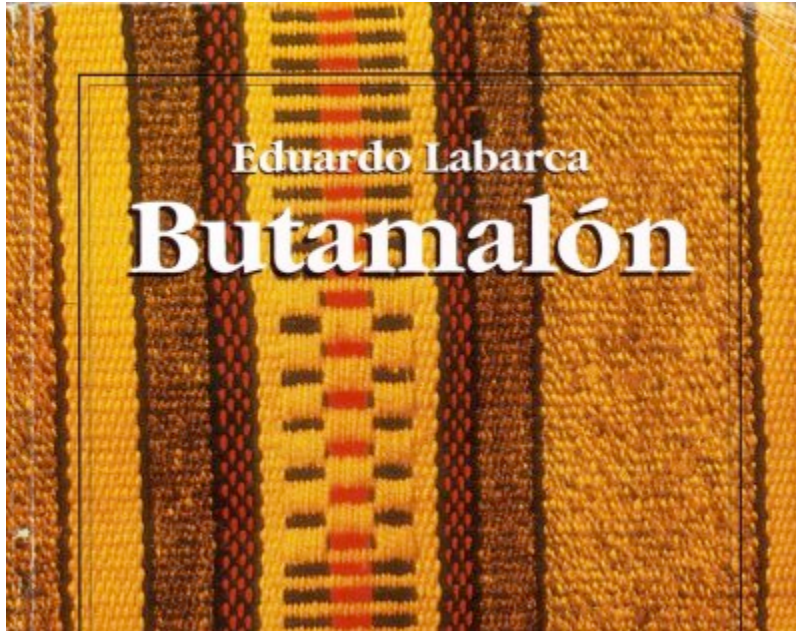


28 diciembre, 2008

[\[Butamalón de Eduardo Labarca\]. Por Víctor Quezada.](#)



Butamalón (Editorial Universitaria y Fondo de Cultura Económica. 1997), del narrador y periodista chileno **Eduardo Labarca** (1938), es la historia del viaje de encuentro de dos momentos. Uno que se identifica con la vida del padre Juan Barba, venido a Chile en misión evangelizadora con la expedición de Joaquín de Orellana a finales del siglo XVI y que, luego, unido a los araucanos, encabeza junto a Pelantaro la gran sublevación indígena, el butamalón. Y otro momento, que se vincula con el contexto de producción de la novela, entrados los años noventa en Chile y representado a través de la vida marginal en una pensión de Santiago de un traductor que emprende la tarea de trasladar desde el inglés un libro de historia sobre el mismo Barba. La convivencia de este traductor con la empleada de la pensión: joven mapuche cuyo hermano encabeza la resistencia y proclamación de una nación Mapuche en el sur del país, además de la revisión del alzamiento general de los araucanos, configuran la narración.

La primera de estas historias es la de mayor importancia en cantidad y énfasis narrativo en el relato, pero es importante, además, en la medida en que es determinado por un episodio histórico a la vez que es una tergiversación del mismo episodio, encontrando al ficcionalizarse una versión de la Historia Oficial que apunta, en primera instancia, a desenmascarar su condición de discurso para, así, proponer una nueva lectura sobre el pasado, dentro del marco de la *Nueva Novela Histórica*.

Pero esta relectura de la Historia Oficial -que persigue un objetivo memorialístico o conmemorativo y, por tanto, selecciona hechos dignos de narrarse en razón de una integración política de la colectividad social- es, además, y en un sentido amplio, una relación de intertextualidad con el discurso de la épica y su narración de historias memorables. Pero, también, *Butamalón*, según Eduardo Barraza, es el intertexto con un género de discursos marginales respecto de los relatos de hazañas memorables, el de las *bonicas hazañas* de las que la configuración final del Patero Barba es, específicamente, un contratexto. Frente a la relación de disvalor con la que la Historia Oficial presentaría al padre Barba, *Butamalón* despliega una versión positiva del personaje, de restitución histórica.

En suma, en el complicado entramado textual con el que *Butamalón* se construye, cabe destacar las variadas fuentes del discurso histórico que la nutren, las “bonicas hazañas” sobre Barba además de la épica, discurso que actúa como una de las formas que -aunque desde su completa disolución- le otorgan inteligibilidad a la narración.

Dos historias de dos personajes -Padre y Traductor- objetos de un paralelismo que en la medida en que los vincula, intenta establecer un juicio respecto del momento de producción de la novela o una implicación de referencia. La relectura del pasado en vías de establecer el carácter literario de la razón historiográfica, flanco del momento anárquico y autocrítico que representa la Nueva Novela Histórica dentro del paradigma del posmodernismo narrativo, sirve aquí para desviar el énfasis de la pregunta por el pasado (que es la pregunta relativa a una identidad latinoamericana, originaria en muchos casos) hacia el papel del escritor e intelectual inmerso en un contexto histórico. Este es, a mi modo de ver, clara muestra de un propósito que distingue a *Butamalón* de las actualizaciones contemporáneas de la novela histórica, en las que el momento relativista y escéptico caracterizado por el juego carnavalesco y de textualidades era lo esencial en su discurso, en vistas de desenmascarar el discurso histórico oficial.

