diez
I semestre/1999
II semestre/1999

kipus

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

kipus
• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

diez
I. semestre/1999
II. semestre/1999

CONTENIDO

HOMENAJE A BORGES

JORGE AGUILAR MORA 3 Felices los felices

ESTUDIOS

PETER THOMAS 11 La *nueva* novela histórica y cultura democrática en América Latina

GREGORY ZAMBRANO 19 *La tienda de muñecos* de Julio Garmendia y la escritura autorreflexiva

HERNÁN RODRÍGUEZ CASTELO 39 Bello, genio americano

MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ 53 Para alcanzar la voz más personal: de *Si me permiten hablar...* a *¡Aquí también Domitila!*

ABDÓN UBIDIA 63 Costumbrismo y criollismo en el Ecuador

CRÍTICA

LEONARDO VALENCIA 71 Cuerpos fugitivos: cinco narradores peruanos de los noventa

ÁNGELA ELENA PALACIOS 79 Sombras y muerte en *Los siete locos*, de Roberto Arlt

RESEÑAS

JORGE ENRIQUE ADOUM 85 *Poesía viva del Ecuador del siglo XX. Antología*

CAROLINA ANDRADE 86 *De luto*
JORGE DÁVILA VÁZQUEZ 87 *La vida secreta*
RAFAEL DÍAZ YCAZA 90 *Prometeo el joven y otras morisquetas*
MEMPO GIARDINELLI 95 *Luna caliente*
EFRAÍN JARA IDROVO 96 *El mundo de las evidencias. Obra poética 1945-1998*
ALICIA ORTEGA 97 *La ciudad y sus bibliotecas: el graffiti quiteño y la crónica costeña*
NORBERTO RAS 100 *El gaucho y la ley*
MERCEDES ROWINSKY 101 *Imagen y discurso: estudio de las imágenes en la obra de Cristina Peri Rossi*
JAVIER VÁSCONEZ 102 *Un extraño en el puerto*

REFERENCIAS 105

ÍNDICES DE LOS PRIMEROS NUEVE NÚMEROS DE KIPUS
DE AUTORES 114
DE ARTÍCULOS 117
DE RESEÑAS Y TEXTOS VARIOS 121

COLABORADORES 123

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
10/1999/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

FELICES LOS FELICES

Jorge Aguilar Mora

El conjunto de los «Fragmentos de un evangelio apócrifo», aparecidos en *Elogio de la sombra* (1969) de Jorge Luis Borges, ofrece una imagen fiel al título del texto: son las ruinas de una religión irónicamente anticristiana, de un platonismo que le roba a las Ideas su poder de identificación, de un estoicismo donde la naturaleza adquiere su armonía no por la plenitud sino por las ausencias y de una moral que está más allá del bien y del mal. ¿Qué templo prodigioso pudo estar formado con tan disparatados elementos?

No es la primera vez, ni la última, que nos topamos en la obra de Borges con este caso de una unidad destruida sin remedio y sin posibilidad de reconstrucción. Pero al menos en esta Buena Nueva que hizo posible su conciencia de envejecimiento y donde él mezcló los acentos del Sermón de la montaña, del Decálogo en el Antiguo Testamento y del Zaratustra de Nietzsche, podemos encontrar la frase que ostentaba el pórtico de este templo en ruinas: «Felices los felices» dice escuetamente el último fragmento, que lleva el número 51.

En el prólogo del libro, Borges consideró necesario advertir que: «A los espejos, laberintos y espadas que ya prevé mi resignado lector se han agregado dos temas nuevos: la vejez y la ética». Con «nuevos», Borges no solo quería decir que estos aparecían por primera vez en su obra, también quería indicar que los temas verdaderamente nuevos nunca dejan de serlo, porque son problemas que se rejuvenecen con su calidad de insolubles; pues si algo define el ejercicio literario de Borges es precisamente esa velocidad casi imperceptible para encontrar los principios últimos ¿o primeros? del pensamiento.

La tautología de «Felices los felices» reunía, formal y semánticamente, la repetición incesante de las imágenes, la asunción de la vejez y el reconocimiento de la ética como uno de los ejes críticos de su ejercicio literario.

En el espejo donde la felicidad se reflejaba a sí misma se encontraba también la culminación del tiempo vivido y en esa culminación se reconocía a sí misma la larga búsqueda de una moral personal.[1]

Repetición

Borges concluyó el poema «Buenos Aires», en *Elogio de la Sombra*, con esta declaración apasionada: «No quiero proseguir, estas cosas son demasiado individuales, son demasiado lo que son, para ser también Buenos Aires».

Todos los objetos, hechos, lugares que componían el mundo innumerable de su ciudad elegida se presentaban de pronto con una sustancia tan propia que se volvía imposible mitologizarlos, convertirlos en los símbolos de una repetición originaria. Cada objeto, cada hecho, cada lugar era demasiado lo que era porque cada uno de ellos se le aparecía, luminosamente, a Borges realizando toda la potencia de su voluntad, consumiendo toda la fuerza de su ser. Los elementos de su ciudad eran, literalmente, intercambiables y, paradójicamente, idénticos. Idénticos, para Borges, no significaba que perdieran su individualidad para confundirse en una identidad superior y única de «la mítica Buenos Aires». La repetición originaria del mito no era sinónima de la repetición singular de cada objeto en su sustancia propia, en su propio tiempo. La demasía de ser no era un exceso cuantitativo, era justamente el valor y la moral de llegar a ser todo lo que se puede ser: era la única solución ética que podía evitar el relativismo desastroso de la moral cristiana y el absolutismo fantasmagórico de la moral kantiana. Borges encontró una imagen personal para practicar «repetidamente» esta ética en «Borges y el otro». Igual que los elementos de su Buenos Aires, Borges repetía su propia identidad en demasía, era demasiado lo que era; por ello, su otro no era el otro de esa alteridad que el posmodernismo quiere ahora establecer como la entidad antidialéctica por excelencia, como el objeto que resiste a todos los esfuerzos del sujeto por convertirlo precisamente en eso, en objeto.

Borges no quería ser anti-dialéctico, Borges simplemente ignoraba la dialéctica. Borges y su otro no buscaban dividirse nada, no buscaban repartirse el ser como si éste fuera el último botín posible, Borges y el otro se repetían precisamente porque no eran intercambiables, se repetían porque se anunciaban

1. Ahora puedo olvidarlas. Llego a mi centro,
a mi alegría y mi clave,
a mi espejo.
Pronto sabré quién soy
(«Elogio de la Sombra»)

mutuamente, se repetían porque cada uno era, recíprocamente, la expresión máxima de sí mismo.

Un poeta peruano, contemporáneo de Borges, supo expresar magníficamente esta superación de la dialéctica. Hablándole a su otro, llamado Aloysius Acker, decía Martín Adán:

> El otro nos odia.
> El otro no tiene hermano.
> .....
> El otro eres tú y soy yo si nos separamos.

En efecto, en la alteridad posmodernista es necesario reconocer, como inicial, la separación del sujeto y del objeto para poder postular a continuación la naturaleza del objeto como otro sujeto. Sin embargo, esta naturaleza del objeto-convertido-en-sujeto no es propia de él, pues el posmodernismo no renuncia a recuperar la legitimidad del Ser, quien finalmente decide el «derecho» de los sujetos a ser lo que son. Ni más allá del bien y del mal, ni más acá, el posmodernismo solo pretende disfrazar, con un nuevo eclecticismo que recuerda a Víctor Cousin, su resucitado absolutismo moral.

Para Borges no había separación original, ni deseo de esconder la moral en la ambigüedad de una inmanencia mortal que no renuncia a algún tipo de trascendencia.[2] En Borges no había separación porque afirmaba que, en el origen y por principio, no existía sujeto ni objeto. En uno de sus primeros ensayos, Borges expresó claramente esa idea. Así decía en «Las naderías de la personalidad» en *Inquisiciones* (1925):

> No hay tal yo de conjunto. Equivócase quien define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos [...] Engáñanse también quienes, como los sensualistas, conciben la personalidad como adición de tus estados de ánimo enfilados. Bien examinada, su fórmula no es más que un vergonzante rodeo que socava el propio basamento que construye; ácido apurador de sí mismo; palabrero embeleco y contradicción trabajosa.
>
> Nadie pretenderá que en el vistazo con el cual abarcamos toda una noche límpida, esté prefigurado el número exacto de las estrellas que hay en ella.
>
> Nadie, meditándolo, aceptará que en la conjetural y nunca realizada ni realizable suma de diferentes situaciones de ánimo, pueda existir el yo [...] Yo no niego esa conciencia de ser, ni esa seguridad inmediata del 'aquí estoy' que alienta en nosotros. Lo que sí niego es que las demás convicciones deban ajustarse a la consabida antítesis entre el yo y el no yo, y que ésta sea constante. La sensación de frío

2. Un típico ejemplo de esta ambigüedad cuyo valor reside solamente en la fama de su autor y en su reciente publicación se puede encontrar en Umberto Eco y Carlo María Martini, *¿En qué creen los que no creen?*, Planeta, Bogotá, 1997, pp. 90-91.

> y de espaciada y grata soltura que está en mí al atravesar el zaguán y adelantarme por la casi oscuridad callejera, no es una añadidura a un yo preexistente ni un suceso que trae apareado el otro suceso de un yo continuo y riguroso.

Detrás del sujeto de Borges no hay ninguna trascendencia: ni la de un origen, ni la de un fin superiores a la experiencia inmediata. El yo de ese texto sorprendente es la dispersión de innumerables actos, pensamientos, pasiones, objetos, que solo se pueden reunir bajo el amparo de un «yo» con la voluntad de engañarnos a nosotros mismos haciendo de un mero hecho, «aquí estoy», una sustancia trascendental: «siempre soy».

Que Borges desconociera posteriormente *Inquisiciones* como libro suyo, no implicaba de ninguna manera que negara la validez de sus ideas. Y una de las ideas centrales que une su obra vanguardista con aquella que muchos han considerado la negación de ésta es justamente esa convicción de la inexistencia del yo.

ÉTICA Y VEJEZ

El 11 de febrero de 1940, en un artículo publicado en el diario *La Nación* de Buenos Aires, Borges comentó un libro de apuntes de Nietzsche recopilados por Alfred Bacumler. La intención explícita del artículo era mostrar que a Nietzsche no se le podían atribuir «las intolerancias y agresiones del nacismo». El comentario de varios fragmentos nietzscheanos ocupa casi totalmente la atención de Borges; pero, al final, éste, de pasada y con esa tangencialidad a la que sabía darle toda su centralidad con sutileza, sin énfasis pedante o sabihondo, enunciaba esta constatación sorprendente: «En aquel ruidoso y casi perfectamente olvidado volumen —*Degeneración*— que tan buenos servicios prestó como antología de los escritores que el autor quería denigrar, Max Nordau vio en el carácter fragmentario de las obras de Nietzsche una demostración de su incapacidad para componer. A ese motivo (que no es lícito excluir y que no es importante) podemos agregar otro: la vertiginosa riqueza mental de Nietzsche. Riqueza tanto más sorprendente si recordamos que en su casi totalidad versa sobre aquella materia en que los hombres se han mostrado más pobres y menos inventivos: la ética».

Si hay ideas de Nietzsche, como la del eterno retorno, que Borges no quiso aceptar, la fundación de la ética en la disolución de ese fantasma llamado «persona» o «yo» fue, en cambio, una idea central y constante en su reflexión literaria.

La asunción de este mundo como el único mundo que vale la pena de ser considerado como real abre la posibilidad de rescatar la validez inmediata del

pensamiento como un hecho arraigado en la tierra y en el tiempo inherente a la vida —ajeno a categorías fantasmagóricas como «alma» o «espíritu». Se recupera la vitalidad del azar, del azar puro. Y si «alma», «espíritu», «más allá», «inmortalidad», «Dios», son habitantes de un mundo inexistente, la teología se vuelve una rama de la literatura fantástica, como Borges afirmaba, y a su vez la ética regresa a este mundo donde su única legitimidad reside en la voluntad de cada acto, de cada pensamiento, de cada objeto de ser eternamente lo que es. En palabras de Nietzsche, de devenir lo que es; en términos de Borges, de ser demasiado lo que es.

Desde esta perspectiva ética, el Borges vanguardista y el pos-vanguardista no se oponen o se niegan, como tantas veces se ha dicho. Son parte de la misma búsqueda de esa demasía.

La reflexión ética fue el camino secreto no tanto de su obra, ni tanto de su vida, como de ese espejo donde ambas se tocaban. Por la piel de su voluntad artística, por la superficie de su manera de vivir, Borges fue buscando la forma de su destino sabiendo que la misma búsqueda era la forma de hacerlo. «La Recoleta», el primer poema de su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923), fue su primer tiro de dados y lo que pensó en ese cementerio lo pensó junto a sus cenizas, junto al otro Borges, al que todavía le faltaban varias décadas para repetirse, para ser insustituible, ya muerto y afirmando, como Macedonio Fernández, que la muerte es una falacia.

Uno de los lugares incorporados por Borges a su fundación mitológica de Buenos Aires es justamente ése, donde su maestro vital le expresaba esa idea: «cierta esquina del Once en la que Macedonio Fernández, que ha muerto, sigue explicándome que la muerte es una falacia».

Macedonio Fernández ya muerto sigue probando que la muerte es una falacia no solo porque Borges continúa escuchando y recordando esa explicación; la prueba es irrefutable también porque fue Macedonio Fernández vivo quien negaba la existencia de la muerte.

Esta prueba muestra así su parentesco profundo con las «Naderías de la personalidad» de *Inquisiciones*. Se equivoca, como dice Borges en aquel ensayo, quien «define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos», porque el recuerdo no es un hecho en el pasado recuperado por la memoria, sino un signo en el presente de que hubo, en otro presente, un hecho vivo. En vida, la muerte es una falacia, porque la muerte está, como decía Wittgenstein, ahí donde la mirada se detiene en un cielo azul.

Vejez

Esa mirada en un cielo azul Borges la recogió, cuando reconoció su vejez, en la forma de un espejo que al fin le iba a revelar lo que era. Su voluntad de ser demasiado lo que era no podía sino llevarlo a recuperar no solo su pasado propio, sino un pasado que no había vivido, un pasado puro que él identificó literariamente con el modernismo. Tres años después de *Elogio de la sombra*, en *El oro de los tigres* (1972), Borges afirmó: «De un hombre que ha cumplido los setenta años que nos aconseja David poco podemos esperar, salvo el manejo consabido de unas destrezas, una que otra ligera variación y hartas repeticiones [...] Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España. He conversado más de una vez con Leopoldo Lugones, hombre solitario y soberbio; éste solía desviar el curso del diálogo para hablar de 'mi amigo y maestro Rubén Darío' ».

