



## Políticas de la asimilación en *Chambu*

Andrés Octavio Torres Guerrero

---

I. La primera vez que me encontré con el libro *Chambú\** fue en la carrera séptima entre calles veintitrés y veintidós, frente a la entrada del Teatro Jorge Eliécer Gaitán. Era una tarde lluviosa del año de 1997. Compré el libro en un precio irrisorio. Mientras se hacían las seis para entrar a cine, me metí a una

cafetería e inicié a leerlo. Esa misma noche lo terminé. No me dejaron una buena impresión ciertos fragmentos de la novela como estos:

Cuando después del internado fue a pasar una temporada en la hacienda de Huilquipamba, sus 16 años se estremecieron con un júbilo de vida delirante. La alegría primordial de la naturaleza vibró en todo su ser (...) Un día sorprendieron a la muchacha guiando machete en mano el rudo trabajo de un desmote. Era demasiado. Había que alejarla del campo; y a pesar de sus protestas, un mes después tuvo que viajar a Nueva York en compañía de Carmenza.

Chaves prolonga aquí una concepción metafísica que reproduce la fórmula opositiva de naturaleza/cultura, civilización/barbarie; como lo señala Jean Starobinski: *civilización forma parte de esa familia de conceptos de los cuales puede nombrarse uno opuesto, o que nacen con el fin de constituirse en contrarios de otros.* (...) *Es preciso que existan ciudades, y ciudadanos, para calificar al rústico y la rusticidad de tales por oposición al urbanus y la urbanitas* (1). La civilización es un proceso que trae como resultado lo pulido, lo tratable, lo cortés (aquello que se desprende de la corte), en franca oposición a un supuesto estado natural de salvajismo y barbarie, propio del campo y campesino (*villanus*) de cuyo resultado se da la villanía.

En Norteamérica supo aprovechar el tiempo en bien de su cultura. (...) Creció en aspiraciones de independencia. Tomó el "flirt" como un bello ejercicio inofensivo; y soñó en el amor como lo advirtió en los libros poco sanos que leía (144).

(...)

De aquel modo habían corrido los 17 años de Gabriela en la ciudad, a su regreso de Nueva York; en ese equilibrio de modernismo y desenfado, de franquezas desconcertantes y de suavidad conciliadora. La vida social fue modelando mejor su elegancia. Adquirió en la figura y la palabra ese chic de la muchacha fina que sabe imponer con su sola presencia la nota garbosa de su gracia (147).

Flirteó también. Pero sólo con un estudiante de universidad jugó la breve aventura de un romance intrascendente. Ella lo atrajo. Era un tipo de extraordinario talante, pero sin refinamiento alguno; fuerte, sencillo, bondadoso. Se sintió desconcertado por la vivacidad burlona de Gabriela y fue tímido con ella (145).

Otro día se apasionó por un ingeniero distinguido que visitó la ciudad. Era de una gran prestancia física, refinado y culto. Su imponencia y reserva le daban cierta fascinación. Gabriela se sintió súbitamente ilusionada por él; y el hombre magnífico se consagró con frenético interés a cortejarla y atenderla (148).

Esas páginas me parecen patéticas, incluso aún para el año en que la novela fue publicada: 1948. Año en que también aparece *El Túnel* de Ernesto

Sabato. La confección retórica y romántica de ciertos pasajes de *Chambú* resulta tan anacrónica que la cronología interna de la novela pareciera de finales del XIX. *Chambú* se afilia en el tono discursivo a ciertos pasajes de la novela de Ignacio Manuel Altamirano, *Clemencia* publicada en 1869. Novela que para José María Valverde, resulta ya para su época tardía. El crítico español anota que *si se hubiera publicado en francés o en alemán cuarenta o cincuenta años antes, habría sido un gran hito del romanticismo europeo* (2). ¡Qué decir entonces de *Chambú*! (3).

