

DE LA ORALITURA AL ETNOTEXTO: UN EJEMPLO DE APLICACIÓN

RODRIGO MALAVER RODRÍGUEZ*

DOCENTE UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, DEPARTAMENTO DE LENGUAS ESPAÑOL-INGLÉS
UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Resumen

La urgencia de reevaluar paradigmas como el de selva es vital en la cultura. Un ejemplo de esta necesidad se ilustra a través de *Un viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda por medio de un proceso, el cual se puede inscribir dentro de los *Estudios Culturales* y con el que también se lleva de lado un proceso de secularización, denominado de la *oralitura* al *etnotexto*. Este autor hace ecología a través de su novela registrando la cultura del pueblo shuar, pueblo que es parte de la selva y además la protege. El conocimiento del registro de esta cultura por medio de la corriente del *investinvolucramiento* que incluye la *oralitura* y el *etnotexto*, los cuales a su vez dan origen al *ecotexto* enmarcado dentro de la *ecoliteratura*, acerca al lector hacia una visión más objetiva de dicho ambiente y, por supuesto, de tal paradigma.

Palabras clave: *selva, oralitura, etnotexto, ecotexto, ecoliteratura, discurso, intertexto, narracion, parodia.*

Abstract

The urgency of reassessing paradigms like *forest* is vital in the culture. An example of this necessity is illustrated through *An old man who read love stories* of Luis Sepúlveda that implies a process which can be inscribed inside Cultural Studies and also is related with a secularization process, denominated from *oraliterature* to *etno-text*. The author makes ecology through his novel, studying the culture of Shuar town, a part of the forest which he also protects. The knowledge of this culture origins the eco-text, framed into the eco-literature; it approaches the reader towards a more objective vision of this atmosphere.

Hoy más que nunca es urgente problematizar lo que en Occidente se vino a llamar “selva”, dada la relevancia ecológica que este espacio tiene para la humanidad. Por esto en las líneas que siguen se señala otra visión de la novela de la selva llevando de lado un proceso de secularización en el tema, es decir, no perder de vista las huellas del pasado en el presente, y para tal fin nos valemos de un enfoque cercano a los Estudios Culturales y de la novela *Un viejo que leía novelas de amor* (1998) del chileno Luis Sepúlveda¹, obra que sirve, por un lado, para ilustrar tal visión al ser aplicado dicho enfoque y, por otro, para resaltar la obra como documento o memoria cultural que penetra en la narrativa y la crítica mundial.

Con los Estudios Culturales se observa la obra en sus fases de producción y comprensión de manera interdependiente: la primera se refiere a las condiciones políticas, históricas, económicas, sociales y, en fin, culturales que van paralelas al autor en el momento de la escritura del hecho artístico; y la segunda, a las estructuras verbales presentes en la misma, pues como señala Tim O’Sullivan:

Los estudios culturales se han ocupado de los nexos entre relaciones sociales y sentidos; (...) En términos generales, la cultura se ve como la esfera en la que se naturalizan y se repre-

* Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana

¹ Al citar o hablar de la novela de este autor, siempre está referida a: Sepúlveda, Luis (1998), *Un viejo que leía novelas de amor*, 38° ed., Colección Andanzas, n. 180, TusQuets, Barcelona.

sentan las desigualdades de clase, género, raza, entre otras, de una manera que desune (hasta donde es posible) la conexión existente entre esas desigualdades y las desigualdades económicas y políticas. En sentido inverso, la cultura es también el medio por el cual, y a través del cual, los diferentes grupos subordinados viven y oponen resistencia a esa subordinación. Así, la cultura es el terreno donde se lucha por la hegemonía y se establece, se la considera entonces el territorio de las “luchas culturales”. (O’Sullivan et al, 1995:143).

Para el caso, la visión de cultura² de selva que muestra Luis Sepúlveda en su novela, es el terreno ideal donde se puede evidenciar la lucha por la hegemonía (entendida ésta como el dominio en el liderazgo tanto en lo social como en lo cultural) de un espacio vital para la humanidad. Ilustrar esta lucha exige una característica que cumple los Estudios Culturales ya que en ellos se rompe la frontera entre teorías, dando paso a la interdisciplinaria que un estudio requiere: “una variedad temática y metodológica que manifiesta los cruces transdisciplinarios que caracterizan este campo de estudios” (Moraña, 2000: 9). Esto significa un análisis literario, donde están presentes conocimientos de la sicología, antropología, filosofía, lingüística, semiología y otras³, que sirven, para este caso, como:

...apropiaciones teóricas diversas acerca de las complejas relaciones entre cultura, política e historia, tal como éstas se vislumbran desde el horizonte de los debates actuales y ante la crisis de los grandes paradigmas que guiaron, hasta hace varias décadas, la crítica de la cultura dentro del campo del latinoamericanismo. (Ibid: 9).

Estos paradigmas de Occidente (positivismo, estructuralismo, racionalismo, entre otros) propagaron desde sus mismas tecnologías escriturarias (el diccionario, por ejemplo), la connotación del concepto de selva (también paradigma), sinónimo de caos y peligro, sin que nos diéramos cuenta que detrás de estos discursos que encarnan la “fe en el progreso”, se escondía la hegemonía de un poder económico y político que se evidenció a través de la historia desde el descubrimiento de América y su posterior conquista. En las últimas dos décadas la hegemonía del poder económico, fenómeno de la globalización, exige revisiones urgentes de las experiencias concretas, pues como señala Mabel Moraña:

...la “lógica” del capitalismo tardío continúa constituyendo un desafío que difícilmente pueda asumirse sin un cierto grado de universalismo estratégico, sin un sentido aunque sea operativo de totalidad que sólo puede recuperarse a partir de la reconstitución de posiciones de lucha que permitan contrarrestar desde la acción social las nuevas formas de hegemonía –económica, política y cultural– en el contexto de la globalidad. (Ibid: 10).

Ante tal urgencia, los Estudios Culturales permiten echar mano de algunas corrientes de investigación, como la que promueve el involucramiento del investigador con su objeto, comunidad, movimientos sociales, el cual es integrado también en negociaciones textuales por trato directo o indirecto. Tal corriente se patentó en la denominada vigorosa tendencia del *investinvolucramiento* (Niño, 1997: 34), ilustrada a través de dos etapas: la *oralitura* y el *etnotexto* (conceptos que se desarrollan a lo largo del presente estudio). Estos términos⁴ sirven de base para conceptualizar otra visión de la selva en la literatura latinoamericana planteada en la novela de Sepúlveda. Dichos términos son ilustrados en el texto *Poética étnica: mitos del Litoral Pacífico y Amazonía* (1997), de los editores Nina S. De Friedemann y Hugo Niño, texto que es memo-

² Por cultura se entiende “el conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, socialmente adquiridos de los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar (es decir, su conducta)”. (Harris, 1990^a: 20).

³ En los *Estudios Culturales*, la novela es medio expresivo de la cultura en la cual se hallan presentes todas sus manifestaciones. Así lo observaba el Walter Mignolo de la década de los setenta, hoy perteneciente a la corriente de los *Estudios Culturales* a lo largo de *Elementos para una teoría del texto literario*: “el texto se configura al proyectarse unas estructuras verbales organizadas en discurso sobre una cierta trama de realidades culturales en cuyo ámbito se les otorga una función y sobre un sistema social de normas de comunicación que les asigna un valor”. (Mignolo, 1978). Aquí ya se encuentran algunas luces de algo que no se desconoce en esta corriente.

⁴ Con respecto al *etnotexto*, éste tiene su antecedente –y Hugo Niño lo reconoce– en Martín Lienhard, quien en su libro *La voz y su huella* desarrolla el concepto de etnoficción (cuyo origen viene de Europa y se puede ver, por ejemplo, en *El diario de Colón*) como una de las prácticas por las cuales el escritor o antropólogo convierte su experiencia en escritura. Lienhard define *etnoficción* como “...la recreación “literaria” del discurso del otro, la fabricación de un discurso técnico artificial, destinado exclusivamente a un público ajeno a la cultura “exótica” (...) En la etnoficción, en efecto, surge una contradicción entre las características “occidentales” del texto literario (escritura, idioma, forma global, libro-mercancía) y un discurso narrativo que aparenta ser “indígena” y “oral”. El autor en la etnoficción se coloca la máscara del otro ...”. (Lienhard, 1990: 289-291). La máscara del otro y aún este otro mismo, sirve como pretexto para expresar con cautela una verdad peligrosa a quienes detentan el poder. La etnoficción, como práctica, no es reconocida como tal por Europa, pues no está dentro de los cánones literarios específicos.

ria de seis ensayos de diferentes autores, producto de una serie de encuentros a partir de un coloquio interdisciplinario (antropología, literatura) del mismo nombre, realizado en la VIII Feria Internacional del Libro (1995) en Bogotá. Allí las discusiones giraron en torno a la palabra como magia de vida y su concreción en la literatura, en la oralidad, en la eternidad del presente, así como su manejo etnográfico y literario en ámbitos interdisciplinarios (Bernal, 1997: 7); preocupación que varios de estos ensayistas comparten desde los años sesenta, época en la cual se discutía el protagonismo de las expresiones del conocimiento científico, la literatura y las artes plásticas en la búsqueda de remedios para la solución de los problemas socioeconómicos y conflictos político-culturales, por ello, científicos, escritores, artistas y otros, parecían rastrear con más fortaleza que en el presente, el reconocimiento de *el otro* como un camino hacia el encuentro de *utopías*, afirmando y protegiendo de paso su propia identidad. (Ibid: 7-8).

