo pokračování na její cestě k uzdravení. Po absolvování posledního z rituálů a především po rozhovoru s lakotským indiánem Gilem se rozhoduje vrátit se do své domoviny a léčit se obvyklou metodou.

Hana Andronikova ve druhé a třetí části své knihy reflektovala na základě vlastní zkušenosti putování po Jižní i Severní Americe. S postupným rozvíjením dějové linie přibývaly i autentické záznamy projevů rakoviny, jež se po celou dobu rozvíjela a metastázovala. V rovině somatické neměly alternativní pokusy o léčbu prakticky žádný přínos. Po dlouhém rozhovoru s indiánem Gilem, který měl spíše filosoficko-psychologický charakter (IBID.: 197–200) se Ama vrací zpátky do České republiky za účelem chemoterapeutické léčby. Její pobyt v prostředí Jižní a Severní Ameriky byl detail-

---

<sup>9</sup> Mitakuje oyasin znamená v překladu do češtiny: všichni jsou propojeni.

ně zaznamenán. Na více místech se čtenář může dovědět o perspektivě, ze které vnímají svět zcela odlišná společenství, než jakými jsou moderní racionalistické civilizace. Daná perspektiva je založena na konkrétních mýtech s vlastním výkladem světa a jeho symboly.

Na příkladu osady Santuario Huishtin lze nicméně vznést pochybnosti, zda pobyt ve zdejší prostředí není rovněž účelový a neztrácí tímto na své autentičnosti.<sup>10</sup> Rovněž samotná hlavní postava Ama zažívá při svém pobytu v Santuario Huishtin jistý pocit deziluze. Ten se týká především profánnosti, kterou shledává v chování členů osady. Výše zmíněná hypotéza nicméně neznamená zpochybnění rysů *magického realismu* v románu Andronikovy. Citované a mnohé další pasáže především druhé a třetí části knihy *Nebe nemá dno* naplňují podstatu třetí teze Volkova modelu *magického realismu*. Indiáni zobrazení v románu Andronikovy účelově či autenticky respektují mytické vidění světa. To je detailně v románu zkoumáno, reflektováno a analyzováno.

### **Experimentální narativní techniky**

Nejznámější díla latinskoamerického *magického realismu* z období čtyřicátých až šedesátých let minulého století byla na formální rovině ovlivněna avantgardními a postavantgardními literárními tendencemi. Za klíčový se v tomto ohledu dá považovat

---

<sup>10</sup> Reálný pobyt v osadě Santuario Huishtin je zpoplatněný a lze se na něj registrovat.

román: *Hombres de maíz* (1949) od Miguela Á. Asturiase, jenž do značné míry vychází ze *surrealismu*. Miguel Á. Asturias použil metody tohoto uměleckého směru za účelem vystižení podstaty uvažování původních obyvatel Latinské Ameriky (Shaw, 2017: 78). Rovněž román Andronikovy byl v některých recenzích spojován s formálními rysy *surrealismu*.

Především část románu před návratem hlavní postavy do České republiky je psána ojedinělou jazykovou metodou. Jednotlivé věty na sebe navazují jako volné asociace, které vnímá hlavní postava při svém putování po Jižní a Severní Americe. Věty v odstavcích fungují celistvě, jsou mezi sebou provázány. Na mnohých místech autorka volně alternuje různé slovesné časy a využívá netradiční slovosled. V některých pasážích textu je nutné věnovat zvýšenou pozornost každému slovu a věty číst v úzkém kontaktu s jejich nejbližším okolím. Za tímto účelem autorka vynechávala v celém textu velká písmena na začátku vět:

krátce poté, co mi potvrdili diagnózu, lehla jsem s horečkou. a tehdy přišel, stál mi u postele, klenul se nade mnou. věděla jsem, kdo je, aniž se představil. duch havrana, plášť z černého peří, na hlavě křídla, v ruce hůl. za ním hučela vatra, kolem ní rejď zemřelých, předkové v kruzích, v obětním rituálu, krouží, dupou, aby země dala tvar jejich potomkům (Andronikova, 2010: 25).

Hana Andronikova při psaní svého románu nerespektovala zásady ortografie českého jazyka. Na základě této skutečnosti dokázala v mnohých pasážích svůj text koncipovat jako zcela volný proud myšlenek vyvstávajících především po požití rostlinných

halucinogenních prostředků. Na více místech se dají textové celky označit za analogické k psychickému automatismu.

Makrostruktura dějové linie románu je konstantně narušována množstvím digresí. V některých případech se jedná o doplňující digrese propojující hlavní zápletku s jejími vedlejšími liniemi. Kupříkladu téma uzdravení pomocí alternativní medicíny autorka konfrontuje s přemítáním nad společnými rysy mezi vědou a spiritualitou. Životní pouť Amy je na více místech reflektována v dopisech, které si hlavní postava posílá s postavou Jeffem, fyzikem. Za stěžejní v tomto ohledu považujeme kapitolu: „kvantouši versus duchaři“ (IBID.: 244–247). Dochází v ní, z pohledu hlavní postavy, k vysvětlení vztahu mezi základními principy mytologického vidění světa s předpoklady kvantové fyziky. Autorka tímto způsobem prozkoumává limitní části racionálních věd, v nichž se dle jejího názoru nachází společné body, které věda sdílí s iracionalitou.

Dopisování mezi Amou a Jeffem rámuje celý průběh románu. Jiné digrese se objevují jen v některých částech knihy a nejsou dále rozpracovávány. Hana Andronikova vložila do svého textu rovněž zcela autonomní příběhy, které podtrhují filosofický přesah jejího textu. Jedná se např. o zamyšlení se nad podstatou lidského rozumu prostřednictvím anekdoty o tom, „jak rozum závodil se světlem“ (IBID.: 43–45). Na jiném místě autorka metaforizuje hemisféry lidského mozku pomocí pohádkového příběhu o sestřích pravě a levě: „o hemisférách“ (IBID.: 264–265).

V prostředí Santuario Huishtin zažívá Ama stěží popsatelné účinky halucinogenních prostředků. Záznamy asociací na některých místech přechází až do téměř nesrozumitelných odstavců mapujících aktuální prožitky. Za účelem jejich zpodobnění autorka využívá experimentálních básnickým forem:

trefa. potlesk bez rukou, to tu ještě nebylo. chtít žít, to zní jako velkolepý žvást. rozhlíží se kolem, hledá záchytný bod, záchranné kolo, vestu, kousek stěžeň. důvody k žití. chci, abych chtěla žít. jak se to dá zařadit? napiš si to.

**chci**, abych chtěla žít. chci, abych chtěla žít.chci, abych chtěla žít.

chci, **abych** chtěla žít. chci, abych chtěla žít.chci, abych chtěla žít.

chci, abych **chtěla** žít. chci, abych chtěla žít.chci, abych chtěla žít.

chci, abych chtěla **žít**. chci, abych chtěla žít. chci, abych chtěla žít.

**chci**, abych chtěla žít. chci, **abych** chtěla žít. chci, abych **chtěla** žít.

**chci**, abych chtěla žít. chci, **abych** chtěla žít. chci, abych **chtěla** žít.

**chci**, abych chtěla žít. chci, **abych** chtěla žít. chci, abych **chtěla** žít.

**chci**, abych chtěla žít. chci, **abych** chtěla žít. chci, abych **chtěla** žít.

**chci**, abych chtěla žít. chci, **abych** chtěla žít. chci, abych **chtěla** žít.

**chci**, abych chtěla žít. chci, **abych** chtěla žít. chci, abych **chtěla** žít.

**chci**, abych chtěla žít. chci, **abych** chtěla žít. chci, abych **chtěla** žít.

**chci**, abych chtěla žít. chci, **abych** chtěla žít. chci, abych **chtěla** žít.

**chci**, abych chtěla žít. chci, **abych** chtěla žít. chci, abych **chtěla** žít.

**chci**, abych chtěla žít. chci, **abych** chtěla žít. chci, abych **chtěla** žít.

**chci**, abych chtěla žít. **chci**, **abych** chtěla žít. **chci**, abych **chtěla** žít.

**chci**, abych chtěla žít. **chci**, **abych** chtěla žít. **chci**, abych **chtěla** žít.

**chci**, abych chtěla žít. **chci**, **abych** chtěla žít. **chci**, abych **chtěla** žít.

a ono nic. jen černá díra, nad ní lkají planety. slunce ji uštklo bílým plamenem (IBID.: 63–64).

Variantnost autorčina stylu je jedním z formálních znaků románu, které literární kritika nejvíce ocenila. Snaha o co nejsuggestivnější autentický záznam prožitků hlavní postavy dovedla autorku k mezním možnostem literárního vyjádření. Hana Andronikova napsala po formální i obsahové stránce mimořádně komplexní text kombinující prostý záznam realistických konvencí s elementy intuitivní víry a exaktního racionalismu. Lze bezesporu prohlásit, že autorka zcela naplnila znění čtvrtého z pilířů Emila Volka zdůrazňujícího modernost a progresivnost *magického realismu* prostřednictvím experimentálních literárních technik.

## **Závěr**

Cílem studie bylo zkoumat vztah mezi románem *Nebe nemá dno* a jednou z definovaných variant estetického konceptu *magického realismu*. Ve studii jsme pracovali s klíčovými charakteristickými rysy *magického realismu* dle vymezení Emila Volka, jež jsme aplikovali v analytických pasážích našeho textu. Stanovené charakteristiky jsou zaměřeny na různé aspekty literárního díla. Lze prohlásit, že analyzované dílo odpovídalo formálnímu i tema-

tickému obsahu jednotlivých pilířů Volkova vymezení *magického realismu*.

Věříme, že tato studie může fungovat jako podnět k diskusi nad estetickým konceptem *magického realismu*, kterému během uplynulého desetiletí nebyval v české literární teorii věnován větší prostor. Volkův model *magického realismu* představuje jednu z možností, jak lze chápat mnohdy nejednoznačné vymezení tohoto polysémního estetického konceptu.

Ústřední tematickou složku románu *Nebe nemá dno* tvoří reflexe různých pohledů na realitu světa během cesty za uzdravením z těžké nemoci. Hana Andronikova zpracovala svůj román na základě autobiografické zkušenosti s místy, jež ve svém díle zpodobnila. Pokusila se co nejvěrněji zpodobnit neobvyklé realistické konvence indiánských společenství na jihu i severu Ameriky. V této skutečnosti spatřujeme unikátnost jejího románu v českém prostředí. Román *Nebe nemá dno* je rovněž jedno z mála českých děl, které lze po formální i tematické stránce komparovat s významnými romány *magického realismu* z Latinské Ameriky.

## **Anotace**

Studie je zaměřena na srovnání knihy *Nebe nemá dno* Hany Andronikovy s jednou z variant estetického konceptu magického realismu. Autorka ve svém románu zpracovala na základě vlastní zkušenosti příběh o cestě za uzdravením prostřednictvím alternativních metod. Hlavní postava románu, Ama se vydala hledat léčbu



do prostředí Latinské a Severní Ameriky obývaných indiány, kde je realita konfrontována s prvky nadpřirozena. Cílem studie je poukázat na formálně i tematicky specifické pasáže románu a analyzovat je na základě vymezených rysů magického realismu dle Emila Volka.

## Bibliografie

1. ANDRONIKOVA, Hana 2010 *Nebe nemá dno* (Praha: Odeon)
2. AUERBACH, Erich 1974 *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (Princeton: New Jersey) [1946]
3. BAUTISTA GUTIÉRREZ, Gloria 1991 „El realismo mágico: historiografía y características“. *Verba hispanica*, č. 1, s. 19–26.
4. BÍLEK, Petr A. 2014 „Doslov“ in. ANDRONIKOVA, Hana. *Vzpomínky, co neuleti* (Praha: Odeon), s. 241–248.
5. BUKVAJOVÁ, Šárka 2012 „Recenze: Hana Andronikova: Nebe nemá dno“; *Iliteratura.cz*.
6. CAMAYD-FREIXAS, Erik 1998 *Realismo mágico y primitivismo* (University Press of America: Lanham; New York; Oxford)
7. CARPENTIER, Alejo 1967 *El reino de este mundo*. (México: Compañía general de Ediciones, S. A) [1949]
8. CÍSAŘ, Jaroslav 2009 „Rozhovor s Hanou Andronikovou“; *pwf.cz*. <<https://www.pwf.cz/rubriky/pwf-2020/tema/>> přístup 22. 12. 2020
9. HOUSKOVÁ, Anna 1998 *Imaginace Hispánské Ameriky: hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech* (Praha: Torst)
10. KITTLOVÁ, Markéta 2010 „Andronikova, Hana Nebe nemá dno“; *Iliteratura.cz*. <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/27263/andronikova-hana-nebe-nema-dno>> přístup 22. 12. 2020
11. LUKAVSKÁ, Eva 2003 „Zázračné reálno“: *magický realismus: Alejo Carpentier versus Gabriel Garcia Márquez* (Brno: Host)
12. MENTON Seymour 1998 *Historia verdadera del realismo mágico* (México: Fondo de cultura económica)
13. PARKINSON ZAMORA, Luis; FARIS B, Wendy (eds.) *Magical Realism Theory, History, Community* (Durham and London: Duke University Press)
14. SHAW, Donald L. 2017 *Nueva narrativa hispanoamericana*. 11. ed. (Madrid: Cátedra)
15. ŠTAJNFELD, Sonja; LUKÁŠ Jakub 2019 „The Week of Colours (La semana de colores) by Elena Garro and The Goddesses of Žitková (Žitkovské bohyně) by Kateřina Tučková: ¿Two Versions of Magic

- Realism?'' in. ERDŐSOVÁ, Zuzana; TOLEDO JUÁREZ, Rafael; MÉNDEZ GÓMEZ, Claribel (coord.) *Czech and Mexican Realities* (México: Universidad Autónoma del Estado de México), s. 155–183.
16. VOLEK, Emil 1990 „*Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: Hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana*”; *INTI*. č. 31, s. 3–20.
  17. WARNES, Christopher 2009 *Magical Realism and the Postcolonial Novel* (New York: Palgrave Macmillan)
  18. YATES Donald (ed.) 1975 *Otros Mundos, Otros Fuegos Fantasía y Realismo Mágico En Iberoamérica: Memoria Del XVI. Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana* (Lansing: Michigan State University)

**DANUTA MUCHA**

UNIWERSYTET JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH

## Z NEJNOVĚJŠÍCH VÝZKUMŮ

### FROM THE LATEST RESEARCH

**Abstract:** The article deals with Miguel Á. Asturias and Rubén Darío, as the precursors of magical realism and modernism in Latin America. Both writers, although they came from small Central American countries, Guatemala and Nicaragua, spoke on behalf of the whole of Latin America. The lives of the writers are portrayed against the background of Latin American realities such as: family home, strong family ties, education, numerous journeys, work in diplomacy and the assumptions of the art movements of which they were the leading representatives. In Poland, the knowledge about these writers is still scarce, even though the interest in Latin America, including literature, is growing.

**Keywords:** Latin America, Miguel Ángel Asturias, Rubén Darío, modernism, magical realism, surrealism

Poté co Guatemala byla v roce 2015 vyhlášena hlavním městem latinskoamerické kultury, svět obrátil pozornost na tuto malou zemi Střední Ameriky, která má jen několik milionů obyvatel.<sup>1</sup> Přestože ozvěny této události, zdá se, již odezněly, pak tato záležitost nemůže být ponechána bez dalších úvah. Pokud má taková

---

<sup>1</sup> „Guatemala je stát ve Střední Americe. Jeho sousedy jsou Belize, Salvador, Honduras a Mexiko.“ (<https://cs.wikipedia.org/wiki/Guatemala>; 5. 1. 2021) Počet obyvatel: přibližně 17 milionů v roce 2017. [Tam, kde je to možné, funkčně nahrazujeme v překladu citát z polské Wikipedie její českou stránkou. Tím se od originálu liší nejen text, jenž je nicméně podobný významem a rozsahem, ale i datum přístupu. Pozn. překl.]

malá země reprezentovat celý kontinent Latinské Ameriky, obývaný čtvrtinou světové populace, vyvolává tato skutečnost větší zájem, než kdyby to byla například Brazílie. Možná by stálo za to podívat se na důvody, proč se rozhodnutí o získání takového uznání týkalo právě Guatemaly.

V tuto chvíli přijde na mysl postava Miguela Ángela Asturiasa, který byl v roce 1967 oceněn Švédskou akademií Nobelovou cenou za literaturu. Avšak to je jen úvod. Na rok 2019 připadlo 120. výročí narození laureáta Nobelovy ceny. Při této příležitosti se ponoříme do mnoha faktů a názorů na literární dílo spisovatele. Asturias si zaslouží pozornost nejen pro Nobelovu cenu, ale také pro jeho uznání za předchůdce směru magického realismu v Latinské Americe. Z evropského hlediska by se to zdálo jasné, ale z latinskoamerického hlediska to není až tak zřejmé.

Zatímco v Evropě jsme zvyklí na řadu „ismů“, které jsou podporovány konkrétními jmény, bylo by těžké považovat jen jeden z nich za hlas celé Evropy. To se právě stalo s hlasem laureáta Nobelovy ceny z tak malé země, jako je Guatemala, který mluvil jménem celé Latinské Ameriky. Toto je první aspekt k zamyšlení, po němž následuje další.

Italský badatel Giuseppe Bellini formuluje důležitou úvahu, že si zde zaslouží pozornost nejen Miguel Ángel Asturias, ale také Rubén Darío, nikaragujský<sup>2</sup> tvůrce modernismu, který dosáhne

---

<sup>2</sup> „Nikaragua je stát ve Střední Americe. Leží mezi Karibikem a Pacifikem. Na severu sousedí s Hondurasem a na jihu s Kostarikou.“ (<https://cs.wikipedia.org/wiki/Nikaragua>; 5. 1. 2021) Na západě jí oblévají vody Tichého oceánu

vrcholů světové slávy, i když nedostane Nobelovu cenu. Je však překvapivé, že jak Guatemala, tak Nikaragua jsou velmi malé země ve Střední Americe, ale, jak píše G. Bellini, to „jeho [Rubéna Darío; D. M.] hlas byl nejsilnější v celé poezii latinskoamerického modernismu; stejně tak je dnes Asturias z mého pohledu, největším vypravěčem v Latinské Americe, symbolickou postavou. Díky své malé vlasti mohou lépe reprezentovat celý kontinent.“<sup>3</sup> Překvapení je o to větší, že oba autoři byli téměř vrstevníky vychovávanými v podobné realitě Latinské Ameriky. Oba hodně cestovali, a to nejen pro své vlastní potěšení. Oba také pracovali v diplomacii a položili základy pro dva různé směry v literatuře, založené na zcela odlišných předpokladech. Volba Miguela Ángela Asturiase jako prvního ze dvou autorů je podle našeho názoru symbolická, protože mu byla udělena světově proslulá Nobelova cena. Navzdory celosvětové slávě Rubéna Darío jako předchůdce modernismu tento vynikající Nikaragujec nezískal tak významné literární ocenění.

Pro lepší pochopení životopisů obou autorů je nutné popsat latinskoamerické reálie, které se projeví v biografii obou vynikajících autorů. Pro Latinskou Ameriku je charakteristický vysoký kontext, ve kterém existovaly a stále existují určité zahalené formy

---

a na východě vody Karibského moře. Počet obyvatel byl v roce 2017 přibližně 6 milionů.

<sup>3</sup> G. Bellini, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias entre magia y denuncia* ([https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/boletin\\_05\\_03\\_71/bol\\_etin\\_05\\_03\\_71\\_04.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_05_03_71/bol_etin_05_03_71_04.pdf), s. 8, přístup 5. 2. 2019).

existence a komunikace.<sup>4</sup> Všechny projevy bezprostřednosti naznačují špatné chování nebo nedostatek dobrého vychování. Rovněž vylučují lidi ze sociálních sfér, kterým tyto ohledy chybí. Ve vysokém kontextu existují určitá pravidla bytí a taktu, která jsou převzata z rodného domu.

Na rozdíl od jiných částí světa je v Latinské Americe rodný dům základem vzdělání. Pokud k tomu přidáte rozdíly v příslušnosti k sociálním vrstvám, ukazuje se, že dobré způsoby svědčí o výchově v bohatých rodinách. Vnější projevem sociálního postavení rodiny v Guatemale dlouho byla a do jisté míry stále je obytná čtvrť. Je známo, že z několika čtvrtí ti nejbohatší žili v první (zóna 1), inteligence a umělci ve druhé (zóna 2). Latinskoamerický rodný dům je také životem v rozšířených rodinách, jehož atmosféra se odráží v následujících slovech představitele guatemal-

---

<sup>4</sup> Autorem výrazů „vysoký a nízký kontext“ je Edward Hall; rozdíly spočívají v doslovné nebo nedoslovné povaze informací a chování v jejich zahalené podobě. Latinská Amerika má velmi silné souvislosti, zatímco Evropa má výhodu nízkého kontextu. V Polsku existuje vysoký i nízký kontext. Ten druhý je typický mimo jiné pro USA. Například v kulturách s vysokým kontextem se komunikace nespolehá na přímé informace, protože většinu zpráv je porozuměno, aniž by byly přítomny. Kultury s nízkým kontextem jsou doslovnější a přímější. Viz S. Reynolds, D. Valentine, *Komunikacja międzykulturowa*, Warszawa, 2009, s. 20.

Rodina Miguela Ángela Asturiase byla po generace zakotvena v realitě nejlepších vysoce kontextových tradic. Mezi vysoce kontextové rysy kultury patří: vnímání reality „jiným způsobem, rozvíjení různých souborů přesvědčení, hodnot a postojů“, kde příslovecné pití šálku kávy „zavazuje k celoživotnímu přátelství“, obsahy se vyslovují pouze v zahalené formě; flexibilní čas je charakterizován nedostatkem přesnosti (zpoždění na pozvanou návštěvu dosahuje až tří hodin, což je v dobrém tónu) a hierarchická struktura se projevuje mimo jiné v rodině, v jejím patriarchálním fungování, ve kterém mají její členové výrazný smysl pro vzájemné vazby a kde jsou nejdůležitější hodnoty: harmonie, osobní důstojnost, zachování tváře, jejíž ztráta může vést ke ztrátě důstojnosti.

ské inteligence, básníka Renata Vásqueza Velásqueze: „Žijeme ve vícegeneračních rodinách, se kterými bydlíme, a proto není divu, že se rodiče snaží svým dětem pomáhat co nejdéle, aby je lépe připravili na život.“<sup>5</sup>

Domov latinskoamerické rodiny představuje také patriarchální řád rodinných vztahů; otec jako hlava rodiny udržuje dům (včetně četných zaměstnanců v domácnosti<sup>6</sup>) a vesměs profesně nepůsobící manželku. Záleží mu na udržení vysoké životní úrovně, vzdělávání dětí a na jejich budoucím hmotném postavení. Rodný dům sehrává pro rodiče v Latinské Americe důležitou roli. Po R. Vásquezovi Velásquezovi je však třeba dodat, že: „porozumění mezi dospívajícími dětmi a jejich rodiči v Latinské Americe je velmi slabé. I když jsou rodiče velmi starostliví, postava rodiče jako osy autority vzbuzuje strach a nebuduje důvěru.“<sup>7</sup> Přestože mezi potomky a rodiči existuje distance, děti v Latinské Americe mají lepší kontakt se svou matkou než s otcem. Obzvláště silný vztah existuje mezi matkou a synem. Osoba matky je pro syna nedosažitelným ideálem, vzorem, dokonce božstvím a ovlivňuje jeho osobnost po celý život, včetně života v dospělosti. To je zvláště viditelné v životě hispánských mužů, kteří jsou umělci a pro něž je matka další inspirací

---

<sup>5</sup> Rozhovor Danuty Muchové s Renato Vásquezem Velásquezem, synovcem slavného sochaře Dagoberta Vásqueze Castañedy, 15. května 2017. Viz D. Mucha, *Dagoberto Vásquez Castañeda (1922-1999). Portret artysty latynoamerického*, Piotrków Trybunalski, 2018, s. 31.

<sup>6</sup> Každá hospodyně má samostatnou, obecně úzkou škálu povinností. Jedna uklízí, jiná vaří atd.

<sup>7</sup> D. Mucha, *Dagoberto Vásquez Castañeda*, op. cit.

v umění.<sup>8</sup> Jde tedy o charakteristiku rodinného prostředí, nikoli vlastní založené rodiny. Také zde téměř vždy platí zvláštní pravidla. Muž v Latinské Americe odpovídá za kompletní udržení své manželky, počínaje svatbou a všemi souvisejícími výdaji (včetně nákupu svatebních šatů, veškerého příslušenství, nákladů na svatební hostinu atd.). V takových podmínkách není finanční stav muže nedůležitý.

Z této zběžné charakteristiky vyplývá jistý obraz latinskoamerických reálií, který je nezbytný ve vztahu k latinskoamerickým mužským autorům. Miguel Ángel Asturias měl to štěstí, že pocházel z právnické rodiny, protože jeho otec byl právník (a to již určuje jeho vysoké sociální a materiální postavení) a žil v první čtvrti guatemalského hlavního města Guatemaly se stejným názvem,<sup>9</sup> zatímco Rubén Darío se narodil z manželství, ve kterém se jeho otec, nezvedenec, oženil se svou sestřenicí, pro což musel získat souhlas úřadů, včetně církevních. Otcova vysoká materiální pozice netrvala dlouho, protože matka R. Darío opustila svého manžela kvůli jeho alkoholickým excesům i manželské nevěře a přestěhovala se ke své rodině v jiném městě Nikaraguy. To s sebou přineslo značné ztráty na majetku a nutnost snížit výdaje, a to i na vzdělání syna Rubéna Darío.