Tanto talante, refinamiento, y prestancia, me incomoda porque siento que Chaves, le seguía el juego al arribismo social y a ese tipo de políticas que estratifica a los hombres de acuerdo al termómetro que impone las gentes de alcurnia. Otros episodios que evidencian esa visión excluyente hacia aquello que no sea *chic*, o que no posea la nota elegante y garbosa, se pueden encontrar en la decisión asumida por Ernesto al aconsejar a su hermano Luis que abandone a su compañera y a su hijo, para que corra detrás de Carmenza, mujer que condensa la aspiración perfecta, para lo que ellos ambicionan como orgullo para sus padres (82). La concepción que tiene Ernesto Santacoloma de los indígenas, denuncia a leguas la visión jerárquica desde donde se inscribe ciertas coordenadas culturales de la novela:

Tenían cierta inteligencia y comprensión, aunque sólo en un círculo limitado de ideas, y un sentido rudimentario del arte (...) Había que reconocer que los últimos tiempos se había ido gestando algún progreso en la mentalidad del indio. Treinta años de enseñanza en las escuelas rurales principiaban a dar su efecto. Había alguna cultura mayor, pero también más engaño. (126-127).

Chaves le mete la tecla de *rew* a la historia y se instala a mediados del diecinueve cuando Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo* (1845), escribe así de los indígenas: *Por lo demás, de la fusión de estas tres familias ha resultado un todo homogéneo, que se distingue por su amor a la ociosidad e incapacidad industrial, cuando la educación y las exigencias de una posición social no viene a ponerle espuela y sacarla de su paso habitual. Mucho debe haber contribuido a producir este resultado desgraciado, la incorporación de indígenas que hizo la colonización* (28), y más adelante añade: *Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia* (39) (4). En el proyecto de nación que esboza José Fernández, en *De sobremesa* (1894), se asume a los indígenas como una parte de la materia bélica para engancharse en el tren del progreso; esto es lo que afirma Fernández: *tras de una guerra en que sucumban unos cuantos miles de indios infelices, hay que asaltar el poder* (5). Guillermo Edmundo Chaves no es ajeno a estas lógicas que se cruzan en la rearticulación de los principios etno-raciales en el mundo moderno/colonial. Si por un lado, la América del norte, implicaba ser anglo-sajón y por lo tanto blanco (perteneciente a una cultura nacional); por el otro, la América del sur (que se articula al concepto de latinidad, correspondiente a una cultura colonial), implicaba como lo

señala Walter Mignolo: *estar en “tercer” lugar en un orden imperial ordenado por diferencias etno-raciales. Y esto, claro está, ocurrió con el mundo de los criollos blancos y latinos, quienes a su vez, marginaban a los mestizos, a los mulatos, a los indios y los negros en el proceso de construcción nacional* (6).

En 1948, aparece *El chulla Romero y Flores*, en la que el escritor Jorge Icaza cuestiona y demuele esa construcción cultural del *chulla* que desprecia y escupe al *guagua* y a su madre, que escupe a lo indígena en el afán de blanquearse, en la pretensión de alcanzar la aspiración perfecta ubicada en la punta más alta de la pirámide social.

Realizando una lectura comparada entre el texto de Chaves y el de Icaza, el escritor ecuatoriano desmonta ese entablado desde el cual se repudia a esos hombres y mujeres que hacen parte de un borde de lo occidental. A diferencia de *El chulla Romero y Flores*, *Chambú* no desmonta ese andamio, sino que lo exalta.

**II. Estrategias de asimilación.** No es tan creíble que en *Chambú*, Gabriela y el médico estén en la sala de la casa de Huilquipamba, escuchando *Los Nocturnos* (1899) de Debussy (7). Ese nombre, *Debussy* (1862-1918), suena a un artilugio, en un adorno dentro de ese contexto, porque, la manera de vivir, sentir, percibir de Ernesto y compañía, no da para escuchar a Debussy. Me explico: yo no creo que pueda convencer a “mi” lector que un personaje (mío), cuya *visión de mundo* es estilo siglo XIX (sobre todo en sus miserias (8)), se deleite de buenas a primeras con el ensamble de John Zorn, Fred Frith, Bill Frisell o con una obra de Nicollas Collins acompañado por David Moss y Tom Cora. Esa relación de los personajes de *Chambú* con la música de Debussy es desde esta lexia, cercana o *similar* a la de aquellos que escuchan equis compositor por pura pose (9). Esto es (estableciendo una relación desde otro contexto) como aquellos profesores anclados en la pedagogía del *vigilar y el castigar* que escuchan hablar del *pensamiento del afuera* y reapropian a Foucault para domesticarlo y reducirlo al galpón mental desde el cual cacarean. En *Expiación de una madre*, Eleonora y Alfonso, están la sala de la casa de campo ubicada en el pueblito de Matituy, entonces él le propone a ella: *¿Le parece bien que cantemos esta escena de Luisa Miller por el maestro Verdi? (...) Cogió la nota de mala gana Eleonora, y acercó Alfonso la silla á ella, y empezaron a cantar* (10). Estas son las tretas del colonizado que a toda costa intenta parecerse a su señor (11).