Este reconocimiento del *otro*, que protege de paso la identidad latinoamericana, se da en un espacio revalorizado, la selva, a partir del proceso de investinvolucramiento que el autor hace y que es un aspecto central de la novela *Un viejo que leía novelas de amor*, obra en la cual está presente y vigente “la palabra como magia de vida y su concreción en la literatura, en la oralidad, en la eternidad del presente, así como su manejo etnográfico y literario en ámbitos interdisciplinarios”. (Ibid: 7). En la novela se evidencia este proceso en dos etapas discursivas. La primera comprende el paso de lo oral a lo escrito, que en términos de Nina S. de Friedemann se llama *oralitura*, entendida como un sistema de conocimiento y de transmisión de conocimientos en expresiones orales en los ámbitos de las tradiciones (De Friedemann, 1997: 94), en otras palabras, es el proceso de traducción de lo oral a lo escrito con todo su tejido y carga significativa que se encierra en una cultura, por medio de

mecanismos discursivos como la metáfora con la cual se puede develar tanto el proceso como a la cultura en cuestión. La segunda, el *etnotexto*, que contiene a la primera, es la que concibe al texto, además de memoria cultural, como producto y lugar donde se plasma la transgresión fronteriza de disciplinas, pues éste es el resultado de los discursos del saber (etnografía, antropología, ecología y otras) y del suponer (la literatura con recursos del lenguaje como la evocación y la parodia) que maneja el escritor-investigador.

El resultado del proceso de investinvolucramiento en el caso de Luis Sepúlveda, ilustra cómo su novela es un intertexto sobre la selva, resultado de la negociación directa por la convivencia del autor con los indios shuar del Ecuador en un proyecto de la UNESCO, e indirecta al tomar como intermediario a “(...) Miguel Tzenke, síndico shuar de Sumbi en el alto Nangaritza (...)” (Sepúlveda, 1998: 11), de quien el autor saca excusa y motivos para su novela (1989). El mismo escritor lo anota en la dedicatoria que le hace a este hombre: “En una noche de narraciones desbordantes de magia me entregó algunos detalles de su desconocido mundo verde, los que más tarde, en otros confines alejados del Edén ecuatorial, me servirían para construir esta historia”. (1989: 11).

Este producto de intertexto hoy es extraño en la recepción de algunos literatos que no pueden ubicarlo dentro de una determinada corriente, por ejemplo dentro de la concepción estilística de *La novela de la selva hispanoamericana* (1971) expuesta por Lydia de León Hazera o por el investigador de este trabajo, que no sólo lo mira como una novela de la selva que presenta inversión de valores occidentales plasmados en el plano literario, sino también como trabajo etnográfico y ecológico ubicándola así, en la actualidad, como novela de vanguardia.

Por fortuna, este tipo de trabajos que rompen las fronteras entre una disciplina y otra, como la novela de Sepúlveda, tiene referencia en Julio Quiñones con *En el corazón de la América virgen* (Francia, 1924), resultado de la convivencia y negociación directa en el Putumayo, trabajo que se recibió por los literatos como etnografía y por los etnógrafos como literatura; y, en Mario de Andrade con *Macunaíma* (1922), cuya producción se hizo por negociación indirecta a través de un intermediario Teodor Koch Grunberg, autor de *Zwei Jahre unter den Indianern* (1967), de donde Andrade extrajo pretexto y motivo para su novela (Niño, 1997:



33). Esta última obra tuvo mejor suerte al ser revalorada más tarde como pieza clave en la vanguardia brasileña, sin embargo, en su tiempo, para algunos resultó extraña esa intertextualización de materiales del *corpus* investigativo del etnólogo Teodor Koch-Grünberg levantado a comienzos de siglo entre etnias de la Orinoquía y la Amazonía, con mitos de evidente origen africano (De Friedemann y Niño, 1997: 13). En esta búsqueda de integración de mapas culturales vendrían a continuación los derroteros trazados por Arguedas, Asturias y Guimaraes Rosa (Niño, 1997: 33).

Estos textos que irrumpen en territorios culturales más allá de los límites, como en nuestro caso la novela de Sepúlveda, son una expresión de contestación frente a la noción de "unidad" cultural, de "identidad" nacional (Niño, 1997: 34), noción que se sitúa en Latinoamérica desde mediados de 1920 con *América virgen* (1924). Al hablar de irrupción, Niño se refiere "a textos que se apartan de la territorialización taxonómica que oponía etnografía a literatura, asignando a la primera la condición de discurso del saber, y a la segunda a la del discurso de suponer" (Niño, 1997: 34), territorialización que se evidencia en estudios de estilística como el de *La novela de la selva hispanoamericana* (1971), donde se cree que la literatura es lo que dicta el canon de Occidente: alta literatura. Hoy reiteramos con Hugo Niño, que "por fortuna para el conocimiento, para la cultura en general y para la autocomprensión en particular, la tendencia al desconocimiento de esas fronteras se convierte en una actitud investigativa, cultural y artística". (Ibid: 34).

De acuerdo con lo anterior, a la novela de Sepúlveda se le puede aplicar la vigorosa tendencia del "investinvolucramiento", junto con sus conceptos de oralitura y etnotexto⁵ de los cuales surgen los ecotextos⁶, inscritos en la ecoliteratura que tampoco tienen demarcación de fronteras entre estética y funcionalidad, naturaleza y cultura, literatura y etnografía, y entre literatura y ecología, lo que convierte a la novela de Sepúlveda en un texto con una visión de ruptura interdisciplinaria.

Los rasgos que distinguen esta actitud del proceso de la oralitura al etnotexto y que sirven para aplicarlos del etnotexto al ecotexto dentro de la corriente de la ecoliteratura, son:

Que el don de recrear el universo no es privativo de los llamados pueblos de Occidente (...), es no sólo una posición contestataria frente a

la idea de la Weltliteratur, literatura universal de Goethe. Literatura que, desde luego, sólo goza de la aceptación a partir del canon occidental de sello norteamericano. Significa también un autorreconocimiento a partir de su relación con el texto del otro. Autorreconocimiento que pasa por la acogida del placer como una de las instancias dominantes del texto. Estética y conocimiento; placer y conceptualización, no padecen oposiciones.

Esta posición (...) constituye también un desordenamiento taxonómico en busca de lograr una mejor traducción cultural que trate de dar cuenta de las múltiples instancias significativas de etnotextos donde lo verbal es apenas uno de sus componentes. El desordenamiento pasa también por desconocer las fronteras del *Great Divide* de la Modernidad entre *High Culture* y *Low Culture*. (Ibid: 35).

Lo anterior es demostrable a partir de un infatigable cuestionamiento que se hace en dos fases, una de producción y otra de comprensión de lo que se establece como real en la sociedad, presentes en tres momentos indisolublemente ligados entre sí en la vida y obra de Sepúlveda: en el plano personal, su vida comprometida de vanguardia

⁵ Cuando se habla de *etnotexto*, el concepto implica: "productos culturales con características de arraigo, temática, producción, adopción y transformación que para Hugo Niño recibe la denominación de etnotexto, Nina Friedemann señala especificidades que van de la tradición oral a la oralitura, según Yoro Fall (1992) antes de llegar al etnotexto". (Friedemann y Niño, 1997: 24). Es decir, parafraseando a De Friedemann y Niño, el etnotexto es un conjunto de significantes alternativos para denominar un tipo de texto cuya afiliación también es oral y cuyos territorios de origen y circulación corresponden a la baja cultura de acuerdo con el canon. Además, las lenguas de expresión del etnotexto no son las de la literatura universal. Este término alude también a un tipo de texto en cuya realización se observan intervenciones extraverbales por lo que no son productos estrictamente literarios en ese sentido preceptivo, mucho menos en el letrado. Siguiendo a De Friedemann y Niño, tanto oralitura como etnotexto "sirven para marcar actitudes culturales frente a manipulaciones teóricas hegemónicas. Es una actitud contestataria frente a los colonialismos culturales de diverso signo que se arrojan el derecho de decir qué es literatura y qué no, sobre todo a partir de su unción en alguna lengua universal como el inglés, el alemán o el francés... (el etnotexto y la oralitura responden a la pregunta) cómo desplegar estrategias narrativas para construir nuevos significantes que se restituyan a la fuerza experiencial del diálogo adelantado con la comunidad y el medio ambiente que legitiman la tremenda deformación que implica toda traducción cultural" (25-27). La traducción busca, a través de diferentes mecanismos, mantener el efecto oral que identifica una cultura ágrafa y que se expresa necesariamente por medio de otra que tiene alfabeto.

⁶ El término *ecotexto*, propuesto por el autor de este estudio, surge del etnotexto y hace referencia al proceso de transgresión fronteriza que hay entre ecología y literatura, gracias a su combinación en la novela *Un viejo que leía novelas de amor*, término que da origen a otro, propuesto también por el autor de este estudio, la *ecoliteratura*: corriente donde la novela es un medio para hacer ecología a través de la expresión literaria.

frente al abuso cometido a la selva, objeto de expresión en su posición como intelectual; en el plano literario, donde es más demostrable la maestría de su trabajo en la concreción del *otro* frente al tema de la selva; y, en el plano del investigador, el desdoblamiento que hace del mismo, para proponer una ruptura interdisciplinaria (etnografía, literatura y ecología) en *Un viejo que leía novelas de amor*.

LUIS SEPÚLVEDA Y SU CAUSA

En el primer plano, su biografía ilustra a un autor que ha hecho de la palabra escrita un acto funcional en varios campos como en la literatura y el cine en los cuales se proponen mundos cuestionables de lo real⁷. El compromiso del autor con la palabra como elemento de unión, se patentó al observar la entrevista que concede a Lupercio González, quien señala: “a través de la literatura, el escritor Luis Sepúlveda, afincado en Gijón, quiere hacer realidad su viejo sueño de arquitecto y construir un puente con la palabra entre América y Europa, en donde el Atlántico no sea ya motivo de separación” (González, 1999). En esta entrevista, Sepúlveda deja en claro varias posiciones con respecto al papel del intelectual trabajador de la literatura y el papel de la literatura iberoamericana en el presente ante los interrogantes que se le formulan. Por eso es conveniente citar su opinión a cerca del papel de la literatura iberoamericana de cara al mundo, en el *Segundo Salón del Libro Iberoamericano* en Gijón, España:



El reto primordial era demostrar que era posible que la literatura iberoamericana tuviera un espacio propio, que no puede ser en ninguno de nuestros países por problemas culturales. Hemos demostrado que era posible tener un espacio en donde mostrar nuestro quehacer editorial y nuestra literatura sin inhibiciones y sin complejos, donde era posible establecer un gran diálogo con nuestros padres españoles para crear el concepto de la iberoamericanidad. Estamos generando un sentimiento de justa valía de nuestro trabajo, sobre todo, estamos terminando con el odioso tópico de que las literaturas del tercer mundo necesariamente tienen que ser anecdóticas y en ningún caso pueden tocar temas de profundidad (...). (González, 1999).