Es imposible tomar literalmente, en un sentido estilístico, la afirmación del origen modernista de la poesía de Borges. No era ésa su intención. El reconocimiento del modernismo de Lugones y Darío tiene un sentido vital, no académico. Se trataba de una autorevelación, marcada por el antepresente de su alusión al autor de *Lunario sentimental*: «He conversado más de una vez con Leopoldo Lugones...» Sin necesidad de advertencia, porque no parecía estar hablando sino consigo mismo, Borges ignoró las convenciones del tiempo y se colocó, como diría Bergson, en el presente del pasado. «He conversado más de una vez...»: y con la frase adverbial fue más allá del presente para dejarse ver, casi de espaldas, en el pasado del pasado, en el pasado puro.

Esa fue la tarea de su vida: conquistar esa doble naturaleza que le permitiera entrar y salir de ese pasado puro con la misma facilidad con la que repetía sus imágenes de espejos, laberintos y espadas. ¿Precisamente por eso sentimos que los espejos, los laberintos y las espadas tan repetidos por Borges no eran precisamente nunca los mismos?

Espejos, laberintos, espadas, al igual que estilos, formas narrativas, paradojas literarias, se someten a la misma voluntad de expresar de manera máxima su potencialidad, de asumir lo que son con la misma intensidad que lo asume su autor hasta crear ese otro que no es otro sino él mismo en su grado más intenso. En cierto sentido, Borges nunca dejó esa «cierta esquina del Once en la que Macedonio Fernández, que ha muerto, sigue explicándome que la muerte es una falacia». Y su vejez fue solo la selección de ciertos momentos, de ciertos objetos, con los cuales la vida se bastaba a sí misma para cumplir con

aquella sentencia de Gide enunciada en sus *Alimentos terrestres*: «Llegar a ser, paciente o impacientemente, irremplazables».

Es cierto, Borges, al principio, fue muy impaciente; pero el accidente de la Nochebuena del año 38 no solo le hizo vislumbrar la banalidad inocente de la muerte, también le permitió encontrar la puerta de la paciencia. El paso del Borges ultraísta al Borges que unos han llamado neoclásico fue, antes que un cambio de estilo artístico, una transformación de su estrategia ética. La distancia de la impaciencia a la paciencia era la misma que había de un autorretrato a una máscara, sin olvidar nunca que detrás de los dos no había sino hechos y pensamientos y pasiones y objetos intensos.

FELICIDAD

En «Arte poética», siete cuartetas endecasílabas de rima abrazada, toman forma los temas de siempre: «Mirar el río hecho de tiempo y agua», «Recordar que el tiempo es otro río», «Saber que nos perdemos como el río», «Ver en la muerte el sueño...»

Al principio, el arte es identificado con actos: mirar, recordar, saber, sentir, ver, convertir... y en flujo de los infinitivos la identidad se va desplazando hacia el flujo mismo: «El arte es esa Itaca / De verde eternidad, no de prodigios. / También es como el río interminable / Que pasa y queda y es cristal de un mismo / Heráclito inconstante, que es el mismo / Y es otro, como el río interminable». A pesar de que muchos años antes, Borges negara la pertinencia del eterno retorno nietzscheano como una negación de la identidad, en la vejez llega, con sus propias imágenes, a esa convicción de que, como dice Gilles Deleuze explicando la idea del filósofo alemán: «el retorno constituye justamente lo Mismo de lo que deviene. Retornar es el devenir idéntico del devenir mismo».

Borges exhibe así las enseñanzas de Darío con la introspección del alumno que no imita al maestro, pero que sí lo acompaña reproduciendo los gestos del mundo que solo las palabras pueden exhibir. Darío había equilibrado la música de su poesía reduciendo la frontera de los versos con rimas totalizadoras en las que se hacía con-sonar a desconcertados adverbios, preposiciones y hasta artículos. Borges regresa a ese gesto en la exposición misma de su arte poética y construye sus rimas con repetición de palabras.

Nunca introdujo Borges su preocupación ética con tanta evidencia y al mismo tiempo con tanto pudor como en este poema. Su felicidad de entender el mundo como una ilusión y su escepticismo de no saber cómo vivirlo lo llevaron a una especie de culminación de la apuesta de Pascal, en la cual nada se dice sobre la fe y todo sobre la acción. Las repetidas afirmaciones de Bor-

ges sobre la metafísica y la teología como ramas de la literatura y de la literatura fantástica son variantes de esa posición donde no se puede discutir la creencia en una realidad y solo se puede dirimir qué tanto margen deja esa ilusión para la vida real donde Borges es solo Borges.

Es claro, en los «Fragmentos de un evangelio apócrifo» que Borges veía la justicia no como la balanza equilibrada de un evaluador ciego, sino como algo más inmediato y más entrañable: la repartición de lo que se debe a cada uno según el esfuerzo hecho para devenir lo que se es.

En esa perspectiva, la felicidad no podía ser sino inefable. O tautológica si no quería renunciar a ser expresada por el lenguaje. Pero, también, en esa perspectiva, ¿quién le puede probar, Borges, que usted ha muerto? ♦

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
10/1999/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

La *nueva* novela histórica y cultura democrática en América latina

Peter N. Thomas

Varios estudios de años recientes señalan a algunas de las llamadas *nuevas* novelas históricas latinoamericanas como entre los ejemplos más destacados y paradigmáticos de la ficción historiográfica 'posmoderna'. Tales estudios se dedican a analizar estas obras primordialmente dentro de un contexto de teoría literaria o de la filosofía de la historia. Sin embargo, lo que resulta de igual interés, en cuanto a varias de las *nuevas* novelas históricas latinoamericanas, son las perspectivas más abiertamente políticas y culturales que presentan. Estas son el enfoque de este trabajo. El presente estudio se concentra en dos de los aspectos más definidores de la *nueva* novela histórica latinoamericana —su autorreflexividad historiográfica y su tendencia de proponer modelos «utópicos» para el futuro, basados en posibilidades perdidas del pasado— para señalar el papel clave que desempeña este subgénero en el debate sobre la cultura democrática en la literatura latinoamericana.

Los críticos literarios empezaron a hablar de una *nueva* novela histórica en América Latina en los primeros años de la década de los 80. Se refirieron a novelas históricas que se diferenciaron de la novela histórica tradicional, básicamente por poner en cuestionamiento cualquier capacidad de conocer el pasado y de poder representarlo sin prejuicios por medio de la escritura mimética. Entre las primeras obras latinoamericanas definidas como *nuevas* novelas históricas que más atrajeron la atención de los críticos eran *Yo, el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier y *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa.

Estas y otras novelas siguen siendo el objeto de numerosos estudios que las agrupan y las analizan según su contenido metahistoriográfico y una variedad de rasgos comunes. Entre los estudios más comprensivos publicados en

años recientes sobre este subgénero latinoamericano son los del norteamericano Seymour Menton y del uruguayo Fernando Aínsa. Aquél sintetiza los rasgos narrativos más definidores de la *nueva* novela histórica latinoamericana en términos de su marcada utilización de intertextualidad y su predilección para conceptos «bakhtinianos» como la parodia, el «dialógico», el «carnavalesco» y la «heteroglossia» o sea la yuxtaposición de múltiples voces narrativas a menudo bastante contradictorias que incluyen las de prominentes personajes históricos a veces en un estado de desequilibrio psicológico (22-25). En cuanto al análisis de tales obras como manifestaciones por excelencia de lo que ha sido definido como «metaficción historiográfica» posmoderna (Hutcheon 54-55), Aínsa pone énfasis no solo en sus varias preocupaciones epistemológicas sobre la problemática de recuperar el pasado, sino también en las inquietudes políticas sugeridas en ellas como resultado de su insistencia en impugnar «la legitimación instaurada por las versiones oficiales de la historia» (83). Lo que es más, se debe notar que dentro del mismo contexto político-cultural, Aínsa y otros críticos contemporáneos hacen hincapié en el afán de este subgénero literario de contribuir a la «decontrucción y 'degradación' de los mitos constitutivos de la nacionalidad» (20) de diferentes países latinoamericanos.

La *nueva* novela histórica que tal vez ha sido más discutida como lo que su autor define como «contrahistoria» o «una réplica subversiva y transgresiva de la historiografía oficial» (Rufinelli, 148) es *Yo, el Supremo*. Sintomático de los estudios que analizan *Yo, el Supremo* como una especie de paradigma de ficción metahistoriográfica con claras implicaciones políticas antitotalitarias es un ensayo de 1987 que enfatiza cómo en esta novela «se reescriben episodios ya jugados, opciones cuyo desenlace final ya ha sido integrado a los herederos de los vencedores y proclamado como única verdad estatal.» El autor del mismo estudio anota además que, como es el caso con varias de las *nuevas* novelas históricas publicadas en América Latina en años posteriores, es precisamente por medio de procedimientos como «el rescate de la oralidad» y un «reenvío a los orígenes prehispánicos» como la novela de Roa logra «ofrecer alternativas a la inevitabilidad de dictadores tan longevos como la historia republicana» (Sosnowski, 12-13).

En su análisis de *Terra Nostra,* otro de los más importantes primeros estudios sobre la *nueva* novela histórica en América Latina, señala una meta primordial de la obra de Fuentes también como la de llevar a cabo «la apertura y la humanización de la historia, la liberación del hombre de lo irrevocable y del pasado esclavizador». En subrayar la importancia de este proyecto en novelas que se empeñan en ofrecer «plurales y contradictorias versiones de lo ocurrido» para desmentir cualquier «legitimidad única», dicho estudio incluye una cita del mismo Fuentes que hace eco a Roa y que resume la tarea de mucha *nueva* ficción historiográfica producida en América Latina en años re-

cientes como la de «darle voz a los silencios de nuestra historia, en contestar con la verdad a las mentiras de nuestra historia, en apropiarnos con palabras nuevas de un antiguo pasado que nos pertenece e invitarlo a sentarse a la mesa de un presente que sin él sería la del ayuno» (Kadir, 300-05).

Una muestra de la *nueva* novela histórica latinoamericana contemporánea cuyo empeño en promover una cultura popular y democrática también se basa en gran parte en la «degradación» de las versiones de una historia nacional oficialmente aprobadas es *V¡va O Povo Bras¡le¡ro* (1984) del bahiano Joao Ubaldo Ribeiro. Esta novela ha sido señalada primordialmente como un caso ejemplar de la ficción metahistoriográfica posmoderna por la eficacia con que parodia las pretensiones «científicas» de la tradicional novela histórica decimonónica de recuperar una realidad histórica supuestamente objetiva y verdadera. Además de este aspecto metahistoriográfico fundamental, lo que se debe anotar es que *V¡va O Povo Bras¡lle¡ro* busca redefinir la identidad nacional brasileña precisamente con hacer de la cultura popular un elemento clave en ella. Como observa Luis Fernando Valente en un estudio sobre esta novela, «los auténticos valores comunales en que la cultura popular está basada son transmitidas oralmente, en contraste con las pretensiones vacuas de las elites, que están basadas en papeles de dudosa autenticidad moral... o de falsa autenticidad legal» (49). Vale la pena citar otro comentario de Valente sobre el afán de «degradar» varios de los mitos más básicos de identidad nacional brasileña que hace esta novela debido a su relevancia a otras de las más notables *nuevas* novelas históricas, publicadas en años recientes en América Latina y la contribución clave que hacen ellas al debate actual sobre cultura democrática en la región. Según este criterio, *V¡va O Povo Bras¡le¡ro:*

> expone el mito nacional de sincretismo como una especie de discurso monológico represivo. Porque si el catolicismo fue impuesto por fuerza sobre la gente de descendencia africana y jamás fue aceptado completamente por ella, entonces la cara benéfica y armonizante del sincretismo enmascara la siniestra realidad de violencia contra los marginalizados por parte de los poderes dominantes. Así es que la novela de Ribeiro disputa la tendencia entre las élites brasileñas de tratar de resolver cualquier conflicto con apelar a una ideología de harmonía o síntesis, lo que obscurece las diferencias entre los varios elementos en la sociedad brasileña. En contraste, *V¡va O Povo Bras¡slero* reemplaza la síntesis con la diferencia, o, para emplear la terminología de Bakhtin, sustituye el monologismo por el dialogismo. (52).

Las otras *nuevas* novelas históricas brasileñas identificadas por Valente que también demuestran un definitivo escepticismo hacia proyectos de modernización impuestos por las elites y muchas veces modelados según conceptos de identidad nacional enunciado por novelas históricas románticas del siglo pasa-

do son *Imperador do Acre* (1976) de Márcio Souza, *Sempreviva* (1981) de Antonio Callado, *A Estranha Naçao de Rafael Mendes* (1987) de Moacyr Scliar y *A República dos Sonhos* (1984) de Nélida Piñón. Como es el caso con las *nuevas* novelas históricas hispanoamericanas ya mencionadas y otras importantes manifestaciones de ficción metahistoriográfica posmoderna escritas en el Brasil como *A Festa* (1976) de Iván Angelo y *Em Liberdade* (1985) de Silviano Santiago, hay que subrayar en estas obras la conciencia del valor de una cultura nacional plebeya e híbrida. Hay aquí una predilección para trasfondos históricos en que están presentes «los marginados y los olvidados», o sea «personajes representando individuos atípicos en un espacio social y político marcado por discontinuidades y fragmentación, en vez de tipos que encarnan ideales nacionales» (Valente 54).

Además de las obras «paradigmáticas» ya citadas, hay muchas novelas históricas hispanoamericanas más recientes que pueden ser calificadas como *nuevas* según su contenido autorreflexivo y su insistencia en incorporar elementos históricos populares no tradicionales. Cabe mencionar, por ejemplo, *Noticias del Imperio* (1987) del mexicano Fernando del Paso —obra que Seymour Menton caracteriza como «sinfonía bakhtiniana» por su máxima utilización de dialogismo y heteroglossia (81-94)— o algunas de las *nuevas* novelas históricas uruguayas sobre la época en que se estableció la identidad nacional en la Banda Oriental como *Noche de espadas* (1987) de Saúl Ibargoyen, *Los papeles de los Ayerza* (1988) de Juan Carlos Legido o *Bernabé! Bernabé!* (1988) de Tomás de Mattos. De los varios ejemplos notables de ficción metahistoriográfica publicados en la Argentina en años recientes, por otra parte, tal vez la novela que más vale señalar por su afirmación de valores culturales nacionales opuestos a los proclamados por la ideología fundadora oficial y elitista en las primeras décadas del siglo pasado sería *El arrabal del mundo* (1983) de Pedro Orgambide.