Téměř ve stejnou dobu jsou budoucí spisovatelé Miguel Ángel Asturias a Rubén Darío nuceni, i když každý z jiného důvodu, žít

---

<sup>8</sup> D. Mucha, *Dagoberto Vásquez Castañeda*, op. cit.

<sup>9</sup> Název Guatemala označuje stát Guatemala, jehož hlavním městem je město Guatemala.



se svými prarodiči. Asturias kvůli upadnutí do nemilosti jeho otce – právníka, zatímco R. Darío kvůli rozchodu jeho rodičů. Jak víme – zásluhou R. Vásqueze Velásqueze – v latinskoamerických rodinách existují „velmi silné vazby mezi vnoučaty a prarodiči, mnohem silnější než mezi rodiči a dětmi“<sup>10</sup>. Podléhá jim Miguel Ángel Asturias, který se kvůli profesionálním problémům svého otce jako soudce, jenž se podílí na osvobození stávkujících,<sup>11</sup> stěhuje se svými rodiči a bratrem na farmu svých prarodičů „do města Salama, hlavního města departementu Baja Verapaz“<sup>12</sup> v Guatemale (život zde bude pro Asturie ještě pohodlnější, a to díky silným vazbám na jeho prarodiče), a stejně tak Rubén Darío, kterého v Nikaragui vychovali jeho prarodiče. Byl s nimi tak úzce spjat, že dokonce podepisoval své školní práce jménem svého dědečka – Félix Rubén Ramíreze.<sup>13</sup> Informace o silných rodinných citech poskytují Asturiasovy dopisy zasílané z Evropy jeho matce, které nedávno zveřejnil Asturiasův bratranec, v nichž spisovatel nesmírně trpí touhou po své vlasti a po smrti svého otce se kvůli matčině zármutku značně trápí.<sup>14</sup> V případě Rubén Darío je zdrojem zna-

---

<sup>10</sup> D. Mucha, *Dagoberto Vásquez Castañeda*, op. cit.

<sup>11</sup> „Po incidentu z roku 1904, který jako soudce Asturias st. osvobodil některé ze studentů zatčených za narušení, střetl se přímo s diktátorem, přišel o práci a on a jeho rodina byli nuceni se v roce 1905 přestěhovat do města Salama, hlavního města departamentu Baja Verapaz, kde Miguel Ángel Asturias žil na farmě svých prarodičů.“ R. Callan, *Miguel Ángel Asturias*, New York 1970, s. 11. Viz *Miguel Ángel Asturias*, ([https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_%C3%81ngel\\_Asturias](https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel_%C3%81ngel_Asturias); přístup 12. 11. 2018). Překlad z originálu Danuta Muchová.

<sup>12</sup> D. Mucha, *Dagoberto Vásquez Castañeda*, op. cit.

<sup>13</sup> Félix Rubén Ramírez.

<sup>14</sup> Asturias psal dopisy pouze své matce, i když také dostával korespondenci od svého otce a bratra.

lostí autobiografie, kterou napsal a sám publikoval, ve které jsme se mimo jiné dočetli, že byl jakýmsi zázračným dítětem, jež dokázalo číst ve věku tři let.<sup>15</sup>

Také zde, stejně jako v sociálním postavení rodičů budoucích spisovatelů, existují značné rozdíly v životopisech. Na rozdíl od Miguela Ángela Asturiase, vychovaného s velkou láskou jeho matkou – indiánkou, učitelkou – Marií Rosalesovou, vyrostl Rubén Darío bez matky, která si v Hondurasu užívala život s jiným mužem a vybuodovala s ním svou rezidenci. Ačkoli byl R. Darío velmi oddaný svým prarodičům, kteří ho vychovali, byl smrtí své matky hluboce zasažen, přestože si nikdy nemyslel, že by mohl trpět stejně, jako tomu ve skutečnosti bylo.

Při této příležitosti je třeba se zmínit o vzdělávání v latinskoamerických zemích. Vzdělání dětí a mladých lidí v Guatemale a Nikaragui, stejně jako ve zbytku Latinské Ameriky, souviselo a stále souvisí s příslušností k sociální skupině. Děti z bohatých intelektuálních rodin navštěvují soukromé školy, na rozdíl od chudých rodin, které dávají své děti do státních škol.<sup>16</sup> Na výchovu dětí a dospívajících z rodin inteligence v Guatemale nemá vliv pouze škola, ale také a možná především rodný dům, v němž hrají důležitou roli rodiče. Ve výše uvedeném rozhovoru s R. Vásquezem Velásquezem je možné se mimo jiné dočíst: „Po zbytek svého života žijí rodiče se svými dětmi, které se o ně nejen

---

<sup>15</sup> R. Darío, *La vida de Rubén Darío, escrita por él mismo*, Caracas 1991, s. 9.

<sup>16</sup> Více o vzdělávání v Guatemale viz: D. Mucha, *Szkolnictwo w Gwatemali, Życie Szkoły*, 2006, č. 8.

starají, ale také jim finančně pomáhají. Existuje mnoho případů pomoci od dětí, které posílají svým rodičům peníze ze zahraničí, zejména z USA. Jde o jejich dobrou vůli, protože staří lidé mají své důchody a živobytí.<sup>17</sup>

Jak to bylo a stále je zvykem, latinskoamerické rodiny se starají o vysokoškolské vzdělání, zejména o své syny, v zahraničí, většinou v USA, ale také často v Evropě. Bohatství rodičů je zárukou získání vysokoškolských diplomů jejich dětmi na renomovaných světových univerzitách. Nebylo tomu jinak ani v případě Miguela Ángela Asturiase. Po vzoru dalších mladých mužů nastoupil na univerzitu San Carlos v Guatemale, která na rozdíl od státního základního a středního vzdělání zajišťuje vysokou úroveň vysokoškolského vzdělání. Zatímco Miguel Ángel Asturias získal důkladné základní, střední a vyšší vzdělání, Rubén Darío musel (po smrti svého dědečka, plukovníka Félixé Ramíreze v roce 1871) využít náhodného vzdělání na jezuitské škole, ale to bylo mnohem lepší řešení, než aby se vyučil krejčím.<sup>18</sup> Kvůli jeho jedinečnému všestrannému talentu byly učiněny pokusy poslat ho studovat do Evropy za státní peníze. Nebylo to nakonec možné, protože Darío mluvil s nelibostí o církvi, což mu velmi uškodilo. Nedokončené vysokoškolské vzdělání a problémy v jeho osobním životě (smrt téměř všech jeho potomků a poté první manželky) zanechaly stopu na osobnosti Rubéna Darío, který posedlý smrtí upadl do alkoholo-

---

<sup>17</sup> D. Mucha, *Dagoberto Vásquez Castañeda*, op. cit., s. 31.

<sup>18</sup> V obtížné finanční situaci si babička Rubéna Darío nemohla dovolit další školu pro talentovaného vnuka.

lismu a bujarého života, v němž nestránil od mnoha žen. Ani druhé manželství nezměnilo životní postoj Rubéna Darí, jenž nenáviděl svůj život v době, ve které žil.<sup>19</sup> Ani Miguel Ángel Asturias neměl v životě na různých ustláno. První manželství v Guatemale, ze kterého se narodili dva synové, skončilo rozvodem. Druhé, „s bílou Argentinkou“, bylo šťastnější a trvalo po zbytek života guatemalského nositele Nobelovy ceny.

Oba budoucí autoři, i když ze dvou různých zemí, se řídí zvyky, které v nich převládají, a podnikají četné cesty. Jejich cesty povedou mimo jiné do Evropy a také přes celou Latinskou Ameriku a do Spojených států. Důvody odchodu obou autorů byly různé a počet jejich cest by si vyžádal samostatný článek. Jedná se o téměř všechny země Jižní Ameriky a mnoho evropských zemí,<sup>20</sup> počínaje cestami Miguela Ángela Asturiase do Evropy za vědeckými účely, přes trasy s přednáškami a konče politickými cestami vyplývajícími z exilu a zbavení Asturiase guatemalského občanství (to bylo spisovateli vráceno až po mnoha letech). Pokud jde o Rubéna Darío, mnoho jeho cest zahrnuje kontakty s literární bohémou v Evropě, Jižní a Střední Americe.<sup>21</sup> Je třeba dodat, že

---

<sup>19</sup> Darío to vyjádřil takto: „Nenávidím život a čas, ve kterém jsem se narodil.“ R. B. Saguier, *Spotkanie kultur*. In *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, sv. 1, překlad Grażyna Grudzińska, Anna Jasińska, Małgorzata Jurewicz-Golińska et al., Kraków, 1979, s. 51.

<sup>20</sup> V případě M. Á. Asturiase: Velká Británie, Francie, Argentina, Chile, Kuba, Mexiko, Salvador, Španělsko a Itálie. V případě R. Darío: Salvador, Guatemala, Chile, Kuba, Panama, Kostarika, Argentina, Španělsko, Francie, USA, Mexiko a Brazílie.

<sup>21</sup> Život Rubéna Darío byl natolik velmi bohatý a bohatý na změny (pokud jde o zaměstnání novináře každou chvíli v jiné zemi; pokud jde o opuštění místa

ačkoli důvody cest byly u obou autorů rozličné, společné jim byly diplomatické mise, které je mimo jiné zavedly do Paříže, kde se každý z nich stal diplomatem. Ve Francii byl Miguel Ángel Asturias velvyslancem Guatemaly a Rubén Darío konzulem Nikaraguy. Rubén Darío se naproti tomu stal velvyslancem Nikaraguy ve Španělsku.

Miguel Ángel Asturias i Rubén Darío začali literárně tvořit velmi brzy a pokračovali v tom po zbytek svého života. Pro guatemalského Asturiase byla důvodem úniku do svého vlastního literárního umění jeho osobní zkušenost často zakotvená v sociálních kontextech, které prožíval velmi bolestivě (zejména osud indiánů). Již ve věku třinácti let píše příběhy do šuplíku, které v něm pak po léta dozrávají, dokud nedostanou podobu románu. Po celou dobu ho bude doprovázet psaní poezie, i když ta se nesetkala s větším ohlasem (nedávno se objevilo literárněkritické bádání svazku „Skřivánčí tvář“, tedy výboru poezie uspořádaného autorovými přáteli), stejně jako dramata, z nichž nejznámější byla divadelní hra *Soluna*<sup>22</sup>.

U Rubéna Darío, který debutoval v tisku velmi brzy, již ve třinácti letech, to však bylo jiné. Byl také oslavován jako „dítě poezie“. Turbulentní běh osudu a posedlost smrtí z něj udělají pesimis-

---

bydliště, někdy neopodstatněné; jako básníka, který neustále mění rozhodnutí a hledá útěchu u alkoholu a žen), až je nemožné psát o celé biografii modernisty v jednom srovnávacím článku.

<sup>22</sup> „Soluna“ je jméno indiánského čaroděje. Bylo vytvořeno kombinací slov: sol – slunce a luna – měsíc, což jsou důležité symboly v indiánské kultuře mayských Kečůů v Guatemale.

tu; v podobném duchu se vyjádří a odhalí, což mu přinese celou řadu nepřátel. Poznává také mnoho vynikajících básníků.

Cesty budoucích spisovatelů ve 20. a 30. letech 20. století nemohly odolat tehdejší literární vlivům, včetně, a možná především, evropským „ismům“. Latinská Amerika, geograficky vzdálená od Evropy, formovala odlišné vnímání světa a jeho odraz v umění. „Ismy“ proudící z Evropy stavěly současné umělce a především spisovatele v Latinské Americe do značných rozpaků, neboť se s nimi neuměli příliš vypořádat. Latinskoamerická literatura, která nedokázala najít způsob, jak na novinky reagovat, směřovala své hledání do oblasti, o kterou se Evropa nezajímala, protože středem jejího zájmu je *jazyk*. Latinskoamerické experimenty v rámci jazyka vedou k novým řešením, která zase způsobují značné rozpaky umělcům v Evropě. Miguel Ángel Asturias zahájil své hledání v Paříži. Díky mnohaletému studiu indiánské kultury Mayů Kečua a kontaktu s francouzským surrealismem začíná kombinovat prvky velkého indiánského jazyka (*Gran Lengua*) s realismem, což ho činí iniciátorem a předchůdcem magického realismu v Latinské Americe. Přestože magický realismus kdysi začal v Evropě (Německu),<sup>23</sup> nebyl charakterizován původním jazykem indiánů myslících obrazně, proto se Asturiasovi stal nejlepším výrazem francouzský surrealismus. *Guatemalské legendy* Miguela Ángela Asturiasi, publikované ve Španělsku v roce 1930, charakterizované

---

<sup>23</sup> O magickém realismu viz mj.: G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa, 2000; T. Pindel, *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*, Kraków, 2014.

indiánskými mýty a legendami (Asturias je znal z výzkumu z indiánských svatých knih *Popol Vuh* na Sorbonně a jejich překladu do španělštiny), se staly počátkem magického realismu v Latinské Americe. Kritika si Asturiasova literárního debutu – *Guatemalských legend* – okamžitě povšimla a příznivě je přijala. Dokonce vzbudily „spontánní potlesk Paula Valéryho, který pro ně našel dnes klasický název *Příběhy – Sny – Básně*, jenž úzce souvisí s pojmem „magický realismus“<sup>24</sup>. Sám Miguel Ángel Asturias, který si všiml úzkého spojení mezi magickým realismem a indiánskou mentalitou, o tom řekl: „Indián nebo mestic v malé vesnici mohl popsat, jak viděl obrovský kámen, který se proměnil v osobu nebo obra, nebo mrak, který se změnil v kámen. To není hmatatelná realita, ale vyžaduje pochopení nadpřirozených sil. Proto, když už jí musím dát literární název, říkám tomu »magický realismus«.“<sup>25</sup>

Asturias považoval mayská literární díla za surrealistická, když napsal: „(...) spojují totiž skutečné se snem tak přesvědčivě, že se sen jeví jako skutečnější než samotná realita.“<sup>26</sup> Asturiasovy postřehy založené na pozdějších pracích se stanou základem pro rozhodnutí Švédské akademie udělit Miguelovi Ángelovi Asturiasovi Nobelovu cenu za literaturu „za vynikající tvůrčí úspěchy založené na zájmu o zvyky a tradice latinskoamerických indiánů“<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> J. Petry, *Posłowie*. In M. Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie*, překlad J. Petry-Mroczkowska, Kraków, 1979, s. 107.

<sup>25</sup> Tamtéž.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 108.

<sup>27</sup> Jako druhá Nobelova cena po chilské Gabriele Mistralové (1945).

Rubén Darío naopak vydá v roce 1888 v Chile svůj soubor básní a povídek s názvem *Azul* („Blankyt“) laděný v nové modernistické konvenci, která dala vzniknout modernismu na latinskoamerickém kontinentu. Je pravdou, že počátky modernismu byly zaznamenány o něco dříve v Mexiku v roce 1875, ale teprve kniha básní Rubéna Darío „poskytne heslo k jeho plnému rozkvětu“<sup>28</sup>. Důležitou roli při zkoumání děl francouzských symbolistů a parnasistů budou hrát také literární skici R. Daría. Sám říká: „Při pronikání některých tajemství harmonie, stínu a sugestivity obsažených ve francouzském jazyce mi přišlo na mysl, že je najdu a použiji ve španělštině...“<sup>29</sup>.

Zatímco romantismus byl považován za anti-španělský, modernismus byl pro-francouzský. R. Darío myslí francouzsky a píše španělsky, čímž zavádí nový trend „pařížské rozmluvy“ proti „zkamenělé španělské rétorice“<sup>30</sup>. Rubén Darío však nejen iniciuje modernismus v Latinské Americe, ale také jej ukončí vydáním sbírky o exotickém charakteru Dálného východu *Cantos de vida y Esperanza* v roce 1905. Člověk má dojem, že se modernismus vyhýbá latinskoamerickým tématům, že jim uniká. Rubén Darío se ve skutečnosti chtěl stát „americkým pěvcem“, a skutečně jím byl. Rodnou krajinu můžeme cítit zejména v ódě (*Canto a la Argentina*). Jako hlavní představitel modernismu respektuje dva symboly:

---

<sup>28</sup> J. L. Martínez, Jednoš i různorodnost. In *Amerika Łacińska w swojej literaturze*, sv. 1, Kraków, 1979, s. 133.

<sup>29</sup> R. B. Saguier, op. cit., s. 50.

<sup>30</sup> Tamtéž.



„modř“ a dokonce až obsedantně „labuť“, o níž Gonzales Martinez v roce 1910 napsal sonet počínající slovy: „Zakruť krkem labuti s podvodným peřím.“ Stejný autor dále navrhuje, aby novým symbolem místo „labuť“ byla „sova“, protože čas „labuť“ (tj. modernismus) končí.<sup>31</sup> To nic nemění na skutečnosti, že se modernistický jazyk liší od dřívějších poetik. Je to nepřerušovaný sled objevů a překvapení. Latinskoamerický modernismus ve skutečnosti znamenal formální obnovu, a co je podle badatele Josého Luise Martíneze nejdůležitější „spolu s modernismem převzala iniciativu Latinská Amerika a předstihla Španělsko. Nyní půjdou španělští spisovatelé »generace 98« ve stopách Ameriky, uznají vládu modernismu a především Rubéna Darío.“<sup>32</sup>

Přes zájem Rubén Darío o Blízký východ vědci tvrdí, že „v jeho jazyce našly výraz hluboké latinskoamerické prvky, protože přežily déle než modernistická škola“<sup>33</sup>. Miguel Ángel Asturias naopak oslavil sílu jazyka, který, jak tvrdil, „dodržoval pouze své vlastní zákony. Je to tvorba prostřednictvím slov a ve slovu, právě takto se v indiánských kulturách chápe kreativita,“ za což se stal laureátem Nobelovy ceny.

V životopisech těchto autorů najdeme také společné prvky: Miguel Ángel Asturias napsal díla pro Nikaragujce Rubéna Darío a Rubén Darío několikrát pobýval v Guatemale.<sup>34</sup> Guatemala

---

<sup>31</sup> Tamtéž.

<sup>32</sup> J. L. Martínez, op. cit., s. 139.

<sup>33</sup> Tamtéž.

<sup>34</sup> Á. Elías, *Los pasos de Rubén Darío en Guatemala* (<https://www.prensali-bre.com/vida/escenario/los-pasos-de-ruben-dario-en-guatemala/>; přístup 5. 2. 2019).

a Nikaragua hovořily ke světu prostřednictvím svých věštců Miguela Ángela Asturiase a Rubéna Daría o magickém realismu a modernismu hlasitěji, než to dokázala velká světová umělecká centra.

## Bibliografie

1. Bellini G., *La narrativa de Miguel Ángel Asturias entre magia y denuncia*. ([https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/-pdf/boletin\\_05\\_03\\_71/boletin\\_05\\_03\\_71\\_04.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/-pdf/boletin_05_03_71/boletin_05_03_71_04.pdf).)
2. Callan R., *Miguel Ángel Asturias*, New York, 1970, s. 11.
3. ([https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_%C3%81ngel\\_Asturias](https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel_%C3%81ngel_Asturias))
4. Darío R., *La vida de Rubén Darío, escrita por él mismo*, Caracas 1991.
5. Elías Á., *Los pasos de Rubén Darío en Guatemala* (<https://www.prensalibre.com/vida/escenario/los-pasos-de-ruben-dario-en-guatemala/>.)
6. Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000.
7. Martínez J. L., *Jedność i różnorodność*. In *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, sv. 1, překlad Grażyna Grudzińska, Anna Jasińska, Małgorzata Jurewicz-Golińska et al. Kraków, 1979.
8. *Miguel Ángel Asturias* ([https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_%C3%81ngel\\_Asturias](https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel_%C3%81ngel_Asturias))
9. Mucha D., *Dagoberto Vásquez Castañeda (1922-1999). Portret artysty latynoamerykańskiego*. Piotrków Trybunalski, 2018.
10. Mucha D., *Szkolnictwo w Gwatemali, Życie Szkoły*, 2006, č. 8.
11. Petry J., *Posłowie*. In M. Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie*, překlad J. Petry-Mroczkowska. Kraków, 1979.
12. Pindel T., *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*. Kraków, 2014.
13. Reynold S., Valentine D., *Komunikacja międzykulturowa*. Warszawa, 2009.
14. *Rubén Darío* ([https://pl.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n\\_Dar%C3%ADo](https://pl.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo))
15. Saguier R. B., *Spotkanie kultur*. In *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, sv. 1, překlad Grażyna Grudzińska, Anna Jasińska, Małgorzata Jurewicz-Golińska et al. Kraków, 1979.

(Přeložil Libor Martinek)

**BEATA SZADY**

UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

## **LA CRÓNICA LATINOAMERICANA EN AMÉRICA LATINA Y POLONIA**

### **THE LATIN AMERICAN CHRONICLE IN LATIN AMERICA AND POLAND**

**Abstract:** In the article „La crónica latinoamericana en América Latina y Polonia" I describe the situation of Chronicle in Latin America in the last twenty years and his promotion in Poland.

Also briefly introduce the most interesting definitions of Chronicle (platypus of literature, chameleon, the X-Men), the alleged boom of Chronicle in Latin America and Gabo Foundation (earlier the Foundation of New Latin American Journalism – FNPI), which had a significant impact on the development of Chronicle in the region, including magazines that published Chronicles. One of them – the Peruvian Etiqueta Negra – I analyse.

In the following part of the article, I describe three contemporary Latin authors of Chronicle first published in Poland (Leila Guerriero, Martín Caparrós, Cristian Alarcón) and I present the development trends for Latin Chronicle on the polish market.

**Key words:** Chronicle, Journalism, Latin America, Leila Guerriero, Martín Caparrós, Cristian Alarcón, Etiqueta Negra, FNPI, anthology.

I. Pobre Juan Villoro. No importa lo que hoy dice o que va a decir. Lo más importante en su vida probablemente ya lo ha dicho. Este escritor y cronista mexicano es el padre de la mejor definición de la crónica. Esta pieza periodística es según el “ornitorrinco de la prosa”. Ornitorrinco es el mamífero raro. Sacó lo que qui-

so de otros animales - es ponedor de huevos, venenoso, con hocico en forma de pico de pato, cola de castor y patas de nutria. Con la crónica es igual - toma rasgos de distintos géneros:

“De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la *voz de prosenio*, como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. (...) La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser” (Villoro, 2012: 578-579).

“El ornitorrinco” hoy funciona como la base de crear las definiciones por otros cronistas. Julio Villanueva Chang (2012: 598), el cronista peruano, fundador de la revista *Etiqueta Negra*, de la que voy a hablar más adelante, dice que la crónica es “un género camaleónico y excéntrico. De allí que Juan Villoro la definiera como *el ornitorrinco de la prosa*”. Boris Muñoz (2012: 630), el periodista venezolano, por otro lado, dice que si la crónica es como un ornitorrinco, el cronista se parece más a un murciélago:

“En realidad, los cronistas son los X-Men de la prosa. ¿Por qué? Porque a pesar de ser mamíferos como la mayoría de los animales terrestres —no quiero implicar aquí que la mayoría de los periodistas sean unos animales terrestres—, vuela. Volar, en este sentido figurado, significa usar el lenguaje para conferirle a la escritura cierta altivez verbal y un uso de la imaginación que la hacen *literaria*”.

Ornitorrinco, camaleón, murciélago, X-men... son términos que convergen en torno a la crónica y a los cronistas en América Latina.

II. Cuando he empezado profundizar el mundo periodístico en América Latina, sobre todo la crónica, cuando por primera vez he leído sobre el término “ornitorrinco de la prosa” (hasta entonces no me daba cuenta que existe un animal que se llama así), “camaleón”, “murciélago”, sabía que este mundo y este tema son fascinantes. La crónica. En América Latina se la llama diferente - periodismo narrativo, periodismo literario, periodismo de largo aliento, literatura de hechos, literatura de no ficción, literatura de la realidad, periodismo personal, relato real, periodismo de la vida diaria, periodismo de cocción lenta. Esto es la crónica. La palabra vieja como el mundo, pero a lo largo de los siglos ha cambiado su significado. Como escribe la cronista argentina Leila Guerriero (2012b):

“Un tiempo -no tan remoto: 1996, 1997- en el que no existían los llamados cronistas latinoamericanos (ni revistas que los publicaran, ni antologías que los antologaran) y en el que la palabra “crónica” se usaba, en los países de América Latina, para mentar las más diversas cosas -los despachos urgentes, las notas policiales, las columnas-, pero en pocos o en ninguno designaba lo que hoy se conoce como tal: historias de no ficción que requieren largos trabajos de campo y que se narran utilizando recursos formales de la literatura de ficción”.

Una gran influencia en el desarrollo de la crónica, en el sentido actual de la palabra, la tuvo la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI). La fundó en Cartagena de Indias, a mediados de los noventa, Gabriel García Márquez para mejorar la

práctica periodística. Se abrieron talleres bajo la guía de los cronistas Alma Guillermoprieto, Tomás Eloy Martínez o Ryszard Kapuściński. A partir del 2001, la Fundación organizó la primera edición del Premio Cemex-FNPI que reconocía las mejores producciones cronísticas de la región. La FNPI produjo una generación de periodistas que sabían que “lo que hacían no era muy atractivo, pero sospechaban que había una especie de más allá que sí lo era. Los talleres de la fundación mostraban la posibilidad de ese más allá” (ibídem). Con el nuevo milenio surgieron una serie de revistas que se animaron a publicar crónicas y así “dibujaron el mapa aún borroso de un futuro que nadie veía venir” (ibídem). Entre las más importantes figuran las colombianas *El Malpensante* (1996), *SoHo* (1999), *Gatopardo* (2000) y la peruana *Etiqueta Negra* (2002), lo cual reafirma la tendencia de que la crónica en general conforma un “género de revistas”.