Con respecto al papel del intelectual y el oficio de escritor, incluso para el mismo escritor español, señala que:

Los españoles han y hemos entendido que el compromiso es una palabra muy complicada, molesta y simple, porque te comprometes y descomprometes con igual facilidad con lo coyuntural, y en cambio, es mucho más difícil, más noble y más digno mantener una postura ética contra viento y marea. En ese sentido, los escritores españoles, por lo menos los que yo conozco y con los cuales me llevo bien, son terriblemente críticos con el poder. Ese es el único papel del intelectual: una pulga en la oreja del Estado (...). Es tan digno ser escritor como médico o fontanero, pero nunca existió en España el deseo de considerar el arte y la creación literaria como un oficio digno que se pueda ejercitar en la vida. (González, 1999).

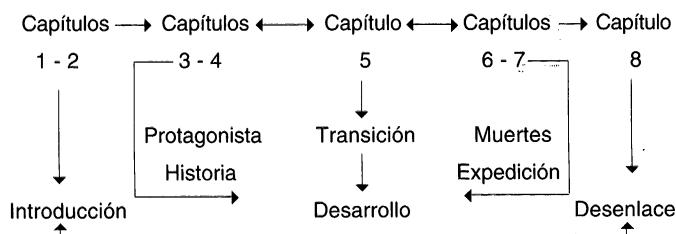
⁷ Luis Sepúlveda nació en Ovalle, Chile en 1949. A los 17 años escribió su primer libro de poesía. Trabajó en Brasil, Uruguay, Paraguay y Perú. Vivió en Ecuador entre los indios shuar en un proyecto de la UNESCO. Después se trasladó a Alemania, donde comienza a gozar de prestigio. En 1992, a partir de la publicación de su novela *El viejo que leía novelas de amor*, alcanza la consagración total, ya que fue uno de los éxitos más vendidos y traducidos del año. Luego vinieron otros éxitos como *Mundo del fin del mundo*, un libro entre investigación y denuncia; *Nombre de torero*, su particular novela negra; *Patagonia express*, un libro autobiográfico, la reciente *Historia de la Gaviota y el Gato que le enseñó a volar*, trasladada al cine en forma de largometraje de animación, *Desencuentro* recopilación de todos los cuentos predilectos del autor anteriores a “Un viejo...”, y *Diario de un Killer sentimental* seguido de *Yacaré* sus dos últimos relatos publicados por entregas. En la actualidad reside en Gijón. Filmografía básica *Historia de la Gaviota y el Gato que le enseñó a volar*, *Tierra de fuego*, de Miguel Littin. Filmografía como guionista de *Tierra de fuego*, 1999. Filmografía como músico *Historia de una gaviota* (y el Gato que le enseñó a volar), 1999. (Unión Cine Ciudad, 2000).

Para corroborar sus declaraciones en una postura estética y ante todo ética desde su papel como intelectual comprometido con la palabra y con los movimientos sociales en *Un viejo que leía novelas de amor*, denuncia en su nota de autor el vil asesinato de Chico Mendes, uno de “los más preclaros defensores de la Amazonía, y una de las figuras más destacadas y consecuentes del Movimiento Ecológico Universal” (Sepúlveda, 1998^a: 9). También resalta y dedica esta obra a personas que aún continúan en defensa del ecosistema de la selva: “A mi lejano amigo Miguel Tzenke, síndico shuar de Sumbi en el alto Nangaritzta y gran defensor de la Amazonía. (Ibid: 11).

2. LA CONCRECIÓN DEL OTRO DESDE LA LITERATURA

En el plano literario, la novela de Sepúlveda no es sólo el argumento o asunto configurado de detalles en torno a Antonio José Bolívar Proaño quien vive en el Idilio, un remoto pueblo de la amazonía ecuatorial de la región donde viven los shuar o jíbaros con los que ha aprehendido a conocer la selva y sus leyes (respeto por la vegetación, los animales e indígenas que la pueblan) (Sepúlveda, 1998, portada); es también memoria cultural, re-actualización y re-conocimiento del *otro*; en este caso, de un espacio en peligro, la selva, que un día pierde su armonía por la intrusión del hombre blanco, quien no mide las consecuencias depredadoras de sus actos por el desconocimiento de las leyes que dicta este sabio ambiente, conocido por indígenas que lo habitan y por Antonio Bolívar Proaño, el protagonista. Para expresar dicha temática recrea elementos reales como el dentista, el alcalde, las novelas de amor, la tigrilla, entre otros; y ficticios como el idilio, el dorado, la tigrilla enloquecida. Elementos estos del asunto en un contexto, la selva, entretejidos en situaciones inventadas para dar una forma definitiva al texto.

Lo anterior es apreciable en la estructura de la obra de Sepúlveda, la cual se divide en ocho capítulos solidarios entre sí y en los que se distribuyen los acontecimientos que se van narrando de la siguiente manera:



Al identificar esta estructura narrativa se puede señalar que el narrador en los dos primeros capítulos muestra el ambiente del Idilio, un muelle fronterizo con la selva donde viven un puñado de colonos aventureros, el alcalde apodado La Babosa, ser despreciado por los habitantes por su ineptitud y continuo abuso de autoridad y, el viejo José Antonio Bolívar Proaño, el protagonista. A este lugar confluyen de paso, además, buscadores de oro, cazadores, gringos, jíbaros rechazados de su tribu shuar que mendigan un chorro de aguardiente y, un dentista que odia cualquier forma de gobierno, y que va dos veces al año en el Sucre, barco viejo y único medio de contacto con el mundo exterior.

Del tercer al cuarto capítulo se describe la historia del viejo y su esposa Dolores Encarnación del Santísimo Sacramento Estupiñán Otávalo, historia que empieza desde su matrimonio arreglado. La infertilidad de la mujer es el hecho que da motivo para el viaje de estos a la selva en calidad de colonos a ese ambiente. La convivencia del viejo con los indios shuar surge a raíz de la pérdida de su esposa a causa de la malaria y principalmente por la mordida de una serpiente de la que salió bien librado gracias a esta tribu, lo cual contribuyó a formar su respeto y aprecio por este espacio. En esta convivencia con los indios, el viejo toma por compadre a Nushiño, cuya muerte a manos de buscadores de oro es causa de la salida del viejo de ese pueblo por desconocer las leyes de la lucha de esa tribu.

En estos capítulos también se muestra el proceso de lectura de las novelas de amor que sigue José Antonio Bolívar Proaño, la cual inicia con la segunda llegada ya viejo al Idilio. Su primer acercamiento con la lectura en este lugar fue a raíz de unas elecciones presidenciales donde se dio cuenta que sabía leer, con lo cual descubre el pasaje para su vejez. La curiosidad y el deseo de leer, además de la soledad, llevan al protagonista a viajar hacia El Dorado, una ciudad pequeña donde una maestra le permite revisar la biblioteca de la escuela. Allí encuentra lo que buscaba, novelas de amor y contento regresa al Idilio.

El quinto capítulo, de transición, continúa narrando algunos pasajes de la vida del protagonista alrededor de la lectura de las novelas de amor, para luego devolverse al inicio de la obra y situarnos nuevamente en el muelle con la llegada de otro muerto, Napoleón Salinas, un buscador de oro a manos de la tigrilla.

En los capítulos seis y siete la tranquilidad del pueblo y las lecturas de amor del viejo se rompen por dos hechos importantes: la llegada al Idilio de una acémila mal herida por el ataque de la tigrilla, acémila propiedad de Alkaseltzer Miranda, y la expedición de este para indagar sobre su suerte. Durante el viaje son reiterativas las torpezas del alcalde y el malestar que provoca en sus compañeros, sobre todo en el viejo. Ya en predios de la choza del colono, encuentran a Miranda y a un buscador de esmeraldas llamado Plascencio Puñán, muertos por la tigrilla.

El último capítulo es el desenlace que sucede con el enfrentamiento entre el protagonista y la tigrilla, pues los demás integrantes de la expedición, encabezados por el alcalde, regresan al Idilio para “proteger” del peligro a sus habitantes de la tigrilla. En este capítulo son importantes los monólogos del viejo a partir del miedo y el sueño. En el primero, en la oscuridad de la noche y en la choza de Miranda, el viejo recuerda a los shuar y a Nushiño, con los cuales diferencia lo que verdaderamente es un cazador occidental y un cazador aborigen. En el segundo, que sucede después del encuentro del viejo y el tigre mal herido, encuentro inducido por la hembra para que le diera el tiro de gracia, el viejo sueña debajo de una canoa con todo su pasado y entiende que la muerte de la tigrilla es ahora un acto de piedad, pero no la piedad que puede dar cualquiera, sino un miembro más de la selva. El viejo despierta a tiempo para evitar que el animal se meta en la canoa y le dé un zarpazo a su pierna. Ambos están heridos antes del enfrenta-

miento final que desemboca con la muerte de la tigrilla a raíz de un disparo. El viejo llora ante este hecho, arroja maldiciendo el arma al río y a todos los que prostituyen la selva. Herido se va en pos del Idilio y de sus novelas de amor, las cuales “le hacían olvidar la barbarie humana”. (Ibid:137).

Con esta estructura se observa dos posturas frente a la selva: una representada por el alcalde y los colonos y otra por el protagonista José Antonio Bolívar Proaño. La primera obedece a un desconocimiento de dicho espacio calificado por estos como “incivilizado” (visión moderna occidental de la selva) y como objeto posible de ser sometido para los diversos intereses del blanco. La segunda posición evidencia la defensa de la selva, reconocida como un ambiente armónico regido por leyes que ella misma dicta, incluso al indígena, quien también se somete a dichas leyes. Así, estas dos posturas hacen que la obra catalogue al Otro como otra visión de la selva que cuestiona lo establecido por Occidente.