Otras *nuevas* novelas históricas latinoamericanas, sin embargo, intentan desmentir cualquier «verdad estatal única» que funciona para bon'ar los elementos que no caben dentro de conceptos «sincréticos» de identidad nacional con lo que Jean Franco describe como una «estrategia reversa» a la empleada por las obras ya mencionadas. Esta estrategia consiste en crear «historias alternativas» (Wesseling 113) y es el fundamento de la «nueva» novela histórica «apócrifa» que se dedica a «restaurar los mitos orales, sueños y... pesadillas» de los «vencidos» que jamás han sido parte de la historia oficial» (Franco 209). Dos de los ejemplos más radicales y discutidos de esta clase de ficción metahistoriográfica posmoderna publicados en América Latina son las novelas *La renuncia del héroe Baltazar* (1974) y *La noche oscura del Niño Avilés* (1984) del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juhá. Estas obras utilizan una variedad de «crónicas» patentemente falsas y otros textos pseudohistorio-

gráficos inventados por su autor para parodiar la «objetividad» de la historiografía tradicional puertorriqueña, al mismo tiempo que intentan reivindicar los valores culturales de grupos minoritarios que generalmente han sido excluidos de ella. Aínsa anota que, como es el caso con varias otras *nuevas* novelas históricas latinoamericanas contemporáneas, es precisamente a través de la ficcionalización de la historia cómo Rodríguez Juhá «ha podido incursionar en la más profunda represión del inconsciente colectivo de su pueblo, donde se explican las complejidades raciales» y lo que el novelista mismo califica en una entrevista como el «colonialismo interiorizado hasta la médula, nuestra segunda piel» (84).

Hacer la *nueva* novela histórica la antítesis de la novela histórica mimética, al estilo de Scott y los autores románticos del siglo XIX, con tales «conjeturas contrarreales» ha sido la meta primordial de otros autores latinoamericanos contemporáneos. Además de textos «apócrifos» como los de Rodríguez Juhá que presentan «historias alternativas», se han publicado en América Latina en años recientes novelas históricas descritas cada vez más como de índole «lúdico» por su acumulación de «disparates históricos». Estos incluyen anacronismos deliberados y otras insólitas distorsiones de «hechos» históricos que contribuyen a la «carnavalización» de la *nueva* ficción historiográfica latinoamericana y así funcionan como componentes esenciales de lo que Carlos Fuentes señala como su «violación narrativa de la certeza realista y sus códigos mediante la hipérbole, el delirio y el sueño» (45).

En discutir la disposición «lúdica» de la *nueva* ficción histórica en América Latina, hay que reconocer una de las primeras y más audaces manifestaciones de esta tendencia en el subgénero El *mundo alucinante* (1969) del cubano Reinaldo Arenas. Como varias de las otras más comentadas «conjeturas contrarreales» historiográficas publicadas en la región en años posteriores a ella, *El mundo alucinante* es una obra cuyos «disparates históricos» y barroquismo «rabelesiano» funcionan en oposición paródica al «rigorismo documental e informativo» practicado en más tradicionales novelas históricas como algunas del compatriota de Arenas, Alejo Carpentier, como *El siglo de las luces* (1963) o *Consagración de la primavera* (1978). (Aínsa 84). Lo que es más, la novela de Arenas también sirve como un precursor clave de varias obras de ficción metahistoriográfica latinoamericana posteriores por el papel significativo que la intertextualidad literaria desempeña en ella y por la manera en que hace «borrosas las distinciones entre literatura e historia». (Souza 67). Esta obra también prefigura ciertas de las *nuevas* novelas históricas de los años 70, 80 y 90 en que logra una especie de «reescritura» paródica y lúdica de un bien conocido texto histórica hispanoamericano, en este caso las «memorias» de fray Servando Teresa de Mier, figura que ha sido calificada como el «más picaresco personaje de la independencia». (Fuentes 42). Es necesario señalar

además las aspiraciones democráticas implícitas en *El mundo alucinante* como resultado de la manera indirecta en que este texto representa un desafío a la Revolución Cubana que su autor rechazó como otra manifestación de una «verdad estatal única».

La obra «apócrifa» que ha tenido más éxito en continuar la inclinación de distorsionar y exagerar los aspectos tragicómicos de la historia latinoamericana, con técnicas narrativas similares a las iniciadas por *nuevas* novelas históricas como *El mundo alucinante, El arpa y la sombra* y *Terra Nostra* es *Los perros del Paraíso* (1983) de Abel Posse. Como estas novelas anteriores, *Los perros del Paraíso* parodia los conceptos sagrados de la historiografía «científica» tradicional con una prosa netamente «neobarroca» y convierte lo que pretende ser la representación mimética de acontecimientos históricos, en una serie de «contrahechos» cada vez más anacrónicos e inverosímiles. Así es que la novela de Posse puede ser señalada como otro ejemplo por excelencia de un texto en donde la distancia entre la historiografía, como disciplina libre de prejuicios subjetivos, y la ficción narrativa se anula casi por completo.

Además de acentuar la esencia narratológica de la Historia, con mayúscula, de la manera posmoderna, *Los perros del Paraíso* es representativa de las obras «lúdicas» ya mencionadas y varias otras *nuevas* novelas históricas de significado antitotalitario como resultado de su capacidad de demostrar los nexos de continuidad entre la historia y la actualidad latinoamericana. El tema de «la estremecedora mutación del descubrimiento en encubrimiento de América» (Fuentes 42) desarrollado en esta novela, no solamente representa uno de sus aspectos primordiales como metaficción historiográfica, sino también funciona en ella para revelar «la contemporaneidad del pasado», debido a la manera sugestiva en que el autor lo emplea para «llevar al lector a buscar paralelismos posibles con condiciones políticas en la Argentina de los últimos años 1970 y los primeros años de los 80» (Menton 65).

Entonces, precisamente, con procedimientos como implantar una «superposición de tiempos diferentes» y efectuar «una lectura en 'segundo grado' de la historia contemporánea reescrita a partir de un personaje del pasado» (Aínsa 83-84), ésta y otras de las más notables manifestaciones de la «nueva» novela histórica latinoamericana hacen una contribución valiosa al debate sobre las posibilidades de un futuro democrático en la región. Con recrear de una manera imaginativa y «dialógica» voces y textos de personajes emblemáticos del absolutismo de la época del descubrimiento y la colonización de América Latina —como, por ejemplo, Cristóbal Colón en *Los perros del Paraíso, El arpa y la sombra* y la más reciente obra de ficción metahistoriográfica de Roa Bastos *Vigilia del Almirante* (1992)— la *nueva* novela histórica latinoamericana pone de manifiesto lo que Alicia Chibán señala como la necesidad de «despojar a la historia anterior de su jerarquía distante y absoluta para atraer-

la hasta un presente que, solo esclareciéndola e integrándola, podrá abrirse paso hacia el futuro» (117-129).

Ofrecer una visión de un futuro más democrático para América Latina puede ser subrayada precisamente como la meta culminante de algunos de los ejemplos más destacados de su *nueva* novela histórica. El crítico literario que tal vez ha precisado más convincentemente el papel clave que la ficción metahistoriográfica posmoderna específicamente latinoamericana desempeña en afirmar que «versiones de la historia son relevantes no solo al pasado sino que también afectan el presente y el futuro» (118) es la profesora holandesa Elisabeth Wesseling. En su libro *Escribiendo la historia como profeta: innovaciones posmodernistas de la novela histórica (Writing History as a Prophet Posmodernist Innovations of the Historical Novel)* (1991), Wesseling enfatiza la influencia de escritores *como García* Márquez y especialmente Carlos Fuentes en desmentir *las* acusaciones por parte *de* críticos marxistas en contra de la ficción histórica posmoderna *por su* supuesto negativismo político (6). Además de resaltar la tarea historiográfica autorreflexiva de estos autores en «exponer la conducta partidaria del conocimiento histórico con destacar el enlace íntimo entre versiones de la historia y la legitimación de poder político» (74), Wesseling señala a *Terra Nostra* como ejemplo máximo de lo que ella define como ficción narrativa «ucroniana» o sea, «historias apócrifas [que] insertan el potencial de la ciencia ficción en el modelo genérico de la novela histórica» (viii). Ratifica que las implicaciones metahistóricas de conjetura contrarreal de esta clase de novela van más allá de las puramente epistemológicas con incorporar lo que representa «probablemente la estrategia más importante por la cual artistas del siglo veinte han intentado adquirir una significación política, a saber, la anticipación utópica del futuro» (12).

Así es que la voluntad democrática de *nuevas* novelas históricas latinoamericanas como *Terra Nostra, Crónica del descubrimiento* (1980) de Alejandro Paternain, *El entenado* (1983) de Juan José Saer, otro componente de la «Trilogía del Descubrimiento» de Abel *Posse; Daimón* (1989) u otras de las obras apócrifas» y «lúdicas» ya discutidas deriva precisamente de su efectividad en volver al pasado para «buscar posibilidades [utópicas] no realizadas que eran inherentes en situaciones históricas» e imaginar subsecuentemente cómo «la historia habría sido si series de hechos y líneas de conducta no realizadas hubieran pasado» (13). Es decir que una función vital de mucha ficción metahistoriográfica contemporánea es la de revelar la condición esencialmente arbitraria o la «contingencia» de los resultados de las luchas históricas. Como concluye Wesseling: si el statu quo fuera contingente, entonces seguramente no permanecerá para siempre y pueda ser cambiado. Por eso, las fantasías ucronianas se escriben con la esperanza de que, aunque son concedidamente falsas, quizá pueden convertirse en la realidad en el porvenir» (111). Tal vez el

mensaje democrático más trascendente de la ficción metahistoriográfica latinoamericana, entonces sea él enunciado por la voz del personaje Juan José Castelli en la novela *La revolución es un sueño eterno (1987)* del autor argentino Andrés Rivera cuando aquella nos advierte «no confundir lo real con la verdad» (130). ♦

TRABAJOS CITADOS

Aínsa, Fernando. «La nueva novela histórica latinoamericana». *Plural,* 240 (septiembre 1991), 82-85.

——«La representación de la historia en la nueva narrativa latinoamericana». *Cuadernos Americanos,* nueva época 4, No. 28 (julio-agosto 1991), 13-31.

Chibán, Alicia. *«El arpa y la sombra:* Desocultamiento y visión integradora de la historia». *Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.* Ediciones del Norte (1989), 117-129.

Franco, Jean. «The Nation as Imagined Community». En *The New Historicism,* ed. H. Aram Veeser. New York: Routledge, (1989), 204-12.

Fuentes, Carlos. «La novela de América: Literatura y sociedad». *Letras del Ecuador,* 174 (septiembre-noviembre 1990), 37-45.

Hutcheon, Linda. «The 'Pastime of Past Time: Fiction, History, Historiographic Metafiction». En *Posmodern Genres,* ed. Marjorie Perloff. Norman: U of Oklahoma P, 1989, 54-74.

Kadir, Djelal. «Historia y novela: dramatización de la palabra». En *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana,* ed. Roberto González Echevarría. Caracas: Monte Ávila Editores, (1984), 297-307.

Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel.* Austin: U of Texas P, 1993.

Rivera, Andrés. *La revolución es un sueño eterno.* Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

Rufinelli, Jorge. «Roa Bastos: El origen de una gran novela». En *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana,* ed. Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986, 139-149.

Sosnowski, Saúl. «A propósito de A. Roa Bastos y la producción cultural americana ante la historia». En *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana,* ed. Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986, 7-17.

Souza, Raymond D. *La historia* en *la novela hispanoamericana moderna.* Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1988.

Valente, Luis Fernando. «Fiction as history: The Case of Joáo Ubaldo Ribeiro». *Latin American Research* Review, vol. 28, No. 1 (1993), 41-59.

Wesseling, Elisabeth. *Writing History. as* a *Prophet Posmodernist Innovations of the Historical Novel.* Amsterdam and Philadelphia: John Benjamin, 1991.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
10/1999/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

La tienda de muñecos de Julio Garmendia y la escritura autorreflexiva

Gregory Zambrano

Instancia primera

Se ha venido insistiendo con menor o mayor razón que Julio Garmendia representa un caso «raro», aislado, inclasificable, inexplicable, no solo dentro de la literatura venezolana sino, incluso, para un contexto mayor como el latinoamericano. Para sus contemporáneos fue más fácil atribuir a la parquedad y aparente distanciamiento del autor, el desconcierto que provocó su primera obra. Este hecho representó, por otra parte, cierta marginación y en una segunda instancia un marcado mimetismo en la valoración crítica, que si bien fue escasa en su momento, se empezó a extender desde los años cincuenta y con mayor interés y riesgo crítico a fines de los setenta, después de la muerte del autor. Lo curioso es que Garmendia no tiene «seguidores», literariamente hablando, ese nuevo orden que se ha querido subrayar en su escritura no hizo escuela. Caso contrario al de la figura y escuela que significó Rómulo Gallegos para la literatura venezolana, sobre todo a partir de *Doña Bárbara* (1929).[1]

Lo interesante de esta obra de Garmendia es que ha escapado a través del tiempo de caracterizaciones conclusivas. Es éste, en su conjunto, un texto abierto a múltiples significaciones y parece que no se agota. Esto también sus-

1. La misma expresión de «¡¿Hasta cuándo *Peonía?!*», que utilizó Orlando Araujo para referirse a la escuela narrativa que se formó a la sombra de esta obra de Manuel Vicente Romero García, publicada en 1890, podría decirse de la escuela galleguiana, que en cierto modo es punto culminante de aquélla, y tendría sentido la pregunta: ¿hasta cuándo *Doña Bárbara?*». Véanse los breves ensayos de Araujo «¿Hasta cuando *Peonía?*» y «¿Podemos hablar de galleguianos?», en *Narrativa venezolana contemporánea*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1988, pp. 183-188 y 188-194, respectivamente.

tenta una paradoja. Es casi un lugar común advertir que este «raro» escritor es un «olvidado» de la crítica y la historiografía literaria, nacional y más aún foránea; sin embargo, para 1978, fecha en que se publica la segunda «contribución» a su Bibliografía (la primera es de 1972), hay por lo menos trescientas referencias pasivas a su obra (entre artículos, reseñas y trabajos monográficos). Este número desmiente ese mito que se ha erigido, y que lo sustenta el aparente desinterés por su obra, pero es fácil advertir que el número de referencias apunta hacia una praxis crítica que no ha cesado. No pretendo ser exhaustivo, pero si hasta 1983[2] se señala la publicación de tan considerable numero de trabajos, esto también revela la amplia gama de orientaciones críticas y distintos tópicos analizados, y no obstante, los textos de Garmendia parecen seguir saliendo «ilesos» de los intentos por cerrar en torno a sus interpretaciones «definitivas».