Otro ítems que devela ese afán de matricular esta trama en un ambiente europeo e hipercivilizado, es la manera en que se representa a Pasto en las páginas de *Chambú*. Chaves habla por ejemplo de avenidas (12). Yo no sé a qué avenidas se refería, porque hasta ahora, muchos años después de que se ha caído el muro de Berlín y que Stephen W. Hawking se ha vuelto a casar, en Pasto aún no existe ni una avenida, porque las llamadas: 1) avenida de Los Estudiantes y 2) avenida Idema, son simplemente calles conformadas por unas pocas cuadras.

Se sabe que la literatura no tiene porqué estar subordinada ante *una realidad que empieza y termina con el precio de los huevos y los tomates*; por supuesto, eso no se discute, sino que en *ese detalle* de las avenidas se nota (o yo creo notar) que Chaves tenía el afán de construir una novela que no tuviera nada que envidiar a las novelas naturalistas-realistas-y-románticas del siglo XIX. *Chambú* es una novela bien confeccionada literariamente, pero su romanticismo resulta tardío. Tengamos en cuenta que por la época en que Chaves escribe su novela ya existían las ficciones de un Joyce, Cocteau, Robert Musil e incluso de Laurence Sterne, que casi dos siglos antes había escrito *el Tristram Shandy*. Ahora a lo que apunto es, que si yo narro un suicidio desde el setentavo piso del Hotel Agualongo, el hecho de que le haya añadido cincuenta y ocho pisos a dicho hotel, no garantiza que mi literatura ingrese inmediatamente a la galería de lo contemporáneo.

Chaves pudo haberle puesto al Pasto de los años cuarenta rascacielos, autopistas, túneles y puentes, pero su narrativa está entroncada por allá con *Peñas arriba* (obra por la que siento cierta *simpatía*). Chaves quiere hacer literatura y lo logra, pero en las venas de sus personajes, a veces, no corre sangre sino *tinta decimonónica*.

Muy pocos eran como Ernesto. Él enunciaba su parecer como una cosa invariable. Jamás buscaría una mujer por el dinero que tuviera. Jamás! Pero, habiendo amor, debería renunciarse a una mujer por el solo hecho de su fortuna? En esto fue rotundo al principio. Después pensó que exageraba; para concluir que el hecho de la riqueza en la mujer no podía ser motivo de rechazo, si el hombre tenía capacidades para sostener una posición aunque fuera modesta. Pero si la capacidad fallaba ante las circunstancias adversas? ... ( 189).

Quiero aprovechar la cita extractada de *Chambú* para intentar pensar la aldaba en la que se traba Ernesto y que le impide lanzarse al vacío para dejar atrás la seguridad que le proporciona sus prelecturas o prejuicios, y arriesgarse a desandar un camino desde otra orilla.

**III.** En Pasto más que en otras regiones de Colombia se siente la presencia indígena, no tan sólo en la fisonomía de sus gentes, sino también en las voces quichuas que hacen parte del habla cotidiana. Pero a pesar de, o quizá precisamente por esta *presencia* indígena, existe un prejuicio bastante marcado hacia lo indígena. No es fortuito que tanto en Pasto como en el resto del país aún se siga utilizando la expresión: *¡Uy este indio!*, para señalar, subrayar y castigar con esta fórmula de humillación, la chabacanería, vulgaridad, ordinariez, patanería, mezquindad, falta de escrúpulos y demás gama de abyecciones que hacen parte de lo más ruin de la naturaleza humana. Lo curioso es que se aterrice lo infame del género humano en la raza indígena, como si las demás razas, en particular la raza blanca, estuviera(n) exenta(s) de aquello que tan ligera y prejuiciosamente le imputan a los indígenas.