2.1 La oralitura como estrategia narrativa a partir de la metáfora

La oralidad no es sólo un modo de mirar el pasado, sino un sistema y transmisión de conocimientos históricos dentro de la cultura y su historia oral, que sirve, adecuando formas lingüísticas para la traducción de lo oral⁸ a lo escrito, para expresar de igual manera a la escritura literaria. La estética de la oralidad, aplicable a leyendas, mitos, cuentos, epopeyas, cantos y poemas, incluye olores,



⁸ Es necesario tener en cuenta algunas precisiones acerca de la oralidad y su esencia para comprender por qué la oralitura es parte de un proceso estratégico narrativo al interior del texto. Carlos Pacheco en *La comarca oral*, ilustra algunas de estas precisiones: “...la oralidad no puede (...) concebirse sólo como el predominio de una modalidad comunicacional ni, en términos negativos, como privación o uso restringido de la escritura ni, finalmente, como una suerte de subdesarrollo técnico o atraso cultural sino como una auténtica economía cultural, relativamente autónoma, que implica —en relación directa con ese predominio o exclusividad de la palabra oral— el desarrollo de peculiares procesos poéticos, concepciones de mundo, sistemas de valores, formas de relación con la comunidad, con la naturaleza, con lo sagrado, usos particulares del lenguaje, nociones de tiempo y espacio y, por supuesto, ciertos productos culturales con características específicas que difieren en mayor o menor grado, pero de manera siempre significativa, de sus equivalentes en culturas dominadas por la escritura, la imprenta o los medios electrónicos” (Pacheco, 1992:35). Lo anterior es perfectamente entendible, según Pacheco, si se tiene en cuenta la historia desde el mismo encuentro de una cultura europea letrada frente a una amerindia oral. Por el hecho de haber contado desde el comienzo con una élite intelectual letrada, los grupos sociales que desde la conquista y sucesivamente durante los periodos colonial y republicano detentan el poder económico y político, son también dominadores del espacio cultural, desconociendo otras alternativas planteadas por culturas orales (13-17).

sabores, colores que no están presentes en una primera mirada en el plano visual de la escritura literaria, pero que se suplen a través del uso de la metáfora como una de las formas, según Friedemann, para captar, interpretar y transmitir la esencia del *otro* y para involucrar al investigador-narrador que antes estaba al margen del texto recogido al utilizar un discurso convencional o canónico de su disciplina⁹. La oralitura, al hacer uso de la metáfora como estrategia de traducción narrativa de lo oral a lo verbal a través de las relaciones simbólicas que encarnan las referencias de la realidad, se basa en ella misma para su explicación¹⁰. Por eso es importante interpretarla en la palabra como una estrategia de ocultamiento cultural, y en el silencio como metáfora de enmascaramiento del narrador (De Friedemann, 1997:93-94). Este enmascaramiento le sirve al auto-rin-vestigador para encarnarse en la figura del narrador y a partir de este narrador, involucrarse y mostrar un conocimiento del objeto de estudio, además de plasmar un estilo propio en la narración.

En la novela este concepto se presenta a través no de los indios shuar, sino del trabajo del narrador y la voz que este le da al protagonista José Antonio Bolívar Proaño, quien por medio de la evocación da a conocer cuentos y leyendas de la tradición shuar. En un monólogo, donde se pregunta el protagonista qué le está sucediendo frente al caso de la tigrilla, recuerda que:

... Los shuar no cazan tigrillos. La carne no es comestible y la piel de uno sólo alcanza para hacer cientos de adornos que duran generaciones. Los shuar; ¿te gustaría tener uno de ellos contigo? Desde luego, a tu compadre Nushiño.

- Compadre, ¿me sigues el rastro?

El shuar se negará. Escupiendo muchas veces para que sepas que dice la verdad, te indicará desinterés. No es su asunto. Tú eres el cazador de los blancos, el que tiene una escopeta, el que viola la muerte emponzoñándola de dolor. Tu compadre Nushiño te dirá que los shuar sólo buscan matar a los perezosos tanzas.

-¿Y por qué, compadre? Los tanzas no hacen más que dormir colgados de los árboles. Antes de responder, tu compadre Nushiño se largará un sonoro pedo para que ningún perezoso tanza lo escuche, y te dirá que hace mucho tiempo un jefe shuar se volvió malo y sanguinario. Mataba a buenos shuar sin tener motivos y los ancianos determinaron su muerte. Tñaupi, el jefe sanguinario, al verse acorra-

lado, se dio a la fuga transformado en perezoso tanza, y como los micos son tan parecidos es imposible saber cuál de ellos esconde al shuar condenado. Por eso hay que matarlos a todos.

- Así dicen que ha sido- dirá escupiendo por última vez el compadre Nushiño antes de marcharse, porque los shuar se alejan al finalizar una historia, evitando las preguntas engendradoras de mentiras (Sepúlveda, 1998^a: 123-124).

La evocación del protagonista en la cual está presente un mito de enseñanza, se ilustra a partir de la metáfora, metáfora que consiste en la transformación de un hombre malo en un animal que esconde esa maldad. Este relato se cuenta escupiendo al empezar y terminar la narración para reforzar que se dice la verdad ante un amigo y para ayudar a la palabra, además largando un sonoro pedo para que ningún perezoso tanza lo escuche¹¹.

⁹ Antes de la década de los años sesenta, el investigador para registrar su sentir y sus observaciones personales lo hacía aparte en su diario de campo o al margen del corpus de investigación.

¹⁰ Incluso, la representación de un referente como la selva, por medio de la palabra hablada o escrita, ya es una metáfora. Así por ejemplo, la expresión "perro" en el plano escrito u oral no es igual al objeto físico representado. De esta forma "perro" o "selva", como signos, son metáforas directas o literales al ser representaciones mentales que mediatizan estas realidades, pasando un objeto físico o abstracto de un estado natural a un estado cultural; en términos de Piaget esta representación mediadora de la realidad se denomina *función simbólica*, "pues la formación de los símbolo (semiosis) se basa en una configuración significativa que los hombres realizan del mundo y de sí mismos mediante la socialización del conocimiento que se construye, hacen que los símbolos *signifiquen algo de alguien sobre algo con destino a alguien*" (Niño, 1998^a: 11).

¹¹ Las acciones de escupir y emitir pedos plasmadas en el texto, son características del pueblo shuar. La primera indica que quien habla dice la verdad, la segunda es un mecanismo para evitar que lo que se habla no sea escuchado por representaciones del mal. En el pueblo achuar, familia de los shuar, "la saliva de los hombres, bajo la forma de largos escupitajos elegantemente dirigidos por dos dedos posados sobre los labios, constituye un contrapunto de todos los diálogos y conversaciones. Dando ritmo a la conversación, la cadencia de las emisiones es tanto más acelerada cuanto que la tensión entre los interlocutores más se manifiesta. Principio de transformación alimenticia y lubricante fónico, la saliva es una sustancia corporal a la vez instrumental y altamente socializada, puesto que ayuda a la palabra" (Descola, 1998:189-190). En cuanto a la cacería de los animales, respecto a la tigrilla, los tanzas y micos con referencia a su carne, es bueno anotar: "Al contrario, la mayor parte de los predadores tienen costumbres nocturnas y cuando los hombres interrumpen la cacería antes de la puesta del sol, son relevados por competidores animales que persiguen a sus presas en las tinieblas. La oposición animales diurnos/animales nocturnos es así parcialmente equivalente a la oposición animales cazados/animales cazadores, estos dos pares siendo a su vez recordados por la dicotomía animales comestibles/animales no comestibles, puesto que la caza comestible es diurna, mientras que los predadores nocturnos son decretados incomedibles por los achuar. La clase de los animales no comestibles (yuchatai) excede ampliamente la categoría de los predadores puesto que encontramos en ella en desorden tanto a los animales cuya carne es dicha "nauseabunda" (mejeaku), como aquellos sobre los que pesa una prohibición alimenticia general porque son considerados reencarnaciones del espíritu de los muertos" (Ibid:129).

La puesta en escena de la metáfora en este caso no se da en planos retóricos en la linealidad lexical denotativa de la escritura (en el canon de la literatura), sino en el plano del lenguaje connotativo que encierra afecto, sentimiento, enseñanza, tradición, presentes en una cultura, resolviéndose en la expresión “*Así dicen que ha sido -dirá...*”, intertexto transmitido de generación en generación como se percibe en lo dicho por Nushiño. Lo anterior implica que la oralitura capta procesos culturales significativos del relato oral traducibles a la literatura, es decir, en el momento de hablar es más importante escupir, hecho que permite hacer una traducción cultural, donde *escuchar* estaría en lo oral y *ver* en el registro escrito de la literatura.

Otro ejemplo donde se aprecia la oralitura, a través del uso de la metáfora utilizada por el narrador oculto, muestra al viejo como parte integrante de la selva después de ser curado por los indios shuar de la mordedura de una serpiente equis y la aprobación de los dioses que rigen este espacio:

Al verlo totalmente repuesto, los shuar se le acercaron con obsequios. Una cerbatana, un atado de dardos, un collar de perlas de río, un cintillo de plumas de tucán, palmoteándolo hasta hacerle comprender que había pasado por una prueba de aceptación determinada nada más que por el capricho de dioses juguetones, dioses menores, a menudo ocultos entre los escarabajos o entre las candelillas, cuando quieren confundir a los hombres y se visten de estrellas para indicar falsos claros de selva. Sin dejar de homenajearlo, le pintaron el cuerpo con los colores tornasolados de la boa y le pidieron que danzaran con ellos.

Era uno de los contados sobrevivientes a una mordedura de equis, y eso había que celebrarlo con la fiesta de la serpiente.

Al final de la celebración bebió por primera vez la natema, el dulce licor alucinógeno preparado con raíces hervidas de yahuasca, y en el sueño alucinado se vio a sí mismo como parte innegable de esos lugares en perpetuo cambio, como un pelo más de aquél infinito cuerpo verde, pensando y sintiendo como un shuar, y se descubrió de pronto vistiendo los atuendos del cazador experto, siguiendo las huellas de un animal inexplicable, sin forma ni tamaño, sin olor y sin sonidos, pero dotado de dos brillantes ojos amarillos.

Fue una señal indescifrable que le ordenó quedarse, y así lo hizo (47-48).

Algunas situaciones cotidianas que se imbrican en un hecho particular de los indígenas shuar a través de la metáfora oral de la selva, son: palmo-teos para hacer comprender al viejo; colores propios de la selva; transformación de dioses menores y mayores en elementos propios de este espacio como animales, insectos, plantas, donde cada uno de ellos puede contener un alma. Estas situaciones caracterizan la creencia de una selva personificada en reencarnaciones, una selva viva con el poder de aceptar o expulsar al hombre y, además, que enseña conocimiento¹².