El mundo polaco de la crónica es diferente. En los principios del siglo XXI, no hubo en Polonia este tipo de revistas. La crónica era en los suplementos de los periódicos –sobre todo en *Duży Format* de *Gazeta Wyborcza* o constituía sólo pequeña parte de los semanales (*Polityka*, *Przekrój*). Cada día la crónica ocupaba menos espacio en los medios y encontraba nuevo hogar en los libros (sobre este tema voy a escribir más adelante). Pero no en América Latina. Aquí existían las revistas. Por eso quiero dedicar bastante espacio de este texto a presentar una de ellas como un gran ejemplo del periodismo narrativo en América Latina.

III. *Etiqueta Negra* fue la primera revista de este tipo que conocía cara a cara. La redacción fue modesta, pero en el barrio caro, moderno y seguro. Dos cuartos con las paredes blancas, una mesa larga y varias sillas. Los trabajadores jóvenes, muchos sin experiencia en el mercado de los medios, pero con gran potencial. Y el rey en el centro – Julio Villanueva Chang, el fundador, innovador, editor y cronista. Él -autor de *Mariposas y murciélagos* (1999), *Elogios criminales* (2009) y *De cerca nadie es normal* (2014)- define *Etiqueta Negra*:

“Es una revista que siempre he tratado de definir por vía negativa, es decir, por lo que no es. En ese sentido, no es una revista de autoayuda; en lugar de aconsejar, lo que queremos es desengañar. Y tampoco es una revista estrictamente periodística ni una revista de literatura, porque no publicamos cuentos ni poemas ni adelantos de novelas. Nos hemos dedicado a lo que en el mundo anglosajón se llama non fiction. Publicamos crónicas, perfiles, testimonios, viñetas, ensayos. No somos una revista de entretenimiento; más que divertir, queremos distraer, pero distraer en el sentido que Octavio Paz le daba a esta palabra. Él decía: “Distracción quiere decir atracción por el reverso de este mundo” (ápuđ CAF y FNPI, 2006).

No hay duda de que *Etiqueta Negra* es una revista cultural. Jorge Herralde, editor de “Anagrama” (España) afirmar que es “una de las mejores y más singulares revistas culturales en lengua española” (*Etiqueta Negra*, núm. 32: 15). Como una “revista de culto”, exhibe los textos de los cronistas más importantes de América Latina (Martín Caparrós, Leila Guerriero, Juan Villoro, Alma Guillermoprieto) y del resto del mundo (Jon Lee Anderson, Ryszard Kapuściński, Susan Orlean). A modo de manifiesto, que refleja el espíritu de la revista, Villanueva Chang arguye:

“Personalmente tengo una contienda contra toda esa casta de periodistas que creen que lo periodístico sólo es corrupción, guerra y miseria, y que lo demás no es periodístico sino que es publicidad o es banal, o es frívolo o es inofensivo. Creo que hay toda una tradición de revistas como *The New Yorker*, *The Atlantic*, *Harper’s*, que han demostrado que se pueden hacer grandes historias de acontecimientos que a primera vista y a primer oído no le interesan a nadie o no le interesarían a los periodistas. Y ese es un problema. (...) Sólo hay que recordar que ni todo el periodismo que cubre historias de corrupción, guerra, finanzas y miseria es necesariamente bueno; ni todo el periodismo que cubre otro tipo de historias es necesariamente banal, frívolo o inofensivo” (ápuđ CAF y FNPI, 2006).

Como una manera de rescatar las cualidades expuestas en el extracto anterior, David Fischman (*Etiqueta Negra*, núm. 2: 7), una de las plumas colaboradoras de la revista, subraya lo siguiente:

“Según Kouzes y Posner, el primer paso del liderazgo es romper lo establecido y eso es lo que ha logrado el equipo de ETIQUETA NEGRA. Es una nueva categoría de revista. Su mayor ruptura de esquemas es que el periodismo no tiene que decidirse a destapar escándalos, encontrar culpables o simplemente sacar nuestros instintos bajos para vender”.

Villanueva Chang emplea reiteradamente un verbo que define *Etiqueta Negra*: desengañar:

“A veces, el cronista sólo intenta decir mejor que nadie lo que todo el mundo piensa; otras veces el cronista escribe contra lo que casi todo el mundo piensa. Una crónica no es tanto un estilo de narrar sino de mirar la realidad, un intento de darle sentido al caos traduciéndolo a una historia. En una crónica, más que denunciar, se trata de desengañar. Convertir el dato en conocimiento y, en lo posible, un acontecimiento en experiencia” (ápuđ Simonetti, 2010: 274).

Según Albert Szent-Györgyi (ápuđ Villanueva Chang, 2012: 591), “el descubrimiento consiste en ver lo que todos han visto,



pero pensar lo que nadie ha pensado”. Esto implica desengañar y así se escribe los textos para *Etiqueta Negra*.

En el caso de la escritura de *Etiqueta Negra*, el elemento creativo más importante es la idea, no el tema. La idea tiene que universalizar la historia. Villanueva Chang (2014) lo explica de la siguiente forma:

“Si alguien me dice que quiere escribir algo sobre la quinua, para mí no vale. Es el tema, pero ¿de qué trata esta historia? Yo tengo que saber qué es importante en la quinua para el autor. De qué exactamente quiere escribir. A mí me interesa siempre preguntar de qué trata la historia. Lo importante es que la experiencia de un individuo sirva para explicar la historia universal de millones de personas. Esto es el credo esencial para convertir un tema”.

En este tipo de revistas, las crónicas gozan de libertad en cantidad y extensión. Lo máspreciado es la calidad. Daniel Samper Ospina, director de *SoHo*, dedicó 40 páginas para los proyectos de largo aliento, como el perfil de cantante de vallenatos Diomedes Díaz, realizado por Alberto Salcedo Ramos (cf. Guerriero, 2012b). Eliezer Budasoff (2014), editor adjunto de *Etiqueta Negra* en los años 2014-2016 cuenta el proceso de composición en esta revista:

“Cuando estaba editando mi crónica, cuando en algunos momentos me pedían las cosas, yo sabía que mi texto está creciendo. Y estuve preocupado, sin razón, por extensión. Eso es maravilloso: escribir sin el pensamiento de que tienes que cortar. No tienes otros lugares donde puedes hacer eso”.

En *Etiqueta Negra* los textos alcanzan en promedio las 20 páginas, pero no todos son largos. El criterio no es solamente la longitud, sino la calidad. Budasoff (2014) comenta que si el texto

tiene 6 mil palabras y le sobran 4 mil, se publica con 2 mil. La idea es que todo lo está publicado tenga un sentido orgánico y que no se publique sólo por publicar.

El valor de ésta revista reside tanto en su contenido como en su parte visual. Un buen diseño y calidad de papel, con un nivel artístico altísimo, hacen que su centenar de páginas la conviertan en un producto exclusivo. Según Juan Villoro (*Etiqueta Negra*, núm. 32: 52), *Etiqueta Negra* combina “las mejores virtudes del nuevo periodismo. Una revista versátil, con gran diseño y un ojo avizor por la actualidad que no rehúye los temas profundos”. En 2013, el diario italiano *La Repubblica* consideró a *Etiqueta Negra* como una de las revistas de considerable estética y originalidad del orbe:

“Etiqueta Negra es un éxito editorial gracias a sus autores excepcionales, a una edición extenuante hasta la perfección y a la convicción de que no ha llegado el fin de la prensa escrita. Sólo depende de lo que en ella se escribe” (*Etiqueta Negra*, núm. 115: 47).

IV. Julio Villanueva Chang en *Etiqueta Negra* es sobre todo el editor. Más que escribir le importa editar. El cronista asegura que su labor de edición tiene un afán de explorar y descubrir acerca de nuevas parcelas de conocimiento:

“De eso se trata al principio. De la curiosidad y de la atención como una posible forma de la inteligencia. Escribo sobre lo que no entiendo y cada uno de mis perfiles es, en ese sentido, un ensayo sobre mi propia ignorancia” (ápuđ Simonetti, 2010: 273).

Esto tiene relación con la labor diaria del cronista, ya que este “trabaja con información que se sabe y que se ignora, pero en ambos casos que no se entiende” (Villanueva Chang, 2012: 585). El mencionado autor agrega:

“Un editor de periodismo narrativo es, en principio, un ignorante especialista en hacer buenas preguntas. Las frases que yo más uso con los autores con quienes trabajo son *no sé* y *no entiendo*. Este *no sé* y *no entiendo* es una vocación para que cualquier texto que aparezca en la revista sea consecuencia de un trabajo de reflexión entre el autor y el editor, esto es, sobre las ideas que se quieren decir en el texto, sobre el trabajo de archivo y de campo que tiene que hacer un cronista para luego sentarse a contar su historia, y finalmente sobre la aventura de escribir el texto en sí mismo, la artesanía, la arquitectura, o el estilo, como quiera llamarse. El objetivo obvio de este intercambio entre autor y editor son los lectores” (ápuđ CAF y FNPI, 2006).

En el siguiente extracto, Villanueva Chang concentra las principales funciones del editor:

“Uno tiene que buscar y seleccionar historias extraordinarias para ambos extremos [sindicatos del *hombre común* y *expertos*]. Y tiene que conmover y gustar y dar qué pensar tanto a un erudito como a alguien que no le interese un tema, y que además ni siquiera le guste leer. Yo creo que ese es un reto para un editor. Un editor también es alguien que busca descubrir lo que quiere decir un autor y trata de que éste se sienta cómodo traduciéndolo a una voz personal. Pero un editor también es un seductor y un manipulador. Oscila entre el padre y el tirano. Uno no usa el mismo traje para todos sino que trata de buscar el traje que sea más justo a cada situación y a cada historia y a un autor. Y un editor puede ser un seductor o un manipulador en el sentido de que a veces obliga al autor a que escriba un texto no solamente para el lector sino en contra del lector. Un editor es, en última instancia, el otro responsable de la excelencia o la mediocridad de un texto. Y es el primero en saber que no todo lo que publica es bueno (ibídem).

Villanueva Chang (2012: 605) sugiere que no existen “suficientes buenos cronistas, pero también hacen falta más editores que

de vez en cuando apuesten por arriesgar con nuevos temas y modos de conocer mundos inaccesibles e ignorados”. Tomar riesgos es parte ineludible del oficio del editor. Marco Avilés y Daniel Titinger (2009) rememoran la labor que implicó la comisión de su primera crónica larga sobre la gaseosa Inca Kola, que apareció en el séptimo número de *Etiqueta Negra* con su primera frase muy famoso: “Color orina y sabor a chicle”:

“Sólo teníamos una semana y media para reportar y dos para escribir. Eso, cuando tu tema parece *importante*, se convierte en un problema. Peor cuando los editores te dicen: *Queremos un texto de unas seis mil palabras*. Nosotros éramos reporteros de día a día de un periódico. El texto más grande que habíamos escrito en nuestras vidas tenía, como máximo, mil palabras. Y seguro que nos habíamos demorado un par de semanas en investigar y escribir. Ahora nos pedían seis mil. *Y si da para más, escriban sin miedo*, dijeron los editores. Nos habíamos reunido con los editores en un café del distrito de Miraflores, y empezamos a hacer cálculos en las servilletas: tres semanas y media para el deadline. ¿Acaso estaban chiflados?”.

El propio Villanueva Chang narra el trabajo en conjunto que se realizó en tono a la investigación desarrollada por José Carlos Paredes, titulada “Las mentiras de un héroe oficial” (*Etiqueta Negra*, núm. 32), centrada en la figura de Antonio Ketín Vidal, el general de la policía peruana:

“Esta era la primera vez que Paredes escribía una historia así. Él es un reportero originalmente de la televisión y sin embargo no tenía esa soberbia de los reporteros de historias duras que a veces miran por encima del hombro a los periodistas que no trabajan sobre temas de corrupción y que creen que hacer periodismo narrativo es el triunfo de la estética sobre la ética” (ápuđ CAF y FNPI, 2006).

Villanueva Chang detalla que dos editores y un verificador de datos de la revista revisaron todo el texto, línea por línea. Esto duró tres noches y tres madrugadas.

“A Carlos Paredes le preguntamos de dónde había sacado cada una de las frases del texto y a cada pregunta él sacaba un documento judicial o prendía el televisor y hacía correr un video donde había una declaración, o nos mostraba archivos de periódico donde estaba algo que él citaba, o cintas de audio, o su propia libreta de notas. Incluso tenía un acta notarial firmada por uno de los testigos del caso para que después no se fuera a retractar, porque se sabía que el general de la policía Ketín Vidal extorsionaba a quien lo denunciaba para que se retractase” (ibídem).

Esta descripción ilustra cómo funciona una relación entre un editor y un autor en *Etiqueta Negra*, donde tan serio se trata el trabajo que hay que chequear cada información. El autor tiene que estar muy bien preparado.

José Carlos Paredes rescata el despliegue y meticulosidad del editor de *Etiqueta Negra*:

“Para mí, como reportero de televisión, fue un reto grande la propuesta de escribir la historia del general Vidal, porque no se trataba de escribir la típica historia de una denuncia de corrupción, sino una historia universal, la historia de una mentira. Julio Villanueva me propuso convertir una noticia en una historia. Escribirla fue un trabajo de varios meses. De hecho tuve que reeducar mi proceso periodístico, aprender a ver desde otra óptica toda la información que había acumulado durante tres años sobre este personaje. Si bien la televisión es un medio de mucho impacto, a veces es efímero. Y, aunque el periodismo narrativo es un género poco común en Latinoamérica, sí te permite algo que la televisión no te da: la reflexión. Eso fue lo que hicimos y creo que gran parte de la responsabilidad, o irresponsabilidad, la tienen los editores de *Etiqueta Negra*, sobre todo Julio Villanueva” (ibídem).

La crónica “Las mentiras de un héroe oficial” de Paredes ganó en 2006 el Premio Cemex-FNPI para la mejor crónica. En el mis-

mo año Editorial “Planeta” publicó el libro *La Caída del Héroe. La verdadera historia de Ketín Vidal*.

Cuando estaba recopilando los materiales para mi doctorado, siete personas integraron el personal directivo y operativo de *Etiqueta Negra*. Todos han dicho que están en esta revista por Villanueva Chang. La palabra que caracteriza este editor es “exigir”. Tan de sí mismo, de los autores como de los trabajadores.

La exigencia prima en la mayoría de las etapas de composición y edición de los contenidos. De acuerdo con Budasoff (2014), el personal que trabaja y colabora con la revista sabe de antemano que el trabajo es “muy arduo, muy largo, terriblemente exigente”. Avilés (2014) añade que en *Etiqueta Negra* “hay una cultura de exigencia para los jóvenes que entran. Es una cosa muy militar. Esto para mí es bueno para formar el carácter de alguien que quiere hacer periodismo”. En suma,

“es un trabajo que te permite aprender. Trabajar y aprender se vuelven una misma cosa. Julio [Villanueva Chang] es un tipo que esta todo el tiempo viajando, súper inspirado y estimulado siempre. Exige, pero te explica el por qué te pide estas cosas. En el Perú no hay una cultura de editores que sean tan profesionales en el mejor sentido” (ibídem).

He dedicado mucho espacio a presentar *Etiqueta Negra* como gran ejemplo del periodismo narrativo en América Latina. La revista busca los casos diferentes, algo al revés, un nuevo punto de referencia, nueva frescura. Rompe las normas establecidas, que han sido reproducidas durante años. Busca nuevos temas. La calidad, la

parte visual, la visión y el propio Julio Villanueva Chang nos enseña que no es fácil hacer buen periodismo, pero se puede.

Héctor Abad Faciolince (*Etiqueta Negra* num. 33: 46), el escritor colombiano, han dicho:

“En general detesto las revistas. Casi siempre son frívolas, se copian unas a otras, y se acaban muy pronto, cuando apenas los articulistas están entrando en materia. Hay dos o tres excepciones que me gustan, y una de ellas es *Etiqueta Negra*. Esta etiqueta al revés, este gusto vuelto patas arriba, no copia sino que inventa temas, no es pasiva sino incisiva, no es perezosa intelectualmente, sino desafiante. Es una revista llevada con olfato, y por eso el resultado huele bien. El chino tropical [Julio Villanueva Chang] que la dirige siempre nos sorprende con algo”.

Estas palabras para Julio Villanueva Chang y el equipo de *Etiqueta Negra* son como miel para el corazón.

V. Algunos dicen que en América Latina hay boom de la crónica. Bárbara Fuentes (2009: 13), la profesora chilena de la Universidad de Adolfo Ibáñez, escribe:

“El comentado boom de la crónica en América Latina ya no es una moda. Si se enseña en las universidades; si sus escritores se agrupan, debaten en foros, dictan talleres y se conocen; si varias revistas la incluyen como un ingrediente principal de su contenido, es porque hay un público que espera y pide prensa de calidad, rigurosa y que va más allá de lo inmediato”.

Mario Jursich (ápuđ Guerriero, 2012b), el director de *El Malpensante*, dice: “Hacia 2003 había conciencia de que la crónica estaba pasando por un momento de auge, pero la teníamos quienes hacíamos revistas, los practicantes del género y un grupo pequeño de lectores. Es solo ahora que el público general empieza a darse cuenta de que la crónica está viviendo una época de oro”.

Otros ya no son tan optimistas. Jaime Abello (ibídem), director general y cofundador de la FNPI dice: “En los últimos 15 años se han creado revistas, no se ha parado de producir crónica, y empezaron a publicarse más libros. Pero aunque la crónica ha ganado más mercado, sigue siendo de nicho”.

En 2006 Julio Villanueva Chang (ábud CAF y FNPI, 2006) en el seminario “El papel del editor. En la búsqueda de la calidad periodística” dijo que *Etiqueta Negra* tiene un tiraje de diez mil ejemplares, circula en tres países, pero “aún, para un público masivo, es una revista casi secreta”.

El mexicano Guillermo Osorno (ábud Guerriero, 2012b), el director de *Gatopardo*, no habla de algún boom. A la cronista argentina Leila Guerriero dice: “¿Sabes para mí qué sería el signo inequívoco del boom? Sentarme con las patas encima de mi escritorio a esperar a que lleguen a mi cuenta de correo textos arrebatadores, después de que los autores estuvieron con toda calma investigando sus temas, y poder pagar lo justo por esos textos”.

No es fácil. Muchos cronistas buscan otros trabajos para poder subsistir y hacer más sostenible la labor de la escritura. El editor adjunto de *Etiqueta Negra* y ganador del Premio Las Nuevas Plumas del 2011, Eliezer Budasoff (2014) remarca lo anterior:

“Creo que nadie puede vivir exclusivamente de escribir las crónicas. Yo siempre hacía montón de cosas que me permitieran escribir la crónica, es decir trabajaba para comprarme el tiempo necesario para escribir las crónicas. Incluso los grandes cronistas, como Alberto Salcedo Ramos, hacen lo mismo”.



Todo este tema resume Leila Guerriero (2012a: 620) en su texto “Sobre algunas mentiras del periodismo”:

“Es raro, entonces, que se hable, como se habla, del auge de la crónica latinoamericana.

Principalmente porque pocos medios gráficos, salvo las honrosas excepciones que todos conocemos, están dispuestos a pagarle a un periodista para que ocupe dos o tres meses de su vida investigando y escribiendo sobre un tema. Siguiendo porque los editores suelen funcionar con un combustible que se llama urgencia y con el que la crónica suele no llevarse bien. Y finalmente, y quizás sobre todo, porque pocos medios están dispuestos a dedicarle espacio a un texto largo ya que, se supone —lo dicen los editores, lo vocean los anunciantes, lo repiten todos—, los lectores ya no leen.

Y sin embargo, sin medios donde publicarla, sin medios dispuestos a pagarla y sin editores dispuestos a darles a los periodistas el tiempo necesario para escribirla, se habla hoy de un auge arrasador de la crónica latinoamericana.

Después del misterio de la Santísima Trinidad, éste debe ser el segundo más difícil de resolver”.

VI. No es tan colorido como piensan algunos. Y aunque Jaramillo Agudelo (2012: cuarta página de la portada) en *Antología de crónica latinoamericana actual* escribe que “La crónica periodística es la prosa narrativa de más apasionante lectura y mejor escrita hoy en día en Latinoamérica”, la posición de la literatura iberoamericana no ficción es mucho más desventajosa en el mundo que su literatura ficción - conocida, leída y comentada. Lo que pasó con literatura iberoamericana en el mundo en los años 60 y 70 del siglo XX se llama el boom. Lo que pasa ahora con la literatura no ficción no es lo mismo. Como siempre comento, la crónica iberoame-

ricana no abrió la ventana al mundo. Lo mismo podemos observar en Polonia, aunque ya es mejor que hace cinco años.

La crónica latinoamericana a principios del siglo XXI creó un espacio para sí mismo en forma de revistas literarias, lo que le permitió ganar impulso. Hoy en día ocupa Internet - los proyectos multimedia son interesantes, tanto temáticamente, como tecnológicamente y llegan al público más amplio, lo que es su gran ventaja. La crónica ocupa también cada vez más libros, aunque todavía no es una cantidad satisfecha. El mercado editorial aún no confía plenamente en la crónica. Es cierto que los libros-crónicas se publican más y más, pero es difícil hablar de una gran apertura a este tipo de periodismo. A diferencia de *Etiqueta Negra*, los editoriales no crean los autores. No arriesgan con nuevos nombres. Por eso no dan la oportunidad de los cronistas principiantes. Si ya publican los libros-crónicas, sus autores son conocidos, respetuosos, con grandes logros periodísticos.

En Polonia la situación es diferente. Hay varias editoriales que publican los libros-crónicas: “Czarne” (Negro), “Dowody na Istnienie” (Las Pruebas de la Existencia), “Agora”, “Wielka Litera” (Gran Letra), “Post Factum”. Recuerdo cuando he enseñado a los estudiantes peruanos del periodismo la página web de la editorial “Czarne” – muy respetuosa, premiada y especializada en la crónica. La larga lista de los libros-crónica publicados por esta editorial les sorprendió. “¿Es sólo una editorial?”, les preguntaron con su profesor. Para latinoamericanos las editoriales especializadas en

literatura no ficción es una cosa rara. Por eso sorprende que entre los autores de esta editorial na hay ninguno de América Latina.

VII. Afortunadamente algunas editoriales polacas están abiertas a los autores latinoamericanos. Sobre todo a los argentinos: Cristian Alárcon, Leila Guerriero y Martín Caparros. La verdad es que Argentina, de todos los países de América Latina, tiene el mayor número de cronistas destacados. Sus libros - *Si me querés, quereme transa* (editorial “Karakter”), *Los suicidas del fin del mundo* (“W.A.B.”) y *El Hambre* (“Wydawnictwo Literackie”) – fueron los primeros en el mercado polaco. Voy a empezar analizar su escritura desde el gran éxito.

Martín Caparrós, el escritor y cronista hasta ahora ha escrito veinticinco libros, tanto de ficción, como no ficción. Pero su fama internacional es por a las crónicas. En su primer libro-crónica *Larga distancia* describe sus viajes de manera literaria a varios países de América del Sur, pero también al Lejano Oriente. Gracias a *Larga distancia*, Caparrós cambió la percepción de la crónica en Argentina – ha dejado ser sólo el género periodístico y se fue al espacio literario. Caparrós llama este proceso “literaturizar” (2012: 610). El cronista mostró que se puede escribir de otra manera, inspirando así a muchos periodistas de la generación siguiente. Por este libro Caparrós recibió el prestigioso Premio Internacional de Periodismo Rey de España en 1992.

Varios años después, en 2005, Caparrós empezó escribir series de historias humanas para el Fondo de Población de Naciones Uni-

das con un tema central como salud sexual y reproductiva, migración, vida rural y vida urbana o cambio climático. Ya tiene su trilogía: *Una luna* (sobre migración), *Contra el cambio* (sobre cambio climático) y *El Hambre*.

*El Hambre* es el gran éxito internacional (en 2015 se publicó en más de quince países, entre ellos Inglaterra, Francia, Italia, Alemania, Holanda, Suecia, Estados Unidos, Brasil, Taiwán), también en Polonia (publicado en 2016). De éste libro se hablaba en los medios, en los festivales literarios (gran público en el Festival Literario de Sopot en 2017, un año después en el Festival Conrad de Cracovia), pero sobre todo en Polonia *El Hambre* obtuvo el Premio de Ryszard Kapuściński por la traducción de este libro para Marta Szafrńska-Brandt en 2016. Pero otra de la trilogía -*Una luna*- publicada en Polonia en 2018 ya no fue tan exitosa.

Caparrós para escribir *El Hambre*, viajó por la India, Bangladesh, Níger, Kenia, Sudán, Madagascar, Argentina, Estados Unidos, España. En estos lugares encontró a quienes, por distintas razones –sequías, pobreza extrema, guerras, marginación–, sufren hambre. Viajó para entenderlo y contarlo.

Su libro llama “un fracaso”.

“Para empezar, porque todo libro lo es. Pero sobre todo porque una exploración de mayor fracaso del género humano no podía sino fracasar. A lo cual, está claro, contribuyeron mis imposibilidades, mis dudas, mi incapacidad. Y, aun así, es un fracaso que no me avergüenza: tendría que haber conocido más historias, pensado más cuestiones, entendido algunas cosas más. Pero a veces fracasar vale la pena” (Caparrós 2014: 12).