En Venezuela es frecuente la disputa sobre la pertenencia o no de algunos autores a determinadas escuelas, tendencias o movimientos, y más ambiciosamente a «generaciones». Para el caso de Garmendia, por razones cronológicas se le asocia con la «generación del 28», en ausencia, pero su estética de relativa autonomía, obedece a otras búsquedas —distintas y distantes— de los contemporáneos que protagonizaron hechos decisivos —políticos y literarios— en la Semana del Estudiante, en febrero de 1928.[3]

Otra particularidad que se pudiera subrayar en los primeros cambios de orientación y aperturas hacia nuevas lecturas en esos años, es que el tímido interés que propició el conjunto de sus «relatos» al comienzo, se quedó encerrado entre unos pocos conocidos o allegados cuyo acercamiento, casi siempre entremezclaba elementos de la personalidad del autor y sus —para muchos— «extraños» personajes. A ese respecto resulta complementaria la observación de Mabel Moraña en torno a la propuesta estética del autor: «Si Julio Garmendia se distinguía del panorama literario del 28 por su alejamiento de la tradición regionalista y los embates del realismo o las orientaciones de la vanguardia, hacia mitad del siglo se lo vería aún destacado contra el mismo fondo, fa-

2. Véase la «Contribución para su bibliografía» de María Lya Niño de Rivas, en *Julio Garmendia ante la crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1983, pp. 290-315.
3. Estos hechos, de marcado carácter político, tuvieron puntos de confluencia con algunos acontecimientos de tipo literario, que se superponen y retroalimentan, como es el caso de la fundación de la revista *válvula*. Algunos historiadores de la literatura venezolana que han emprendido una lectura cuidadosa de las entrelíneas vanguardistas (Osorio Tejeda y Agudo Freites, entre ellos), están contestes en que la aparición de *válvula* sirvió como punto de llegada y culminación de un proceso que se desarrolló de manera espasmódica en un primer momento, y que luego adquirió un impulso más orgánico.

vorecido por la coherencia con su propia poética tempranamente expuesta, aislado y a la vez prestigiado por su sostenida autonomía».[4]

Lo cierto es que esa primera crítica, fundamentalmente periodística ha dado lugar a una aproximación más académica, que no obstante al promediar hoy casi las dos décadas de la muerte del autor, se ha quedado entre unos pocos estudiosos[5] de la literatura venezolana y apenas sobrepasa los límites nacionales.

Curiosamente, 1977 —año en que muere Garmendia— se convirtió en un pretexto que dio origen al mayor número de estudios críticos que, por un lado reclamaban para Garmendia un puesto al lado de otros no menos extraños casos: en Argentina Roberto Arlt, en Uruguay, Felisberto Hernández, Pablo Palacio en Ecuador y en México, Julio Torri.

Un artículo como «La familia latinoamericana de Julio Garmendia»,[6] de Angel Rama, abría una nueva brecha para una lectura que miraba hacia el continente. Ese mismo año se publican otros trabajos que ya profundizaban hacia el interior de la obra y buscaban revelar incógnitas en la escritura de un autor no menos misterioso.[7] Por otra parte, en el homenaje de *Actualidades*, el artículo de Nelson Osorio T., presenta una serie de ejemplos, coincidencias cro-

4. Mabel Moraña, «A propósito de la recepción de la narrativa de Julio Garmendia», *Actualidades*, 1977-78, Nos. 3-4, p. 72. (En las siguientes citas a artículos de este volumen, solo se indicará *Actualidades*, señalando la página correspondiente).
5. Hugo Achugar habla de un «reducidísimo número de aficionados» a Garmendia, que se puede encontrar entre quienes repararon en sus artículos de 1923 sobre tres —de los llamados por Garmendia— «nuevos poetas venezolanos»: Sotillo, Fombona Pachano y Arráiz, y donde el crítico subraya que la «novedad» destacada por Garmendia radica en que la búsqueda de estos autores estaba un poco en el camino de *La tienda de muñecos*. Véase: «Para presentar tres artículos de Julio Garmendia», *Actualidades*, p. 117.
6 *El Nacional*, Caracas, 17-07-1977, p. 4. No obstante, en la nota introductoria al homenaje que dedicó a Garmendia la revista *Actualidades* de Caracas a raíz de su muerte, Domingo Miliani anotó: «Cuando se le ha comparado con Roberto Arlt o Felisberto Hernández, no es por azar ni menos por buscarle abolengos, puesto que nuestro autor se anticipó a los dos maestros del Sur. Es por razones de justicia histórica en una literatura como la venezolana, cuya difusión más allá de las propias fronteras ha sido muy precaria». *Actualidades*, p. 8. Pero ese criterio ya aparecía en el «prólogo» a la tercera edición de *La tienda de muñecos*, publicada en Mérida (Ven.) por la Universidad de los Andes, 1970.
7. A falta de una vinculación latinoamericana de la prosa garmendiana, Mabel Moraña cita una serie de posibles «filiaciones» más alejadas de lo latinoamericano y aparentemente reveladoras de vínculos a cierta tradición de autores europeos consagrados: Cervantes, Julio Verne, Eça de Queiroz, Sartre, etc. «A propósito de la recepción de la narrativa de Julio Garmendia», *Actualidades*, p. 74. Por otra parte, Arturo Uslar Pietri en la primera edición de *Letras y hombres de Venezuela* (1948) encuentra una filiación en otro sentido, no propiamente literario: «Asoma, por ejemplo, la nota del humor [...] escéptico y contenido en Julio Garmendia, cuya *La tienda de muñecos*, publicada en 1927, es libro donde resuena el eco del cuento filosófico francés sabiamente aprovechado». (FCE, México, 1948, p. 161).

nológicas y temáticas de la obra de Garmendia[8] con *Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio (1927), *Margarita de Niebla* (1927), de Jaime Torres Bodet y con un antecedente en *El habitante y su esperanza* (1926) de Pablo Neruda. También con obras que se dieron a conocer en 1926, tales como *El juguete rabioso* de Roberto Arlt y *El café de nadie* de Arqueles Vela. En ese mismo marco, Osorio subraya el diálogo con obras que aparecieron en 1928: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* de Macedonio Fernández, *La casa de cartón*, de Martín Adán y *Novela como nube* de Gilberto Owen.

Debo señalar que los trabajos que se dieron a conocer en las páginas de *Actualidades* siguen siendo hasta hoy el intento más serio por comprender sistemáticamente la obra del autor. Posteriormente el libro monográfico *Julio Garmendia ante la crítica* (1983) recogió algunos de esos estudios para dar cuerpo a una valoración pionera desde la cual es posible acceder a perspectivas y enfoques críticos diversos sobre la obra del autor venezolano.[9]

La valoración sobre la obra de Garmendia hecha desde fuera del país es de reciente data. En su libro *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Fernando Burgos dedica un apartado a este autor: «La ficción tras sí: Julio Garmendia»,[10] en el cual comienza por cuestionar una «verdad» polémica, como ha sido la de afianzar unívocamente la valoración de los textos de *La tienda de muñecos* en su aspecto fantástico, para proponer, en otro sentido la «Búsqueda de mutaciones hacia una narrativa de imperfecciones, generadora de formas fluctuantes y revitalizadoras de la función autoproductiva del arte».[11] Uno de los críticos tempranos de Garmendia, aun antes de la publicación de *La tienda de muñecos*, Jesús Semprum reconoce algunas de las claves —y enigmas— de la narrativa garmendiana, pero lo expresa, a mi juicio, de manera paradojal: «Sin zarandajas ni floreos retóricos, su prosa es sobria y clara y su verdadero mérito consiste en exponer sus ideas veladas por un manto diáfano, al través del cual vemos chispear la malicia. Ello testimonia que Garmendia concibe con claridad y precisión lo que quiere expresar o sugerir, sin la vaguedad y

8. Osorio hace la salvedad con respecto a la obra de Garmendia en el sentido de que para 1925 ya los textos de *La tienda de muñecos* estaban articulados formando un volumen, razón que justifica la carta-prólogo de Jesús Semprum a la obra, fechada en Nueva York, en 1925. Cf. «*La tienda de muñecos* de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana». *Actualidades*, pp. 11-36.
9. Los trabajos que se reproducen en *Julio Garmendia ante la crítica* son: «Sobre «El cuento ficticio» y sus alrededores» de Anamaría Rodríguez, «*La tienda de muñecos* de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana» de Nelson Osorio, «A propósito de la recepción de la narrativa de Julio Garmendia», de Mabel Moraña, «La obra de Julio Garmendia en las historias de la narrativa venezolana», de Beatriz González y una versión ampliada de la «Contribución para su bibliografía», de Lya Niño de Rivas.
10. Monte Ávila Editores, Caracas, 1985.
11. *Ibid.*, p. 158.

confusión tan comunes hoy en nuestras letras».[12] Lo paradójico está en atribuir a su momento (Nueva York, 1925) un carácter de «vaguedad» y «confusión» en las letras venezolanas cuando lo que imperaba era el afán de eternizar lo modernista y el mismo Garmendia en la recepción de sus contemporáneos era precisamente lo contrario de eso que Semprum afirmaba. Garmendia relativiza hasta hacer casi parodia la norma estético-ideológica dominante en su momento y por ello da un giro hacia su desintegración al posmodernismo, aunque cronológicamente se le implique en él.[13]

Si la crítica actual ha reclamado para Garmendia un lugar dentro de las transformaciones de la vanguardia, desde ella es necesario tomar en cuenta y, al mismo tiempo, hacer flexibles sus límites, pues ésta obedece a una especificidad muy particular: «Para quienes vayan a considerar como Vanguardismo en Hispanoamérica solo aquellas manifestaciones en las que se puedan ver las resonancias del Futurismo, el Cubismo, El Expresionismo, etc., será difícil que puedan admitir como legítima la posibilidad de vincular la obra de Julio Garmendia al conjunto de una narrativa vanguardista de la época».[14] A esto debe añadirse que el autor no participó —por lo menos en Venezuela— dentro de lo que se llamó vanguardismo, no solo como actitud estética sino personal.

Si asumimos la correspondencia de la obra de Garmendia a la «narrativa de vanguardia» y por ello se considere como un eslabón significativo para explicar también la modernidad literaria hispanoamericana, ésta tendría que estar asociada de un modo general a sus aspectos no solo estructurales sino semánticos: «La estética de la modernidad ha sido constantemente una estética de la imaginación, opuesta a todo tipo de realismo».[15] En ese sentido creo que sería interesante buscar en la obra otros valores distintos a los frecuentemente advertidos (humor, poética de lo fantástico, ironía, parodia, alegoría, etc.), sino también un patrón de intra-escritura que se deriva de la propuesta autorreflexiva, la cual subyace en buena parte de los textos que integran *La tienda de muñecos*.[16] En ese sentido entiendo la autorreflexión como una estrategia

12. «Julio Garmendia», en *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1983, p. 17. En las citas sucesivas a este volumen colectivo solo se señalará el título, indicando la página correspondiente.
13. Cf. Hugo Achugar, «Para presentar tres artículos de Julio Garmendia», *Actualidades*, p. 120.
14. Nelson Osorio T., *Actualidades*, p. 25.
15. Matei Calinescu, «La idea de modernidad», en *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1991, p. 63.
16. Burgos se afianza en aspectos colaterales a lo fantástico y afirma que «Este nuevo modo de enfrentamiento literario encontrará una de sus manifestaciones en la pérdida del carácter autorial de la literatura, basándose en la concepción estética de que la creación no es individual, absoluta u original, sino que corresponde a un proceso de intertextualidades y también de procedencias extratextuales ligadas dinámicamente al texto», op. cit., p. 158.

narrativa que desde el interior del relato deja ver los procedimientos de su propia arquitectura textual, utilizando para tal fin la intervención del narrador.

En verdad, el lector venezolano tomó realmente contacto con *La tienda de muñecos* a partir de su segunda edición[17] —la primera venezolana— en 1953, realizada en Caracas por el Ministerio de Educación. En el estudio de la recepción que hace Mabel Moraña[18] queda claro que el reparo en la publicación de 1927 fue mínimo y que su valoración real comenzó en los años cincuenta cuando apareció *La tuna de oro* y Garmendia recibió el Premio Municipal de Prosa. Sin embargo, esta lectura escapaba a un tiempo en el cual el criterio de «lo literario» había mantenido la apreciación de unas funciones que no se pueden apreciar en esta obra. Por otra parte, el efecto de recepción que tuvo su segundo conjunto de relatos, deja al descubierto el contraste que hubo entre *La tienda de muñecos* y la apreciación estética que regía el momento de su inserción y se suma el hecho de la escasa circulación del volumen entre los lectores venezolanos de la época.[19]

La práctica de la escritura garmendiana en los relatos que integran *La tienda de muñecos* tiene sentido meta-escritural por cuanto deja que el lector a través del lenguaje, visualice (podría decir, toque y sienta) las costuras de los personajes, las acciones, el soporte espacial y las formas del tiempo.[20]

En los cuentos de Garmendia el peso de lo fantástico se percibe en la crítica que intrínsecamente postula su narrativa frente al «realismo» de su tiempo, éste quizás demasiado preocupado por retratar la vida y la sociedad del momento, que en el caso venezolano no ofrecía materia atractiva para la creación literaria: Juan Vicente Gómez en el poder, un gran número de autores en

17. La primera edición se hizo en París, por la Editorial Excelsior, en 1927. En este trabajo cito por la edición de Julio Garmendia *La tienda de muñecos. La tuna de Oro,* Monte Ávila Editores, Caracas, 1985, e indico en el texto la página correspondiente.
18. Desde el punto de vista historiográfico ha sido frecuente la justificación del valor de Garmendia en la literatura venezolana a partir de la publicación de *La tuna de oro,* en 1951, véase el trabajo de Mabel Moraña, «A propósito de la recepción de la narrativa de Julio Garmendia», especialmente el apartado «El caso Garmendia, «el solitario», *Actualidades,* pp. 63-91.
19. Para una comprensión de la crítica en torno a la obra de Garmendia es útil el arqueo que realizó Beatriz González sobre las historias críticas de la literatura venezolana hasta 1977. En ese trabajo la autora repara en los diversos criterios que han prevalecido sobre la ubicación generacional del autor. Véase «La obra de Julio Garmendia en las historias de la narrativa venezolana», *Actualidades,* pp. 37-61.
20. En su artículo «Fantasía y realidad en Julio Garmendia», Iraset Páez Urdaneta explica esa condición del lenguaje, que «deja ver lo que hay debajo». En *Julio Garmendia ante la crítica,* p. 54..

la cárcel o el exilio —incluido aquí Garmendia con su muy particular exilio voluntario— y una polémica relación de los intelectuales con el medio.[21]