La importancia e implicación del lenguaje connotativo en la oralitura, representado en la metáfora, con el cual se puede captar más claramente la esencia de la selva desde la visión aborígen, se puede señalar a través de la narración hecha por quien cuenta el episodio de Nushiño: éste en su agonía a causa de los disparos de cinco blancos aventureros buscadores de oro, le pide al viejo ayuda para que su alma no quede perdida en un animal sin valor en su cultura:

Todo ocurrió muy rápido. Los blancos, nerviosos ante la llegada de más shuar, dispararon alcanzando a dos indígenas y emprendieron la fuga en su embarcación.

Él supo que los blancos estaban perdidos. Los shuar tomaron un atajo, los esperaron en un paso estrecho y desde ahí fueron presas fáciles para los dardos envenenados. Uno de ellos, sin embargo, consiguió saltar, nadó hasta la orilla opuesta y se perdió en la espesura.

Recién entonces se preocupó de los shuar caídos.

Uno había muerto con la cabeza destrozada por la perdigonada a corta distancia, y el otro agonizaba con el pecho abierto. Era su compadre Nushiño.

- Mala manera de marcharse- musitó, y en una mueca de dolor, Nushinño, y con mano temblorosa le indicó su calabaza de curare -. No me iré tranquilo, compadre. Andaré como un

¹² En los achuar, una de las cuatro familias dialectales que forman la etnia shuar, Descola observa que: un consenso parece desprenderse acerca del hecho de que ciertas partes del cuerpo del difunto se vuelven autónomas (ankan) después de su muerte y que se encarnan en especies animales. Así, los pulmones se convierten en mariposas (wampishuk), la sombra se convierte en venado Mazama americana (iwianch japa), el corazón en un pájaro pico gordo (iwianch chinki) y el hígado en búho (ampush) (...). Estas especies entran dentro de la categoría genérica de los iwianch, una variedad de espíritus sobrenaturales vagamente maléficos. Los iwianch son la materialización en una forma animal o casi humana del alma (wakan) de un muerto (...). (Descola, 1988: 130-131).

triste pájaro ciego, a choques con los árboles mientras su cabeza no cuelgue de una rama seca. Ayúdeme, compadre.

Los shuar lo rodearon. Él conocía las costumbres de los blancos, y las débiles palabras de Nushiño le decían que llegaba el momento de pagar la deuda contraída cuando lo salvaron luego de la mordedura de la serpiente.

Le pareció justo pagar la deuda, y armado de una cerbatana cruzó el río, lanzándose por primera vez a la caza del hombre (...)

Era un hombre fuerte, pero finalmente, tras forcejear, logró arrebatárle la escopeta.

Nunca tuvo antes un arma de fuego en sus manos, pero al ver como el hombre echaba mano al machete intuyó el lugar preciso donde debía poner el dedo y la detonación provocó un revoloteo de pájaros asustados.

Asombrado ante la potencia del disparo, se acercó al hombre. Había recibido la doble perdigonada en pleno vientre y se revolcaba de dolor. Sin hacer caso de los alaridos le ató por los tobillos, lo arrastró hasta la orilla del río, y al dar las primeras brazadas sintió que el infeliz ya estaba muerto.

En la ribera opuesta lo esperaban los shuar. Se apresuraron en ayudarlo a salir del río, mas

al ver el cadáver del buscador de oro irrumpieron en un llanto desconsolado que no atinó a explicarse.

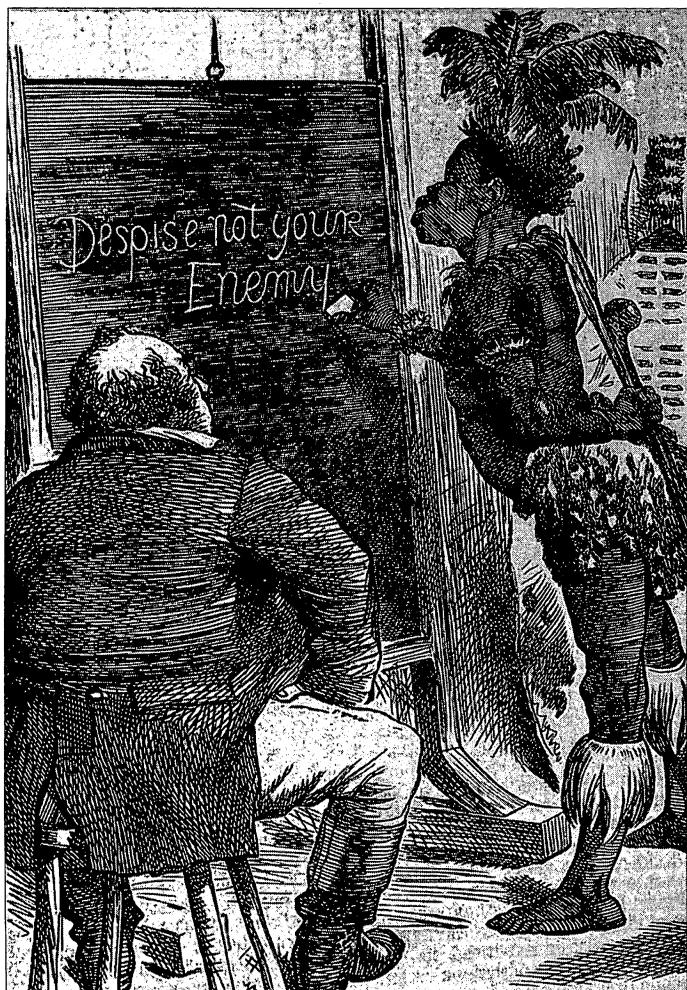
No lloraban por el extraño. Lloraban por él y por Nushiño.

El no era uno de ellos, pero era como uno de ellos. En consecuencia, debió ultimarlos con un dardo envenenado, dándole antes la oportunidad de luchar como un valiente; así, al recibir la parálisis del curare, todo su valor permanecería en su expresión, atrapado para siempre en su cabeza reducida, con los párpados, nariz y boca fuertemente cosidos para que no escape. ¿Cómo reducir aquella cabeza, aquella vida detenida en una mueca de espanto y dolor?

Por su culpa, Nushiño no se iría. Nushiño permanecería como un papagayo ciego, dándose golpes contra los árboles, ganándose el odio de quienes no lo conocieron al chocar contra sus cuerpos, molestando el sueño de las boas dormidas, ahuyentando las presas rastreadas con su revoloteo sin rumbo.

Se había deshonrado, y al hacerlo era responsable de la eterna desdicha de su compadre (Sepúlveda, 1998: 54-57).

El indígena con sus tradiciones culturales queda plasmado en este relato a través del narrador (que no se involucra) en la metáfora de la reencarnación, que para el caso, ilustra la pérdida del alma atrapada en un animal de este entorno. Por consiguiente, los muertos en esta cultura pueden quedar por siempre en los elementos de la selva, lo cual lleva a un conocimiento religioso de esta etnia. Recuperar el alma de un miembro de la tribu como Nushiño en la de un agresor como la del buscador de oro y capturar su valor en una lucha digna por otro miembro de la tribu y por medio del curare¹³ para poder reducir la cabeza¹⁴ del agresor donde va a quedar confinada la gallardía de este oponente, es el camino para la salvación de quien la recupera y para quien es recuperada, así



¹³ Descola llama la atención sobre el curare cuando anota: "como lo indica Lévi Strauss, en efecto, el veneno de caza es pensado en las culturas amerindias como una intrusión de la naturaleza en la cultura, por lo que es un producto natural haciendo posible una actividad cultural y al igual que la cerbatana es percibido por los ashuar, como un ser autónomo, de comportamiento a veces caprichoso (...)" (Descola, 1988: 310-311).

¹⁴ La tribu shuar del Amazonas, al igual que algunas tribus de Borneo, es reconocida en el mundo por la práctica de reducir cabezas de guerreros enemigos tomándolas como objetos religiosos. Es así como el escritor guatemalteco Augusto Monterroso toma este hecho para crear un cuento llamado *Mister Taylor* en donde se refiere a los shuar como "... una tribu que cuyo nombre no hace falta recordar". (Monterroso, 1995: 14).

como sinónimo de prueba de aceptación social y conocimiento de las leyes tradicionales shuar de la muerte y del más allá.

Los hechos que rodean y componen la metáfora, presentes en la cita anterior, son parte de la oralitura (la cual se basa en la escucha), que luego quedan plasmados en la escritura. Así, términos léxicos en la construcción del relato lineal, guardan silencios que desenmascaran la cultura shuar a través del narrador. No es casual la oración reiterativa que al ser recurrente en el relato de éste, matiza la diferencia del protagonista José Antonio Bolívar Proaño con el pueblo Shuar: “él no era uno de ellos, pero era como uno de ellos” (56).

En el relato, las expresiones léxicas encarnan silencios intertextuales que van más allá de la palabra y descubren significados relacionales, constitutivos de una cultura. Es el caso del curare y la cerbatana utilizados para la caza de presas y para la guerra, que entrañan tradiciones culturales profundas desconocidas por el mundo occidental, pues son objetos propios ritualizados en el momento de su elaboración como en su funcionalidad. Así, para el curare “cada hombre posee su fórmula propia, generalmente heredada en línea agnática, y los que fabrican el curare más eficaz conservan celosamente el secreto de su composición” (Descola, 1988: 309). Descola nos dice que para la elaboración del curare, actividad exclusivamente masculina realizada en la selva, las mujeres y los niños deben estar alejados del sitio de su elaboración. Una vez reunidos los ingredientes necesarios, se cuecen a fuego lento mientras que los hombres van entonando *anents*¹⁵ (cantos) especiales destinados a fortificar el curare. Estos encantamientos van directamente al curare pidiéndole que beba la sangre de los animales contra los cuales se empleará, nombrando cada especie de caza, una tras otra. Con respecto a la cerbatana, esta es un arma de un tubo



fino y rectilíneo formado por dos medios tubos del corazón de la palmera de la chonta, cuya longitud aproximada es de tres metros de largo. Con este instrumento se proyectan dardos ligeros y aguzados de treinta centímetros con la punta envenenada de curare, veneno que paraliza la presa en menos de diez minutos. Cada hombre de la tribu sabe hacerla, pero su fabricación encierra secretos como la selección de la palmera y su corte, la forma de ligarla y recubrirla, así como su posterior utilización en la lucha y en la caza de acuerdo con la escogencia de las presas, pues no todos los animales se pueden cazar con esta arma (306-309).