En *El Hambre* se nota muy bien que Caparrós implanta los elementos de varios géneros, sobre todo de la crónica y de ensayo. María Angulo subraya lo que el lector puede encontrar en este libro (2013: 208/209):

“voz, mirada, recursos y coordenadas espacio-temporales juntos y de una vez, aunque tamizados por los códigos retóricos del periodismo (la actualidad, la oralidad, la fragmentación, la descripción, los datos, la importancia de la anécdota, el suceso, el hecho diferencial, la argumentación) y las estrategias discursivas de la narrativas del yo (el monólogo interior, la primera persona, la validez de lo subjetivo, la constatación de la duda, el poder de los sentidos, de la experiencia, de la vivencia, del «yo estuve allí», del narrador como sujeto que se instituye en el discurso, de la explicación psicoanalítica, de la reflexión metalingüística)”.

Estos elementos convierten las crónicas de Martín Caparrós en “híbrido inasible, ornitorrinco de la prosa, texto ni literario ni periodístico, mixtura inclasificable, pecado original de la narrativa argentina: la crónica, género central de la literatura y del periodismo argentino” (ibídem: 209).

En una entrevista el escritor dice (ibídem: 190):

“Lo que pasa es que es falso que no haya esa mezcla. Cuando uno hace un reportaje aparece queramos o no, de modo que hagámoslo explícito, seamos decentes. Puede no hacerse porque uno crea que está ya lo suficientemente transmitido por el texto en lo que cuenta, pero no por ese prurito de neutralidad que es falso. La forma en que se organiza un relato es un argumento con ideas a favor de este argumento y en contra de otras. Entonces decir que se mezclan dos géneros, el del reportaje<sup>1</sup> y el ensayo,

---

<sup>1</sup> En España, donde publicaron el libro *Crónica y mirada* en vez de “la crónica” se usa el termino “el reportaje” que en América Latina significa algo diferente. Como dice Raúl Ortiz, el profesor de la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina en Lima, “la crónica usa más elementos narrativo-literarios. Es para contar la historia. El reportaje no. El reportaje es más cerca del periodismo de

supone pensar que el reportaje es un género que el que lo hace no tiene opiniones muy fuertes y no trabaja según estas opiniones. Me parece más honesto ponerlas y no solo por eso sino porque me parece más rico. Si uno se para y se toma el tiempo y el trabajo necesarios para contar y pensar esas ideas, va a producir más efusión”.

Caparrós cree que la crónica debe ser política.

El escritor escribe libros por obsesión, por capricho, por deber, con uno mismo, por una reafirmación de la propia independencia, como una forma de oposición a las declaraciones generalmente aceptados. Por eso ha escrito *El Hambre*. Convertir esta obsesión en una buena historia es un desafío para el cronista. En el texto “Matar una mariposa. El realismo intransigente de Martín Caparrós” María Angulo escribe (2013: 185): “Este cronista siempre está en guerra, siempre a la contra, inquieto con lo que ve, con lo que reflexiona, con lo que le viene del exterior y con lo que surge de su interior. Hay una intransigencia, un inconformismo innatos. Este realismo intransigente es en muchas ocasiones su motor, su estímulo, el porqué de su escritura periodística. La necesidad de expresar lo que piensa, la necesidad de denunciar lo que ve”.

Es cierto, Martín Caparrós siempre está en guerra.

VIII. Leila Guerriero es una periodista muy respetada en América Latina. Publica en varios periódicos: *La Nación* en Argentina, *El País* en España, *El Mercurio* en Chile, *SoHo* en Colombia. También es la editora de la revista *Gatopardo*, de la serie “Crónica Mirada” de la editorial “Tusquets” y de cinco libros. En 2010 ganó

---

investigación, este periodismo más duro”. La entrevista con Raúl Ortíz, Lima, 17.03.2014.

Premio Nuevo Periodismo *CEMEX+FNPI* en la categoría “el texto” por la crónica “El rastro en los huesos” sobre la dictadura argentina. Ha escrito seis libros. *Los suicidas del fin del mundo* fue su primer libro-crónica. Lo publicó en 2005 cuando publicar un libro-crónica en América Latina era muy, muy raro. Tan raro que un editor le preguntó si no sería mejor para publicar este libro como una novela. Leila Guerriero no estuvo de acuerdo.

Este libro habla de los suicidios que conmovieron a la pequeña localidad petrolera de Las Heras, situada prácticamente en medio de la nada en Patagonia. La cronista recuerda:

*“Era finales de 2001. Y me pareció que había una historia ahí. En ese momento yo colaboraba en Rolling Stone, edición Argentina, y me dijeron: Sí, andá, pero vino la crisis y todo mundo se quedó sin dinero para nada; decidí esperar. Hasta que por mi cuenta fui por primera vez a Las Heras en marzo de 2002. Tenía en mente una crónica para Gatopardo, pero no imaginaba un libro. Después, el libro fue surgiendo solo, de a poco” (ápuđ Alvarez).*

Aunque el motivo para escribir *Los suicidas del fin del mundo* fue la muerte inexplicable de jóvenes, la historia tiene un segundo fondo –muestra como una comunidad pequeña y cerrada puede quedar paralizada por el miedo. El miedo que nos encarcela, encadena, no permite actuar, ciega, insensibiliza. El miedo que se vuelve el miembro de la familia, el parte natural de la vida. Porque como dice una de las protagonistas del libro (2005:140), “Acá en Las Heras se generalizó y se naturalizó ese pensamiento y hay que desnaturalizarlo para volver a trabajar con ese tema. Acá la gente naturaliza todo: el embarazo adolescente, el suicidio, la violencia”.

Cuando se lee este libro, se tiene la impresión de que los suicidios no son los más importantes. El personaje principal es la comunidad de Las Heras que se acostumbró a vivir con la muerte. “¿Qué les queda a esta gente? Una aceptación. Una reconciliación con el destino. La vida con el pensamiento: *De nuevo alguien se va a suicidar*. Los habitantes trataron esta situación como una especie de fatalismo. Como una epidemia”, dice Leila Guerriero en la entrevista (2015).

También el protagonista importante es el viento. Sin él la Patagonia no sería la misma. El viento que, como dicen los habitantes, es peor que cualquier otra cosa –soledad, aislamiento, frío, nieve. Por este viento nos sentimos como si estaríamos en Twin Peaks – algo sucedió, nadie sabe por qué y el viento acompaña a todos las situaciones. La propia autora, esperando a uno de los ciudadanos, escribe (2005:72): “Esperar en la calle, en un sitio como Las Heras, es la peor de todas las tareas. Con el viento arrasando o el frío punzante y la nada alrededor, uno empieza a darse severa cuenta de lo que debe ser vivir así, ahí, todos los días”.

Si suponemos que cada texto necesita un tono, un sonido, un ambiente, en éste libro lo hace el viento. El viento es la música de fondo de toda la crónica.

Desafortunadamente, en Polonia *Los suicidas del fin del mundo* de Leila Guerriero, que he propuesto para nuestro mercado y que fue publicado en 2015, pasó desapercibido.



IX. Lo mismo pasó con el libro *Si me querés, quereme transa* (el título polaco: *Ja, transa*) de Cristian Alarcón. Este cronista chileno, que desde hace mucho tiempo vive en Argentina, ha escrito tres libros. *Si me querés, quereme transa* es su segundo. “Transa” significa vendedor de drogas. En el libro de Alarcón transa se llama Alcira, regentea una casa tomada en permanente construcción, donde vende drogas y es leona de su familia y sus incondicionales. Roberto Herrscher (cf. 2010: 306) cree que Alcira es uno de los personajes más fuertes y dolidas en la literatura argentina. Cristian Alarcón dice que *Transa* es un libro mejor que el primero – *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. “No soy quién para juzgarlo, pero creo que es un libro mucho más ambicioso, resultado de una experiencia extrema, adulta, de transitar de otra forma el territorio” (ápod Herrschner 2010: 315). Pero es *Cumbia* el libro más exitoso, comentado, admirado. Por él, Alarcón ganó el Premio a la Integridad Periodística del prestigioso North American Congress of Latin American (NACLA). Cuando la editorial polaca “Karakter” quiso publicar *Transa*, le sorprendió a Alarcón que el país lejano como Polonia quisieran publicar *Transa* en vez de *Cumbia* (cf. Bianchini, 2015).

Para escribir *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* Alarcón pasó año y medio con los pibes chorros – los jóvenes y niños ladrones, que tenían su santo propio –el Frente Vital, un chico que murió baleado por la policía y al que le rezaban con desesperación. Alarcón mezcla en éste libro con maestría la vida de la calle, la

lógica del robo, la miseria, el no futuro, el embrujo oscuro de la violencia, el sadismo de los policías. Roberto Herrscher (2010: 305) escribe que *Cumbia* es “un fruto muy extraño, áspero y exquisito; único en el panorama del periodismo narrativo latinoamericano: Cristian investiga como un científico y escribe como un literato”.

Es verdad que Alarcón mezcla el periodismo con la ciencia. Trabaja con rigores del método antropológico de la observación participante, con su combinación de ciencia y ética. Por eso en el medio digital *Anfibia*, donde es el director periodístico, varios de los textos son creados en tándem por académicos y cronistas o escritores. “El objetivo es lograr que un periodista con recorrido en un territorio, en determinados sujetos o conflictos sociales y culturales, dialogue con un académico que le abra nuevas preguntas” (<http://revistaanfibia.com/que-es-anfibia/>). Por eso *Anfibia* no es un proyecto sólo periodístico sino interdisciplinario.

A Cristian Alarcón le interesa también la ética. En 2000, en Ciudad de México, en el taller que Ryszard Kapuściński dio para la FNPI, Alarcón contó su libro *Cumbia* y su temor a meterse demasiado. Roberto Herrscher, que también participó en este taller, recuerda que Alarcón le preguntó al maestro polaco: “¿Cuánto hay que meterse con el mundo del que uno está escribiendo?, ¿hay un límite?” (2010: 307). En *Si me quieres, quereme transa* Alarcón escribe (ibidem: 120): “En mi ética la mayor virtud está en la verdad, la verdad está lejos de las comisarías y los tribunales; la verdad está solo en la calle”. Esto es credo de su trabajo.

*El Hambre* de Martín Caparrós, *Los suicidas del fin del mundo* de Leila Guerriero y *Si me querés, quereme transa* de Cristian Alarcón son tres ejemplos de grandes autores iberoamericanos traducidos al polaco. Sólo un libro obtuvo mucho éxito en Polonia. Claro, puedo estar satisfecha que algo bueno de la literatura iberoamericana no ficción llegara a Polonia. Sin embargo siento “el hambre”.

X. Pocos libros no ficción de autores latinoamericanos llegan a Polonia –país donde existe una gran demanda de este tipo de literatura. Aunque hay que decir que hay más y más (la editorial “Post Factum” publicó en 2019 “Los migrantes que no importan” del salvadoreño Oscar Martínez, y en marzo de 2021 planea publicar “Guerras del interior” del peruano Joseph Zárate, mencionada ya en este texto “Una luna” de Martín Caparrós publicada por “Wydawnictwo Literackie” en 2018).

Hay varios motivos porque tan poco llega a Polonia. Uno, que ya comenté en este texto, que no hay muchos libros-crónicas en el mercado latinoamericano. Otro, en mi opinión es mucho más importante, que los polacos saben poco sobre América Latina y los libros de los cronistas latinoamericanos son para nosotros demasiado difíciles o poco atractivos temáticamente.

Porque, como ya he dicho antes, la crónica en América Latina conforma un “género de revistas” y en el mercado latinoamericano más que los libros-crónicas hay las crónicas de la prensa -menos extensas y más fáciles, lo que debería facilitar su percepción. Tal

vez la mejor idea sería incorporar al mercado polaco las crónicas de varios autores como antología (como han hecho los españoles en *Antología de crónica latinoamericana actual* y *Mejor que ficción*). De esta manera - a través de las crónicas individuales - se puede ampliar el conocimiento de los polacos, pero también mejor mostrar la diversidad de la región y romper los prejuicios que América Latina es sólo desigualdad, violencia y pobreza, sino también color, alegría y desarrollo. En un texto mío en 2019 escribí: “Esto es mi sueño – publicar en Polonia la antología de crónica iberoamericana”. Ahora puedo decir: “Cumplí mi sueño”. La antología va a incluir diez textos de los autores latinoamericanos, muy ganados y respetuosos, sólo sobre América Latina. Va a publicarla “Dowody na istnienie” en 2021.

XI. Quizá la palabra “boom” es un diagnóstico demasiado temprano. Tal vez en el futuro será la palabra más adecuada. Si la crónica es “la prosa narrativa de más apasionante lectura y mejor escrita hoy en día en Latinoamérica” puede que tenga razón Mario Jursich, director y fundador de *El Malpensante*, diciendo: “(...) es posible que el segundo boom esté frente a ellos, pero en forma de periodismo. El periodismo narrativo ha traído unos ritmos, un punto de vista y unos tonos que pueden causar el mismo asombro maravillado que se tuvo en los años sesenta con aquellas novelas” (ápuđ Guerriero, 2012b).

Hasta ahora, el mundo no ha estado fascinado con las crónicas latinoamericanas. Hay que hacer todo lo que posible, principalmen-

te en el escenario internacional, para que esto suceda. *El Hambre* de Martín Caparrós es el mejor ejemplo que la crónica latinoamericana puede trascender las fronteras. Este es el único libro del autor latinoamericano en los últimos años que logró ser tan exitoso internacionalmente. Y aunque una golondrina no hace verano, puede ser su precursora.

## Bibliografía

### Los libros y los artículos

1. [bez aut.] *El papel del editor. En la búsqueda de la calidad periodística*. Seminario zorganizowane w Monterrey, Nuevo León, Meksyk przez CAF i FNPI, 28 – 29 września 2006, <http://publicaciones.caf.com/media/1383/207.pdf> [20.03.2013]
2. [bez aut.], „«Plano americano» de Leila Guerriero; 21 un perfiles de creadores latinoamericanos (y un español) – entrevista”, *Nuevos Cronista de Indias*, <http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/plano-americano-de-leila-guerriero-21-perfiles-de-creadores-latinoamericanos-y-un-espanol-entrevista/> [10.01.2015].
3. Abad Faciolince H., [bez tytułu], „Etiqueta Negra”, luty 2006.
4. Alarcón C., *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, Buenos Aires 2003.
5. Alarcón C., *Ja, transa*, Kraków 2012.
6. Alarcón C., *Si me querés, quereme transa*, Buenos Aires 2010.
7. Alvarez J.M., *La voz minimalista. Entrevista con Leila Guerriero*, <http://www.fnpi.org/noticias/noticia/articulo/la-voz-minimalista-entrevista-con-leila-guerriero/> [ 10.01.2015]
8. Angulo M., *Crónica y mirada*, Madryt 2013.
9. Caparrós M., *Contra el cambio*, Barcelona 2013.
10. Caparrós M., *El Hambre*, Buenos Aires 2014.
11. Caparrós M., *Glód*, Kraków 2016.
12. Caparrós M., „Por la crónica”, w: D. Jaramillo Agudelo (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Madrid 2012.
13. Caparrós M., *Una Luna*, Barcelona 2009.
14. Fischman D., [bez tytułu], „Etiqueta Negra”, sierpień 2002.
15. Guerriero L., *La verdad y el estilo*, [https://elpais.com/cultura/2012/02/15/actualidad/1329307919\\_560267.html](https://elpais.com/cultura/2012/02/15/actualidad/1329307919_560267.html) [10.11.2018]

16. Guerriero L., *Los suicidas del fin del mundo*, Buenos Aires 2005.
17. Guerriero L., *Samobójcy z końca świata*, Warszawa 2015.
18. Guerriero, L. „Sobre algunas mentiras del periodismo”, w: Jaramillo Agudelo Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Madryt 2012.
19. Fuentes B. (ed.), *Historia de una mujer bomba y otras crónicas*, Santiago de Chile 2009.
20. Herralde J., [bez tytułu], „Etiqueta Negra”, styczeń 2006.
21. Herrscher R., *Cristian Alarcón: un joven clásico de la crónica*, <https://periodistanarrativo.wordpress.com/2014/02/12/cristian-alarcon-un-joven-clasico-de-la-cronica/> [10.08.2019]
22. Jaramillo Agudelo D. (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Madryt 2012.
23. Muñoz B., „Notas desabotonadas”, w: *Antología de crónica latinoamericana actual*, D. Jaramillo Agudelo (ed.), Madrid 2012.
24. Paredes J.C., *Las mentiras de un héroe oficial*, „Etiqueta Negra”, luty 2006.
25. Simonetti M., „Julio Villanueva: envidiando a Mr. Chang”, w: *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina*, M. Aguilar (ed.), Santiago de Chile 2010.
26. Titinger D., *Como se hizo Inca Kola*, <http://lenguajeinformativoii.blogspot.com/2009/10/como-se-hizo-inca-kola.html> [13.03.2016]
27. Villanueva Chang J., „En que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy?”, w: *Antología de crónica latinoamericana actual*, D. Jaramillo Agudelo (ed.), Madrid 2012.
28. Villoro J., „La crónica, ornitorrinco de la prosa”, w: D. Jaramillo Agudelo (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Madryt 2012.
29. Villoro J., [brak tytułu], „Etiqueta Negra”, luty 2006.

## Páginas web

1. <http://revistaanfibia.com/que-es-anfibia>
1. Las entrevistas
2. La entrevista con Marco Avilés, 10.03.2014.
3. La entrevista con Eliezer Budasoff, 11.04.2014.
4. La entrevista con Federico Bianchini, 12.02.2015.
5. La entrevista con Julio Villanueva Chang, 27.02.2014.

**IRMINA SZUBERT**

INSTYTUT BAJAN I TERACKICH PSICHIIJ AKADEMII NAUK

**WŁADZA I WERTYKALIZM. STRATEGIE WIZUALNE W *EL SEÑOR PRESIDENTE*  
MIGUELA ÁNGELA ASTURIASA**

**POWER AND VERTICALISM:  
VISUAL STRATEGIES IN MIGUEL ÁNGEL  
ASTURIAS'S *EL SEÑOR PRESIDENTE***

**Abstract:** The article analyses the concept of verticalism in the fourteenth chapter, titled “Let the Whole World Sing!”, of Miguel Ángel Asturias’s *El Señor Presidente* (1946). Dialectical constructions confirm the primacy of a dynamic relationship of opposites (including their mutual complementarity), which creates a series of antagonistic pairs in the Guatemalan writer’s first novel. The aim of this paper is also to underline the cinematic nature of Asturias’s visions, directly associated with an atrocious dictatorship, and thus to demonstrate the montage principles employed in literature.

**Keywords:** verticalism, power, dictatorship, montage

Bogowie, cóż za tłumy! W którąż nam iść stronę?!  
Roją się niby mrówek mnóstwo niezliczone!<sup>1</sup>  
Teokryt, *Syrakuzanki* (XV 44–45)

*Necesse est multos timeat quem multi timent.*<sup>2</sup>  
—Laberius

---

<sup>1</sup> Teokryt, *Syrakuzanki, czyli kobiety na święcie Adonisa* (XV), [w:] *Sielanka grecka. Teokryt i mniejsi bukolicy*, tłum. A. Świderkówna, oprac. J. Łanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1953, s. 61.

<sup>2</sup> Laberius, cyt. za E.E. Kellett, *The Story of Dictatorship from the Earliest Times Till To-day*, Ivor Nicholson and Watson Limited, London 1937, s. 52.

## 1. Przestrzeń świąteczna

W drugiej części powieści *El Señor Presidente* (1946), w czternastym rozdziale zatytułowanym „Niech cały świat śpiewa!” (*¡Todo el orbe cante!*)<sup>3</sup>, na pierwszy rzut oka dostrzec można wyraźnie ludowe cechy twórczości Miguela Ángela Asturiasa (1899–1974). Interesujące jest, że prym wiedzie tu irracjonalna intuicja. Już sam początek, niejako „rzeźbiony” za pomocą elementu światła, narzuca swoisty nastrój powszednich niesamowitości; zarysowuje emocjonalny pejzaż złożony z korowodu „widoków” i potoku „dźwięków” wskrzeszających ideę harmonijnego zespolenia człowieka z najbliższym (znajomym) miejscem, z otaczającą naturą. Dobitnie zrytmizowana proza, odwołująca się do słuchu i przeznaczona do żywego odtwarzania, dostarcza sensualnych podpór i – można by rzec – kreuje świat po raz wtóry:

Las calles iban apareciendo en la claridad huidiza del alba entre tejados y campos que transcendían a frescura de abril. Por allí se descolgaban las mulas de la leche a todo correr, las orejas de los botijos de metal repiqueteando, perseguidas por el jadeo y el látigo del peón que las arreaba. Por allí les amanecía a las vacas que ordeñaban en los zaguanes de las casas ricas y en las esquinas de los barrios pobres, entre parroquianos que en vía de restablecimiento o aniquilamiento, con ojos de

---

<sup>3</sup> Tu i dalej tytuły rozdziałów i wybrane passusy *El Señor Presidente* w tłumaczeniu własnym – I.S. O podjętych próbach przełożenia fragmentów *El Señor Presidente* na język polski i recepcji twórczości Asturiasa w Polsce por. D. Mucha, *Miguel Ángel Asturias (1899–1974). Pisarz i dzieło. Spisovatel a dílo*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach (Filia w Piotrkowie Trybunalskim), Piotrków Trybunalski 2019, s. 109–119. Zob. również fragment słynnych pierwszych zdań powieści *El Señor Presidente* w wolnym przekładzie autorstwa Jana Zycha, który ukazał się w: J.J. Amate Blanco, *Tradycja „powieści dyktatury” w Ameryce Łacińskiej*, tłum. A. Trznadel-Szczepanek, „Literatura na Świecie”, nr 9 (146) 1983, s. 51.



sueños hondos y vidriosos, hacían tiempo a la vaca preferida y se acercaban a su turno, personalmente, a recibir la leche, ladeando el vaso con divino modo para que de tal suerte se hiciera más líquido que espuma. Por allí pasaban las acarreadoras del pan con la cabeza hundida en el tórax, comba la cintura, tensas las piernas y los pies descalzos, respunteando pasos seguidos e inseguros bajo el peso de enormes canastos, canasto sobre canasto, pagodas que dejaban en el aire olor a hojaldres con azúcar y ajonjolí tostado. Por allí se oía la alborada en los días de fiesta nacional, despertador que paseaban fantasmas de metal y viento, sonidos de sabores, estornudos de colores, mientras aclara no aclara sonaba en las iglesias, tímida y atrevida, la campana de la primera misa, tímida y atrevida porque si su tanteo formaba parte del día de fiesta con gusto a chocolate y a torta de canónigo, en los días de fiesta nacional olía a cosa prohibida.

Fiesta nacional...

De las calles ascendía con olor a tierra buena el regocijo del vecindario, que echaba la pila por la ventana para que no levantaran mucho polvo al paso de las tropas que pasaban con el pabellón hacia Palacio —el pabellón oloroso a pañuelo nuevo—, ni los carruajes de los señorones que se echaban a la calle de punta en blanco, doctores con el armario en la leva traslapada, generales de uniforme relumbrante, hediendo a candelero —aquéllos tocados con sombreros de luces, éstos con tricornio de plumas—, ni el trocete de los empleados subalternos, cuya importancia se medía en el lenguaje de buen gobierno por el precio del entierro que algún día les pagaría el Estado<sup>4</sup>.

Ta dźwiękowo-wizualna scena (rodzaj poetyckiej impresji), odznaczająca się określonym kompozycyjnym zamysłem i senną symboliką, oddziałuje na organy zmysłów odbiorcy, którego uwaga skierowana jest na samą warstwę znaków, ich cechy brzmieniowe i semantyczne. Dla celów stylistycznych Asturias sięga po mówioną odmianę języka w zakresie słownictwa, składni i intonacji – mowę opowiadacza (bajarza) wzmacniającą liryczny żywioł.

---

<sup>4</sup> M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, red. A. Lanoël-d'Aussenac [ósmo wydanie], Cátedra, Madrid 2009, p. 205–206.

W cytowanym urywku widzimy bowiem, jak budzące się ze snu ulice spowija światło z wysoka; rozproszony blask (gra światła), cudowna jasność kwietniowego świtu, tworzy większą wizualną całość: *Las calles iban apareciendo en la claridad huidiza del alba entre tejados y campos que transcéndian a frescura de abril*. Za pośrednictwem onomatopiecznego tworu *tantaneo* słyszymy promienny dźwięk kościelnego dzwonu, zwołujący na pierwszą mszę. Zastosowany uprzednio czasownik *repiquetear*, a konkretnie jego fonosymboliczny walor – który oddaje brzęk „metalowych uch dzbanów” (*las orejas de los botijos de metal repiqueteando*) niesionych przez „dające mleko mulice” (*las mulas de la leche*) – zwiastuje nadejście świątecznego, „bijącego” pobudkę poranka: *se oía la alborada en los días de fiesta nacional, despertador que paseaban fantasmas de metal y viento*. Czujemy unoszący się w powietrzu słodki aromat wypieków, jakie obnoszą wędrownie przekupki-tragarki (*las acarreadoras del pan*), zgarbione pod ciężarem wiklinowych koszy z pieczywem ułożonych jeden na drugim. Przedmiejskie drogi polane obficie wodą, by opanować nieznośne tumany kurzu, uwalniają ciepłą „woń żyznej ziemi” (*olor a tierra buena*)<sup>5</sup>. Asturias wiąże owo zjawisko z powszechnym rozradowaniem – uniesieniami wesołości, które odczuwają pobliscy mieszkańcy: *De las calles ascendía con olor a tierra buena*

---

<sup>5</sup> Mamy tu odniesienie do *Księgi Powtórzonego Prawa*, gdzie odnajdujemy obraz(ek) pięknej, urodzajnej ziemi (Pwt 8, 7) – mlekiem i miodem opływającej (Pwt 6, 3). Ponadto Asturias najprawdopodobniej nawiązuje w przywołanym fragmencie do ożywczego, silnego aromatu zwanego petrichorem – zapachu zroszonego deszczem gruntu.