La lectura contemporánea de Garmendia comienza por tejer una red conceptual que muestra cómo desde hoy puede entenderse mejor esta narrativa por disponer del instrumental teórico que revela esas propuestas que vinculan su escritura a la vanguardia y que debido a diversas limitantes de época no fue posible apreciar en su momento. Javier Lasarte ha sido enfático al respecto al señalar «[...]creo que la crítica de estas últimas dos décadas incluso se ha quedado corta en la consideración de Julio Garmendia como fundador del sentido posmoderno de la modernidad o, si se prefiere, aunque nunca haya sido presentado como tal, como precursor —posmodernista o prevanguardista o solitario— de la posmodernidad o, mejor, de algunos de sus proyectos más difundidos».[22]

Instancia segunda

Algunos de los relatos de Garmendia se pueden aprehender desde una conciencia de la escritura, lo cual, en términos vanguardistas, radica en una «metaescritura», asumida, según Hugo Achugar como una «actitud lúdica que erosiona, consciente o inconscientemente los fundamentos del arte tal como les había sido legado por las poéticas anteriores».[23] Esta práctica, que denomino escritura autorreflexiva, lo vincula con la vanguardia, pero también, en una filiación más amplia con elementos propios de la llamada estética de la modernidad,[24] esto es, la perplejidad y el desconcierto, donde radica el sentido cons-

21. Un estudio detallado del contexto que se vivía en la Venezuela de los años veinte y treinta lo constituye el trabajo de Nelson Osorio *Formación de la vanguardia literaria en Venezuela*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1985.
22. «Juegos creativos: Julio Garmendia», en su libro *Juego y nación*, Fundarte, Caracas, 1995, p. 60. También Fernando Burgos ha apuntado a ese elemento. Al referirse al «Cuento ficticio» señaló: «[...] en el cuento hay direcciones posmodernas que recién —por nuestra más reciente y cercana compenetración con esta sensibilidad— pueden entenderse. Me refiero a la total organización ficticia del cuento en la que se hace inseparable el plano creativo del de su configuración estética. El recurso posmoderno del cuento consiste en poner al descubierto la tendencia crítica del lector que recorre este espacio narrativo, distinguiendo los ejes de lo estético (la supuesta configuración real y su ejecució ficticia) como principios organizadores de la sensualidad del lenguaje que crea el cuento». Burgos, op. cit., p. 160.
23. «El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana». En Hugo Verani, ed., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, UNAM-Ediciones del Equilibrista, México, 1996, p. 28.
24. Entiendo aquí modernidad en un sentido amplio, que da cabida a la vanguardia, teniendo en cuenta que ambas instancias son complejas en sí mismas y no equivalentes. Como

tructor de un espacio —una pequeña brecha— donde realidad y ficción son en sí mismos el límite en el cual intercambian sus roles la verdad y la mentira.

Como lo señala Víctor Bravo, «La modernidad es la intromisión en lo real de la duda y de la incertidumbre, de la alteridad y del sinsentido, de la silenciosa herida de la perplejidad y el estremecimiento».[25] La sensación de lo inconcluso, de lo desatado o lo vacío se puede captar desde cada relato en particular pero es también, a otra escala, la misma sensación que puede dejar las lecturas de conjunto que busquen seguir el hilo —y las puntadas— que coyuntan los ocho textos del volumen. Éste podría ser el camino para justificar la organicidad singular que armonizan los cuentos de *La tienda de muñecos*.[26]

La polémica en torno a la filiación de Garmendia a la narrativa de lo fantástico y el interés por fijar una etiqueta que lo exhiba como «escritor fantástico» ha llegado a ciertos extremos, manipulados a veces en el intento de hacerlo aparecer como autor «evasionista», producto del momento que vive su país, lo cual muchas veces deja de lado el hecho real de que Garmendia vivía y escribía fuera de ese contexto y sin embargo, en la estructura más profunda de algunos textos («La tienda de muñecos» y quizás, «Entre héroes»), es donde podría advertirse veladamente un «reflejo» de esa problemática.[27]

La búsqueda de nuevos patrones de lectura han cuestionado la insistencia en el humorismo[28] o la ironía, lo fantástico o lo absurdo, como absolutos,

lo expresa Antoine Compagnon: «La vanguardia no es solo una modernidad más radical y dogmática. Si la modernidad se identifica con una pasión por el presente, la vanguardia supone una conciencia histórica del futuro y la voluntad de adelantarse a su tiempo. Si la paradoja de la modernidad se debe a su relación equívoca con la modernización, la de la vanguardia se debe a su conciencia de la historia». *Las cinco paradojas de la modernidad*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1993, p. 36.

25. *Ironía de la literatura*, Universidad del Zulia, Maracaibo, 1993, p. 117.
26. Cf. Moraña, *Actualidades*, p. 137.
27. Osorio ha puntualizado al respeto que en los ocho relatos que integran *La tienda de muñecos*, la nota común «está dada por la desenfadada actitud ante lo narrado y por una burlona, irónica y punzante crítica a la sociedad de la época. El permanente coqueteo con lo fantástico no implica que la sociedad esté ausente o escamoteada, sino que se encuentra traspuesta en una clave inhabitual, lo que permite «verla» de un modo distinto, desautomatizando la mirada con el objeto de desacralizarla». *Actualidades*, p. 31. Por su parte, Juan Liscano niega esta posibilidad de interpretación. Véase «Un solitario de nuestras letras: Julio Garmendia». En *Julio Garmendia ante la crítica*, p. 41.
28. En los primeros estudios críticos que intentaban darle un sentido de pertenencia a la obra de Garmendia, prevaleció una casi unánime ubicación en la temática humorístico y fantástica, por ejemplo: «Julio Garmendia profesa una particular técnica del cuento y la novela corta. No se aferra a un canon disciplinario; no obedece a leyes de preceptiva: él, simplemente crea, deja que la imaginación corra, da libre trayectoria a sus personajes, que en su primer libro caminan todo su derrotero por rutas de la fantasía [...] *La tienda de muñecos* es una de las más originales obras venezolanas de este siglo». Pascual Venegas Filardo «Lo real y lo irreal en la obra de Julio Garmendia», op. cit., p. 54.

Biblioteca del Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador

mientras se plantea en un contexto extra-literario por ejemplo «la crítica de las convenciones y tonos propios de los realismo dominantes de su época».[29]

Aquí se hace necesario volver un poco al aspecto historiográfico para subrayar que en el momento en que se produjo el «redescubrimiento» de Garmendia a principios de la década del 50, Venezuela atravesaba nuevamente un proceso dictatorial, y el rescate de las posibles críticas veladas en *La tienda de muñecos* no ayudaban a afianzar los otros valores «más convencionales» de los cuentos que integran *La tuna de oro*, donde sí se hacía patente el logro de «lo literario». Esto marcó una gran diferencia pues: «los relatos de *La tienda de muñecos* se enfrentarán más que a *valores*, a la plasmación de estos en conductas sociales concretas, que aun cuando puedan ser expresadas por el artificio de la simbolización, focalizarán objetivos que, dentro de una trama de ficción y por la cotidianeidad que los caracterizan, parecen más cercanos e identificables, accesibles también a la ironía».[30] Aquí estaríamos situándonos frente a una constante crítica que más allá del sentido retórico, ofrece una lectura posible de los asideros contextuales de *La tienda de muñecos*, aparentemente inexistentes, esto es, una lectura desde la ironía, asumida desde la riqueza de significaciones que proponen sus «diversos procesos textuales».[31]

Si la búsqueda de Garmendia es cuestionar los límites —o el límite— que separa la realidad de la ficción, logra su objetivo estableciendo un juego que encuentra «realidad» en la ficción y viceversa. Con esto cuestiona los márgenes de representación del mundo —literariamente— sin un afán de exactitud.

La ubicación reiterada de Garmendia en la tendencia fantástica, para oponerlo arbitrariamente a lo «realista» crea una natural exclusión de otros niveles de lectura que son los que a fin de cuentas enriquecen la significación de su obra. Tal como lo señala Beatriz González: «Si tampoco ha sido justa y clara su ubicación histórica, tampoco creemos que sea científica la división de literatura en realista/fantástica para clasificar autores y obras (un criterio temático, por demás heterogéneo, pues se suele presentar combinado con el generacional. Esta última tesis alimenta el criterio de que Garmendia (y no la obra) sea considerado como un cuentista de lo «fantástico» desvinculándolo de toda posibilidad de verlo como un crítico de su contexto histórico social (en el sentido de una narrativa de vanguardia, desde una perspectiva y función del

29. Lasarte, p. 61.
30. Moraña, «A seis décadas de un cuento de Garmendia». *Actualidades*, p. 140.
31. Víctor Bravo establece una diferenciación significativa de estos procesos: «procesos de la diferencia, como la paradoja y el absurdo que, partiendo de la refutación de lo real, abren la posibilidad de mundos imposibles; y procesos de la identidad, como la parodia y lo grotesco, la alegoría y el humor, que, en una afirmación paradójica de lo real, crean posibilidades expresivas, y reconstrucciones de sentido, en el turbión mismo de la negatividad». *Ironía de la literatura*, p. 4.

lenguaje diferentes y nuevas). La salida más airosa entonces lo define (a él de nuevo) como «prosista de fino humor, ironía y sátira».[32]

INSTANCIA TERCERA

Los términos que emplea Hugo Verani para referirse a los relatos de Felisberto Hernández, tendrían validez plena en el caso de Garmendia, específicamente en el doble estatuto de la escritura autorreflexiva: «La autoconciencia reflexiva de una narrativa focalizada en el acto de escribir y el afán de socavar la solemnidad literaria con humor lúdico».[33]

1. En los relatos de *La tienda de muñecos*, el modo cómo los personajes captan la realidad hace que esa «realidad» de la ficción se entronice desde la lectura fantástica pero a la inversa: al decodificar esa realidad de papel, ésta se convierte en una virtualidad que percibe en la realidad «otra» la disolución de un mundo y la creación de un espacio que se funda en el lenguaje, lo que Víctor Bravo llama «conciencia de sí», que en lo literario «es la conciencia de ser, primero, un acontecimiento de lenguaje como razón y medio para pactar un compromiso con el mundo».[34] Esa actitud funda el desconcierto y produce hacia el interior del texto la visión especular, tan parecida a la realidad pero invertida. Por ejemplo en el relato *La tienda de muñecos* podemos apreciar un fenómeno muy particular en torno a esa inversión de la realidad:[35] el narrador, al configurar o animar a un personaje como Heriberto, hace que su condición humana aparezca rebajada a la misma condición de los muñecos. Esta condición lo degrada, y por esa razón es destinado por el segundo narrador al lugar de los inferiores: «Heriberto no tenía más seso que los muñecos en cuyo constante comercio había concluido por adquirir costumbres frívolas y afeminadas» (p. 19). En este relato, la declaración del segundo narrador expresa ya la concepción previa que puede exonerarlo del riesgo de hacer una historia fallida. Con ello estructura una posición previa de ese narrador que disfraza su conciencia de no implicación en aquello que «cuenta»: «No tengo suficiente filosofía para remontarme a las especulaciones elevadas del pensamiento. Esto explica mis asuntos banales y por qué trato ahora de encerrar en breves líneas

32. Beatriz González, «La obra de Julio Garmendia en las historias de la narrativa venezolana», *Actualidades*, p. 55.
33. «Narrativa hispanoamericana de vanguardia», en *Narrativa vanguardista hispanomaericana*, UNAM-Ediciones del Equilibrista, México, 1996, p. 43.
34. *La irrupción y el límite*, UNAM, México, 1988, p. 57.
35. Ítalo Tedesco habla de una «inversión deliberada de lo real». Véase: «Realidad y fantasía en *La tienda de muñecos* y *La tuna de oro*», en *Julio Garmendia ante la crítica*, p. 235.

la historia —si así puede llamarse— de la vieja Tienda de Muñecos de mi abuelo [...] (p. 17). Este distanciamiento permite que el segundo narrador haga conciencia de lo que cuenta como una «historia».

Acaso la clave de esa autorreflexión se halle en los primeros artificios discursivos de un narrador aparentemente desprevenido, que no se implica en lo que va a transmitir, por lo tanto, su elocuente indiferencia solo sirve como puente para que la historia llegue a sus lectores. En el relato *La tienda de muñecos,* ese primer narrador que displicente traspasa la «historia» contenida en los papeles que tiene en sus manos, posee simultáneamente el poder de invocar a un autor «otro» cuya finalidad el primero no solo desconoce sino ante el cual se muestra desinteresado: «No sé cuándo, dónde ni por quién fue escrito el relato titulado *La tienda de muñecos.* Tampoco sé si es simple fantasía o si es el relato de cosas y sucesos reales, como afirma el autor anónimo; pero, en suma, poco importa que sea incierta o verídica la pequeña historieta que se desarrolla en un tenducho. La casualidad pone estas páginas al alcance de mis manos, y yo me apresuro a apoderarme de ellas. Helas aquí» (p. 17).

2. Sin duda, del conjunto que integra *La tienda de muñecos,* el texto más celebrado ha sido «El cuento ficticio», en el cual se ha intentado ver una «poética» de lo fantástico. Esto es, casi una preceptiva de la imaginación literaria, que daría no solo razón de ser a los demás textos del volumen, sino que, incluso, marcaría los rieles a la escritura posterior del autor, cosa que no ocurre. Por ello el patrón de la propuesta de este texto es más bien de orden heterogéneo con relación a otros géneros que se implican en lo literario. Como lo señala Anamaría Rodríguez: «Interrogar 'El cuento ficticio' en su alcance teórico implica determinar cómo el texto abre alternativas en relación a prácticas textuales anteriores o coexistentes. Pero también hay que tener en cuenta que si bien este texto de Garmendia puede ser interrogado en su naturaleza ensayística, es, a la vez que ensayo, ficción. Ensayo y ficción así unidos determinan a la vez que ambos géneros deber ser redefinidos en sus funciones, o entendidos a partir de un nuevo código».[36]

La praxis de esta escritura trasciende lo inmediatamente artístico y busca reconocerse en una nueva función. A esta nueva función también podría dársele el nombre de autorreflexión.

El juego autorreflexivo destaca también el artificio que encubre al/los narradores que se muestran con un conocimiento limitado de lo que relatan. Aquí no se representa al omnisciente narrador que como deidad conduce las acciones. Al contrario, se niega a un «archinarrador», capaz de postular su saber al plano de las futuras significaciones. Esto es evidente en el caso de «El cuento ficticio»: «Mi primer paso es reunir los datos, memorias, testimonios y

36. «Sobre «El cuento ficticio» y sus alrededores», *Actualidades,* p. 98.

documentos que establecen claramente la existencia y situación del país del Cuento Inverosímil» (p. 26), o también, manejar otros elementos que confirmen la convicción absoluta del narrador cuando declara: «[...]a la larga acabaré por probar la existencia del país del Cuento Improbable a estos mismos ficticios que hoy la niegan, y hacen burla de mi fe, y se dicen sagaces solo porque ellos no creen, en tanto que yo creo [...]» (pp. 26-27).