Se concluye que la metáfora, como ocultación no verbal en la oralitura y en la cual también se esconde un narrador enmascarado, sirve para hacer la traducción cultural de lo oral (tradición oral) a lo escrito (lo visual) en pueblos ágrafos, registrando una nueva forma de conocimiento connotativo y a su vez de expresión estética en la narración, prestándose como herramienta para el re-conocimiento del *otro* y su inscripción en la construcción de la historia como ocurre en los tres ejemplos anteriormente analizados.

2. 2 El etnotexto como concreción del *otro*

Niño define el etnotexto como “tipologías de productos culturales con características de arraigo, producción, adopción y transformación” (Friedemann y Niño, 1997: 24), es decir, son etnotextos aquellas tipologías que rompen fronteras entre oralidad y escritura, entre historia y literatura, entre etnografía y estética. Esto indica que por medio del etnotexto se transita por las orillas del conocimiento. Orillas en las que se conectan campos comunes en la concreción del *otro* para la investigación. Tal concepción valida que dentro de este concepto se inserte el ecotexto como texto de transformación y proceso de trasgresión fronteriza que hay entre ecología y literatura en ésta novela y que el ecotexto esté inscrito en la corriente de la ecoliteratura, pues en esta corriente como lo ilustra tal obra se va más allá al hacer ecología a través de la expresión literaria.

¹⁵ Niño señala que “los cantos *anent* establecen comunicación con la naturaleza y el mundo sacro, teniendo como función la influencia sobre el curso de los acontecimientos (...) El canto tiene una función cosmo-fáctica. Hablar es ver anticipadamente. Se ve para vivir”. (Niño, 1997: 36).

Con el etnotexto se precisa la relación Yo–Otro en la novela. El yo, Luis Sepúlveda, a través del narrador registra al *otro*, la selva, por medio del pueblo ágrafo shuar en la diacronía de la historia del texto escrito y en la sincronía de la simultaneidad del relato en el presente del tema de la selva.

Sepúlveda al esconderse en la figura del narrador y al ir registrando la cultura de la selva, va re-conociendo su cultura, la de Occidente, a partir de la selección de hechos significativos de la cultura del *otro* (la del indígena). Así, este autor opone literariamente dos visiones del mundo en un mismo sitio, la selva, donde el protagonista de su novela es el centro del drama en el que confluyen estas dos visiones que desembocan en una tragedia: la muerte y devastación de los elementos que conforman la selva y la selva misma.

2. 2. 1 Simbolismos encontrados

Las dos visiones en conflicto se observan a partir de varios elementos simbólicos que caracterizan tanto la cultura de occidente como la de la selva. En lo referente a Occidente, encontramos en la novela a un viejo que en su juventud de campesino nace en una cultura cristiana, es obligado a un matrimonio por conveniencia de otros y no puede engendrar hijos, hecho que lo obliga a salir de su pueblo con su mujer, para convertirlos en colonos; un pueblo-muelle llamado el Idilio, cuya actividad comercial es característica de Occidente; un alcalde déspota y corrupto en quien se representa toda la autoridad marrullera en contra de los habitantes de dicho pueblo; armas de fuego utilizadas para la cacería de animales salvajes o muchas veces en contra de los indígenas; novelas de amor y su lectura en las que la acción sólo ocurre en grandes ciudades como Venecia y el amor es exclusivo de grandes personajes.

Respecto a los símbolos de la cultura aborígen, en la selva se encuentra la anaconda, representación de uno de los grandes dioses de ese mundo; la tigrilla, representante de la fuerza, valor e inteligencia de los animales de la selva; el chamán, viejo que por su sabiduría y poder es respetado por su pueblo; la cerbatana junto con el curare, elementos que sirven para la lucha y muerte digna de un hombre o animal. Los anteriores son símbolos de un espacio que tiene su lógica aprehendida y difundida en la tradición oral milenaria por un pueblo.

Tales rasgos simbólicos distintivos definen y caracterizan dos culturas: una occidental y además

cristiana y, otra amerindia, ambas con estéticas y éticas diferentes frente al mismo espacio de la selva. Esta diferenciación plasmada en el texto, implica que el escritor-narrador puede ser etnógrafo y por consiguiente su trabajo, que también se presenta como documento histórico, está en la orilla de esta disciplina y en la de la literatura, situación que rompe barreras canónicas entre ficción y verdad, entre objetividad y subjetividad, entre estética y funcionalidad, lo cual pone en evidencia que por las márgenes de las disciplinas se pueden conectar campos comunes y preocupaciones que se traslapan en éstas para la aprehensión del *otro*. En la realización de esta labor, Sepúlveda hace acopio de su conocimiento y versatilidad para moverse en dos culturas plasmándolas en el plano literario de la narración desde las diversas problemáticas que surgen por la irrupción de un mundo en otro, el mundo de los blancos en el mundo de la selva, lo cual es aprovechado por este autor para invertir los valores de este ambiente en la literatura, pues aquí el blanco es el ‘otro’¹⁶ maligno que altera la selva¹⁷.

2. 2. 2 Oposición de personajes

A partir de la irrupción de este ‘otro’ maligno, Luis Sepúlveda por medio del narrador describe, evoca, hace diálogos, da la voz a personajes y con estos mismos recursos manifiesta literariamente oposiciones entre personajes, quienes además representan sus culturas respectivas, las cuales están reflejadas en la novela. Por ejemplo, presenta un viejo que su físico particular y sabiduría la adquiere por haber vivido con los indios shuar pues

...la vida en la selva templó cada detalle de su cuerpo. Adquirió músculos felinos que con el paso de los años se volvieron correosos. Sabía tanto de la selva como un shuar. Era tan buen rastreador como un shuar. Nadaba tan bien como un shuar. En definitiva, era como uno de

¹⁶ Este ‘otro’ representa a los blancos quienes sirven para mostrar la visión del *otro*, la selva.

¹⁷ Así, no es extraño que el narrador cada vez que presenta a los blancos, la figura que destaca es el gringo, porque es quien busca el petróleo, organiza cacerías armado hasta los dientes, matando cuanto animal se le aparece, trae el whisky –licor desprovisto de ritual diferente al natema, trago ritualizado de los shuar– y cuando no viene de cacería, viene armado pero de cámaras fotográficas perturbando la tranquilidad de la selva. En seguida de los gringos, están los buscadores de oro cuya característica principal en la novela es la de ser personajes destructores y ruines. Por último, el narrador destaca la figura del alcalde, ser ignorante, torpe, cobarde y sinónimo de autoridad corrupta.

ellos, pero no era uno de ellos (Sepúlveda, 1998^a: 50).

Esta convivencia del viejo con los indígenas lo acerca a la cultura de la selva a pesar de pertenecer al mundo occidental. En contraposición está el alcalde cuyo físico, actuación y torpeza representa al clásico occidental común:

El alcalde, único funcionario, máxima autoridad y representante de un poder demasiado lejano como para provocar temor, era un individuo obeso que sudaba sin descanso.

(...)ganándose el apodo de la Babosa (...) a causa de un desfalco lo enviaron a ese rincón perdido del oriente como castigo.

Sudaba, y su otra ocupación consistía en administrar la provisión de cerveza. Estiraba las botellas bebiendo sentado en su despacho, a tragos cortos, pues sabía que una vez terminada la provisión la realidad se tornaría más desesperante...

Llegó con la manía de cobrar impuestos por razones incomprensibles. Pretendió vender permisos de pesca y caza en un territorio ingobernable. Quiso cobrar derecho de usufructo a los recolectores de leña que juntaban madera húmeda en una selva más antigua que todos los estados, y en un arresto de celo cívico mandó construir una choza de caña para encerrar a los borrachos que se negaban a pagar las multas por alteración del orden público.

Su paso provocaba miradas despectivas, y su sudor abonaba el odio de los lugareños (23-24).

La contraposición en cuanto a sabiduría y conocimiento del mundo de la selva de estos dos personajes, se puede observar en el primer capítulo de la novela con la llegada del gringo muerto traído por los indios al muelle. El alcalde, en uso de su autoritarismo, acusa directamente a los indios shuar de haber asesinado a machete al gringo, apuntándoles con el arma y propinando golpes, mientras que el viejo, comprendiendo y explicando la causa de la muerte, desacredita al alcalde:

—Disculpe. Usted está cagando fuera del tiesto. Esa no es una herida de machete. —Se escuchó la voz de Antonio José Bolívar.

El alcalde estrujó con furia el pañuelo.

—Y tú ¿qué sabes?

—Yo sé lo que veo.

El viejo se acercó al cadáver, se inclinó, le movió la cabeza y abrió la herida con los dedos.

—¿Ve las carnes abiertas en filas? ¿Ve cómo en la quijada son más profundas y a medida que bajan se vuelven más superficiales? ¿Ve que no es uno, sino cuatro tajos?

—¿Qué diablos quieres decirme con eso?

—Que no hay machetes de cuatro hojas. Zarpazo. Es un zarpazo de tigrillo. Un animal adulto lo mató. Venga. Huela (25-26).

De esta manera se evidencia en personajes como el alcalde que aún están presentes rasgos de la cultura de Occidente, donde se ve y se vive la selva con arquetipos creados desde tiempos inmemoriales, pues, en este relato entran términos despectivos que usa este personaje con frecuencia a lo largo de la novela cuando se refiere a los elementos constitutivos de este espacio: *selváticos* o *indios en pelotas*, cuando se refiere a los indígenas; *bichos*, refiriéndose a los animales de ese lugar; *salvajes*, porque andan semidesnudos, no hablan el español y no son cristianos (recuérdese que desde la Conquista, el sólo hecho de que los indios no hablaran el castellano era sinónimo de barbarie y barbarie es sinónimo de andar sin Dios ni ley, tradición heredada de los griegos, para quienes no hablar la misma lengua era igual a un ser bárbaro). Tal situación sirve para mostrar que en la misma obra se puede observar un proceso de secularización, es decir, se desmitifican mitos o contenidos religiosos de la tradición que continúan viviéndose como huellas o como modelos encubiertos y distorsionados aún profundamente presentes (Vattimo, 1996:128-129). El narrador ilustra este fenómeno oponiendo visiones de personajes. Por un lado, está el alcalde, quien en estas épocas contemporáneas ve a los indios como salvajes y la selva como sinónimo de peligro; y por otro, el viejo que tiene las dos vivencias de la cultura y ha experimentado este proceso completo: es de Occidente y guarda huellas de esta vida, luego, vive en la selva con los indios y tiene huellas de este mundo, huellas que aplica a la lectura de sus novelas de amor, para relacionar y comparar su existencia pasada con la actual.