*el regocijo del vecindario, que echaba la pila por la ventana para que no levantaran mucho polvo.* Istna „symfonia” zapachów i nagle eksplozja barw (*estornudos de colores*)<sup>6</sup> o porannym brzasku zapowiadają zbliżające się uroczyste obchody – przenikającą całą scenę i odczuwaną zjawiskowość<sup>7</sup>. Z perspektywy człowieka (nie Stwórcy) wszystko rozpoczyna się wewnątrz lokalnego środowiska, z którym związane są rozmaite procesy, rozpoznawalne struktury kognitywne: wiosna (wiosenne słońce), te połyskujące w słońcu drogi (mokre od wody), ten (radosny) dźwięk dzwonu itd. Przypomina to ponadto zdolność nagłego postrzegania rzeczywistości

---

<sup>6</sup> Nie chodzi tu jedynie o wprowadzenie wyrazów w nowe relacje (powiązania działające przez zaskoczenie), wzbogacenie ich znaczeniowo i funkcjonalnie. Asturias częstokroć podkreśla związek fenomenologiczny występujący pomiędzy zmysłami. Przywiązuje ogromną wagę do dźwiękowo-wizualnej polifonii, aluzji i wyrazistej metaforyki, które wyrosły na obszarze tradycji ustnego przekazu i dziecięcego folkloru – myślenia obrazowego i symbolizmu dźwiękowego. Aby pogłębić nastrój i zasugerować odbiorcy pewną zdolność spajania w zgodną, jednolitą całość rozmaitych doznań, wrażeń czy przeżyć – wydobywanych z poszczególnych dziedzin różnymi organami zmysłów – twórczość Asturiasa pełna jest odniesień do tendencji synestezyjnego odczuwania. Na przykład postrzeganiu pewnych dźwięków towarzyszą pewne barwy („kolorowe słyszenie”, brzmienie kolorystyki); zaś postrzeganiu pewnych smaków – pewne dźwięki, „dźwięki smaków” [*sonidos de sabores*] itd.

<sup>7</sup> W bardzo podobny sposób działa przecież impresjonistyczny montaż polifoniczny jako środek wywierania wpływu: seria krótkich ujęć, poddanych syntetycznej kondensacji, prędko dawkowanych elementów-obrazów (tj. odpowiednio rytmizowanych komponentów [sceny] o dość przejrzystej treści i czysto sensualnym charakterze) atakuje i opanowuje widza, który poprzez sumowanie czy syntetyzowanie wrażeń odbiera wizję – a co ważniejsze – nastroje stworzonego dlań świata. Por. J. Płazewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 195–197. Na temat montażu według nadtonu zob. S. Eisenstein, *Film czwartego wymiaru*, tłum. M. Kumorek, [w:] tenże, *Wybór pism*, tłum. L. Hochberg et al., wybór, wstęp i red. R. Dreyer, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 332–335.

oczami i uszami dziecka, postrzegania prostodusznego, pierwotnego, nieskrępowanego moralnymi więzami.

Ustęp otwierający czternasty rozdział powieści *El Señor Presidente* opiera się na podwójnych zestawieniach, sprowadzonych do paradoksu przeciwieństwach, które nierzadko wywołują groteskowy efekt, jak „nieśmiały, choć zuchwały dzwon kościelny” bijący na primarię (*tímida y atrevida, la campana de la primera misa*) tudzież występujące w obrębie jednego zdania frazy nominalne: „ciasto kanonika” (*torta de canónigo*)<sup>8</sup> i „rzecz zakazana” (*cosa prohibida*), reprezentujące odległy względem siebie zakres znaczeniowy z racji zastosowanych elementów modyfikujących (przydawek). Niemniej jednak, ta wewnętrzna sprzeczność kryje się nade wszystko w konsekwentnym przedstawianiu, a co za tym idzie opisywaniu z zewnątrz postaci jako znajdujących się w stałym ruchu. Dotyczy to nie tylko ludzi i zwierząt ujętych z osobna, wykonujących konkretną pracę – na przykład wspomniane wędrownie handlarki (dostarczycielki pieczywa) czy pogańczycielki mułów (*peón que las [mulas] arreaba*), którzy ostro kontrastują ze znużoną, oczekującą na mleko „klientelą o sennych oczach, zapadniętych i szklistych” (*parroquianos [...] con ojos de sueños hondos y vidriosos*) – ale także niektórych przedmiotów obdarzonych dźwiękowymi właściwościami. Tak więc temu osobliwemu „wyprowadzeniu z równowagi”, wprawieniu w ruch poszczególnych członów stanowiących kompozycyjne części skła-

---

<sup>8</sup> Hiszp. *canónigo* z łacińskiego *canonicus* („należący do reguły, do przepisu”); gr. *kanonikós* („regulowany, zgodny z prawem”).

dowe, przeciwstawia się panująca atmosfera tchnąca spokojem i ufnością – harmonia całości.

Na specjalną uwagę zasługuje fragment opisujący, z jednej strony, wynędzniały i posepny wygląd peregrynujących przekupek, który świadczy o czysto fizycznym trudzie ich pracy (doświadczeniu bólu): „głowa zanurzona w piersiach, wpół zgięta kibić, napięte nogi i bosa stopy” narażone na zranienie (*la cabeza hundida en el tórax, comba la cintura, tensas las piernas y los pies descalzos*); z drugiej zaś – łatwo rozprzestrzeniający się „zapach listkowych ciast z cukrem i prażonym sezamem” (*olor a hojaldres con azúcar y ajonjolí tostado*). Ponadto, w imię formalnej nierównowagi, ciężkie wiklinowe kosze ze słodkim jedzeniem, obfite dobra tworzące niewiarygodne wielokondygnacyjne wieże na plecach handlarek – które pochylone w przód „przeplatają kroki nieprzerwane z niepewnymi” (*pespunteando pasos seguidos e inseguros*) – przyrównane zostały do potężnej konstrukcji pagód działających swą egzotycznością: *el peso de enormes canastos, canasto sobre canasto, pagodas*. Cieleśna szpetota, zmaterializowana w postaci szczegółu (utrudzonych chodzeniem nóg nieodpornych na urazy) i widziana w nierozzerwalnym połączeniu z pięknem „zorientalizowanej” rzeczy (doskonałością i trwałością odległych świątyń), wywołuje pobłażliwy uśmiech oraz świadczy o pokutniczym umartwieniu poruszającego się ciała. Podobnie jak na rotterdamskim tondzie *Wędrowiec*<sup>9</sup> Hieronima Boscha, człowiek-pielgrzym w ujęciu

---

<sup>9</sup> Obraz ten był poprzednio nazywany *Synem marnotrawnym* (ok. 1500–1510, Muzeum Boijmansa i Van Beuningena, Rotterdam). Motyw wędrowca u Boscha

Asturiasa to wieczny tułacz – *homo viator* ukorzony – który z nieukrywanym wysiłkiem niesie tajemnicę ludzkiego bytu i (jednocześnie) uwydatnia element oniryczno-poetyckiego ruchu wpisanego w kompozycyjny układ passusu.

Ten wypracowany z fantazyjnym upodobaniem obraz domokrażczyń gwatemalski autor – nadawca zaszyfrowanej zapowiedzi (kolejnych wydarzeń) – wyraża w sposób odpychający i zarazem przyciągający. Sprzedawczynie aromatycznych łakoci przedstawione w baśniowym, fantastycznym tonie służą przekazaniu ponadnaturalnych treści, są siedliskiem enigmatycznych mocy lub działań magicznych – przypominają o transcendencji. Z kolei zwielokrotnienie ciał owych (milczących) wędrowczyń – doprowadzone niemal do przesady poprzez wyolbrzymienie ich fizycznego zmęczenia – staje się dostrzegalne na tle obszaru wykluczającego: wyśnionych *quasi*-rajskich warunków (wyobrażenia urodzaju i obfitości) pozwalających na społeczny ład idealny, radosną prostotę życia, błogą równowagę duchową godną naśladowania, w tym – tak przecież bliskie wczesnemu chrześcijaństwu – stopienie się z otoczeniem, nieskażoną przyrodą. Jak powiada Rostisław Jureniew, „śmiech wzbudzą nieodpowiedniości, które ujawniają odchylenia od normy”<sup>10</sup>. Kobieta handlarka jest żywotną figurą typu ludowego o zdecydowanie grubych rysach, ukazaną w nieco

---

pojawia się także na rewersie tryptyku *Wóz z sianem* (ok. 1510–1515, Muzeum Prado, Madryt).

<sup>10</sup> R. Jureniew, cyt. za: W. Propp, *O komizmie i śmiechu*, tłum. P. M. E. Knyż, NOMOS, Kraków 2016, s. 62.

komicznym zwierciadle, jak gdyby „nie z tego świata”. Przynależy do sfery symbolicznej, posiada ambiwalentne znaczenie – jest w niej bowiem zarówno pierwiastek ludzki, jak i kosmiczny. Wymyka się układom normującym, wzbudza podejrzenia, gdyż do pewnego stopnia wyzwala od zależności od natury; stanowi domenę zmienności, dostarcza urozmaicenia, ma swą własną przestrzeń, a także specyficzną mechanikę ruchu i wobec tego egzystuje na peryferiach akceptacji. Zatem te osobliwe, nieproporcjonalnie zbudowane postaci przekupek, które z miejsca na miejsce mozolnie dźwigają wznoszące się ku górze stopy koszy z buńczucznie zadartymi krawędziami, wrywają odbiorcę z ram sielskiej scenerii. Ruchome i powtarzające się ciała, wyposażone w szerokie znaczeniowe implikacje, przekraczają granice dzielące jeden obszar od drugiego: spełniają rolę niezbędnego łącznika pomiędzy wsią a miastem, swojskością/lokalnością a (obcym) dalekim światem, tożsamością a (budzącą wątpliwości) innością.

## **2. Semantyka przemieszczania się**

Pierwsze zdania rozdziału „Niech cały świat śpiewa!” nacechowane są niemalże idylliczną prostotą: malują tło zespolonych ze sobą scenek topograficznie niepewnych, ukazujących pełny wdzięku krajobraz raczej wiejskiego spokoju: uroki żywota wypełnionego codziennymi obowiązkami typowymi dla pozamiejskiego pejzażu, jak na przykład poranne dojenie krów tak w „przedsiolkach bogatych domów”, jak i „na rogach [ulic] biednych dzielnic”:

*las vacas que ordeñaban en los zaguanes de las casas ricas y en las esquinas de los barrios pobres*<sup>11</sup>. Jednakże w miarę toku narracji dochodzi do nagłego przeskoku i zmiany w warstwie dźwiękowo-obrazowej: wszczyną się zamęt, w wyniku czego to zarys miasta wyłania się coraz dosadniej, żywiej. Oto w dniu święta narodowego (*fiesta nacional*) oddział żołnierzy dumnie maszeruje ze wzniesioną i pachnącą świeżością flagą (*el pabellón oloroso a pañuelo nuevo*); sznury powozów wiozą sztab generałów oraz dygnitarzy państwowych w lśniących mundurach (*los carruajes de los señorones [...], generales de uniforme relumbrante*). Do samego miasta<sup>12</sup> wprowadzają nas zatem konkretni uczestnicy „pielgrzymki”, wskazujący na szczeble w społecznej strukturze. Ta reprezentatywna część ulicznego tłoku podąża w tym samym kierunku tworząc dudniący miarowy dźwięk – jednakowe odgłosy

<sup>11</sup> M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, s. 205.

<sup>12</sup> W *El Señor Presidente* – podobnie jak w powieści *Los ojos de los enterrados* („Oczy pogrzebanych”), wydanej w roku 1960 i zamykającej politycznie zaangażowaną „trylogię bananową” [*la trilogía bananera*], zwaną także „trylogią tropikalną” (dwie poprzednie części to: *Viento fuerte*, 1949, i *El Papa Verde*, 1950) – „kod wizyjny” [*el código de la visión*] przyjmuje za przedmiot oglądu i analizy świat miejski; dominuje spojrzenie fragmentaryczne tworzące kalejdoskopiczny efekt. Literacki wyraz doświadczenia miasta to przecież znak epoki modernizmu. Jest to rys zauważalny już w pierwszej powieści Asturiasa, zwłaszcza jeśli porównany ją ze zbiorem *Legend gwatemalskich* (1930), gdzie w większości opowiadań akcent częstokroć pada na zespolenie pierwotnej natury ludzkiej z bujną i nieokreśloną przyrodą Ameryki. Tę wyraźną zmianę w twórczości Gwatemalczyka podkreśla Maryse Renaud odnosząc się do *El Señor Presidente: Signo de la modernidad de la escritura de Asturias, el tema de la naturaleza pierde el lugar preeminente que hasta aquí se le asignaba en la novela latinoamericana*. M. Renaud, *Lo real hiperbólico, forma del neobarroco* (Asturias, Carpentier, Lezama Lima), [w:] *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, t. II, red. D. Puccini, S. Yurkivich, tłum. J.C. Rodríguez Aguilar, E. Cazenave, B. González Casanova, Fondo de Cultura Económica, México, D. F. 2010, s. 670–671.



stąpić, które dyktują tempo narastania napięcia. Defilujący „kapłani kultu” naznaczają przestrzeń świątecznej celebracji pierwotnym rytmem kroków; toteż owe pierwsze „drgania” winno się odczytywać nie inaczej niż źródło szerokiej „masy rytmicznej” [*rhythmische Masse*] w rozumieniu Eliasa Canettiego:

Gdzie wielu idzie, inni ruszają wraz z nimi. Szybko powtarzające się kroki dołączają się do wcześniejszych i sprawiają wrażenie, że ludzi jest więcej niż w rzeczywistości. Ludzie ci nie ruszają się z miejsca, tańcząc na ograniczonej przestrzeni. Ich kroki nie cichną, lecz powtarzają się i przez długi czas rozbrzmiewają równie głośno i żywo. Intensywnością zastępują dużą liczbę tańczących. [...] Przyciągają ku sobie wszystkich innych, znajdujących się w pobliżu; póki taniec trwa, przyciąganie nie słabnie. [...] Najbardziej naturalne byłoby, żeby przyłączali się do nich wciąż nowi. Ale wkrótce brakuje ludzi, więc w swojej ograniczonej liczbie udają pomnożenie. Poruszają się tak, jakby było ich coraz więcej. Podniecenie rośnie i wzmagają się aż do szaleństwa<sup>13</sup>.

Z pozoru wiecznie rozrastające się gromady ludzi, przemieszczających się i będących w coraz bardziej nasilonym stanie wspólnej ekscytacji, śpieszą w kierunku przyciągającego ośrodka. Odczuwający głód *sacrum* zgromadzeni zbierają się wokół prezydenckiego pałacu posiadającego swoistą jedność. Naczelny wódz, „mityczny” protoplasta i obiekt kultu, gromadzi usłużny tłum w wytyczonym miejscu i w określonym czasie, przeznaczonymi na szczególną społeczną komunikację. Uczestniczący w „przedstawieniu” poddani kłębnią się w oznaczonej (zawężonej, zacieśnionej) przestrzeni i wznoszą pobożne modły ku czci Pana Prezydenta:

---

<sup>13</sup> E. Canetti, *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, wstęp: L. Budrecki, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 36.

¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! El Presidente se dejaba ver, agradecido con el pueblo que así correspondía a sus desvelos, aislado de todos, muy lejos, en el grupo de sus íntimos.

¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! Las señoras sentían el divino poder del Dios Amado. Sacerdotes de mucha enjundia le incensaban. Los juristas de veían en un torneo de Alfonso el Sabio. Los diplomáticos, excelencias de Tiflis, se daban grandes tonos consintiéndose en Versalles, en la Corte del Rey Sol. Los periodistas nacionales y extranjeros se relamían en presencia del redivivo Pericles. ¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! Los poetas se creían en Atenas, así lo pregonaban al mundo. Un escultor de santos se consideraba Fidias y sonreía poniendo los ojos en blanco y frotándose las manos, al oír que se vivaba en las calles el nombre del egregio gobernante. ¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! Un compositor de marchas fúnebres, devoto de Baco y del Santo Entierro, asomaba la cara de tomate a un balcón para ver dónde quedaba la tierra<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, s. 206. Satyryczne porównanie Pana Prezydenta do Peryklesa (495–429 p.n.e) – wielkiego wodza, demokracji i znakomitego mówcy (o „słodkim głosie”, jak pisał Plutarch), wywodzącego się z warstwy arystokratycznej, pod którego przewodnictwem Ateny stały się głównym ośrodkiem kulturalnym ówczesnej Grecji – przywodzi na myśl książkę *¡Ecce Pericles!* (1945), autorstwa Rafaela Arévalo Martíneza, stanowiącą wnikliwą biografię Estrady Cabrery. Co ciekawe, Arévalo Martínez, podobnie jak inni gwatemalscy komentatorzy owych politycznych wydarzeń, częściej przyrównywał tyranię dyktatora do rządów Nerona, Dioklecjana, Tyberiusza czy Kaliguli. W latach dwudziestych samo użycie frazy *¡Ecce Pericles!* (o negatywno-prześmiwczym zabarwieniu) zawdzięczamy pisarzowi i publicyście Manuelowi Valladares Rubio (alias »El Doctor Fences Redish«). Była to satyra na określenie pochlebczego tytułu, które ukuł bliski współpracownik Estrady Cabrery – literat Joaquín Méndez. Ponadto, jak wynika z rękopisu pierwszej powieści Asturiasa pochodzącego z 1932 r. (jest to również rok ukończenia *El Señor Presidente*), autor rozważał owo drwiące porównanie (Estrada Cabrera–Perykles wskrzeszony, „nowo odrodzony”, *el redivivo Pericles*) na wiele lat przed powstaniem dzieła Arévalo Martíneza. G. Martin, *Notas explicativas*, [w:] M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, red. G. Martin, ALLCA XX, Madrid et al. 2000, s. 384. Zob. też Plutarch, *Plutarch's Lives: Pericles and Fabius Maximus, Nicias and Crassus*, vol. III, tłum. B. Perrin, William Heineman / G.P. Putnam's Sons, London and New York 1932, s. 17–20.

W prologu do książki Arévalo Martíneza (powstałym w kwietniu 1941 r.) odnajdujemy niniejszą relację, która dokładnie oddaje nastrój tragicznej sytuacji

Wedle wielokrotnie pojawiającego się refrenu-zawołania: „Panie, Panie, pełne są niebiosa i ziemia chwały Twojej!” (*¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria!*)<sup>15</sup>, rozślawiany jedynowładca cieszy się najwyższym poważaniem i przypawia o drzenie; jego „święty” wizerunek to nietykalny przedmiot duchowej kontemplacji i niewymownego strachu. Pan Prezydent ukazuje się tłumom w sposób stopniowy, fragmentaryczny: wpraw nieuchwytny, ledwie widzialny, jest bowiem oto-

---

rodzinnego kraju Asturias (w czasach jego młodości): *La administración de Estrada Cabrera se caracterizó antes que todo por el estancamiento de todo progreso. Fué para Guatemala un letargo de un cuarto de siglo mientras todos los otros pueblos avanzaban en la senda del progreso. Finanzas, economía, agricultura, educación, caminos, comercio exterior, e interior, ejército, policía, todo sin excepción sintió el efecto enervante de aquel dictador, que como el hada de la leyenda, con el pinchazo de su aguijón, sumió a Guatemala en un sueño profundo del que sólo despertó a la voz mágica del Acta de los Tres Dobleces. »Fabricante de chalecos« le llamaba el doctor Herman Prowe, porque la parte visible de sus obras parecía muy buena, ¡pero no tenían ni mangas ni respaldo! Y efectivamente sus sonadas fiestas de Minerva, apoteosis del magisterio y de la educación del pueblo, eran un contrasentido cuando aquél se moría de miseria y ésta decaía más y más cada año, hasta llegar a un analfabetismo del 96% según el censo de 1920.* Fragment ten przytaczam z zachowaniem oryginalnej pisowni występującej w pierwszym wydaniu biografii dyktatora. R. Arévalo Martínez, *Prólogo*, [w:] tenże, *¡Ecce Pericles!*, Tipografía Nacional, Guatemala City 1945, s. VII.

<sup>15</sup> M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, s. 206. Przywołany okrzyk jest referencją do *Trishagionu*. Biblijna aklamacja *Sanctus* wywodzi się z opisu wizji proroka Izajasza (Iz 6, 3) – z niebiańskiej pieśni uskrzydłonych serafinów głoszących świętość Boga. Hymn ten śpiewany był od IV w. na początku syryjskiej (antiocheńskiej) *Anafory Dwunastu Apostołów*. Zob. *Trisagion*, [w:] *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 3, red. A.P. Kazhdan et al., Oxford University Press, New York–Oxford 1991, s. 2121. U Asturiasa taką powtarzalność użycia danych fraz (najczęściej funkcjonujących jako znaczące paraformuły) wiązać należy ze specyficznym układem elementów językowych. W tego rodzaju wypadkach (świadomych zabiegach) autor wykorzystuje budowę składniową dla celów poetyckich. Co więcej, poklask (aplauz) jest objawem woli „pomnażania”, a samo powtarzanie przez lud dziękczynnych tytułowań utrwała archaiczny obraz króla-pomnożyciela. Zob. E. Canetti, *Masa i władza*, s. 474–479.

czony zwartą sforą najwierniejszych towarzyszy czujnie strzegących tak przed wrogiem, jak niedowiarstwem: *El Presidente se dejaba ver [...] aislado de todos, muy lejos, en el grupo de sus íntimos*; następnie, po serii licznych i ogłuszających próśb (wykrzyknień: ¡Señor, Señor...!), dyktator wychodzi na balkon pałacu, aby spojrzeć z wysokości, z oddalenia, na swych nabożnych i przykładnych wyznawców:

Cara de Ángel se abrió campo entre los convidados (Era bello y malo como Satán.)

—¡El pueblo lo reclama en el balcón, Señor Presidente!

—¿...el pueblo?

El amo puso en estas dos palabras un bacilo de interrogación. El silencio reinaba en torno suyo. Bajo el peso de una gran tristeza que pronto debeló con rabia para que no le llegara a los ojos, se levantó del asiento y fue al balcón.

Lo rodeaba el grupo de los íntimos cuando apareció ante el pueblo [...] <sup>16</sup>.

Warto na tym etapie wyróżnić dwa istotne i powiązane ze sobą momenty. Po pierwsze: kiedy to Pan Prezydent, przebywający w środku pałacu (w izolacji), poza społeczeństwem i poza czasem, utrzymuje się w fizycznym oddaleniu od zwykłych ludzi – jest w stanie „świętości”. Po drugie: gdy przekracza próg przejścia prowadzącego na balkon, opuszcza surowo przestrzegane granice wewnątrz pałacowych, aby – w świetności i chwale – ukazać się tłumnie skupionym widzom. Jest to nader wyjątkowe zadanie,

---

<sup>16</sup> M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, s. 207.

gdyż władca pokazuje się swym poddanym rzadko albo wcale. Balkon znajduje się w strzeżonej przestrzeni pałacu: jest poszerzeniem posiadłości dyktatora, służy stwarzaniu dystansu, a także bezpieczeństwu (Pana Prezydenta przez cały czas chroni gwardia osobista).

Po tym, jak nastąpiło słowo – wypowiedziane przez Pana Prezydenta pytanie: „...lud?” – cała reszta milknie; króluje zupełna cisza, poza którą nic nie istnieje (*El silencio*<sup>17</sup> *reinaba en torno suyo*). Despota przebywający wewnątrz pałacu, w zamkniętej przestrzeni o wyraźnie akcentowanych granicach, nie musi zmagać się z językiem, wszakże władza i przemoc należą do milczenia; pogrąża się więc w mistycznej samotności – staje się ciszą. Warto tu podkreślić rytualne znaczenie progu dzielącego dwie przestrzenie: pałac prezydencki („święte środowisko” związane z niemal zupełną ciszą)<sup>18</sup> oraz wypełniony ludźmi plac publiczny (źródło burzliwych

---

<sup>17</sup> Jak zauważa Bataille, sam wyraz *silence* jest „usunięciem brzmienia, jakie niesie słowo”. G. Bataille, cyt. za T. Swoboda, *Historie oka, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 253.

<sup>18</sup> Ciszę – negatyw dźwięku – poprzedza antydialog między Twarzą Anioła (Cara de Ángel) i Panem Prezydentem, ukierunkowany wstecznie, tj. na zahamowanie czasu (przebiegu zdarzeń):

„– Lud żąda, aby wyszedł Pan na balkon, Panie Prezydencie!  
– ...lud?”