En la mayoría de los textos de *La tienda de muñecos* («Narración de las nubes», «El cuento ficticio», «La tienda de muñecos», «El alma» o «El difunto yo»), el narrador suspende el hecho narrativo para crear el caos en un lector acostumbrado a textos «acabados» y con ello logra otro objetivo de naturaleza no literaria —quizás no placentera— que descansa en la sorpresa, el estupor o el hastío. Pero en esas opciones es donde, quizás, reside la seducción. En ese sentido la intensidad juega un papel desconcertante, por lo inacabado y la tensión se desvanece porque el narrador no puede —en verdad no quiere— simular que sabe por dónde van las cosas. El resultado es una vez más el juego, que hace «literatura» desde la negación de sus estatus convencionales.

Si Garmendia escapa de la intención de «verdad» y subvierte ese orden, tampoco cae dentro de la plenitud inverosímil (y está al alcance de un juego de planos) donde, a mi juicio, lo que importa es el lenguaje como reflejo de sí mismo y por consiguiente, forma y fondo de la imaginación. En «El cuento ficticio» es explicita esta intención: «Un día vino en que quisimos correr tierras, buscar las aventuras y tentar la fortuna, y andando y desandando de entonces acá, así hemos venido a ser los descompuestos sujetos que ahora somos, que hemos dado en el absurdo de no dar absolutamente ficticios, y de extraordinarios y sobrenaturales que éramos nos hemos vuelto verosímiles, y aun verídicos, y hasta reales... ¡Extravagancia! ¡Aberración! ¡Como si así fuéramos otra cosa que ficticios que pretendemos dejar de serlo! ¡Como si fuera posible impedir que sigamos siendo ilusorios, fantásticos e irreales aquellos a quienes se nos dio, en nuestro comienzo u origen una invisible y tenaz torcedura en tal sentido!...» (p. 25). En la idea de autoreflejo del lenguaje en la ficción, se conjugan los dos niveles que permiten apreciar el contraste de espacios (realidad/ficción). En «El cuento ficticio», el narrador se autorepresenta en la ficción[37] confrontando la idea de perfección y felicidad como inverosímiles, condición aparentemente propia de la realidad. Por ello, en el país del Cuento Azul es posible «el clima feliz de lo irreal, benigna latitud de lo ilusorio» (p. 25). Esa clara definición de lo irreal como lo ilusorio es una de las claves re-

37. Irmtrud König establece las categorías de narrador «protagonista» y narrador «testigo». Véase: «Perspectiva narrativa y configuración de lo fantástico en *La tienda de muñecos* de Julio Garmendia»., en *Julio Garmendia ante la crítica*, pp. 281-282.

currentes de los relatos que establece una dimensión de la escritura donde no hay una topología; la superficie del relato es la imaginación y el lenguaje.

3. En «El alma» el narrador, que se considera indigno de la atención de Satán, por cuanto no requirió de su presencia para caer en pecado, introduce inmediatamente una inversión de los valores, pues este Satán tendría mejor que ocuparse de otros: «Existen sin duda muchas gentes honradas que muy bien pudieran ser digna ocupación del Diablo...» (p. 33). Un narrador que está decidido a vender su alma —aun cuando puede llegar a tener la certeza de no poseer alma alguna— a un diablo muy particular —de miradas llenas de «ternura e intereses»— la inversión de los valores «reales» hace que el signo de Satán (maligno, infernal, etc.) sea incierto, apareciendo un Satán bondadoso, simpático, afable y tonto, quien es capaz de estrangular al personaje «de manera afectuosa, en medio de la amistad más cordial y el compañerismo más estrecho» (p. 36). La autoreflexión aparece, en el momento en que el narrador de «El Alma» pide a Satán un tiempo para coordinar sus ideas y recuerdos, ya que —dice— «he visto cosas inverosímiles que no me atrevo a narrar en un lenguaje improvisado e inelocuente» (p. 38). Marcas textuales como ésta, podrían ser motivo para una verificación de la duda o la polémica sobre el inicio o la continuidad de la vanguardia como «ejercicio de conciencia de sí de la escritura».[38]

4. El espacio circunscrito de la realidad es el marco donde deliberadamente se construye la ficción sin separación aparente de ésta. «El cuarto de los duendes», es quizás el relato donde menos se nota la propuesta autorreflexiva. Sin embargo, allí el narrador se enfrenta con una especial percepción del tiempo (memoria de la infancia, certeza de la edad adulta desde la cual se focaliza el relato). Las distancias recorridas, las experiencias acumuladas en los viajes, los objetos que le hacen percibir la realidad contrastan con esos seres que son «figurillas grotescas» o fantasmas, en fin, «aquellas apariencias que entonces tuvieron en mi espíritu la fuerza de grandes realidades» (p. 43). La realidad que vive el narrador en el momento en que refiere esa evocación de la infancia es el reverso de aquel mundo que antes fue real. Una forma particular de la voz autorial presupone a un receptor que no es solamente el mismo narrador pues esta especie de monólogo presupone «en voz alta» un receptor que ha de percibir la irrealidad simultánea —en un cruce de los tiempos— de unos acontecimientos que entonces fueron reales.

5. La estructura de «Narración de las nubes» hace que la realidad se perciba fragmentada en cada uno de los minúsculos episodios que articulan el relato. Este viaje es absolutamente inusual, y en el fondo inexplible, para el narrador-actor que fue lanzado «sin consulta a las peligrosas aventuras del espa-

38. Noé Jitrik, «Papeles de trabajo: Notas sobre vanguardia latinoamericana», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1982, No. 15, p. 24.

cio» (p. 49). El narrador construye un fabuloso relato de viaje, sobre la base de una experiencia vital que cierra su ciclo en un nuevo nacimiento. Es un viaje al origen, pero que puede mostrar el distanciamiento cronológico del narrador frente al niño que torna ser después del viaje. Solo allí se despersonaliza, pues confiesa «ignorar» ciertas actitudes suyas (por ejemplo, «los codos apoyados en las rodillas y la cabeza colocada entre las manos, me abismé profundamente en la meditación de mi infortunio» (p. 55), y cuando toma distancia frente al hecho de su nuevo nacimiento, aparenta ignorar todo lo acontecido en su vida antes de iniciar su paseo por las nubes. Cuando el narrador cierra su ciclo vital, cierra también su recorrido narrativo. En este instante presupone al lector. Confiesa, en cuanto niño, estar privado de «todo asomo de reflexión, experiencia y cordura» (p. 56). Aquí borra la frontera de la ficción y la realidad para situarse nuevamente en su conciencia de narrador: termina su viaje y ese hecho delimita el espacio-tiempo narrativo: «[...] me dejé arrastrar por una corriente de aire que me trajo de nuevo hasta la Tierra, donde actualmente estoy y donde he compuesto esta historia» (p. 56).

6. La frontera ilusoria que confronta al narrador con su propia noción de realidad se ejemplifica en este breve fragmento de «Entre héroes»,[39] cuando describe el acontecimiento que vivió al entrar en una de esas «pequeñas, ignoradas y miserables librerías de segunda mano que encuentro a mi paso» (p. 59), en ese espacio de la librería, donde los límites entre esencias y apariencias no se deslindan, de manera casi incidental el narrador confiesa: «Y no sabría yo decir a punto fijo si los estantes de volúmenes habían acabado por cobrar aspectos de muros, o si los muros parecían estantes de libros» (p. 59).

El ejemplo más claro de esa autorreflexión la hallamos en este relato donde el punto de vista de la narración se hace desde un personaje extraño, que habla desde la literatura misma, es decir, desde el nivel de los personajes literarios que en sus respectivas obras habitan mundos disonantes: «Acojo simplemente en mi casa el mayor número posible de esos seres desgraciados que se agitan en las hojas de los libros. En este sentido puede decirse que colecciono miserables rarísimos, infelices originales, desdichados únicos, tristes agotados. Aquí no hallará usted un solo ejemplar dichoso. No recibo más que desesperados, sin ocuparme para nada del valor artístico o literario que tengan, cosa que me es totalmente indiferente» (p. 60).

Este podría ser un ejemplo de intraliteratura donde el sentido de la realidad está solo —y ambiguamente— en la sorpresa del narrador quien, estupefacto, cede su voz a la del librero, que a su vez instaura el mundo de la irrealidad para «vivir» desde ella la miseria de personajes de ficción: «A todos es-

39. En la edición de 1970 (Mérida, Universidad de los Andes), el texto aparece con el título de «El librero».

tos, señor, el autor que los creó los va llevando poco a poco, hoja tras hoja, y los precipita de repente en los conflictos insolubles que él mismo ha tenido buen cuidado de venirles preparando, desde episodios precedentes, con refinada maña y disimulo» (p. 62). El clima narrativo que se crea borra la frontera entre la realidad que se enuncia en un estado aparentemente normal de las cosas y una abrupta desaparición del librero entre el estante de los libros humorísticos, que en su ambigüedad, nos pudiera hacer pensar en que este personaje del relato es a su vez personaje de alguna ficción literaria que se realiza —se humaniza— dentro de otra obra.

7. En «La realidad circundante» el narrador se muestra atento y sorprendido frente a unas acciones que se hallan fuera de la realidad, pero que son coherentes desde la perspectiva ficcional, pues el personaje referido se vale del narrador para demostrar las virtudes de un invento: un ingenioso aparato capaz de materializar lo intangible: «aparatos adaptadores a las vicisitudes de la vida, la inconstancia de la suerte, las inclemencias del cielo, los cambios de la fortuna, las vueltas del mundo» (p. 65).

La autoconciencia de la voz narrativa que enuncia las «bondades» del invento que está «llamado a prestar invalorables servicios a los hombres reales, o que tal se dicen [...]» (p. 66), presupone la existencia de hombres irreales, es decir, aquellos que necesitan adaptarse a la «realidad circundante», o que son «reacios a la verdadera comprensión de lo real» (p. 68). Obviamente, estamos frente a una forma de persuación del discurso publicitario, capaz de convencer por simple proceso de retórica: «No existe, señores y señoras, incapacidad de adaptación a la realidad circundante capaz de ofrecer resistencia durable a la eficaz acción de mi aparato ajustador, el cual las vence todas y rápidamente las sustituye o reemplaza por una capacidad verdaderamente extraordinaria de adaptación al mundo ambiente y a la realidad circundante» (p. 67).

Cuando el narrador recupera su «voz» —pues la había cedido al incisivo vendedor— vuelve nuevamente a autoconfigurarse la (su) conciencia narrativa. Esto es, el narrador-testigo del discurso persuasivo del vendedor, es al mismo tiempo, objeto o destinatario real de los hechos, pues ha adquirido el aparato con el cual se ofrecía a los compradores importantes transformaciones. En la autorepresentación del narrador está su voz, confiando al lector el destino del invento: «Ahí está, hoy todavía, sobre la mesa donde escribo, y alguna vez me habrá servido —no lo niego— como pisapapel sobre las hojas de un nuevo cuento inverosímil» (p. 68).

8. Imágenes virtuales y especulares son caras de la moneda donde el lenguaje juega para mostrar la contrapartida de la *realidad*, creando una realidad otra, esto es, de espejo donde es posible vivir con propiedad lo imaginario.[40]

40. Oscar Sambrano Urdaneta ha hablado de este fenómeno especular inherente a los relatos

Ejemplo de esto encontramos en «El difunto yo», donde la visión especular de los personajes tienen un solo punto de convergencia. En la «realidad» del relato el discurso de uno de esos «yo», posee un mismo papel ante la realidad que lo separa de su alter ego, pero ambos actúan por su lado y vuelven a converger en una unidad, mediatizada por el «suicidio» de uno de ellos, que en el fondo es el mismo otro.[41] Parece un juego de palabras en que el uno y el otro son el mismo y a la inversa, pero al actuar como dualidad, virtualmente divididos pero realmente unificados, tenemos la voz mediadora del yo-otro narrador, que nos recuerda al primer narrador del relato *La tienda de muñecos*»: «Pero observo que la indignación —una indignación muy justificada, por lo demás— me arrastra lejos de la brevedad con que me propuse referir los hechos. Helos aquí, enteramente desnudos de todo artificio y redundancia» (p. 75). En «El difunto yo», la autoreflexividad se produce como resultante del reflejo especular: yo soy el otro y viceversa, pero el yo narrador se sitúa en un nivel donde el otro es visto como su doble negativo (audaz, pícaro, inmanejable, aunque predecible) y que a la larga, como sentido paródico, lleva a cabo las acciones más importantes del relato, es quien da vida —al personaje y a las acciones— desde la muerte, pero cuya acción —irónica, humorística o burlesca— del otro se torna tragedia en el yo-narrador, siempre a la zaga de las acciones y demasiado consciente de las artimañas de su propio yo, es decir del personaje que es el «otro» y cuya historia el narrador y su alter ego nos han querido contar.

Instancia final

En su conjunto, esta obra de Julio Garmendia rompe las fronteras de lo real, vistas también en relación con un «proceso literario», una tradición o frente a un canon dominante, ante el cual propone un efecto de transgresión del discurso (a ratos narrativo, a ratos poético o un trasfondo ensayístico, cuyo signo común parece ser lo inacabado).

Quizás sea en los personajes, como parte estructural de los textos donde se centre la mayor fuerza narrativa. Los personajes están configurados desde una perspectiva autónoma que los individualiza e incluso abstrae de la narración. Existe un fuerte protagonismo de los personajes y no solo desde aque-

de Garmendia: «Todo el igenioso juego verbal que desarrolla el autor de estas narraciones, las convierte a la postre en una cierta imagen proteica, como la que se reflejaría en un espejo mágico donde cada quien ve lo que quiere ver». «El espejo mágico», en *Julio Garmendia ante la crítica*, p. 77.

41. Véase Domingo Miliani, «La disyunción como estructura en *La tuna de oro*», en *Julio Garmendia ante la crítica*, pp. 86-87.

llos textos donde el título ya los hace significativos: «La tienda de muñecos», «El cuarto de los duendes», «Entre héroes» o «El difunto yo». Por supuesto que estos personajes siguen una tradición, no son prototipos, pero el sentido novedoso en el planteamiento de cada relato obedece precisamente al contexto nada convencional donde se activan y desarrollan.[42]

El narrador (a través de sus distintas voces) se cuestiona a sí mismo pretendiendo revelar lo que desconoce. Sostiene un supuesto saber que se desmorona cuando al parecer las acciones que cuenta y los personajes que anima están atentos para contradecirlo. Su saber se instaura, precisamente desde el no-saber y en el espejo de los otros —él, el narrador— ve su propio reflejo como instrumento de las acciones prefijadas y él forma irremediablemente parte de ellas.