Este imaginario cultural ha hecho que se valore desde el desprecio de lo indígena, aquello que estaría cerca de la imagen del colonizador. Esto quizá

nos proporcione un indicio del porqué ciertas mujeres que tienen rasgos un tanto alejados del ideal de belleza colonizador, intenten parecerse u homogeneizarse con la mujer blanca, alta, de cabellos rubios. Pero si ciertas mujeres tratan de borrar lo que queda de indígenas en sus cuerpos, no es sólo porque ciertas políticas culturales sobre lo estético hayan privilegiado cuerpos apolíneos de configuración europea, sino porque *ellos las prefieren rubias*, o al menos ni indias, ni negras. Esta exclusión es una constante en cierta literatura de tintes románticos. Abramos un paréntesis para pensar desde ciertas imágenes ésta cuestión. En la novela de José Rafael Sañudo Torres, *La expiación de una madre* (1894), se describe a Eleonora, su protagonista en estos términos: *la joven (...) empezó a tocar [el piano] de tal manera que de sus blancos dedos saltaban raudales de melancólica armonía* (71). (...) *Alfonso dio una mirada alrededor suyo y de ahí á poco descubrió la triste fisonomía de Eleonora, cuyas mejillas eran tan incoloras como los pétalos de los puros azahares* (105). Aquí la sensibilidad y la fisonomía de los implicados está totalmente formateada a los cánones del romanticismo europeo. Pensemos ahora en dos personajes femeninos de la novelística de Vargas Vila. Por una parte, Aura: *¡Cuán bella estaba aquel día, con sus hermosos ojos azules, como flores de borraja, sus blondos cabellos del color de las margaritas en estío, su semblante pálido y su mirada triste* (10). (...) *Aura estaba allí, sola, reclinada en un sofá, y (...) la luna que penetraba a través de las vidrieras y cortinajes del balcón, dejaba caer la luz sobre su rostro pálido* (21) (13). Por la otra, Emma: *La ventana comenzó a abrirse y una mano blanquísima asomó* (16) (...), *sus cabellos eran abundantes y de un color castaño, como el de la avellana; sus cejas y pestañas, negras, y su rostro pálido y blanco, como las azucenas de Nazaret* (59) (14). No es fortuito que a ninguno de ellos se le haya ocurrido elegir como protagonistas de sus novelas a una negra gorda con una salud de hierro a prueba de dramas envueltos entre encajes de seda y tulipanes.

Esta exclusión cultural hacia aquellos cuerpos-saberes por parte de epistemologías (auto)colonizadoras, siguen siendo vigentes en el tramado cultural, pero hace algunos años esta cuestión se evidenciaba de manera (más o igual de) patética que ahora.

En la novela de Chaves, hay un episodio (15) donde el narrador omnisciente al caracterizar a Ernesto Santacoloma lo presenta como un *espíritu alto y bajo en contrastes*, y reafirma esta idea, al pasar de lo bajo, es decir, la aventura erótica que tuvo con Casilda, mujer sin educación académica, sin buenos modales, económicamente pobre, sin apellidos de alcurnia, casada con un hombre viejo, y como si eso fuese poco, negra(16). El *affaire* está patrocinado gracias al embrujo del barranco(17), como para que la *altitud moral*(18) de Ernesto Santacoloma, no quede entre comillas. De esta inmersión por *la sombra de la Casilda, honda y brutal, tenía que advenir para él esa ambición clarísima por mujeres en fúlgidos atavíos de corte* (72).

Referenciamos a estas mujeres en fúlgidos atavíos. Se trata de Carmenza y Angelina, quienes son hijas de:

don Juan María Eraso, perteneciente a la linajuda familia de la ciudad de Pasto, (que) se había casado con doña Clemencia Ortiz, dama de gran belleza y nobilísimo señorío (...). En Nueva York había permanecido Carmenza con su prima Gabriela durante un año, en uno de los institutos de bachillerato. Luego viajó el resto de la familia, y reunidos habían realizado una gira por distintos países (68).