W powieści *El Señor Presidente* dialog jest często próbą powrotu do opowieści ustnej. Innymi słowy, następuje tu przesunięcie środka ciężkości z funkcji fabularnej (akcji, postaci) na żywe słowo (czynność opowiadania). Dialog stanowi u Asturiasa formę narracyjną – chwyt, poprzez który autor kreuje wyraziste charakterystyki językowe danych bohaterów (przedstawicieli określonych warstw społecznych), umieszczonych w konkretnych sytuacjach. Każda postać posiada własny głos, co prowadzi do pewnej iluzji narracji mówionej, tj. do stworzenia aluzji żywej mowy, żywego języka. W przytoczonym antydialogu zasada ta pozostaje nienaruszona. Pan Prezydent zdołał odbić się od swego pierwotnego położe-

owacji: masy jednorodnych dźwięków). Balkon widokowy zaś stanowi obszar ostatecznej „apoteozy” władcy – jego ponownego narodzenia i uświęcenia; jest to scena przejścia od człowieka do bóstwa, od rzeczywistości do złudzenia, która rozgrywa się na oczach społeczeństwa. Symbolem i pośrednikiem owego przejścia jest właśnie próg – miejsce podziału, gdzie następuje „przerwanie ciągłości przestrzennej”<sup>19</sup>. Ścisłej należałoby powiedzieć, że to pęknięcie w przestrzeni oznacza linię rozgraniczającą, a zarazem łączącą dwie różne sfery: sakralną i świecką, tj. Tamten Świat/Inny Świat (odwróconego doświadczenia) i Ten Świat (doczesnego doświadczenia)<sup>20</sup>. Przystąpieniu progu towarzyszą umowne ruchy i stosowne obrzędy: owo miejsce działalności rytualnej ma wiernych strażników, którzy bronią przed wrogami tak wnętrza budynku, jak wkomponowaną weń figurę dyktatora (przed i po wyjściu na balkon)<sup>21</sup>: *Lo rodeaba el grupo de los íntimos*

---

nia/środowiska – doszedł do najwyższej władzy. Jednakże, mimo osiągniętej pozycji, jego głos „ustawiony” jest w taki sposób, aby podkreślać niskie pochodzenie (i wobec tego nierozzerwalny związek z przeszłością). Rozdział XXXII o eponimicznym tytule: *El Señor Presidente* ukazuje dłuższy antydialog pomiędzy Twarzą Anioła i Panem Prezydentem. Tyran przedstawiony jest – w głównej mierze za pomocą języka i gestów – jako parszający gburowatym śmiechem pijak, który bełkotliwie przywołuje swe dzieciństwo spędzone w skrajnej nędzy. Jego pamięć niespodziewanie ożywia latający owad zidentyfikowany z (upokarzającą) „grą w muchę” [*el juego de la mosca*]. Por. M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, s. 334–340.

<sup>19</sup> M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 22.

<sup>20</sup> E. Leach, *Kultura i komunikowanie*, tłum. M. Buchowski, [w:] E. Leach, A.J. Greimas, *Rytuał i narracja*, tłum. M. Buchowski, A. Grzegorzczak, E. Umińska-Plisenko, PWN, Warszawa 1989, s. 84.

<sup>21</sup> Jak wynika z treści wcześniejszych passusów dzieła Asturiasa, także przed pojawieniem się na balkonie Pan Prezydent znajduje się w otoczeniu gromady

*cuando apareció ante el pueblo*. Pan Prezydent ma za sobą pewien wysiłek, ponieważ, zanim przekroczył próg, musiał podnieść się z posłania: *Bajo el peso de una gran tristeza que pronto debeló con rabia para que no le llegara a los ojos, se levantó del asiento y fue al balcón* („Przygnieciony ciężarem wielkiego smutku, który – aby nie spowił oczu – stłumił w sobie prędko i z wściekłością; podniósł się z siedzenia i wyszedł na balkon”)<sup>22</sup>. Przechodzenie z jednej postawy do drugiej – z siedzącej do całkowicie wyprostowanej – wyraża dominację i podnosi znaczenie jednostki ze względu na dystans tłumu. Stojąca pozycja człowieka odgrywa istotną rolę w wyobrażeniach na temat władzy – jest jednym z jej elementarnych aspektów. Jak stwierdza Canetti, stanie oznacza poczucie dumy i godności, a także żądzę samoistnienia<sup>23</sup>.

Wraz z nagłym pojawieniem się Pana Prezydenta na balkonie rozpoczyna się właściwy spektakl w rodzaju obrazowego przedstawienia „otwarcia ku górze”. Ubóstwiona postać-ideał – namaszczona przez boski porządek – wynosi się ponad innych; objawiona

---

godnych zaufania „ulubieńców” (zob. poprzednio cytowany fragment zawierający zdanie: *El Presidente se dejaba ver [...] en el grupo de sus íntimos*).

<sup>22</sup> Dwa akapity dalej (w rozdziale „Niech cały świat śpiewa”) pojawia się wyjaśnienie przyczyny uczucia smutku i gniewu, których Pan Prezydent doznaje w momencie przyjmowania pozycji stojącej. W nowo przybranej postawie dyktatora dochodzi do głosu zasada kontrastu w związku ze zmianą położenia społeczno-ekonomicznego: krępujące wspomnienie z lat młodości spędzonych w biedzie. A oto fragment: *El amo tragó saliva amarga evocando tal vez sus años de estudiante, al lado de su madre sin recursos, en una ciudad empedrada de malas voluntades; [...]* („Władca przełknął gorzką ślinę, być może przypomniawszy sobie lata studenckie, kiedy żyli wraz z matką w ubóstwie, w mieście wybrukowanym złymi intencjami; [...]). M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, s. 207.

<sup>23</sup> E. Canetti, *Masa i władza*, s. 445 i n.

fizycznie na podwyższonym „ołtarzu” w świetle wiecznej chwały, przebywa wyżej, w świecie nierzeczywistym, jako zagadkowe widzenie świetliste. Przestrzenne usytuowanie postaci oraz wskazanie konkretnego miejsca („tam w górze”), opierające się na steatralizowanym organizowaniu (obserwowanej) przestrzeni, wywołuje zamierzone „przejsie od doświadczenia zjawiskowego do przekazu, od znaczeniowości do znaczenia”<sup>24</sup>. Uwaga pokornie „modlących się”, wykrzykujących skonwencjonalizowane hołdy-formuły, zorientowana jest ku emanującemu światłu („oknie do wieczności”)<sup>25</sup>, podług znaczącej wertykalnej przestrzeni sakralnej, którą czasowo współtworzą: symbolicznego przeciwstawienia binarnego, czyli przestrzennej osi „góra–dół” – identyfikowanej skądinąd z torem upadku (ciała) Lucyfera<sup>26</sup>. Jak podkreśla Louis Marin:

Miejsce oznacza relację przestrzeni do funkcji bądź kwalifikację bytu, który siebie w nim wskazuje i eksponuje w swej absolutnej jednostkowości; innymi słowy, relację przestrzeni do jedynej możliwej epifanii bytu w przestrzeni: ciała. Miejsce jest przestrzenią-ciałem, powrotem przestrzeni do jej pre-objektywności w zmysłowym doświadczeniu objawiania się jego znaczenia, powrotem do jej pierwotności<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> L. Marin, *Od ciała ku tekstowi (Propozycje metafizyczne odnośnie do początku opowieści)*, tłum. B. Banasiak, [w:] tenże, *O przedstawieniu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011, s. 152.

<sup>25</sup> P. Florenski, *Ikonostas*, tłum. Z. Podgórzec, [w:] tenże, *Ikonostas i inne szkice*, wstęp H. Paprocki, Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 1997, s. 137.

<sup>26</sup> Jak pisze Łotman (nawiązując do słów Pawła Florenskiego), jest to pionowa oś przestrzenna, po której strącono Lucyfera z niebios głową w dół. Ju.M. Łotman, *Wędrowka Ulissesa w »Boskiej Komedii« Dantego*, „Pamiętnik Literacki”, nr 71/4 1980, s. 128.

<sup>27</sup> L. Marin, *Od ciała ku tekstowi...*, s. 153.



Zasięg „dołu” (kategorii przestrzennej obejmującej masę, tj. twór zamknięty w sobie) funkcjonuje i ogranicza się do przemijającego życia na ziemi (mającego początek i koniec); Pan Prezydent natomiast – w ramach rytuału mającego ogromne znaczenie ze społecznego punktu widzenia – ukazuje się wzrokowi „górując”, „wznosząc się” (nie zstępuje na ziemię, pozostaje „nad głowami” całego zgromadzenia), albowiem z założenia działa wiecznie w centrum wszystkiego, w nieustannie rozszerzającej się przestrzeni. Dualistyczna natura Pana Prezydenta polega na posiadaniu ludzkiego ciała i sprawowaniu władzy absolutnej, zbliżonej boskiej (ale – co ważne – nigdy nie przewyższającej władzy samego Boga)<sup>28</sup>. Jako doznanie relacji przestrzeń–ciało (działającej w kierunku pionowym), przeżyte przez liczebną grupę – tu i teraz poprzez akt patrzenia i tym samym bezpośrednio zaangażowanie – daje świadectwo, wywołuje obiektywne wrażenie nadprzyrodzoności innego (boskiego) porządku. Jest nade wszystko środkiem poznania ponadmysłowego, oczekiwanym „światłem” bytu duchowego, które rozpościera się z niepojętą szybkością. Przywołuje zatem skojarzenie z ikoną objawioną; jest bowiem tym, co symbolizuje – czystym prazródłem, podstawowym przekazem, przypomnieniem (niebiańskiego) pierwowzoru.

---

<sup>28</sup> Podług myśli Thomasa Hobbesa, społeczeństwo nie może żyć w dwóch porządkach jednocześnie – natury i wspólnoty [*a state of nature; a state of commonwealth*]. Jak wyjaśnia Jean Bethke Elshtein: *Because Hobbes believes [...] we cannot be faithful servants of a God external to and more powerful than his Leviathan, as well as faithful subjects of that Leviathan*. J.B. Elshtein, *Sovereignty: God, State, and Self (The Gifford Lectures)*, Basic Books, New York 2008, s. 110.

### 3. Święto ognia

Początkowo struktura „obrazu” dyktatora utkana jest ze wszelakich szlachetnych cech i patetyzujących sytuacji (zdarzeń-cudów, atmosfery wypełnionej świętością), które stanowią utopijne wyobrażenie o rządzącej jednostce. Pan Prezydent umacnia poczucie wspólnoty, uosabia nienasycony ogień, niezbędny i tajemniczy, który wewnątrz sfery kultu i modlitwy nigdy nie może zgasnąć. „Niczym Jezus, syn ludu” (*Como Jesús, hijo del pueblo*)<sup>29</sup> goreje miłością do współistniejącej zbiorowości (*los convivados*) i w zamian odbiera bezgraniczne uwielbienie, boską cześć. W przestrzeni transcendentalnej gloryfikowany przywódca przedstawia (afirmuje) symbol społecznego ciała – ma „realnie objawiać świat nadbytu na poziomie bytu”<sup>30</sup>. W dniu święta narodowego (święta religijnego, święta zwycięstwa) szumne i patetyczne słowa skierowane ku czci „Najwyższej Istoty” wypowiada „Krowi Jęzor” (*Lengua de Vaca*)<sup>31</sup>:

---

<sup>29</sup> M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, s. 207. Te pochlebne słowa wypowiada (i jednocześnie podpowiada) jeden z głównych bohaterów powieści, faworyt Pana Prezydenta – Miguel Cara de Ángel („piękny i zły niczym Szatan”), który później popada w nielaskę (por. etymologię słowa „szatan” [z hebr. sātān, „przeciwnik, wróg”]) i zostaje aresztowany (zob. rozdział XXXVIII zatytułowany „Podróż” [*El Viaje*], tamże, s. 377–383).

<sup>30</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita, cyt. za Ju.M. Łotman, *Wędrówka Ulisesa...*, s. 130.

<sup>31</sup> Niepochlebne przezwisko, które nadano „ulubienicy” [*la regalona*] Pana Prezydenta. W Gwatemali występuje roślina o takiej samej potocznej nazwie. Podług *Diccionario de guatemaltequismos* Lisandra Sandovala (inny tytuł brzmi: *Semántica guatemalense*, Guatemala City, 1941–1942), *lengua de vaca* to „niewielkie drzewo mające krzywy pień, duże i tak szorstkie liście, że używa się ich jako papieru ściernego”. L. Sandoval, cyt. za G. Martin, *Notas explicativas*, s. 385.

—«¡Hijo de el pueblo! —repitió la del discurso—, del pueblo digo: el sol, en este día de radiante hermosura, el cielo viste, cuida su luz tus ojos y tu vida, enseña del trabajo sacrosanto que sucede en la bóveda celeste a la luz la sombra, la sombra de la noche negra y sin perdón de donde salieron las manos criminales que en lugar de sembrar los campos, cómo tú, Señor, lo enseñas, sembraron a tu paso una bomba que a pesar de tus científicas precauciones europeas, te dejó ileso...»<sup>32</sup>

Celem zaspokojenia nieustannej potrzeby teatralności (we-wnątrz przestrzeni realnej), delegowana wykonawczyni staje się głosicielką nadludzkiego „objawienia” (boskości) – naznaczenia i wyeksponowania jednowładcy (ikony tyrana) efektywnym mistycznym światłem, pełniącym rolę integrującą: „w tym dniu promienistego piękna, słońce niebo przystraja; jego światło otula twe oczy i życie” (*el sol, en este día de radiante hermosura, el cielo viste, cuida su luz tus ojos y tu vida*)<sup>33</sup>. Refleksy światła na obliczu *caudillo* symbolizują źródło życia, uduchowanie, najwyższą moralność, zbawienność i świętą opatrność (Boską Zwierzchność). Pan Prezydent – wyidealizowany i odcieleśniony – przeistacza się w *lux aeterna*; powstaje z emanacji, jest nosicielem światła (*lucifer*), pochodnią (*lampas*), słońcem sprawiedliwości (*sol iustitiae*)<sup>34</sup>. Otóż solarny sens płomienia związany jest z utwaleniem niewypowiadalnej boskiej (wszech)obecności, a także oznacza niemoż-

---

<sup>32</sup> M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, s. 207.

<sup>33</sup> Jawne odniesienie do Księgi Daniela (12, 3): „Mądrzy będą świecić jak blask sklepienia, a ci, którzy nauczyli wielu sprawiedliwości, jak gwiazdy przez wieki i na zawsze”. Z kolei w Księdze Mądrości (3, 7) czytamy: „W dzień nawiedzenia swego zajaśnieją i rozbiegną się jak iskry po ściernisku”.

<sup>34</sup> Łacińskie nazwy i określenia Chrystusa pojawiające się w pismach Ojców Kościoła.

ność rozumowego poznania owej bezgranicznej transcendencji; jak uważa Pseudo-Dionizy:

jest we wszystkim i nieskażony przechodzi przez wszystko, a jednak pozostaje całkowicie poza wszystkim, i jaśnieje pełnym blaskiem będąc jednocześnie ukrytym, niepoznawalnym sam w sobie – chyba że napotka jakąś materię, która wyzwala jego własną energię – nieuchwytnym i niewidzialnym, a zarazem władającym wszystkim<sup>35</sup>.

Ogień, którego natura podąża prosto i wiedzie ku górze, nie tylko wpływa na ludzi w sposób nadnaturalny (rozprzestrzenia się gwałtownie, jest zachłanny, potęguje uczucie lęku), lecz wymaga także stałego podtrzymywania. Zgromadzeni pod prezydenckim pałacem wpatrują się w „objawiony” płomień – ich wzrok łączy się pod wyczuwalną wspólną presją; między masą a pradawnym symbolem ognia istnieje przecież ścisła relacja: „Do najsilniejszych instynktów masy należy, gdy tylko się utworzy, staranie się o ogień i wykorzystywanie jego siły przyciągania dla własnego wzrostu”<sup>36</sup>.

Ale, oczywiście, to cudowne „oświecenie” zostaje skontrastowane – a więc jeszcze bardziej podkreślone (i uzupełnione) poprzez „rzucającą się w oczy” różnicę – za pomocą czarnego motywu zbrodni, ciężkiego przestępstwa popełnionego wobec Pana Prezydenta (czynu społecznie zabronionego): „cień nocy czarnej i niewybaczalnej, skąd wynurzyły się ręce przestępcy” (*la sombra de la noche negra y sin perdón de donde salieron las manos criminales*). „Krowi Jęzor” przejętym głosem deklamuje – ku

---

<sup>35</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, tłum. M. Dzielska, [w:] tenże, *Pisma teologiczne*, Znak, Kraków 1999.

<sup>36</sup> E. Canetti, *Masa i władza*, s. 91.

przestrodze wrogów i rebeliantów – o „potwierdzonej” nieśmiertelności i nietykalności wszechwładnego wodza, który bez szwanku przeżył wymierzony przeciwko niemu akt zamachu<sup>37</sup> (*sembraron a tu paso una bomba que [...] te dejó ileso...*)<sup>38</sup>. Agitatorka swym nabrzmiałym przemówieniem podburza tłum przeciwko złoczyńcom i intrygantom – nieprzyjaciołom autokraty (taką „szkodliwą” postacią w powieści jest m.in. znenawidzony przez prezydenta generał Eusebio Canales). Uprawiana przez „Krowi Jęzor” aktywność językowa ma jawnie propagandowy charakter i treść, a świadczy o tym m.in. użycie słów i określeń z kręgu agresywnych – spełniających rytuał przez negatywne wartościowanie – które zarezerwowane są dla przeciwników-zamachowców (*las manos criminales; esos malos hijos de la Patria*, itd.):

La Lengua de Vaca continuó:

---

<sup>37</sup> Przypomina to zestawienie pamięci i tożsamości zbiorowej (społecznej), a także strategię tak zwanej „wybiórczej emfazy”: tylko niektóre aspekty przeszłości miały zostać zapamiętane, inne natomiast – poprzez pominięcie milczeniem – koniecznie muszą ulec wyparciu. Reprezentacja wybranego aktu przemocy (antypaństwowej), traumy jako wspólnego doświadczenia poddanego mitologizacji, może przyczyniać się – w kulturze politycznej – do (re)konstruowania tożsamości zbiorowych. Asturias wskazuje ponadto na rzeczywistą próbę zamachu bombowego na Manuela Estradę Cabrerę (sprawującego urząd w latach 1898–1920 pierwowzoru powieściowego Pana Prezydenta), która miała miejsce 29 kwietnia 1907 r. Więcej na temat przypadków określanych mianem „wybranej traumy” [*chosen trauma*] oraz definicji tego mechanizmu zob. V.D. Volkan, *Bosnia-Herzegovina: Chosen Trauma and Its Transgenerational Transmission*, [w:] *Islam and Bosnia: Conflict Resolution and Foreign Policy in Multi-Ethnic States*, red. M. Shatzmiller, McGill-Queen’s University Press, Montreal & Kingston–London–Ithaca 2002, s. 86–97.

<sup>38</sup> Aluzja do Księgi Sędziów (5, 31): „Tak, Panie, niechaj zginą wszyscy Twoi wrogowie! A którzy Cię miłują, niech będą jak słońce wschodzące w swym blasku”.

—«¡En sien ajada habría sido la bandera, de lograr sus propósitos esos malos hijos de la Patria, robustecidos en su intento criminal por el apoyo de los enemigos del Señor Presidente; nunca reflexionaron que la mano de Dios velaba y vela sobre su preciosa existencia con beneplácito de todos los que sabiéndolo digno de ser el Primer Ciudadano de la Nación, lo rodearon de aquellos instantes “así-agos”, y le rodean y rodearán siempre que sea necesario!

»¡Sí, señores..., señores y señoras; hoy más que nunca sabemos que de cumplirse los fines nefandos de aquel día de triste recuerdo para nuestro país, que marcha a la descubierta de los pueblos civilizados la Patria se habría quedado huérfana de padre y protector en manos de los que trabajan en la sombra los puñales para herir el pecho de la Democracia, como dijo aquel gran tribuno que se llamó Juan Montalvo!<sup>39</sup>

Ukazany został tutaj wysiłek idący w kierunku ustalenia absolutnych i „oficjalnych” znaczeń: nadawania odpowiedniego sensu okresom kłopotliwym, postrzeganym jako załamanie zbiorowej tożsamości. Opowiadanie wybranych „faktów” (tragiczna narracja o afektywnej mocy adresowana *ad hominem*) staje się narzędziem

---

<sup>39</sup> M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, s. 208. Cytowany fragment przemówienia kończy – oczywiście ironiczna – wzmianka o wybitnym pisarzu i eseiście Juanie Montalvo (1832–1889). Ów komentator ekwadorskiej polityki, założyciel dziennika *El Cosmopolita*, wiele lat przebywał na emigracji. Montalvo, autor słynnych *Catilinarias* (1880–1882), występował przeciwko dyktaturom Gabriela Garcíi Moreno (prezydenta Ekwadoru w latach 1861–1865 i 1869–1875) oraz Ignacia de Veintemilli, który doszedł do władzy w wyniku rewolucji w Guayaquil (8 września 1876 r.). W żarliwych tekstach Montalvo – symbolu amerykańskiej walki o wolność – często pojawia się wątek amerykańizmu. „Bohater Ameryki” pisał m.in. o potrzebie ponadnarodowej solidarności, która mogłaby zapobiec wszelkim wojnom i inwazjom. José Enrique Rodó swój esej zatytułowany *Montalvo* kończy akcentem położonym na ideę Ameryki jako jednej, wspólnej siły: *Cuando, en un cercano porvenir, los pueblos hispanoamericanos pongan en acervo común las glorias de cada uno de ellos, arraigándolas en la conciencia de los otros, la imagen de Montalvo tendrá cuadros y bustos que la multipliquen en bibliotecas y universidades de América. La posteridad, llamada a consagrar los laureles de este primer siglo, dirá que, entre los guías y mentores de América, pocos tan grandes como el hijo de Ambato*. J.E. Rodó, *Montalvo*, [w:] tenże, *Cinco ensayos*, Editorial-América, Madrid 1915, s. 109.

stwarzania mitycznej przeszłości oraz daje wyraz skutecznego działania psychicznych mechanizmów triumfu. Język święta narodowego kładzie bowiem akcent na szczęśliwe zakończenie „terroru”, które niesie ze sobą konkretne przesłanie. Przywołanie tego, co było i szczególnie, niepohamowana interpretacja („aktualizacja”) przebiegu zdarzeń feralnego dnia (*aquel día de triste recuerdo para nuestro país*), podczas którego doszło do nieudanej próby zabójstwa „Pierwszego Obywatela Narodu” (*el Primer Ciudadano de la Nación*), nie tylko wzbudza nastrój wojenny – nastrój zwycięstwa wskrzeszający narodowego ducha i podszeptujący krwawe rozprawianie się z konspiratorami – ale także wymownie świadczy o usilnym kreowaniu dramatyczności samego obrzędu-widowiska. Za pomocą brutalnego języka propagandowego nieudolny atak bombowy, wymierzony w „obrońcę Demokracji” (*el pecho de la Democracia*), przekształcony zostaje w triumfujący mit – ostoję polityki symbolicznej. Tragiczny wątek (próba zamachu) stanowi klucz do dramatycznego potencjału Pana Prezydenta, nad którego „cennym życiem” „czuwała i czuwa ręka Boga” (*la mano de Dios velaba y vela sobre su preciosa existencia*). Gry słów, takie jak *en sien ajada* („w zniszczonej świątyni”) = *encienagada* („bagno”; *encenagarse* – „ubłocić się”), *así-agos* = *acialogos* („fatalne”, „zgubne”), pełnią funkcję czysto humorystyczną, dobitnie podkreślając dwuznaczność wypowiedzi „Krowiego Jęzora” – „rzeczniczki oficjalnej ideologii”<sup>40</sup> i zarazem komicznej de-

---

<sup>40</sup> T. Rodríguez, *La problemática de la identidad en »El Señor Presidente« de Miguel Ángel Asturias*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta, GA 1989, s. 112.

klamatorki. Ponadto w sugestywnym, sarkastycznym przydomku prowodyrki zawarty jest cel agitacji jako takiej: przekształcenie tłumy w bezmyślny motłoch skłonny do przemocy, a także wytworzenie „atmosfery irracjonalnej agresji emocjonalnej”<sup>41</sup>.

Tak ogień oraz związane z nim pole znaczeniowe (w opozycji do motywów wody lub strumieni mleka obecnych w pierwszej części czternastego rozdziału powieści), jak i przestrzenność ukierunkowaną pionowo – tj. elementy składające się na semiotyczną konstrukcję utworu Asturiasa – łączyć należy z „ideą wyższości i zwierzchnictwa”<sup>42</sup>; zaś sam ruch prostoliniowy (wzwyż, wstępujący) w płaszczyźnie symbolicznego kodu przestrzennego – ze światłem (niczym w *Purgatorio* Dantego). I tak omawianą wcześniej opozycję „góra–dół” dopełnia szereg antytez, fundamentalnych przeciwstawień binarnych: ruch rytmiczny (żołnierze)–ruch bezładny (tłum), „pojedynczy–liczebny” (jednowładca i masa), „milczenie wodza–(święteczna) wrzawa”, „męski–żeński” (Pan Prezydent i „Krowi Jęzor”), „bezkresny–skończony” (rozszerzająca się przestrzeń kosmiczno-transcendentalna/sfer niebieskich i zawężająca się przestrzeń realna/materialnoziemska), a także „światło–ciemność”<sup>43</sup>. Zauważmy, że ta ostatnia

---

<sup>41</sup> T. Adorno, *Freudowska teoria i model propagandy faszystowskiej* [artykuł powstały w ramach współpracy z M. Horkheimerem], [w:] tenże, *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*, tłum. M. Bucholc, wstęp J.M. Bernstein, wstęp do wyd. pol. T. Maślanka, R. Wiśniewski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019, s. 185.

<sup>42</sup> *Ogień*, [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Znak, Kraków 2012, s. 281.