Para el caso de Garmendia sería posible, a partir de los enunciados del narrador/es y sus personajes, determinar el modo cómo se lleva a efecto la auto-reflexión, es decir, el hecho literario —la escritura— hacia sí misma para mostrar posibles formas de «autoconciencia» que reproduce la visión interiorizada del oficio del escritor/lector y el para qué del producto literario. Al determinar este grado de dependencia podríamos tener una idea por lo menos, del grado de parodia o ironización, tanto hacia la literatura como hacia el medio social, que han tratado de explicar algunos críticos (Miliani, Osorio, Moraña, Lasarte, entre ellos).

No deja de llamar la atención en algunos lectores contemporáneos esa reacción ante el texto, que pasa por lo sorpresivo, lo intrigante, una sensación de duda o incredulidad, o se siente que algo no pasa de manera completa e intensa, ese sentido de desazón que funda el desconcierto ante este lenguaje.[43]

Pero, por su parte, a Garmendia no le atañe la comprobación de que sus personajes o sus «anécdotas» sean o no creíbles, por ello, su propuesta está más allá de lo que se pueda considerar real, intenta crear un espacio «otro» donde lo que cuenta sea posible dentro de su propia ficción. No busca la constatación del hecho real o verificable ni especificar la naturaleza de ese acto creativo que desafía la imaginación. El suyo es un acto de escritura, conscientemente articulado como artificio, quizás por ello, sin presuponer necesariamente al lector, su mejor aliado sea siempre el lenguaje mismo. ♦

42. «Los personajes de Julio Garmendia es su primer libro, son personajes clásicos del mundo de lo fantástico, personajes habituales de un tipo de literatura del mundo occidental». Venegas Filardo, op. cit., p. 54.

43. Peter Bürger apela al concepto de «extrañamiento», de V. Sklovsky, para explicar este efecto, el cual permite que «el *shock* de los receptores se convierta en el principio supremo de la intención artística». *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, Ediciones Península, Barcelona, 1977, p. 56.

TRABAJOS CITADOS

Achugar, Hugo, «El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana». En Hugo Verani, ed., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, UNAM-Ediciones del Equilibrista, México, 1996, 7-40.

—— «Para presentar tres artículos de Julio Garmendia», *Actualidades*. 117-124.

Araujo, Orlando, *Narrativa venezolana contemporánea*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1988.

Bravo, Víctor, *Ironía de la literatura*, Universidad del Zulia, Maracaibo, 1993.

—— *La irrupción y el límite*, UNAM, México, 1988.

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, Ediciones Península, Barcelona, 1977.

Burgos, Fernando, «La ficción tras sí: Julio Garmendia», en su libro *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1985.

Calinescu, Matei, «La idea de modernidad», en su libro *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1991, pp. 23-97.

Compagnon, Antoine, *Cinco paradojas de la modernidad*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1993.

Garmendia, Julio, *La tienda de muñecos. La tuna de Oro*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1985.

González, Beatriz, «La obra de Julio Garmendia en las historias de la narrativa venezolana», *Actualidades*, 37-61.

Jitrik, Noé, «Papeles de trabajo: Notas sobre vanguardia latinoamericana», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1982, No. 15, 13-24.

König, Irmtrud, «Perspectiva narrativa y configuración de lo fantástico en *La tienda de Muñecos* de Julio Garmendia», en *Julio Garmendia ante la crítica*, pp. 281-282.

Lasarte, Javier, «Juegos creativos: Julio Garmendia», en su libro *Juego y nación*, Fundarte, Caracas, 1995, pp. 59-76.

Liscano, Juan, «Un solitario de nuestras letras: Julio Garmendia», en *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1983, pp. 39-49.

Miliani, Domingo, «La disyunción como estructura en *La tuna de oro*», en *Julio Garmendia ante la crítica*, pp. 80-102.

Moraña, Mabel, «A propósito de la recepción de la narrativa de Julio Garmendia», *Actualidades*, 1977-78, Nos. 3-4, pp. 63-91.

—— «A seis décadas de un cuento de Garmendia», *Actualidades*, pp. 137-140.

Niño de Rivas, María Lya, «Contribución para su bibliografía», *Julio Garmendia ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1983, pp. 290-315.

Osorio, Nelson, *Formación de la vanguardia literaria en Venezuela*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1985.

—— «*La tienda de muñecos* de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana», *Actualidades*, pp. 11-36.

Páez Urdaneta, Iraset, «Fantasía y realidad en Julio Garmendia», en *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1983, pp. 50-55.

Rama, Angel, «La familia latinoamericana de Julio Garmendia», *Estudios de literatura venezolana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990.

Rodríguez, Anamaría de, «Sobre 'El cuento ficticio' y sus alrededores», *Actualidades*, pp. 93-102.

Sambrano Urdaneta, Oscar, «El espejo mágico», en *Julio Garmendia ante la crítica*, pp. 71-79.

Tedesco, Italo, «Realidad y fantasía en *La tienda de muñecos* y *La tuna de oro*», en *Julio Garmendia ante la crítica*, pp. 231-266.

Uslar Pietri, *Letras y hombres de Venezuela*, FCE, México, 1948.

VVAA, *Actualidades*, 1977-78, Nos. 3-4.

VVAA, *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1983.

Venegas Filardo, Pascual, «Lo real y lo irreal en la obra de Julio Garmendia», en su libro *Novelas y novelistas en Venezuela*, Cuadernos Literarios de la AEV, Caracas, 1955.

Verani, Hugo J., «Narrativa hispanoamericana de vanguardia», en *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, UNAM-Ediciones del Equilibrista, México, 1996, pp. 41-73.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
10/1999/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

BELLO, GENIO AMERICANO

Hernán Rodríguez Castelo

Muchos americanos me parecen grandes; pero hay dos a quienes doy a boca llena esa calificación que ronda ya con la desmesura: genios. Los dos genios que ha producido nuestra América son Bolívar y Bello.

Y resulta en extremo sugestivo hallarlos a los dos, niños, en perfecta vecindad, en la Caracas de fin de siglo: Andrés Bello, mayor en un año y ocho meses, enseña al pequeño Simón bellas artes y geografía. «Fue mi maestro —escribió Bolívar a Fernández Madrid— cuando teníamos la misma edad y yo le amaba con respeto». Cosa sugestiva, pero no rara: en la historia es frecuente hallar genios en un mismo espacio y tiempo, incitados y exigidos por las mismas corrientes sociales. La Viena a la que llega en la primavera de 1787 el joven Beethoven era la Viena en que resplandecía Mozart.

Cuando Bolívar está ya arrastrado por el vórtice de la enorme empresa histórica de que fue el actor principal, no tiene a Bello cerca. Cuando la Junta de Caracas, tras la Revolución de 1810, envió Misión Diplomática a la Corte de Inglaterra, Bolívar la presidía y Bello iba como secretario. Bolívar regresa; Bello se queda en la neblinosa City, poco menos que refundido, el interminable tiempo de 29 años. Quien pudo haberlo llamado era Bolívar. A mí siempre me ha intrigado y hasta turbado por qué no lo hizo. ¿Tuvo el un genio celos de tener al otro demasiado cerca? ¿O era, sencillamente, que no había aún lugar para el genio de Bello en esa América dada al vértigo de marchas y contramarchas, levas y campamentos, escaramuzas y repliegues, batallas y noticias, temores y exaltaciones bélicas?

Y allí, en la lejana Londres, habría seguido acaso Bello, sin más quehacer que sus incansables lecturas cotidianas en el British Museum —allí en la Great Russel Street— y algunas laboriosas empresas de publicista, como la *Biblioteca Americana* y el *Repertorio Americano*, si no es porque Chile, que en los

tiempos coloniales había sido provincia de extramuros, proclamada república hubiese necesitado con urgencia leyes, universidad, educación, sobre todo idiomática, e instituciones culturales que diesen solidez a una incipiente y convulsa democracia, e Irisarri hubiese señalado hacia Londres. «¿Leyes, universidad, educación, español? Pues en Londres vive, malpagado y desperdiciado, como burócrata de tercera clase, un personaje que les puede dar todo eso...»

Y Bello fue a Chile. Chile necesitaba leyes y le dio el Código Civil que después copiarían más o menos al pie de la letra casi todos los países de América; Chile no tenía tradición universitaria, y le dio la mejor universidad de América; Chile hablaba el peor español americano, y le hizo la mejor gramática de la lengua castellana que se haya hecho nunca; Chile y América requerían en muchos campos afirmación americana certera, y en todos les trazó directrices... Parece increíble que todo aquello lo haya hecho, más y mejor que cuantos otros varones ilustres lo tentarán en otras patrias de América, un solo hombre.

Como para que Martí, el clarividente Martí, dijera: «Y al elegir de entre los grandes de América, los fundadores, lo elijo a él».

Los años caraqueños

En tres tramos recorre Bello su existencia, cada uno en un escenario, un tiempo de la historia del mundo y una sazón vital: Caracas, 1781-1810; Londres, 1810-1829, y Chile, 1829-1865.

En Caracas vive ese tiempo que según el método generacional es el de la preparación del individuo para asumir su ser histórico, que se fija en treinta años.

Veintinueve son los de Bello y cabe dividirlos en una mitad de estudios y otra de primeras tareas y empresas.

Los estudios lo afirman en sólidos cimientos de lengua, gramática, latinidad y filosofía. El curso de filosofía de la Real y Pontificia Universidad de Caracas, que sustentaba el presbítero Rafael Escalona, le abrió ventanas a horizontes de la Ilustración, y el filosofar según el sutil Duns Scoto le enseñó a manejar rigores escolásticos sin la férrea ortodoxia tomista.

Y comienza su magisterio. A sus quince años, en 1796, es profesor de Bolívar. Hasta el 800, en que se gradúa de Bachiller en Artes —ha de leerse filosofía—, enseña como pasante.

La hora de las pequeñas tareas comienza cuando en 1802 gana en concurso el cargo de Oficial Segundo en la Capitanía General de Venezuela; en 1807 recibió el título de Comisario de Guerra —que era como el de teniente coro-

nel—; en el nueve ascendería al puesto de Oficial Primero de la Secretaría de la Capitanía General.

Pero nada de esto estaba en la dirección del gran hombre. Sí lo estaba el que en una de las tertulias que se tenían en casa de Bolívar leyó una versión del libro quinto de la Eneida, y en otra, una traducción de la tragedia *Zulima* de Voltaire. Aquello fue por 1807. Y lo estaba el haber redactado la *Gaceta de Caracas*, primer periódico de Venezuela —cosas que hizo hasta que salió para Europa—. Y lo estaba el *Resumen de la historia de Venezuela*, que hace en 1809, y el *Análisis ideológico de los tiempos de la conjugación castellana*, primera revelación del genio de Bello.

Hacia el final del período el joven Bello, en sus primeras impaciencias por asumir un papel en ese enorme auto sacramental de la independencia, que descorría telones en muchas patrias de América —en Quito, en 1809; en Buenos Aires, en mayo, en 1810; en México, con el grito de Dolores, en septiembre de 1810; en la propia Venezuela, en abril del mismo año 10—, participa en conciliábulos subversivos, a los que aportaba sin duda preciosa información europea, él que era, por oficio, traductor de la Casa de Gobierno y mantenía correspondencia con amigos ingleses de las Antillas.

Y es una noticia la que propicia en 1808 la primera conjura caraqueña: las tropas napoleónicas han invadido España y Fernando VII ha abdicado. El complot se descubre y hay quienes achacan a Bello haberlo denunciado. El perverso rumor, nunca probado y finalmente en 1921 esclarecido por completo, perseguiría al patricio hasta Chile. Pero sus ideales intachables estaban a la vista y dos años más tarde la junta que depone al Gobernador y Capitán General le encarga la secretaría de la misión oficial ante la corte inglesa.

Bello era hombre de maduraciones recias pero serenas. En esta de su decisión libertaria, nada hubo de vociferante y ni siquiera de fogoso. Con ese tono grave y hondo al que un día se rendiría la inteligencia americana proclamaba:

> No fue el entusiasmo por exageradas y malentendidas teorías lo que ha producido y sustentado nuestra revolución... lo que le hizo realizarse y sostenerse fue el deseo inherente en toda gran sociedad por administrar sus propios intereses y no aceptar leyes de afuera, un deseo que las circunstancias de la América española han convertido en necesidad urgente.[1]

Lo admirable es que esto lo escriba un hombre de 31 años, en pleno fragor de las guerras de independencia.

1. John Lynch, «Great Britain and Latin American Independence 1810-1830», *Bello y Londres*, Caracas, La Casa de Bello, 1980, t. I, p. 51.

Los años del desierto

El 10 de julio de 1810 Bello —y sus dos compañeros— arriban a Portsmouth, a bordo del «Wellington», de la armada británica.

Los treinta años son para el método generacional la hora en que una generación irrumpe en el hacer histórico, en virulenta pugna por desplazar del poder a la generación anterior, y la lucha se extiende quince años. Para Bello estos años no son quince: son diecinueve, y aparentemente los vive al margen del acontecer histórico americano.

Mientras para Bolívar —el otro grande de la generación— esos años de 1810 a 1829 lo fueron de acción vertiginosa, a impulsos de un fuego que todo lo devoraba y de un ímpetu que lo arrastraba todo hacia la gloria, y fueron años que completaron un ciclo de exaltación y hundimiento, para Bello fueron tiempos de soledad y desierto, paralíticos de acción.

¡Pero de qué soberbia maduración fueron! En el desierto se han dado las mayores maduraciones humanas. Andrés Bello madura todas las facetas de su rica personalidad en esa que Caldera ha llamado «incomprendida escala londinense».

En contra de lo que un superficial sentir pudiera temer, resulta casi excitante movilizarse tras la comprensión de la «incomprendida escala». Porque, para comenzar, este americano grave, de noble continente, de una pobreza apenas velada por altiva dignidad, que día a día se llega al British Museum y ocupa su lugar —uno de los que se destinan a lectores prestigiosos— y lee incansablemente, pone hitos para el desarrollo de la nueva poesía americana.

Sí: lo más importante que sucede a la poesía americana del período son dos fechas londinenses de Bello. En 1823, «Alocución a la poesía», que bien vio Pedro Henríquez Ureña como «auténtica declaración de independencia intelectual», y en 1826, «La agricultura en la zona tórrida», espléndida afirmación americana. Cumple el Bello de Londres algunas hazañas de «scholar» o erudito; pero ni son ingenuamente escolares ni son alardes de obsesiva especialización. Están, más bien, cargados de penetrantes segundas intenciones.