El narrador

En *Butamalón* identificamos la presencia de dos acciones y espacios que manifiestan dos narradores diferentes; a no mediar la existencia de la *Invocación* que antecede a ambas estratos. Tal cuestión abriría las posibilidades para hablar de un nuevo narrador o claves sobre la situación del sujeto de la enunciación. Vistos desde la *Invocación* (que es tradicionalmente en las obras poéticas la parte donde el narrador pide inspiración a las musas o dioses. Hay que detenerse un segundo aquí: En la *Iliada* se comienza de la siguiente forma: *La cólera canta, oh diosa, del Pélida Aquiles, / maldita, que causó a los aqueos incontables dolores*. Y en la *Iliada* se ha dicho reconocemos la forma fundamental de la épica. ¿Qué hay con esto en *Butamalón*? Aquí se invoca a la madre. Para que obtenga "cada sonido su significado primero" es necesario que "venga a mí su voz, mamá". Es la madre procreadora anterior a la lengua, la madre del in-fante, quien no habla, también la lengua madre, el castellano, quien da la voz y, en un sentido irónico, es también la madre patria que el traductor necesita para desatascar su mudez. Esto es interesante, el Traductor le explica a la empleada que:

“los campesinos rusos llamaban a los germanos nemii, o sea mudos, porque no entendían su jerigonza y

que los mayas les decían mudos –nunob- a los toltecas, y los aztecas, nonualca –mudos- a sus vecinos del sur. Para desatascar tanta mudez y permitir la comunicación entre los hombres se necesitan los traductores.”

Como para ganar una guerra. No bastan a los ejércitos sus cohetes y sus bombas atómicas, nos dice. La relación con la lengua es pre-lingüística, de cariz existencial, oficializada en lo concerniente a su estatuto político-cultural e irónica en relación a ese estatuto:

“Laquerurero. Locomuerdo. Palabras sin gramática. Meros sonidos de significados hondos. Ronroneos. Juegos. Claves del intercambio respiratorio madre-hijo. Voces secretas. Arrullo gozoso. Fusión de distendidos músculos en una materia única de venas elásticas, de tactos, calores, olores, roces, miradas. Regocijo cotidiano, interminable, interrumpido sólo por la voz lejana del padre con la explicación disonante –se dice así, se dice asá- que recortaba el verbo y cincelaba el lenguaje oficial.”

Estos dos narradores, como digo, vistos desde la *Invocación*, están enmarcados por una instancia autorial que pretendidamente escaparía a la ficción narrada (aunque no deje en ningún momento de ser ficción, sino más bien practique una ilusión de realidad o implique una referencia). Sería el estrato superior de la narración, el ente que le otorgaría sentido a la ficción, sentido que se entendería bajo uno de los objetivos de la Novela Histórica como la revisión del pasado por la recomposición del presente. En palabras del Traductor:

“El Traductor se ha hecho el desentendido y ha expresado a la Empleada la conclusión que ha echado raíces en su espíritu: Dile a tu hermano Antipangui que es demasiado tarde, que por uno u otro camino no conseguirá nada. La única esperanza reside en vivir retrospectivamente los hechos del pasado, y cambiarlos y recomponerlos desde muy atrás. A eso vuelvo allá, ahora. Matu matu! Doi matu! (¡Rápido, más rápido!)”.

Pero este no es sino la huella de otro objeto, pues también es el difuso borde de un discurso de defensa de las comunidades originarias sostenido desde un contexto de transición a la democracia: un delicado discurso de restitución de la memoria comunitaria de los pueblos mapuches. En cualquier caso, un discurso que trabaja sobre y por aquella reserva del juicio que la corrección política ensalza en las nuevas democracias. Pero tales perspectivas políticas no importan en este transcurso sino en la medida en que pueda plantearse la novela como una encarnación textual de ellas. Si entendemos tal cuestión a manera de una solución alegórica, como la ilustración de doctrinas preexistentes o una enseñanza política o moral representada de forma figurada, estaríamos errando. La verdad que trabajaría esa instancia autorial reconocible en la *Invocación* (y que persiste a través de la novela) sería más bien intuitiva o inconsciente, indiscernible.

Si a la *Invocación* la reconocemos como un llamado a la dimensión pura de la lengua, a una dimensión mítico-simbólica identificable con la madre, el otro episodio que en la novela se muestra análogo y en el cual, según me parece, se manifestaría la verdad cuasialegórica de la pregunta por el presente, es el episodio de la Visión Tercera, capítulo VII, donde Barba entra a una ruca por primera vez. Este es el momento de la transformación definitiva de Barba: transformación que no significa un tomar partido por uno u otro bando, sino un reconocimiento de una soledad prerracional: a través de la

transfiguración simbólica de la ruca en gruta religiosa y vientre materno, imágenes que acaban por destruir la unidad del mundo hasta allí conocido por Barba y que le permiten replantear la existencia, enseñar el Pater Noster en mapudungu, llevar en una mano una lanza y en la otra una cruz hecha de canelo, situarse como una figura traductiva pues “para desatascar tanta mudez y permitir la comunicación entre los hombres se necesitan los traductores”.