<sup>43</sup> O ważnej roli antytezy światło–ciemność w powieści *El Señor Presidente* piszą m.in.: S. Menton, *La novela experimental y la república comprensiva de*



opozycja podkreśla czarno-biały podział społeczeństwa na sprzymierzeńców i wrogów autokraty, a ponadto potrzebę potępienia zagrażających państwu spiskowców poprzez obudzenie ducha odwetu w zgromadzonych świadkach świetlistego „objawienia”. Zdaniem Gerarda Martina, za kardynalną cechę pisarstwa gwatemalskiego noblisty uważać należy „sprzeczność” [*contradicción*], pojmowaną jako wielce dynamiczny i wieloaspektowy proces. Szczególnie w pierwszej powieści Asturiasa – której źródła tkwią nie tylko w dualizmie myślowym Majów, lecz także w binarnym konceptyzmie Quevedo<sup>44</sup> – ów dialektyczny ruch sprzeczności funkcjonuje jako sygnał harmonijnej kompozycji i spójności semantycznej tekstu<sup>45</sup>. Zdarza się, że zestawienie

---

*Hispanoamérica: Estudio analítico y comparativo de »Nostromo«, »Le Dictateur«, »Tirano Banderas« y »El Señor Presidente«, [w:] La novela hispanoamericana, red. J. Loveluck, Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1969, s. 230–276 (zwłaszcza s. 267–268); E. Arenas-Capiello, »El Señor Presidente« o la concepción demoníaca del mundo, „Anuario de Filología”, nr 6–7 1967–1968, s. 231–300; M.J. Alonso González, *Simbolismo y función de las imágenes luz-sombra en »El Señor Presidente«*, „Anales de literatura hispanoamericana”, nr 17 1988, s. 71–81.*

<sup>44</sup> W wywiadzie przeprowadzonym przez hiszpańską dziennikarkę Josefínę Carabias dla „El Imparcial” (Gwatemala, 28 października 1967 r.), Asturias przyznaje, że jego „wielkim mistrzem jest Quevedo”, M.Á. Asturias, cyt. za: T. Rodríguez, s. 82.

<sup>45</sup> Operowanie kontrastem, antynomią, przeciwstawieniem wywołuje sensualne i estetyczne doznania u odbiorcy (na co składa się także ściśle połączenie aspektu werbalnego z wizualnością w twórczości Asturiasa), a co za tym idzie, kształtuje jego świadomość polityczną. Jak wyjaśnia Martin: *Lo que empieza como un »parpadeo« o juego de oposiciones binarias indiferenciadas, organizadas en el plano de la sincronía, se convierte poco a poco en una jerarquía de contradicciones cuya transformación progresiva permite sólo una conclusión al final de la novela: la toma de conciencia. El vaivén, la irresistible alteración binaria que subyace la obra entera de Asturias, va abriendo poco a poco la conciencia política del lector a través de su sensibilidad estética.* G. Martin, »El Señor Presidente«: una lectura »contextual«, [w:] M.Á. Asturias, *El Señor Presi-*

dwóch obrazów, dobranych na zasadzie przeciwstawienia, z którego budzi się trzecia myśl, nosi tyleż cech montażu kontrastowego (montażu antytez), co i montażu analogii<sup>46</sup>.

#### 4. Druzgocąca parodia

Wypowiedź „Krowiego Jęzora” przepelniona jest utartymi sformułowaniami o charakterze religijnym, moralnym, a także politycznym; Asturias sięga bowiem po elementy przynależne do tak zwanego stylu „funkcjonalnego społecznicy” – wzniosłej retoryki nadużywającej frazesów (w tym frazeologii gazetowej). Monolog w funkcji wysłuchiwanego przez lud objaśnienia-poucze-

---

*dente*, red. G. Martin, ALLCA XX, Madrid et al. 2000, s. 935. W powyższej wypowiedzi Martina pojawia się pojęcie „migotania” [*parpadeo*], czyli metafory kondycji ludzkiej – będącej zmienną grą światła i cienia, obecności i nieobecności, bytu i niebytu – zaczerpniętej ze wstępu Dority Nouhaud do krytycznego wydania (pośmiertnego) *Tres de cuatro soles* Asturiasa z 1977 r. (wyd. fr. 1971), „literackiego testamentu pisarza, historii osobistej i historii świata”, jak trafnie określił Marcel Bataillon. M. Bataillon, cyt. za: S. Millares, *Poesía, encantamiento y alucinación: el testamento literario de Miguel Ángel Asturias*, „Guaragua”, t. 4, nr 11 2000, s. 32. Zob. D. Nouhaud, *Miguel Ángel Asturias: lo ancestral en su obra literaria*, [w:] M.Á Asturias, *Tres de cuatro soles*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1977, s. 70.

<sup>46</sup> O tzw. „montażu sytuacji analogicznych” [*montaje de situaciones análogas*] jako technice narracyjnej w *El Señor Presidente* pisze Humberto E. Robles, zob. H.E. Robles, *Perspectivismo, yuxtaposición y contraste en «El Señor Presidente»*, „Revista Iberoamericana”, t. XXXVIII, nr 79 1972, s. 215–236. Robles odwołuje się m.in. do rozdziału XII pt. „Camila” (otwierającego drugą część powieści), gdzie pojawia się użycie jukstapozycyjnych zestawień obrazów (w rodzaju sekwencji wyjaśniających) związanych z motywem ruchu, takich jak rodzinny album fotograficzny (wprowadzający retrospekcje i burzący chronologię wypadków) i morze (uosabiające czas miniony); kino i zabawa w chowanego, dokładniej powiązane ze sobą dwie zamknięte przestrzenie, w których możliwe jest operowanie światłem i cieniem: sala projekcyjna i pokój ze świetlikiem (miejsce-symbol przywołujące wspomnienie z dzieciństwa tytułowej bohaterki ww. rozdziału).

nia ogranicza się do prostego naśladowania (udramatyzowanego) kazania i w rezultacie ciąży ku komizmowi różnicy. Eksplicytne odniesienie do ewangelicznej paraboli siewcy<sup>47</sup> (*en lugar de sembrar los campos, cómo tú, Señor, lo enseñas*)<sup>48</sup> suponuje to, o czym sama przypowieść o siejbie opowiada, a więc historię niedoboru i (lub) nadmiaru – „wypowiedzenie paraboli i jej recepcja”, wydarzenie rozbieżności, obfitości i (lub) braku pomiędzy wypowiadającym i odbiorcą, „na jednym lub drugim obwodzie wypowiedzi”<sup>49</sup>. Mało przekonywające słowa pompatycznego przemówienia „Krowiego Jęzora”, choć stylizowane na ewangeliczną naukę, nie komentują sensu „święconych” wydarzeń, a już bynajmniej nie ukazują Pana Prezydenta jako „bożej błyskawicy”. Miast przydawać tyranowi blasku Bożego namiestnika, obnażają nie tyle nieudolność mówcy – co mizerność samej wypowiedzi i jej nużącą jednostajność. Inicjalna językowa omyłka (brak połączenia przyimka z rodzajnikiem określonym w aklamacji *¡Hijo de el pueblo!*)<sup>50</sup> – zająknięcie spowodowane chwilowym zawahaniem,

---

<sup>47</sup> Mt 13, 1–23.

<sup>48</sup> M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, s. 207.

<sup>49</sup> L. Marin, *O religijności*, tłum. K. Matuszewski, [w:] tenże, *O przedstawieniu*, s. 174.

<sup>50</sup> Por. M.Á. Asturias, *El Señor Presidente (edición conmemorativa)*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, Barcelona 2020, s. 115. W okolicznościowym wydaniu powieści *El Señor Presidente* (druk ukończono w sierpniu 2020 r., w setną rocznicę upadku dyktatury Manuela Estrady Cabrery) – opartym na wydaniu z 1959 r. – pojawia się inna ortografia w przypadku owego wykrzyknienia, gdzie zastosowano pisownię z łącznikiem: *¡Hijo de-el pueblo!* Dzięki takiej typografii oznaczono rozłączną wymowę przyimka i rodzajnika, aby – przy głośnym czytaniu – uniknąć zjawiska synerezy, a w zamian za to uzyskać rozrzew, który wynikałby z sąsiedztwa dwóch samogłosek na styku dwóch wyrazów (hiatus zewnętrzny). Wspomniane wydanie Asturia-

zwątpieniem tudzież mocnym wzruszeniem – całkowicie przekształca dyskursywny komunikat postaci, zabawnie odwraca jego wysoki styl i uroczysty charakter. Tuż po lapsusie nie do wybaczenia następuje coraz bardziej wzmożony słowotok i bełkotliwość (wykolejenia dyskursu); słowa „wyrzucone” i nieodebrane nabierają cech antyprzekazu, pozornego komunikatu. Schlebająca przemowa „Krowiego Jęzora” nie brzmi dostojnie i wzniosłe: jest zaiste okazem jałowego, pustego wielomówstwa, gdzie „ubóstwo treści skrywa się nie za niedostatkami słów, lecz przeciwnie – za ich obfitością, w której tonie myśl”<sup>51</sup>; co więcej, podlega ona jed-

---

sowskiej „powieści dyktatury” z końca lat pięćdziesiątych było trzecim z kolei, które ukazało się nakładem Editorial Losada (Buenos Aires 1959; wcześniejsze: 1948 i 1952). Według Asturiasa jest to edycja definitywna, zawierająca drobne różnice interpunkcyjne oraz niewielkie zmiany leksykalne (i ostatnia, jaką pisarz zdołał osobiście przejrzeć i zredagować). Dekadę później Asturias poinformował Uniwersytet San Carlos w Gwatemali, że planowana wówczas (w związku z jego wizytą w Gwatemali w 1966 r.) publikacja *El Señor Presidente* – notabene pierwsza opracowana w jego rodzinnym kraju – winna bazować na owej ostatecznej wersji dzieła. Chodzi o wydanie z 1969 r. (Editorial Universitaria de San Carlos, Ciudad de Guatemala), do którego ilustrację na okładkę wykonał Guillermo Grajeda Mena, i które Asturias chciał rozpowszechnić wśród studentów – we współpracy ze swym Alma Mater, gdzie gwatemalski pisarz ukończył studia prawnicze (pracę pt. *El problema social del indio* obronił w 1922 r., kiedy to USAC był znany pod nazwą Universidad Nacional). W zapisie kolofonu sformułowano następującą notę: *Por indicación del autor se siguió la 3.<sup>a</sup> edición de la Editorial Losada del año 1959*. Zob. też M.Á. Asturias, *El problema social del indio y otros textos*, red. C. Couffon, Centre de Recherches de L'Institut d'Études Hispaniques, Paryż 1971. Wszystkie teksty o tematyce społeczno-politycznej składające się na publikację przygotowaną przez Claude'a Couffona wyszły spod pióra gwatemalskiego laureata Nagrody Nobla (1967) w latach dwudziestych. Oprócz rozprawy *El problema social del indio*, są to: *La suprema injusticia* (1925–1926); *Sistema educacional nocivo al país* (1926); *A los alumnos de la Universidad Popular de Guatemala, con motivo del Tercer Aniversario de la fundación de ese plantel* oraz *Hacia una patria mejor* (1927).

<sup>51</sup> W. Propp, *O komizmie i śmiechu*, s. 149.

noznacznemu samowysmianiu, gdyż nie zostaje wygłoszona jednym tchem od początku do końca.

Podług zbiorowej wyobraźni Pan Prezydent egzemplifikuje działanie Boga i prawego dyktatora: ikonę państwa, najjaśniejszy ze wszystkich znak, zmaterializowany obraz zbytku chwały, wszelkich zaszczytów i dostojęństw. Zyskał on status najwyższej „świętości”: jego władza nie podlega dyskusji, toteż oklaskująca go masa widzów ze swadą sypie coraz bardziej rozbudowanymi i wyolbrzymianymi przymiotami:

Un aplauso cerrado ahogó la voz de la *Lengua de Vaca*, como llamaban por mal nombre a la regalona que decía el discurso, y una serie de abanicos de vivas dieron aire al mandatario y a su séquito:

—¡Viva el Señor Presidente!

—¡Viva el Señor Presidente de la República!

—¡Viva el Señor Presidente Constitucional de la República!

—¡Con un viva que resuene por todos los ámbitos del mundo y no acabe nunca, viva el Señor Presidente Constitucional de la República, Benemérito de la Patria, Jefe del Gran Partido Liberal, Liberal de Corazón y Protector de la Juventud Estudiosas!...<sup>52</sup>

Wypowiadany przez „Krowi Jęzor” dyskurs – który mógłby przecieć trwać w nieskończoność – nagle zostaje przerwany przez obfitość okrzyków tłumu, wyrażających pochwały i uznanie adresowane do dyktatora. Gdy tylko w powietrzu zagrzmiały aplauz i burza wiwatów, głos kobiety zostaje wessany przez wrzaskliwy tłum,

---

<sup>52</sup> M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, s. 207.

stając się nic nie znaczącą cząstką (cząsteczką zgiełku): *Un aplauso cerrado ahogó la voz de la »Lengua de Vaca« [...] y una serie de abanicos de vivas dieron aire al mandatario y a su séquito*. Głośne wypowiedzi pochwalne (tu: transponowane do tekstu pisanego), takie jak *¡Viva el Señor Presidente!, ¡Viva el Señor Presidente de la República!* itd., wywodzą się z dyskursu komunikacyjnego i należą do tzw. „kultury fonetycznej”. Są to powtarzalne i uroczyste „wyliczanki”, z których przywódca czerpie legitymizację swojej wszechmocy; odwołują się one do „oficjalnej” nacjonalistycznej rzeczywistości celem jej powielenia i ciągłego utrwalania w świadomości społeczeństwa. Nieziemski „dobrodziej”-despota charakteryzowany jest poprzez gromko wypowiedane przez publiczność (jednorodnym głosem) górnolotne tytuły-frazesy. Masa odnajduje w nim zagorzałego orędownika: zostaje okrzyknięty „Zasłużonym dla Ojczyzny” (*Benemérito de la Patria*), „Przywódcą Wielkiej Partii Wolności” (*Jefe del Gran Partido Liberal*), „Liberalnym Protektorem Pilnej Młodzieży” (*Liberal de Corazón y Protector de la Juventud Estudiosa*). Pochwalny ton tych wypowiedzi zostaje jednak zakłócony: egzaltacja przekształca się w swoje przeciwieństwo. Mechanicznie recytowane, spiętrzające się czcze słowa – zamiast zapewnić powodzenie w oparciu o kategorię uznania – pozbawiają owo przedstawienie wewnętrznej spójności; demaskują idealizację Pana Prezydenta jako krzywego odbicia „kultu jednostki”. Parodiowaniu podlega tu zwłaszcza

nadmiar rezonerstwa i przesadne „inscenizowanie”<sup>53</sup> stosownej formy społecznego ładu, opartej na posłuszeństwie wobec narzuconych reguł gry: służalczych zachowań zgodnych z zasadami „wodzowskimi”, których wypełnianie winno zapewnić skuteczność działania odprawianych rytuałów afirmatywnych. Automatyzm słowny to środek służący zarówno komunikatywnemu opisaniu (zwerbalizowaniu) inscenizacji, jak i dublowaniu lub zastąpieniu odgrywanych gestów „obrzędowych”. Niemniej jednak żarliwie wiwatujący poddani (wielość głosów przekształcona w jednobrzmiący „chór papug”), wraz z ceremonialną, objaśniającą przemową „Krowiego Jęzora” (parodystycznym echem, głosem wtórnym, w który nikt się nie wsłuchuje), ukazują bezsensowność treści tego, co przedstawiane – konwencjonalny, eksplikatywny sposób wyrażania nie może tu niczego ująć. Jak wskazuje Władimir Propp, zdarza się, że „parodia polega na powtórzeniu zewnętrznych przejawów zjawiska, które w oczach odbiorców przesłaniają jego sens”<sup>54</sup>. Próba dopasowania języka (retorycznego) do napuszonej i przeteatralizowanej celebracji nie zostaje doprowadzona do końca – nie przekazuje niczego; lud („audytorium”) nie osiąga ostatecznej jedności z „bóstwem”, nie odczuwa (wraz z nim lub za jego pośrednictwem) świetlistego ciepła płomienia – objawienia znaczenia nagłego jak błyskawica. Tak zastosowana paro-

---

<sup>53</sup> I na odwrót: te nad wyraz idealizowane czy nierzadko groteskowo przeteatralizowane sceny „apoteozy” władcy nie okazują w pełniejszym świetle sensu padających słów.

<sup>54</sup> W. Propp, *O komizmie i śmiechu*, s. 93.

dia ujawnia również brak wyjątkowości i jednostkowej specyficzności Pana Prezydenta umieszczonego na przerysowanej scenie (sztucznie wydzielonej i podwyższonej) – miast w zapowiadanej sferze zupełnej prawdy (jasności, porozumienia). Balkon – platforma dla władzy (autorytetu), miejsce jej zatwierdzania i okresowego reaktualizowania – u Asturiasa przeistacza się w *locus* bezwzględnego upokorzenia. Panujący fałsz wynika z naruszenia lub wypaczenia przedustanowionego związku (znakowego) między treścią a planem ekspresji. Pozostaje jedynie mamiące złudzenie: bezprzedmiotowa, pozbawiona żywotności i beztreściwa imitacja (pozór) potęgi.

## 5. Asturias-montażysta<sup>55</sup>

Wróćmy jeszcze do przywołanego wcześniej krótkiego pytania, jakie pada z ust Pana Prezydenta przed wyjściem na balkon do zebranych: ¿...*el pueblo?*, albowiem jest ono warte głębszego zastanowienia. Jak czytamy u Asturiasa, są to „dwa wyrazy”, do których przywódca wprowadził „bakcyła interrogacji” (*El amo puso en estas dos palabras un bacilo de interrogación*)<sup>56</sup>. Otóż

---

<sup>55</sup> O niewątpliwym wpływie kina (zwłaszcza estetyki okresu niemego, czarno-białego) na *El Señor Presidente* wskazuje między innymi Gerard Martin: *No cabe duda que «El Señor Presidente» es una novela fuertemente marcada por la experiencia del cine de aquellos años [la década de los años 20], cine mudo, blanco y negro, cuyos rasgos eran el melodrama, la exageración y artificialidad de los movimientos, la caricatura y cierta cualidad fantasmal de los personajes. A pesar del desarrollo aparentemente lineal de la novela, es una obra de concepción poco común.* G. Martin, »*El Señor Presidente*«: una lectura »contextual«, s. 951 i n.

<sup>56</sup> M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, s. 207.



w owych wyrwanym słowach – „słabych dźwiękach” przyczyniających się niejako do ekspansji ciszy – zawarty jest temat niepewności czy też zwątpienia (w kogoś i/lub w samego siebie), służący przede wszystkim intencjom farsowym. Parodyjna paradoksalność tkwi także w tym, iż długo wyczekiwany władca nie potrafi w pełni przemówić własnym głosem w tak kluczowym momencie – w dzień obchodów rocznicy nieudanej próby zamachu na jego życie. A zatem, pomimo istnienia możliwości i powinności, nie zabiera głosu w należyty sposób, nie wypełnia przypisanej mu roli. Uważny czytelnik zauważy jednak pewną wzmiankę o odpowiedzi Pana Prezydenta na głośny aplauz (sfanatyzowanego) tłumu:

Los vivos de la *Lengua de Vaca* se perdieron en un incendio de vítores que un mar de aplausos fue apagando.

El Presidente contestó algunas palabras, la diestra empuñada sobre el balcón de mármol, de medio lado para no dar el pecho, paseando la cara de hombro a hombro sobre la concurrencia, entrealforzando el ceño, los ojos a cigarritas. Hombres y mujeres enjugaron más de una lágrima<sup>57</sup>.

Powszechny zachwyty i wzruszenie skwitowane zostały kilkanaście najprawdopodobniej niezdatnymi słowami płynącymi od dyktatora: *El Presidente contestó algunas palabras*. Tak więc ich treści możemy się domyślać wyłącznie poprzez obserwację zachowania postaci i jej otoczenia. Dlatego też rozpatrzę finalne fragmenty „Niech cały świat śpiewa” pod kątem widzenia planu montażowego<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Tamże, s. 208–209.

<sup>58</sup> Odnośnie do analizy dzieła literackiego pod względem planu montażowego, korzystam z wybranych artykułów Sergiusza Eisensteina (zwłaszcza są to: *Przy-*

Asturias, portretując figurę dyktatora, nieustannie lawiruje między dwiema przeciwstawnymi płaszczyznami istnienia, wyrażającymi dwoistą naturę Pana Prezydenta: tchórzliwej, słabej, niezdecydowanej postaci (potencjalnej ofiary buntu) i okrutnego wodzina-nadzorcy otoczonego boską czcią<sup>59</sup>. Jak stwierdza Lucrecia Méndez de Penedo, powieść *El Señor Presidente* ujawnia, że pod „maską mitycznego dyktatora” (jednostki wybranej, wybitnej) skrywa się tylko „żałosny, mały człowieczek”, uosobienie przeciętności i miernoty: *un patético hombrecillo condicionado por un encalorizado revanchismo que mantiene abiertas las heridas de una infancia marcada por la doble moral provinciana*. W strukturze powieściowej Pan Prezydent jest postacią ambiwalentną, w której obydwa opozycyjne człony (przeciwstawne cechy atrybutywne) należy traktować jako nierozłączne. Niewątpliwe, że w powyższym ustępie mamy do czynienia z dość typowym „ujęciem” pokazującym sylwetkę tyrana na balkonie<sup>60</sup>. W obawie

---

*kłady analizy planu montażowego; Puszkina-montażysta; Dickens, Griffith i my* [tłum. I. Piotrowska]; *Zagadnienia kompozycji* [tłum. L. Lewin] zebrane w: S. Eisenstein, *Wybór pism*, tłum. L. Hochberg et al., wybór, wstęp i red. R. Dreyer, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959; zob. rozdział „Literatura a film”: s. 11–117), a także ze studium Marca Schreursa: *Procedures of Montage in Isaak Babel's 'Red Cavalry'* (Rodopi, Amsterdam–Atlanta 1989).

<sup>59</sup> L. Méndez de Penedo, »*El Señor Presidente*«: *la ausencia como presencia del poder*, [w:] M.Á. Asturias, *El Señor Presidente (edición conmemorativa)*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, Barcelona 2020, s. 394.

<sup>60</sup> Kwintesencję relacji zachodzącej między określonym miejscem (tu: balkonem jako symbolicznym elementem architektonicznym) i indywidualną lub kolektywną figurą władzy wyraził Jean Genet w ostrej satyrze obyczajowej *Balkon* (*Le balcon*, 1958), na którą wskazują tu dla porównania. W didaskaliach poprzedzających scenę VIII francuski autor umieścił taki oto opis: *The scene is the balcony itself [...]. The three men come out on the balcony. First THE BISHOP, then THE*

o własne życie ustawia się on prawym bokiem do zebranych – ów kierunek wyznacza dłoń despoty chwytająca marmurową balustradę: *la diestra empuñada sobre el balcón de mármol*. Mechanicznie obracając twarz raz w jedną, raz w drugą stronę, bacznie i podejrzliwie przypatruje się tłumowi: *paseando la cara de hombro a hombro sobre la concurrencia*. Potem zaś następuje przejście do dużego zbliżenia obejmującego detale (cechy fizyczne), takie jak mimika i spojrzenie – bezgłośny język ekspresji, język oczu. Ostrze spojrzenia „wypowiada się”, zbliża się do mowy – jest to swoisty zwrot ku przekraczaniu wizualności. Przedstawiona („upozowana”) przez Asturiasa postać dyktatora gra twarzą, formuje maskę na własnej twarzy, która przekazuje znaczące obrazy wytwarzające myśl o przewadze: gniewliwie „marszczone brwi” i „zwężone oczy” (*entrealforzando el ceño, los ojos a cigarritas*). Ruchliwa twarz Pana Prezydenta stanowi przeciwieństwo wycofanego, na wpół skrywanego ciała: *de medio lado para no dar el pecho*; jednowładca, bojąc się ataku, nie chce być widziany w pełni (frontalnie). W tym sensie to twarz obejmuje przywództwo, nadzoruje wszelki nieporządek i wydaje rozkazy: wyodrębnia się z całości, zachowuje się niczym „maska roli” – odgrywa społeczną funkcję, której oczekuje się od jej nosiciela (od osoby stojącej, od

---

*GENERAL, then THE JUDGE. They are followed by THE HERO [the Chief of Police – dop. mój, I.S.]. Then comes THE QUEEN [...]. They are silent. They simply show themselves.* J. Genet, *The Balcony*, tłum. B. Frechtman, Grove Press, New York, NY 1966, s. 70. Korzystam z angielskiego przekładu dzieła Geneta, a dokładniej z wydania, w którym zamieszczono fotografie Marthy Swope dokumentujące pierwsze wystawienie sztuki w Stanach Zjednoczonych (Nowy Jork, 3 marca 1960 r.) w reżyserii José Quintero.

przedstawiciela autorytarnej władzy). Zwierzchnik narodu za wszelką cenę utrzymuje (propagandową) fikcję – instruuje widzów. Określona ekspresja mimiczna zamknięta w formie twarzy-fasady wystawionej na pokaz nie tylko zastępuje głos/mowę, lecz także uobecnia działanie/czynność.