Las tres mujeres impactan en la retina y la libido de Ernesto. Sobre las tres el narrador nos presenta un esbozo de su belleza de carácter romántico-eurocéntrico:

Carmenza era de una ideal prestancia, reposada y altiva. Ernesto la figuró de llama y claridad como las predestinadas. En Angelina la gracia amanecía en cada instante y era como una de esas criaturas de romance rubias y frágiles. Gabriela se movía siempre en un aire estremecido; su boca angustiada de ansiedad. En las tres, los cuerpos esbeltos, flexibles, melódicos. Y eran sencillas en su bondad y en su alegría como si estuvieran prometidas ya para un don perfecto (74).

Estas mujeres que han podido oxigenar su provincialidad y que a diferencia de la Casilda y La Molinera, tienen apellidos de linajudas familias, son dentro del marco cultural de la novela mujeres de mayor prestancia e importancia. Por esto, cuando Luis, hermano de Ernesto, le pide que éste decida sobre su vida, frente a la encrucijada de continuar viviendo con la Molinera y su hijo (que también es de Luis), o abandonarlos para pretender a Carmenza, y así intentar conseguir *la aspiración perfecta, lo que los dos ambicionamos como orgullo de nuestros viejos* (82). Ernesto, en su *elegancia espiritual*, le aconseja: *Oye, hermano. Sigue a Carmenza, y sé feliz con ella! Lo demás, Dios lo arreglará* (82).

Es evidente que frente al ideal de buscar una felicidad dentro de los marcos de referencia que impone el juego de poderes de la sociedad, Inesita Sáenz, La Molinera, a pesar que *es tan bella y buena todavía* (81), no tiene nada que hacer frente a los límites culturales que la relegaban a un margen, a ella y a su hijo, donde Dios supuestamente tenía que arreglar lo que otro(s) habían destruido.

Cuando Ernesto recuerda a La Molinera, lo hace desde el pedestal que le ha posibilitado sus viajes, subrayando desde esas alturas *las diferencias etnológicas y de clase* (81) entre él y ella.

Ese lugar desde el que se lee a Casilda o a La Molinera, es el promontorio desde el cual la mirada colonizadora reduce *al otro* hacia *lo mismo*, es decir, donde el cuerpo de la mujer negra o mestiza es asimilado a unas hermenéuticas construidas a partir de una racionalidad que carga de contenidos negativos a esa diferencia que sólo se acepta desde la subordinación y/o la exclusión.

La autocolonización mental y cultural de los hermanos Santacoloma hace que desde su *altivez moral* abandonen a una mujer y a su hijo, para que uno

de ellos corra detrás de una *aspiración perfecta*, elaborada bajo los códigos culturales que se avergüenzan de esa diferencia, *representada* en los cuerpos y en los saberes de mujeres que por ser negras, campesinas o indígenas se las construye como cuerpos carentes de cultura y conocimiento(19), y por lo tanto merecedore(a)s de un destino del cual sólo se apiade o se ocupe Dios.

Desde la mirada colonizadora los conocimientos del otro no son válidos y por lo tanto no son conocimiento, o bien para ser conocimientos, estos saberes tienen que ser legitimados por los conocimientos del colonizador.

Luis Santacoloma se autoriza a afirmar que a su lado la pobre mujer que es La Molinera, ha crecido en cultura. Quizá decir eso le hace sentir redentor de los ignorantes. Esta postura, es típica del colonizador que desconoce al otro y los saberes de éste, y por lo tanto se da a la tarea de autoproclamarse catequizador o *Mesías* de los que “no tienen cultura”.

Dentro de la hermenéutica de la banalización los saberes del otro no pueden ser tomados por conocimientos legítimos. Por lo tanto, ese otro tiene que ser asimilado para poder ser escuchado en el registro de *lo mismo*.

Mary Louise Pratt, desarrolla estos argumentos en su texto *Teoría y localidad*; otro pensador que va por esta vía es Walter Dignolo, quien siguiendo de cerca a Coronil, plantea:

Occidentalismo es, para Coronil, una serie de estrategias cognoscitivas, ligadas al poder, las cuales dividen el mundo en unidades bien delimitadas; separan las conexiones entre sus historias; transforman las diferencias en valores; naturalizan tales representaciones: e interviene, a veces sin designios perversos (lo cual no es necesariamente justificable) en la reproducción de relaciones asimétricas de poder. Para explicitar tal caracterización, Coronil analiza tres estrategias particulares en la auto-construcción del occidentalismo:

a) La disolución del Otro en el Mismo. En tal modalidad, se considera el Oeste y lo No-Occidental como entidades autónomas y opuestas, y la oposición se resuelve mediante la incorporación de las zonas y las comunidades no-occidentales, en la marcha triunfal de la expansión occidental.