En el diálogo entre el viejo y los shuar se ve la secularización, proceso que pone de manifiesto dos formas antitéticas de ver y vivir la vida en la cotidianidad cultural de dos mundos frente a la libertad, el trabajo, la solidaridad, la compañía, la jovialidad:

—¿Cómo somos? —le preguntaban.

—Simpáticos como una manada de micos, habladores como papagayos borrachos, y gritones como los diablos.

Los shuar recibían las comparaciones con carcajadas y soltando sonoros pedos de contento.

—Allá, de donde vienes, ¿cómo es?

—Frío. Las mañanas y las tardes son muy heladas. Hay que usar ponchos largos, de lana, y sombreros.

—Por eso apestan. Cuando cagan ensucian el poncho.

—No. Bueno, a veces pasa. Lo que ocurre es que con el frío no podemos bañarnos como ustedes, cuando quieren.

—¿Los monos de ustedes también llevan poncho?

—No hay monos en la sierra. Tampoco saínos. No cazan las gentes de la sierra.

—¿Y qué comen, entonces?

—Lo que se puede. Papas, maíz. A veces un puerco o una gallina, para las fiestas. O un cuy en los días de mercado.

—¿Y qué hacen, si no cazan?

—Trabajar. Desde que sale el sol hasta que se oculta.

—¡Qué tontos!, ¡qué tontos! —sentenciaban los shuar.

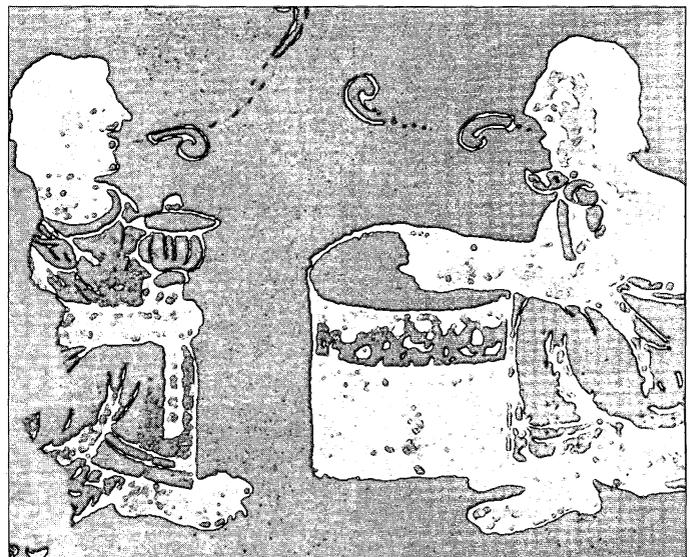
A los cinco años de estar allí supo que nunca abandonaría aquellos parajes. Dos colmillos secretos se encargaron de transmitir el mensaje. De los shuar aprendió a desplazarse por la selva pisando con todo el pie, con los ojos y los oídos atentos a todos los murmullos y sin dejar de balancear el machete en ningún momento (Sepúlveda, 1998^a: 45-46).

2. 2. 3 La lectura como re-descubrimiento

Otro aspecto donde se aprecia la cultura de Occidente, lo representa la novela en el mismo título *Un viejo que leía novelas de amor*, pues efectivamente el protagonista en su vejez hace “el descubrimiento más importante de toda su vida. Sabía leer. Era poseedor del antídoto contra el ponzoñoso veneno de la vejez” (Sepúlveda, 1998^a: 62), situación que lo lleva a reconocer “cuán hermoso podía ser también el lenguaje humano” (37). La lectura, característica de Occidente, pues en ella ha guardado su memoria a través de su historia, es para el viejo un medio de redescubrimiento de su pasado en un proceso de comparación e intertextualización: “Leía lentamente, juntando las sílabas, murmurándolas a media voz como si las paladeara, y al tener dominada la palabra entera la repetía de un viaje. Luego hacía lo mismo con la frase completa, y de esa manera se apropiaba de los sentimientos e ideas plasmados en las páginas” (37). De estos sentimientos e ideas, existen expresiones que el viejo no logra comprender desde su lectura ingenua, para tratar de solucionar esta deficiencia hace acopio del diálogo de su pasado con el texto que lee, lo cual convierte estas lecturas en un intertexto de las dos culturas presentes en la novela de Sepúlveda:

“Paúl la besó ardorosamente tanto el gondolero, cómplice de las aventuras de su amigo simulaba mirar en otra dirección, y la góndola, provista de mullidos cojines, se deslizaba apaciblemente por los canales venecianos”. Leyó el pasaje varias veces, en voz alta. ¿Qué demonios serían las góndolas? Se deslizaban por los canales. Debía tratarse de botes y canoas, y, en cuanto a Paúl, quedaba claro que no se trataba de un tipo decente, ya que besaba “ardorosamente” a la niña en presencia de un amigo, y cómplice por añadidura. Le gustó el comienzo. Le pareció muy acertado que el autor definiera a los malos con claridad desde el principio. De esa manera se evitaban complicaciones y simpatías inmerecidas. Y en cuanto a besar, ¿cómo decía? “Ardorosamente”. ¿Cómo diablos se haría eso? Besar ardorosamente. Besar. Recién descubrió que lo había hecho muy pocas veces y nada más que con su mujer, porque entre los shuar, besar era una costumbre desconocida (81-82).

El viejo representa al lector ideal de la cultura occidental escrita frente a una ágrafa amerindia. Lector de un género narrativo al que pertenece la *novela rosa*, género definido socarronamente por el dentista Rubicundo Loachamín cuando “Pensaba en que haría el ridículo entrando a una librería



de Guayaquil para pedir: "Déme una novela bien triste, con mucho sufrimiento a causa del amor, y con un final feliz" (33). Este lector ideal es quien vivencia y aprehende la lectura confrontándola desde sus recuerdos y aplicándola a su cotidianidad pues no es coincidencia que el viejo bautice su canoa con un nombre extraído de las lecturas, "La Góndola del Nangaritzá", o que contraponga recuerdos de las dos culturas en las que ha vivido.

Es en este proceso de lectura donde la confluencia de dos culturas frente a un sentimiento inherente al hombre, el amor, se percibe de manera diferente. Para Occidente ha triunfado la lógica del amor basado en el sufrimiento, la intriga, los celos, los cuales indican posesión y en últimas la práctica de la monogamia; tal situación la ilustra la opinión que tiene el viejo acerca de Paúl, protagonista de la novela que en ese momento lee. En contraste, la cultura shuar practica la poligamia, llegando incluso a ofrendar mujeres al visitante como muestra de amistad. El amor es, para esta cultura, un amor como lo define el narrador: "... puro sin más fin que el amor mismo. Sin posesión y sin celos" (52).

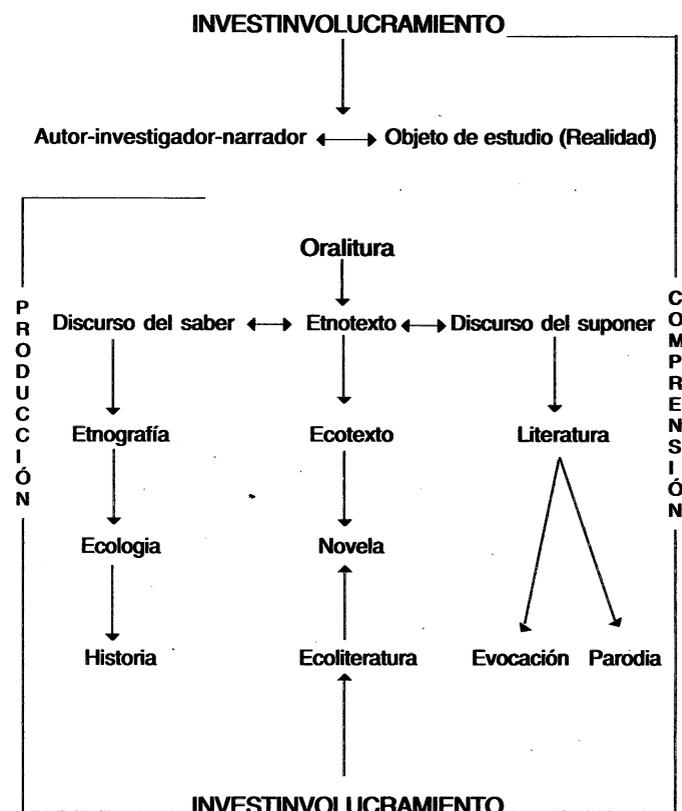
2. 2. 4 La evocación y la parodia

En la misma estructura de la novela se puede ilustrar la evocación como forma lingüística recursiva narrativa, la cual se utiliza para entretejer la trama de la novela a través del narrador quien da la voz a los personajes como en los ejemplos anteriores. La parodia, otro recurso narrativo en esta novela, consiste en "... el discurso que mejor pone en escena la alteridad, pues su sentido último, tal como lo ha demostrado Bajtin, es develar la dualidad del mundo: frente a la ley, la risa; frente a la seriedad, la irrisión; frente al rostro, la máscara" (Bravo,1988: 45). De acuerdo con esta definición, la novela de Sepúlveda "... pone en escena lo paródico a través, fundamentalmente de dos procedimientos de la semántica del discurso: la hipérbole y lo escatológico" (49) en la figura significativa que representa en la novela el alcalde. La gordura y el sudor constante, además de la torpeza del alcalde, le da un centro a la hiperbolización: la primera hipérbole es la del cuerpo y esta razón hiperbólica introduce un nuevo sentido, lo grotesco y lo escatológico, que supone una expresión "realista" que llega al límite en el discurso paródico. Varios ejemplos ilustran tales situaciones: con respecto al físico, "El alcalde, único funcionario, máxima autoridad (...) era un individuo obeso que sudaba sin descanso (...) ganándose el apodo de la

Babosa" (Sepúlveda,1998^a: 23); "Gozaban viéndolo sudar como a un oxidado grifo interminable (...)" (96); con respecto a la forma de expresión del alcalde se observa: "... pero somos amigos, y, así como una mano lava a la otra y las dos lavan el culo tenemos que ayudarnos" (90); y, en lo que se refiere al comportamiento torpe, El alcalde en medio de su ignorancia dispara a un oso mielero creyendo que es una fiera, ante tal error lo recriminan: "-Es un oso mielero. ¿Por qué no mira antes de disparar con su maldito juguete? Trae mala suerte matar a un oso mielero. Eso lo saben todos, hasta los tontos. No existe otro animal más inofensivo en toda la selva" (107).