Ważnym elementem władzy – w szczególności tej, która maksymalne natężenie znajduje w osobie autokraty<sup>61</sup> – jest bowiem zdolność przejrzenia ludzi i nieustanna inspekcja, za którą kryje się obsesja zbrodni i buntów. Poddani stopieni w jedność, gotowi do posłuszeństwa, czują się zewsząd widziani i słyszani. Ów akt obserwacji nie dopuszcza do tego, co nie powinno się zdarzyć: zwalcza niebezpieczeństwo spisku i chaosu, z którymi związane jest zło. Kontrola odbywa się w sposób publiczny (widoczny): jednowładca ogarnia i mierzy wszystkich przeszywającym, śledzącym spojrzeniem<sup>62</sup>, przy czym sam usiłuje być emblematem nieprzeniknioności. Tajemnicę konstytuuje zarówno natężony wyraz

---

<sup>61</sup> Takie sprawowanie wszechwładzy jest w istocie przeciwstawne fizyce władzy jaką wyznacza Benthamowski model. Niemniej jednak mechanizm obserwacji opisany w *El Señor Presidente* pod pewnymi względami przypomina aspekty schematu panoptycznego. Dzieje się tak między innymi dlatego, że ów aparat władzy – jako instrument rządzenia wnikający w społeczny organizm – „wywiera stałą presję zanim jeszcze popełnione zostaną błędy, pomyłki czy zbrodnie. Ponieważ, tym samym, jego siła polega na braku interwencji, na samorzutnym i pozbawionym hałasu działaniu, na tworzeniu mechanizmu, którego efekty wzajemnie się wiążą”. M. Foucault, *Panoptyzm*, tłum. B. Banasiak, [w:] „Literatura na Świecie”, nr 6 (203) 1988, s. 287–288.

<sup>62</sup> Ujmując rzecz słowami Michela Foucault: „Nie potrzeba broni, przemocy fizycznej, ograniczeń materialnych. Tylko spojrzenie”. M. Foucault, *The Eye of Power (A conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot)*, tenże, [w:] *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, red. C. Gordon, tłum. C. Gordon et al., Pantheon Books, New York 1980, s. 155.

twarży, jak i milczenie wodza (od chwili powstania z siedziska i przekroczenia progu). To, co dzieje się później, należy prześledzić jak na zwolnionej taśmie filmowej. Otóż „plan” zamykający cytowany passus to kolejne zbliżenie, choć tym razem na wcześniej niewidzialne oblicza. Obejmuje ono kilka anonimowych twarzy, wybranych z tłumu, wyizolowanych i powiększonych – oglądanych (widzialnych). Konstrukcja ta jest zrozumiała i określa stosunki władzy: gwałtowna zmiana perspektywy pokazuje, jak tonący we łzach lud ucieleśnia bojaźń i zarazem spełnia niewerbalne żądanie paranoicznego despoty – żądanie całkowitej uległości wobec autorytetu: *Hombres y mujeres enjugaron más de una lágrima*. Asturias posługuje się metodą, która polega na przedstawieniu serii oddzielnych i zarazem zuniformizowanych twarzy – bezimiennych cząsteczek zbiorowego organizmu narodu. Zbliżenia twarzy mężczyzn i kobiet, wybuchających płaczem na widok państwowej ikony, ukazują (i przekazują) stale narastający niepokój; powierzchnie twarzy, uchwycone w momencie ruchu uczuć, zostały wzięte pod lupę, jak gdyby na wzór wielkiego planu filmowego. Nie chodzi tu więc o spojrzenie panoramiczne, rozległy widok (ujęcie tłumu z góry) lub płynne przejście, lecz raczej o spojrzenie zorientowane na szczegół. Niepoślednią tego wskazówką jest to, że Pan Prezydent porusza głową, przenosi wzrok podczas zmiany pozycji twarzy, od jednego ramienia ku drugiemu (*paseando la cara de hombro a hombro*), co wiąże się z mimowolnym ruchem gałek ocznych – co jakiś czas zasłanianych powieka-

mi – „skaczących” z jednego położenia w drugie. Co ciekawe, Sergio Ramírez określa arcydzieło Asturiasa jako „powieść skonstruowaną na sposób kinetyczny [*de manera cinética*]”, które – celem dokładnej analizy – wymagałoby przeglądu zapisu, jak gdyby klatka po klatce: *cuadro tras cuadro, estampa tras estampa, miedo y degradación, represión y adulación, sometimiento y crueldad* [...] <sup>63</sup>. Zestaw pojedynczych obrazów daje bowiem wgląd w interpretację całości. W tym jednym zdaniu: „Mężczyźni i kobiety otarli więcej niż jedną łzę” – krótkiej scenie ostentacyjnego przyjmowania i demonstrowania poddaństwa – ujęta została kwintesencja stosunku mas ludzkich (tożsamyh ze sobą twarzy) do istoty „uświęconej” i *vice versa*. W efekcie mamy do czynienia z ciągiem zestawień szczegółów (maksymalnych ekspresji): nadzorcze spojrzenie dominującego i płaczliwe spojrzenie podporządkowanych. U Asturiasa twarz uniżonego uwielbienia (zdegradowane i roztopione w masie jednostki, pozbawione psychicznej autonomii) skonfrontowana została z twarzą absolutnej władzy w konkretnym celu. Pan Prezydent jest wcieleniem zasadniczej tożsamości panującego z poddanymi. Swoją osobą, swoim ciałem symbolizuje państwo i ludność kraju; jego przyciąganie oddziałuje na pojedyncze osoby i skupia je jako masę (zbiorowy byt tworzący jeden wielki organizm). Płaczący mężczyźni i kobiety – „uchwyleni” według wyrażanej przez nich emocji (silnego smutku) – re-

---

<sup>63</sup> S. Ramírez, *El tirano que adoraba a la diosa Minerva*, [w:] M.Á. Asturias, *El Señor Presidente (edición conmemorativa)*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, Barcelona 2020, s. LXXIV.

prezentują twarz jednolitej masy poddańczej<sup>64</sup>. Ukazany i sklasyfikowany za pomocą zbliżeń tłum, zglajchsztaltowany na placu przed prezydenckim pałacem, stanowi część składową systemu represji, rozwiniętą synekdochę całości obejmującej dyktatora (reprezentanta władzy autokratycznej oraz orędownika ludu), a także jego kolektywny obraz – naród<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> W tej specyficznej sytuacji (zbiorowe święto narodowe), trwającej tylko przez pewien okres czasu, uczucia i myśli zgromadzonych ludzi mają jeden kierunek i wobec tego tworzą zbiorową duszę, zbiorową osobowość, której cechy nie są sumą cech jednostek odmiennych, heterogenicznych. Otóż w powieści Asturiasa zbiorowość, w której zanika świadomość odrębności, nabiera cech „tłumu psychologicznego” w rozumieniu Gustave’a Le Bon; zob. G. Le Bon, *The Crowd: A Study of the Popular Mind* [1895], Dover Publications, Mineola, NY 2002, s. 4.

<sup>65</sup> Por. bonaerenskie wydanie *El Señor Presidente* ze stycznia 1977 r. w serii *Biblioteca clásica y contemporánea* domu wydawniczego Losada. Okładkę przedstawiającą twarz z kapeluszem złożoną z wielu twarzy zaprojektował Silvio Baldessari (1916–1987) – znany argentyński malarz i ilustrator, który współpracował m.in. z wydawnictwami Losada<sup>65</sup> i Paidós (Buenos Aires; zob. zwłaszcza kolekcję *Letras Argentinas*). Na kolorowanej akwarelę ilustracji ustawienie *en face* umożliwia widocznienie obojga uszu Pana Prezydenta, które rzucają się w oczy także ze względu na odpowiedni dobór barw: czerni, szarości i fioletów. Wierzchnia warga pokryta sumiastym wąsem, opuszczonym na dół, to jawna aluzja do wielu gwatemalskich tyranów (nie tylko do fotograficznych portretów Estrady Cabrery). Asturias wspomina o wąsach prezydentów Gwatemali (sprawujących władzę dyktatorską) w sarkastycznym artykule pt. *Capilarología*, który ukazał się 18 maja 1929 r. w „El Imparcial” (M.Á. Asturias, *Capilarología*, [w:] tenże, *París 1924–1933. Periodismo y creación literaria*, red. A. Segala, ALLCA XX, Madrid 1988, s. 347). W *El Señor Presidente* szpakowate wąsy „zaczępane w kącach ust” i zakrywające „beżebne dziąsła” dopełniają całość wizerunku dyktatora, zawsze ubranego w żałobną czerń, służącą do projekcji diabolicznej strony osobowości postaci i zarazem niekonkretyzowania jej twarzy. W szóstym rozdziale powieści (pt. *La cabeza de un general*) czerń kojarzona ze złem i przewrotnością jest konsekwentnie atrybutem Pana Prezydenta (zob. M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, s. 145). Na wspomnianej ilustracji autorstwa Baldessariego depersonalizacja ekspresji ikony państwowej dokonana została za pomocą wypełnienia głównej twarzy (stanowiącej swoiste obramowanie) ośmioma innymi. Umocniło to charakter maski, która przestaje wiązać twarz z pojedynczym ciałem, gdyż oznacza powierzchnię biorącą w posiadanie inne (ciała). Na tle czarnego kapelusza Argentyńczyk umieścił ponadto trzy lub cztery (jedna jest ledwie zauważalna)

Władza dyktatora przeradza się w tyranię poprzez jego widzialne i niewidzialne ciało (równe całości państwa), osobiwą materialną i mityczną obecność – promieniującą siłę, która przekazywana jest innym ciałom (obserwowanym/nadzorowanym). Od momentu ukazania się na balkonie z okazji święta narodowego, oficjalnego święta reżimu, jednowładca widzi i automatycznie rozpoznaje swych poddanych wyłącznie jako masę podejrzanych – w tym tkwi cała ich istota w społeczeństwie totalitarnym, zbudowanym na „apoteozie” Pana Prezydenta. Przydzielonym miejscem podległego mu zbiorowiska – istniejącego tylko w liczbie mnogiej – jest widoczny z balkonu plac. Krótko mówiąc, ścisły podział przestrzenny przypisuje gęstą masę do miejsca oddanego pod nadzór i kontrolę. Zatem figura jednomyślnego i jednak odczuwającego tłum, umieszczona na pewnym szczeblu kreowanego świata (a przede wszystkim w polu widzialności), nie posiada już innych właściwości – jej zróżnicowanie utraciło jakiegokolwiek znaczenie. Masa ludzka charakteryzowana jest zatem przez swą funkcję pełnioną w stosunku do władcy (który nie daje się tej masie wchłonąć) i jednocześnie przez miejsce zajmowane w całościowej konstrukcji wrogiego świata; tłum jest wytworem ze-

---

hieratyczne sylwetki mężczyzn widocznych od połowy torsu w dół i mających na sobie garnitury w kolorze bladej purpury. Dwóch z nich (stojących z przodu) wspiera się na lasce, jak gdyby wskazując nią odbiorcy właściwy kierunek spojrzenia – w stronę anonimowych i zdeformowanych twarzy. Wgłębienie na rondzie, zaznaczone mocniejszą czernią, może więc sugerować uciskanie, ciemienie, prześladowanie, ograniczenie. Sprawująca władzę twarz (twarz przywódcy) wpływa na wszystko i wszystkich: ściąga na siebie i nosi w sobie spojrzenie oddanego tłumy.



wewnętrznego nakazu i przymusu. Co ważne, ukrytą funkcją tej zbiorowości, swoistej „wspólnoty” pozostającej pod władzą (spojrzenia) Pana Prezydenta<sup>66</sup>, jest demonstrowanie potęgi pałacu – niedostępnej twierdzy despotyzmu. Ponadto zamknięty w określonym układzie architektonicznym Pan Prezydent, podobnie jak zgromadzony tłum, jest częścią swistego systemu „optycznego” z elementami hierarchicznego podporządkowania, o czym zaświadcza

---

<sup>66</sup> Istnieje niezaprzeczalne powiązanie między spojrzeniem i jego funkcją w powieści *El Señor Presidente* (zwłaszcza w rozdziale „Niech cały świat śpiewa!”) a Hobbesowskimi strategiami wizualnymi. W tekście *Thomas Hobbes's Visual Strategies* Horst Bredekamp pisze o wzajemnym oddziaływaniu „form kontaktu wzrokowego” między obywatelami, Lewiatanem i widzem (zob. H. Bredekamp, *Thomas Hobbes's Visual Strategies*, [w:] *The Cambridge Companion to Hobbes*, red. P. Springborg, Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 38–40). Słynny miedzioryt ze strony tytułowej pierwszego wydania traktatu *Lewiatan*, opublikowanego w maju 1651 r. w Londynie (a w wersji łacińskiej w przekładzie samego autora – w 1968 r. w Amsterdamie), ma bezpośredni związek z reprezentowanymi poglądami Hobbesa. Rycina Abrahama Bosse'a (1602–1676), francuskiego rytownika, stanowi zatem istotny komponent dzieła. Ukazuje gigantyczną postać monarchy, który w prawej dłoni dzierży miecz (symbol władzy świeckiej); w lewej zaś – pastorał (symbol władzy duchowej). Na ciało gwaranta społecznej umowy (i wynikającego z niej bezpieczeństwa) składa się ponad trzysta osób stojących tyłem – mężczyzn i kobiet (niektóre z nich trzymają na rękach dzieci). Podporządkowani – tłum twarzy pozbawionych – gęsto wypełniają obydwa ramiona oraz tułów suwerena, rozchodząc się dopiero w okolicach szyi, w zaciętej strefie poniżej brody. Wąsata twarz monarchy pozostaje zatem pustą (niewypełnioną) powierzchnią, a jednocześnie celem i wynikiem spojrzenia, jak gdyby wywołana przed oczami „widzów” na podobieństwo halucynacji. Grafika ta – jak poetycko opisuje Luc Borot – „przedstawia rzekę ludzi płynącą w górę regulowanymi kanałami ciała politycznego; bez tych kanałów [...] rozproszyłaby się trzoda i nie byłoby tam głowy pasterza, w kierunku której całe stado patrzy”. L. Borot, *History in Hobbes's Thought*, [w:] *The Cambridge Companion to Hobbes*, red. T. Sorell, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 321. Należy pamiętać ponadto o jeszcze innej wersji okładki dzieła Hobbesa – do pergaminowego rękopisu przeznaczonego dla króla Karola II – która ukazuje korpus olbrzyma utworzony wyłącznie z ludzkich głów, patrzących tym razem na zewnątrz, czyli w stronę widza.

wyraźne spolaryzowanie przestrzeni na osi góra–dół (prezydencki balkon–plac publiczny, tj. miejsca, które konotują przestrzeń). Funkcjonalność figury dyktatora – z punktu widzenia jej powiązań z systemem – ujawnia pozycja zajmowana w zorganizowanym świecie; słowem, idzie tu o rolę, jaką się gra. Tyran staje się przedmiotem obserwacji (oglądu wertykalnego) tylko na pewien czas – dla zaspokojenia oczekiwań podwładnych, w ramach publicznego ceremoniału, rytuałów i znaków, poprzez które manifestuje się jego wszechwładza. Rangę Pana Prezydenta wyznacza jego czujne spojrzenie nadzorcy stanowiące wyraz ekspansywnej siły władania, które oddziałuje na wyobraźnię „kontrolowanych”; ma ono zaszczerpić w bezradnej zbiorowości poczucie strachu i instynktownego poświęcenia, a także budzić w niej stereotypowe, bezrefleksyjne zachowania – reakcje stadne wynikające z automatyzmu działania. Słowem, *El Señor Presidente* to powieść traktująca o dyktaturze jako doświadczeniu ludzkości, która wykazuje niepokojącą podatność na rozmaite mity, iluzje i miraż.

## Bibliografia

1. Adorno T., *Freudowska teoria i model propagandy faszystowskiej*, [w:] tenże, *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*, tłum. M. Bucholc, wstęp J.M. Bernstein, wstęp do wyd. pol. T. Maślanka, R. Wiśniewski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019, s. 185–211.
2. Alonso González M.J., *Simbolismo y función de las imágenes luz-sombra en »El Señor Presidente«*, „Anales de literatura hispanoamericana”, nr 17 1988, s. 71–81.
3. Amate Blanco J.J., *Tradycja „powieści dyktatury” w Ameryce Łacińskiej*, tłum. A. Trznadel-Szczepanek, „Literatura na Świecie”, nr 9 (146) 1983, s. 36–55.

4. Arenas-Capiello E., »*El Señor Presidente*« o la concepción demoniaca del mundo, „Anuario de Filología”, nr 6–7 1967–1968, s. 231–300.
5. Arévalo Martínez R., *¡Ecce Pericles!*, Tipografía Nacional, Guatemala City 1945.
6. Asturias M.Á., *El problema social del indio y otros textos*, red. C. Couffon, Centre de Recherches de L’Institut d’Études Hispaniques, Paryż 1971.
7. Asturias M.Á., *Capilarología*, [w:] tenże, *París 1924–1933. Periodismo y creación literaria*, red. A. Segala, ALLCA XX, Madrid 1988, s. 347.
8. Asturias M.Á., *El Señor Presidente*, red. A. Lanoël-d’Aussonac, Cátedra, Madrid 2009.
9. Asturias M.Á., *El Señor Presidente (edición conmemorativa)*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, Barcelona 2020.
10. Borot L., *History in Hobbes’s Thought*, [w:] *The Cambridge Companion to Hobbes*, red. T. Sorell, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 305–328.
11. Bredekamp H., *Thomas Hobbes’s Visual Strategies*, [w:] *The Cambridge Companion to Hobbes*, red. P. Springborg, Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 29–60.
12. Canetti E., *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, wstęp: L. Budrecki, Czytelnik, Warszawa 1996.
13. Cirlot J.E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Znak, Kraków 2012.
14. Eisenstein S., *Wybór pism*, tłum. L. Hochberg et al., wybór, wstęp i red. R. Dreyer, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959.
15. Eliade M., *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
16. Elshtein J.B., *Sovereignty: God, State, and Self (The Gifford Lectures)*, Basic Books, New York 2008.
17. Florenski P., *Ikonostas*, tłum. Z. Podgórzec, [w:] tenże, *Ikonostas i inne szkice*, wstęp H. Paprocki, Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 1997, s. 104–211.
18. Foucault M., *The Eye of Power (A conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot)*, tenże, [w:] *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, red. C. Gordon, tłum. C. Gordon et al., Pantheon Books, New York 1980, s. 146–165.
19. Foucault M., *Panoptyzm*, tłum. B. Banasiak, [w:] „Literatura na Świecie”, nr 6 (203) 1988, s. 275–307.
20. Genet J., *The Balcony*, tłum. B. Frechtman, Grove Press, New York, NY 1966.
21. Kellett E.E., *The Story of Dictatorship from the Earliest Times Till Today*, Ivor Nicholson and Watson Limited, London 1937.
22. Le Bon G., *The Crowd: A Study of the Popular Mind*, Dover Publications, Mineola, NY 2002.

23. Leach E., *Kultura i komunikowanie*, tłum. M. Buchowski, [w:] E. Leach, A.J. Greimas, *Rytuał i narracja*, tłum. M. Buchowski, A. Grzegorzczak, E. Umińska-Plisenko, PWN, Warszawa 1989.
24. Łotman Ju.M., *Wędrówka Ulissesa w »Boskiej Komedii« Dantego*, „Pamiętnik Literacki”, nr 71/4 1980, s. 127–138.
25. Marin L., *Od ciała ku tekstowi (Propozycje metafizyczne odnośnie do początku opowieści)*, tłum. B. Banasiak, [w:] tenże, *O przedstawieniu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011, s. 141–157.
26. Martin G., *Notas explicativas*, [w:] M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, red. G. Martin, ALLCA XX, Madrid et al. 2000, s. 341–432.
27. Martin G., *»El Señor Presidente«: una lectura »contextual«*, [w:] M.Á. Asturias, *El Señor Presidente*, red. G. Martin, ALLCA XX, Madrid et al. 2000, s. 930–977.
28. Méndez de Penedo L., *»El Señor Presidente«: la ausencia como presencia del poder*, [w:] M.Á. Asturias, *El Señor Presidente (edición conmemorativa)*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, Barcelona 2020, s. 381–399.
29. Menton S., *La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica: Estudio analítico y comparativo de »Nostromo«, »Le Dictateur«, »Tirano Banderas« y »El Señor Presidente«*, [w:] *La novela hispanoamericana*, red. J. Loveluck, Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1969, s. 230–276.
30. Millares S., *Poesía, encantamiento y alucinación: el testamento literario de Miguel Ángel Asturias*, „Guaragua”, t. 4, nr 11 2000, s. 32–45.
31. Mucha D., *Miguel Ángel Asturias (1899–1974). Pisarz i dzieło. Spisowatel a dilo*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach (Filia w Piotrkowie Trybunalskim), Piotrków Trybunalski 2019.
32. Nouhau D., *Miguel Ángel Asturias: lo ancestral en su obra literaria*, [w:] M.Á. Asturias, *Tres de cuatro soles*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1977.
33. Plutarch, *Plutarch's Lives: Pericles and Fabius Maximus, Nicias and Crassus*, vol. III, tłum. B. Perrin, William Heineman / G.P. Putnam's Sons, London and New York 1932.
34. Płażewski J., *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
35. Propp W., *O komizmie i śmiechu*, tłum. P. M. E. Knyż, NOMOS, Kraków 2016.
36. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, tłum. M. Dzielska, [w:] tenże, *Pisma teologiczne*, Znak, Kraków 1999.
37. Ramírez S., *El tirano que adoraba a la diosa Minerva*, [w:] M.Á. Asturias, *El Señor Presidente (edición conmemorativa)*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, Barcelona 2020, s. LXVII–LXXXIV.

38. Renaud M., *Lo real hiperbólico, forma del neobarroco (Asturias, Carpentier, Lezama Lima)*, [w:] *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, t. II, red. D. Puccini, S. Yurkievich, tłum. J.C. Rodríguez Aguilar, E. Cazenave, B. González Casanova, Fondo de Cultura Económica, México, D. F. 2010, s. 667–678.
39. Rodó J.E., *Montalvo*, [w:] tenże, *Cinco ensayos*, Editorial-América, Madrid 1915, s. 21–109.
40. Rodríguez T., *La problemática de la identidad en «El Señor Presidente» de Miguel Ángel Asturias*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta, GA 1989.
41. Schreursa M., *Procedures of Montage in Isaak Babel's 'Red Cavalry'*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta 1989.
42. Swoboda T., *Historie oka*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
43. Teokryt, *Syrakuzanki, czyli kobiety na święcie Adonisa (XV)*, [w:] *Sielanka grecka. Teokryt i mniejsi bukolicy*, tłum. A. Świderkówna, oprac. J. Łanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1953, s. 58 – 67.
44. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 3, ed. A. P. Kazhdan et al., Oxford University Press, New York–Oxford 1991.
45. Volkan V.D., *Bosnia-Herzegovina: Chosen Trauma and Its Transgenerational Transmission*, [w:] *Islam and Bosnia: Conflict Resolution and Foreign Policy in Multi-Ethnic States*, red. M. Shatzmiller, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston–London–Ithaca 2002, s. 86–97.

## ANEKS

Santiago Ojeda<sup>195</sup>

\*\*\*

W reakcji na  
Twoją nieobecność  
z głośnym westchnieniem  
zamiera czas  
i pytam kolei losu  
skąd Ty tutaj  
tak często

\*\*\*

Czas nie milknie  
tylko nam  
brakuje słów  
splcionych razem we śnie  
jak twarz smagana wiatrem  
i kolcem  
jak suma naszych westchnień

---

<sup>195</sup> Studenckie Koło Naukowe „Pasjonatów Ameryki Łacińskiej” (Uniwersytet Jana Kochanowskiego); opiekun naukowy dr hab. Danuta Mucha, prof. UJK.

*Plac zabaw świata*

Poblakłym jesionem rumienią się światy  
jak sine usta zaszklify się niebios  
chmury białe światła rzucają na kwiaty  
fioletem barwi rzeka i brzęcząca osa

Las wzdycha kochaniem i łabędzim śpiewem  
śle w parne przestworze miękkie krople rosy  
gorzkie jagody gęste są jak włosy  
trącając gwiazdne struny ponad morskim drzewem

*Opis obrazka*

Masz złote włosy i serce Ci goreje  
mas słodkie usta i skórę co pulsuje  
refleksy z księżycą wytopiłaś w ziemi  
brązową plamką źrenice czas maluje  
grą światel schowanych w przepastnej zieleni  
z rozrzuconych w nie harmonii przezroczystych zdarzeń  
czasu przeszłego... tylko żyjący w jaskrawej przestrzeni  
budują w kałuży świat prawdziwych marzeń

\*\*\*

Niechaj nigdy nie opuszcza nas zachwyty dziecięcia,  
niech od działania nie odstrasza nieodgadły świat;  
popatrz, jak niewiele trzeba ci do szczęścia!  
trudne wybieraj drogi, zawsze szukaj przejścia,  
zawsze gdzieś dobra niespożyty kwiat

\*\*\*

O miłości! Straszliwy aniele,  
co nawiedzasz we śnie, a sen ten-koszmarny,  
tyś jest grzechem, bo znaczysz za wiele;  
kłaniamy ci się, ale czy w popiele  
ukojenie jest... bez miary?

\*\*\*

Nie było dotyku  
a jednak  
czuła go  
każdą komórką ciała  
świat nabrał rumieńców jak twarz  
czuć było kruchość oddechu  
jakby wzięła go na swe dłonie  
i wytuliła czas  
chwil różowych wyszytych ze śmiechu  
złotą nicią z kawałków gwiazd



\*\*\*

Będąc jednym z wielu hałaśliwych miejsc powinien czuć się samotny  
niepozabawiony szlaków i niewłaściwych kierunków  
które ktoś od zarania świata nakreślił na swej drodze  
nigdy wolnej od dopytywań  
o wszystkie te jutra  
w których spełnia się prawda  
wyczekana każdemu  
dotychczas każde bicie serca było stłoczone w jeden punkt  
pomiędzy początkiem i końcem

ISBN 978-83-7133-985-1



9 788371 339851