b) La incorporación del Otro en el sí Mismo. En esta segunda modalidad, la atención que se presta al Oeste en la construcción de la modernidad oscurece, a veces sin proponérselo, el papel que las comunidades no-occidentales tuvieron y tienen en la construcción de la modernidad. Es precisamente esta modalidad la que oscurece y reprime el papel de los intelectuales no-occidentales en la construcción de un conocimiento planetario (Dussel, 1995).

c) La desestabilización del Mismo por el Otro. En esta modalidad, son los intelectuales y académicos de izquierda, críticos de la



modernidad y del colonialismo, quienes mantienen y reproducen la idea del Otro, esta vez como un espejo crítico donde se pueden observar "nuestras" propias limitaciones(20).

Así como existe estrategias epistemológicas de silenciamiento e incorporación de ese tejido llamado occidente, hacia ciertos márgenes no-occidentales... La Molinera, con su saber de la *ñapanga pastusa* (21), queda apocada a la figura de *pobre mujer* que gracias a vivir cinco años con Luis Santacoloma adquirió cierta cultura.

Por otra parte, La Molinera desmonta *la elegancia espiritual* de los hermanos Santacoloma, cuando le dice a Ernesto: (...) *Malditas clases sociales! Les basta un nombre más alto, para que lo enloden todo, el amor, la descendencia y la vergüenza!* (91).

Considero que Inesita Sáenz no sólo está cuestionando a las clases sociales, sino también al entramado cultural que jerarquiza cuerpos, nombres, saberes, biografías. Esa voz de La Molinera es la de alguien como el Subcomandante Marcos quien escribió desde las montañas del sureste mexicano:

En México los indígenas eran piezas de baja cotización en las cacerías que, por diversión, organizaban regularmente gobernadores y caciques (...). Ayer, en la madrugada de 1994, preguntábamos:

¿De qué tenemos que pedir perdón? ¿De qué no van a perdonar? ¿De no morirnos de hambre? ¿De no callarnos en nuestra miseria? ¿De no haber aceptado humildemente la gigantesca carga histórica de desprecio y abandono? (...) ¿De haber demostrado al resto del país y al mundo entero que la dignidad humana vive aún y está en sus habitantes más empobrecidos? (...) ¿De ser mayoritariamente indígenas? (...) ¿Quién tiene que pedir perdón y quién puede otorgarlo?

¿Los que, durante años y años, se sentaron ante una mesa llena y se saciaron mientras con nosotros se sentaba la muerte, tan cotidiana, tan nuestra que acabamos por dejar de tenerle miedo? (...) ¿Los que nos torturaron, apresaron, asesinaron y desaparecieron por el grave "delito" de querer un pedazo de tierra, no un pedazo grande, no un pedazo chico, sólo un pedazo al que se le pudiera sacar algo para completar el estómago?

¿Quién tiene que pedir perdón y quién puede otorgarlo?(22).

Hay un orden que está establecido. A esto lo podemos llamar la Ley; de alguna manera todos somos guardianes y campesinos de ella. Ahora bien, aquellos que intentan subvertir o demoler este sistema normativo de interpretaciones que llamamos *realidad*, pueden ser vigilados y castigados (pienso en la novela de Damiela Eltit, *Los vigilantes*), como lo advierte Cortázar en *Más sobre escaleras: hay cosas que sólo se dejan ver hacia atrás y otras que no quieren, que tienen miedo de ese ascenso que las obliga a*

*desnudarse tanto; obstinadas en su nivel y en su máscara se vengan cruelmente del que sube de espaldas para ver lo otro (23).*

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS.