Los anteriores ejemplos son literariamente reveladores en elementos de la otra cara del poder en Occidente. Tal poder se representa en el 'otro', el figurón del alcalde, quien cada vez que irrumpe en ese *otro* mundo, la selva, desde los recursos del discurso paródico que desembocan en humor, es puesto en ridículo evidenciando y desenmascarando el poder real en esta cultura de manera amena para el lector que lo intertextualiza con sus propias experiencias.

Así, todo lo que se ha demostrado en la concreción del *otro* desde el plano literario, se resume en el siguiente esquema:



2. 3 Autor como ejemplo de investigador

Para finalizar, los aspectos *emic* y *etic* de la antropología refuerzan el trabajo de Luis Sepúlveda en el plano del investigador, autor que es un ejemplo de desdoblamiento en los discursos del saber y el suponer en su obra. Siguiendo a Marvin Harris en la *Antropología cultural* (1990), ante la pregunta de cómo describir adecuadamente una cultura en su totalidad, este anota que el investigador al estudiar una cultura, puede optar por dos formas de acercamiento para la comprensión y producción de conocimiento frente al objeto de estudio: desde lo *emic*, el investigador trabaja con la conducta y pensamientos de la propia cultura en cuestión y, desde lo *etic* trabaja sólo con teorías y conceptos de la ciencia en la cual está inmerso (Harris, 1990: 32-34).

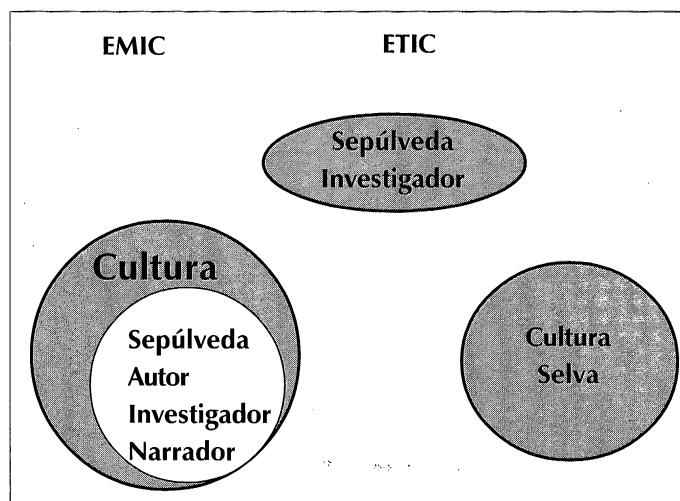
Luis Sepúlveda como investigador, se enmarca dentro de tales conceptos. En lo referente a lo *emic*, el escritor es narrador, hecho que se evidencia cuando reconoce que Miguel Tzenke “en una noche de narraciones desbordantes de magia me entregó algunos detalles de su desconocido mundo verde, los que más tarde, en otros confines alejados del edén ecuatorial, me servirían para construir esta historia” (Sepúlveda, 1998^a: 11). Tal situación queda plasmada a lo largo de la obra cuando el narrador, al relatar la historia, se convierte en un indígena shuar asumiendo sus costumbres y reglas en el modo de sentir y pensar la selva, situación que requiere haber vivido, como Luis Sepúlveda lo hizo durante algún tiempo, con esta tribu al trabajar para la UNESCO. En la novela también existen otras situaciones que ilustran y explican categorías utilizadas por este pueblo: anents, cerbatana, curare, jíbaro, natema, nangaritzá, las cuales son registradas con propiedad desde el sentir de esta cultura.

Tal registro necesita conocer a fondo una cultura para poder plasmarla de esta manera: a través del arte se deja conocer las costumbres de una tribu en sus más altas expresiones socio-culturales.

Frente a lo *etic*, Luis Sepúlveda en el mismo inicio de su trabajo, en la nota del autor, señala que es una novela ganadora del premio Tigre Juan, y la dedica a Chico Mendes “una de las figuras más destacadas y consecuentes del Movimiento Ecológico Universal”, quien fue asesinado por los que “dicen actuar en nombre del “progreso” (9). Términos como *novela*, *ecología* y *progreso* son reconocidos en Occidente desde diversas teorías. Es-

tos términos, a lo largo de la obra, se aplican con propiedad como se ha demostrado en páginas anteriores. Estos mismos conceptos, en una cultura ágrafa como la shuar, muy seguramente no se conocen con la certeza de sus implicaciones desde el manejo que representan en la cultura de la cual es nativo el investigador Sepúlveda.

En este sentido, se puede resumir que en lo *emic* está inmerso y activo con su cultura el escritor-narrador con el objeto de estudio; mientras que en lo *etic*, Sepúlveda toma cierta distancia de la cultura que estudia, la shuar, y a partir de esta hace teoría de la selva con su trabajo. Lo anterior se puede observar en el siguiente esquema:



Este esquema ilustra, por una parte, cómo en lo *emic* se produce, gracias a la empatía investigador-objeto de estudio, conocimiento vivencial y concreto desde y con la oralidad de una cultura, la shuar, pues tal efecto se evidencia en la novela de Sepúlveda al mostrar el sentir y pensar de esa tribu frente a la selva; por otra parte, cómo en lo *etic*, desde la escritura y la ficción, se recrea otro mundo diferente de la visión occidental de la selva (p.ej. la de progreso), que induce a pensar (analizar) a esta misma cultura la urgencia de su protección.

Como conclusión a toda esta reflexión, se puede señalar que siguiendo un proceso de secularización a partir de otra visión de la selva desde un hecho literario que la recrea, *Un viejo que leía novelas de amor*, de Luis Sepúlveda, el escritor genera la posibilidad de hacer otra lectura de este espacio con fines estratégicos, los cuales sirven para confrontar un viejo paradigma en la crítica: la visión que persiste en imponerse de caos y salvajismo en contraposición a otra de armonía y sabiduría, lectura de la cual se infiere un claro mensaje proteccionista de este ambiente vital para la humanidad, hoy al borde de la extinción.

BIBLIOGRAFÍA

BERNAL VILLEGAS, Jaime, 1997, "Prólogo", en: *Etnopoesía del agua, Amazonía y litoral Pacífico*, Friedemann de, Nina S. y Niño, Hugo (eds.), Instituto de Genética, Facultad de Medicina, Pontificia Universidad Javeriana, Santa Fe de Bogotá.

BRAVO, Víctor Antonio, 1988, *La irrupción y el límite: hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, Universidad Autónoma de México, México, D. F.

DE FRIEDEMANN, Nina S., 1997, "Poesía del agua en el Pacífico colombiano y ecuatoriano", en *Etnopoesía del agua: Amazonía y litoral Pacífico ... Op.*, cit.

DE FRIEDEMANN, Nina S., Niño, Hugo 1997, "Descanonización de textos literarios y etnográficos", en *Etnopoesía del agua: Amazonía y litoral Pacífico ... Op.*, cit.

DESCOLA, Philippe, 1988, *La selva culta. Simbolismo y praxis en la ecología de los achuar*, traducción de Juan Carrera Colin y Xavier Catta Quelen, revisada por Frederic Illouz, ediciones Abya-Yala, Instituto de Estudios Andinos (Ifea), Quito, Ecuador.

GONZÁLEZ, Lupercio, 1999, "Luis Sepúlveda entre dos orillas", en *Revista Fusión*, n. 69, junio, última revisión, julio 02 de 2000,

HARRIS, Marvin, (1990^a), *Antropología cultural*, 2^a Edición, El libro de bolsillo, Alianza Editorial, Madrid.

LEÓN DE, Hazera Lydia, 1971, *La novela de la selva hispanoamericana*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.

LIENHARD, Martín, 1990, *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, Casa de Las Américas, La Habana.

MIGNOLO, Walter D., 1978, *Elementos para una teoría del texto literario*, Crítica, Barcelona.

MONTERROSO, Augusto, 1995, *El eclipse y otros cuentos*, Colección Alianza Cien, n. 66, Alianza S.A., Madrid.

MORAÑA, Mabel, 2000, "Introducción", en *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina, el desafío de los estudios culturales*, ed. Cuarto Propio, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Santiago de Chile.

NIÑO, Hugo, 1997, "Etnopoesía y literatura en el fin de las oposiciones", en *Etnopoesía del Agua y Litoral Pacífico ... Op.*, cit.

NIÑO ROJAS, Víctor, 1998, *Los procesos de la comunicación y del lenguaje: fundamentos y práctica*, 3^a ed., Ecoe, Santa Fe de Bogotá, D. C.

O'SULLIVAN, Tim, Hartley, Jhon, Saunders, Danny, Montgomery, Martin, Fiske, Jhon (1995), *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*, Amorrortu, Buenos Aires.

PACHECO, Carlos, 1992, *La comarca oral*, 1^o ed., Colección Zona Tórrida, ed. La Casa de Bello, Caracas.

SEPÚLVEDA, Luis (1998^a), *Un viejo que leía novelas de amor*, 38^a ed., Colección Andanzas n. 180, Tusquets, Barcelona.

UNIÓN CINE CIUDAD (2000),
<http://www.cineciudad.com/staff/25/6-14k>.

VATTIMO, Gianni, 1996, *La sociedad transparente*, 2^a Reimpresión, Trad. Teresa Oñate, Paidós Ibérica, S. A., España.