- \* Todas las citas de *Chambú* (1948) son tomadas de la siguiente edición:  
CHAVES, Guillermo Edmundo. *Chambú*. Medellín, Bedout, 1985.
- (1) STAROBINSKI, Jean. *Remedio en el mal. Crítica y legitimación del artificio en la era de las luces*. Traducción de J.L. Arántegui. Madrid, Machado libros, 2000. pp. 26-27.
  - (2) VALVERDE, José María. *A propósito de Altamirano y Clemencia*. En: *Clemencia*. Bogotá, Norma, 1990. p.33.
  - (3) No es que se trate estar a la moda, porque si eso fuera así, ya no habría que leer a Cervantes o Shakespeare. Quizá estos sentimientos reactivos hacia esos momentos de *Chambú*, es porque los siento ridículamente pomposos. ¿Habría, además que preguntarse desde dónde se cocina la concepción de mestizaje en *Chambú*?
  - (4) SARMIENTO, Domingo F. *Facundo o civilización o barbarie*. Caracas, Biblioteca Ayacucho. 1977.
  - (5) SILVA, José Asunción. *De sobremesa*. En: *Obras completas*. Bogotá, Banco de la República. 1965. p. 171.
  - (6) MIGNOLO, Walter D. *Globalización y latinidad*. En: *Revista de Occidente*. N° 234. Madrid, Fundación José Ortega y Gasset. Noviembre de 2000. p. 34.
  - (7) CHAVES. *Op. Cit.* p. 221. Antes de este capítulo se hace referencia a Schubert p. 219.
  - (8) Remitirse a *Esplendores y miserias del siglo XIX: Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas, Monte Ávila, 1995.
  - (9) Yo recuerdo que entre las muchas casas que visité en mi época de estudiante de bachillerato en Pasto, gran parte de mis compañeros no tenían en su escasa fonoteca, discos de música clásica, y los que tenían, se reducía a muy pocos acetatos en los que casi siempre estaban los vales de Richard Strauss y alguna selección de las piezas más conocidas de Franz Liszt. Estos discos por lo demás se solían escuchar solamente a la hora de servir el consomé en la celebración de los quince años o en una fiesta de matrimonio. Pasto, por supuesto, es una ciudad con una gran tradición musical, pero los géneros que se cultivan están más por los lados de las sonoridades andinas, afrocubanas e incluso por las sendas del rock. Esto no quiere decir que en la *Ciudad Sorpresa* nadie escuche música clásica o la interprete, pero me parece

que en esos detalles de *Chambú*, sinceramente se le fue la mano a Chaves.

- (10) SAÑUDO. *Op. Cit.*, p. 71.
- (11) *Luisa Miller*, escrita por Giuseppe Verdi (1813-1901), es una ópera en tres actos, basada en una obra de teatro de Friedrich Schiller: *Kabale und Liebe*.
- (12) Esto está en el capítulo X. p. 110.
- (13) VARGAS VILA, José María. *Aura o las violetas*. Bogotá, Oveja Negra, 1985.
- (14) VARGAS VILA, José María. *Emma*. Bogotá, Oveja Negra, 1985.
- (15) CHAVES. *Op. Cit.* pp. 79-82.
- (16) Para él, quien al observar a otra negra sólo la puede mirar *con simpatía y bondad, pero como a un ser extraño a quien sólo pudiera tratar así, ya que el color parecía aislarla para todo anhelo* (capítulo IV, página 38).
- (17) *Ambiyaco*, que es quechua, quiere decir río del hechizo o del veneno que es la acepción de *ambi*. La terminación *yaco* significa río o corriente... (52).
- (18) Él, *que siempre había vivido en un ambiente de elegancia espiritual y de pudores íntimos* (38).
- (19) *Pobre mujer! (...). Ha crecido tanto su cultura a mi lado, que muchas veces he creído que con ella se pasaría toda mi vida* (81).
- (20) MIGNOLO, Walter D. *Posoccidentalismo: Las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas*. En: *Revista Iberoamericana*. Universidad de Pittsburgh. Vol. LXII. Números 176-177. Julio-diciembre 1996. p. 689.
- (21) CHAVES. *Op. Cit.* p.13.
- (22) MARCOS, Subcomandante. *Desde las montañas del sureste mexicano (cuentos, leyendas y otras posdatas del Sup Marcos)*. México, Plaza & Janés, 2000. pp. 40-41.
- (23) CORTÁZAR, Julio. *Más sobre escaleras*. En: *Último round*. México, Siglo XXI, 1970. p. 175.

© *Andrés Octavio Torres Guerrero* 2004  
*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