Algunas de esas hazañas se hacen en no desbrozados campos de literatura medieval francoespañola. Seducen al americano los orígenes literarios de la Edad Media. Y en territorios aún tan obscuros, al decir de árbitro inapelable en la materia, «fue de los primeros que dieron fundamento científico a esta parte de la arqueología literaria». Superó a Ticknor y Amador de los Ríos.

En esas investigaciones, en que lucía por igual rigor europeo e imaginación americana, le seducía especialmente el Cid. Su gran trabajo sobre el *Poema del Cid* se terminaría en América, pero aquí se prepara. Su edición y comentario del primer poema épico castellano le parecen Menéndez Pelayo —el

árbitro citado— «infinitamente superior a la de Damas-Hinard»[2] y «un portento». En 1911 escribía el sabio patriarca español que el libro de Bello era «todavía a la hora presente, y tomado en conjunto, el más cabal que tenemos sobre el *Poema del Cid*». Certero, vio en ese trabajo, que incluía glosario y gramática del Poema que «tiene sin duda aquella marca del genio que hasta en los trabajos de erudición cabe».

¿Y la segunda intención? En el *Cid*, fazañas y lengua, Bello sorprende raíces de lo español, él que jamás rompería con el espíritu español —que cuaja en lengua, y como lengua estructura nuestro ser americano, que, como siempre vio él y como proclamó en hora temprana y solemne Bolívar, no es ya europeo, ni es indio, sino mestizo.

Otra de las memorables empresas intelectuales de Bello en el destierro londinense fue, a partir de 1816, la de descifrar los manuscritos de Jeremy Bentham, el filósofo, trabajo que hace con James Hill. Caía aquello en otra de sus líneas de indagación de neta segunda intención americana: buscar caminos nuevos de filosofía para América, que respondiesen y sirviesen al hombre nuevo del nuevo mundo más que la escolástica con que se habían arrojado sus inquietudes y acciones. Todo aquello desembocaría en la futura *Filosofía del entendimiento*.

Pero no toda la acción del contemplativo londinense es interior y silenciosa: hay la del publicista. La publicística es, por naturaleza, volcamiento al exterior y empeño de comunicación directa. En abril de 1823 aparecía el *Prospecto* de la *Biblioteca Americana o Miscelánea de Literatura, Artes y Ciencias*, anunciado por «una sociedad de americanos» entre los que figuraban Juan García del Río, Luis López Méndez, Pedro Creutzer y el propio Bello. Bello sería redactor fundamental. En la *Biblioteca* publicó su «Alocución a la poesía».

Muerta la *Biblioteca*, de causas naturales —esas de que morían y siguen muriendo nuestras buenas revistas americanas: en este caso, circuló muy bien por América, pero los pagos apenas llegaron...—, Bello no ceja —este es rasgo fundamental de su carácter: jamás cejar en lo que ve que debe hacerse— y en julio de 1826 imprime, con García del Río, el *Prospecto* del *Repertorio Americano*, que venía a continuar la quijotesca empresa de una gran revista americana universal. El *Prospecto* anunciaba el espíritu de la revista:

> ... examinar bajo sus diversos aspectos cuáles son los medios de hacer progresar en el nuevo mundo las artes y las ciencias, y completar su civilización; darle a

2. En el prólogo titulado «Venezuela» que Menéndez Pelayo dedicó a Bello y publicó en su *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, 1911. Reproducido en *Valoración múltiple de Andrés Bello*, La Habana, Casa de las Américas, 1989, p. 67.

conocer los inventis útiles para que adopte establecimientos nuevos, se perfeccione su industria, comercio y navegación, se le abran nuevos canales de civilización y se le ensanchen y faciliten los que ya existen; hacer germinar la semilla fecunda de la libertad, destruyendo la preocupación vergonzosa con que se le alimentó desde la infancia; establecer sobre la base indestructible de la instrumentación el culto de la moral; conservar los hombres y las acciones que figuran en nuestra historia, asignándoles un lugar en la memoria del tiempo; he aquí la tarea noble, pero vasta y difícil, que nos ha impuesto el amor a la patria.[3]

Esto no lleva firma. Pero para todos cuantos acatarían el magisterio luminoso de Bello no hacía falta que la llevara; ahí está la prosa de Bello: de cauce ancho, tono sereno, recatada pasión, rigor extremo y generoso contenido.

El *Repertorio* llegó a cuatro volúmenes, con más de 1.200 páginas, hasta agosto de 1827. En él colaboraron Olmedo, Fernández Madrid, García Goyena, Vicente Salvá —que trabaja ya en su *Gramática Castellana*—; pero la publicación acaba convirtiéndose en obra de Bello: escribe más que todos los otros redactores juntos y da a la revista su orientación general, su tono, su fisonomía.

«Londres —leemos en el *Prospecto*— no es solamente la metrópoli del comercio: en ninguna parte del globo son tan activas como en la Gran Bretaña las causas que vivifican y fecundan el espíritu humano; en ninguna parte es más audaz la investigación, más libre el vuelo del ingenio, más profundas las especulaciones científicas, más animosas las tentativas de las artes». A ello había que añadir el bullir de intelectuales y escritores españoles liberales llegados, a partir de 1823, en fuga de la represión desatada por Fernando VII. En el Londres del tiempo se conversa y publica en español como en ninguna otra parte del mundo.[4] Ello arma estupendo escenario para que Bello luzca sus talentos, ya reconocidos y acatados.Pero él soñaba en América.

Me parece sentir en los últimos años de Londres un auténtico sentido de exilio en el gran americano. Fungía de funcionario de la legación de Colombia y Chile, el que fuese. Pensó en Argentina. Y Bolívar decía querer ganárselo —¡al fin!— para la Gran Colombia. Escribía a José Fernández Madrid: «Yo reconozco la superioridad de este caraqueño, contemporáneo mío: fue mi maestro cuando teníamos la misma edad, y yo le amaba con respecto. Su esquivez nos ha tenido separados en cierto modo, y, por lo mismo, deseo reconciliarme, es decir, ganarlo para Colombia».[5]

Nada de eso se realizó. Fue Chile el que tuvo el acierto, enorme, decisivo, de llevárselo.

3. *Prospecto*, t. I, pp. 4-5.
4. Rodríguez Monegal ha atendido al fenómeno. Cf. Emir Rodríguez Monegal, «La primera madurez: Londres (1824-1829)», en *Valoración múltiple*, ob. cit., pp. 106-140.
5. Simón Bolívar, *Obras completas*, vol. II, La Habana, 1950, p. 102.

La magna obra chilena

Don Andrés y su numerosa familia —dos hijos de la primera esposa, la irlandesa Mary Ann Boyland, muerta en 1821, y cinco de la segunda, Elizabeth Dunn, con quien se casó en 1824— desembarcaron en Valparaíso el 25 de junio de 1821.

Cuando Bolívar supo que Bello iba para Chile exhortó a Fernández Madrid parar que no lo dejase perderse en «el país de la anarquía». Y el Chile al que el caraqueño llega es un país convulso. Tras la caída del general Pinto, el Presidente Encargado que lo recibió y designó Oficial Mayor Auxiliar del Ministerio de Hacienda, hay, entre 1829 y 1830, hasta una breve guerra civil. Bello, el constructor, contribuiría a que el desorden cesase. Ese es el sentido de su identificación final con el programa de gobierno de Portales.

Al comienzo la tarea habrá de cumplirse en las trincheras de la polémica. En 1830, desde la dirección del Colegio de Santiago —su primer encargo de cultura—, Bello se enfrenta a José Joaquín Mora, de Liceo de Chile, ideólogo del gobierno de Pinto. Se peleaba, al parecer, por menudencias gramaticales; pero detrás se dibujaba el enfrentamiento ideológico de dos guías de la juventud.

Después de Lircay —que puso fin a la guerra civil— nació bajo el auspicio de Portales, entonces poderoso ministro, *El Araucano*, y se designa a Bello director de la sección de noticias extranjeras y de la de Letras y Ciencias. Recibe con ello el constructor su primer gran instrumento y lo usa con sus características de lucidez y serena pasión. Desde la Advertencia Editorial hallamos al Bello del *Repertorio*. Su objetivo es, escribe, «primero tener planes de reforma de las instituciones actuales ...e indicar el establecimiento de otras que exigen con imperio el comercio, la agricultura, la industria, las artes, la minería, la educación, las costumbres y el progreso rápido y continuado de las luces».

Para los opositores, silenciados por la derrota de Lircay, aquello sonaba a cinismo. Carecían aún de la perspectiva que les garantizase la recta intención del gran polígrafo, sincerísimo cuando protestaba estar cerrado a las «controversias de partidos».

Largas y complicadas han sido —acaso siguen siéndolo— las discusiones sobre la acción de Bello, el periodista, en *El Araucano*. Lo que cuenta es que con ella hizo madurar la tradición de periodismo ilustrado —científico y didáctico, generosamente empeñado en educar a la ciudadanía y hacer progresar estos países niños— de que fueran adelantados Espejo y Caldas.

Una de las más sensibles carencias de la nueva patria de Bello era el derecho. El internacional y el interno. Se hace cargo, y en 1832 publica los *Principios del derecho de jentes*, modesto texto para sus discípulos, que suscribe con las

iniciales A.B. Modesto en presentación externa, el trabajo era sólido como todo lo de Bello, y apenas hubo que mejorarlo para que se convirtiese en los *Principios de Derecho Internacional.* Fue esa la primera obra del derecho internacional americano. Basábase, como tantos otros tratados de este derecho en Valtel, pero innovaba y apuntaba en la exacta dirección de las necesidades de los nuevos países de América. A ello debe su larga vigencia. Entre ese 1832 y 1865 los *Principios* estuvieron especialmente vigentes en cuestiones como tráfico marítimo, piratería, guerra civil, neutralidad, función de la diplomacia y consular. Después y hasta ahora, ilustran temas tan necesitados del derecho como la relatividad del principio de libertad de los mares y el mar territorial, la libertad de navegación de los ríos internacionales, la llamada «cláusula Bello» de régimen comercial excepcional para los países latinoamericanos entre ellos, principios de no intervención y responsabilidad internacional de los Estados.

Al derecho interno atendió Bello con la elaboración del Código Civil chileno. Ya en 1840 es uno de los dos ciudadanos elegidos por el Senado para codificar las leyes civiles de la República. A ello siguió la obra vasta y compleja del Código. Fue trabajo de más de veinte años. Diversas comisiones hacían aportaciones. Bellos las estudiaba y buscaba dar a lo aprovechable unidad orgánica. Debió aceptar ideas que ni eran suyas ni le satisfacían por completo; pero, no obstante, el Código fue suyo. Comenzó a publicarlo en *El Araucano*, entre 1841 y 1842. El texto completo apareció en 1853. En noviembre de 1855 el proyecto de Código Civil fue remitido al Congreso, con mensaje del presidente Montt y su ministro de Justicia, en el que reconocemos la palabra de Bello:

> Muchos de los pueblos modernos más civilizados han sentido la necesidad de codificar sus leyes. Se puede decir que ésta es una necesidad periódica de las sociedades. Por completo y perfecto que se suponga un cuerpo de legislación, la mudanza de costumbres, el progreso mismo de la civilización, las vicisitudes políticas, la inmigración de ideas nuevas, precursora de nuevas instituciones, los descubrimientos científicos, y sus aplicaciones a las artes y a la vida práctica, los abusos que introduce la mala fe, fecunda en arbitrios para eludir las precauciones legales, provocan sin cesar providencias que se acumulan a las anteriores, interpretándolas, adicionándolas, modificándolas, derogándolas, hasta que por fin se hace necesario refundir esta masa confusa de elementos diversos, incoherentes y contradictorios, dándoles consistencia y armonía y poniéndolos en relación con las formas vivientes del orden social.[6]

6. *Preámbulo del Código Civil*, fechado en Santiago, 1855, como mensaje del Ministro de Justicia al presentar al Congreso el proyecto de Código Civil. Según nota de Miguel Luis Amazátegui, gran conocedor de las cosas de Bello, Mensaje con que el presidente remitió al Congreso el Código.

Así se abría el mensaje, que se convirtió en el «Preámbulo del Código Civil». Se aprobó el proyecto, y el Congreso dio al legislador la facultad de corregir cuanto estimase necesario en el texto aprobado. La celosa revisión asumida por Bello duró hasta su muerte. El autor del Código Civil chileno tuvo ante sus ojos el Código de Napoleón; pero no solo ese: cuanto perfeccionamiento conocía en la legislación de otros países lo aprovechó. «No nos hallábamos en el caso de copiar al pie de la letra ninguno de los códigos modernos —escribió—. Era menester servirse de ellos sin perder de vista las circunstancias peculiares de nuestro país». Y da cuenta de lo recibido —«siguiendo el ejemplo de casi todos los códigos modernos», dice, o «como en casi todos los códigos modernos»— y de las que llama «provechosas innovaciones».

Tan importante libro fue una de las mayores muestras de la sabiduría de Bello, y así lo reconocieron Vélez Sarsfield en Argentina, Texeira de Freitas en Brasil, Luis Felipe Borja en Ecuador y otros legisladores americanos que se aprovecharon de tan ingente e iluminado trabajo de codificación legal.

Y la universidad. El 17 de septiembre de 1843 se instalaba oficialmente la Universidad de Chile, y Bello, el rector, convertía el discurso inaugural en verdadero manifiesto de una universidad nueva para las jóvenes repúblicas americanas.

La empresa la definía Bello de modo sencillo, pero valiente y ambicioso. Era, en su sentir, haber «restablecido la antigua universidad sobre nuevas bases, acomodadas al estado presente de la civilización y a las necesidades de Chile».

El espíritu que alentaba a esa nueva universidad era el de Bello, el filósofo positivista y pragmático. «La utilidad práctica, los resultados positivos, las mejoras sociales es lo que principalmente espera de la universidad el gobierno».

Pero nada de utilitarismo miope: sería lamentablemente condenar el estudio del Derecho Romano; la medicina habrá de investigar generosamente; se atenderá a los más vastos y complejos problemas económicos. «Fomentando las aplicaciones prácticas, estoy muy distante de creer que la universidad adopte por su divisa el mezquino *cui bono?*» «La universidad no confundirá, sin duda, las aplicaciones prácticas con las manipulaciones de un empirismo ciego» porque «el cultivo de la inteligencia contemplativa que descorre el velo a los arcanos del universo físico y moral, es en sí mismo un resultado positivo y de la mayor importancia».

No rehuye este maestro universitario ejemplar ningún gran tema de debate en su hondo y alto discurso. ¿Qué preferir por parte del Estado, la instrucción científica —universitaria— o la enseñanza primaria?

> Yo ciertamente soy de los que miran la instrucción general, la educación del pueblo, como uno de los objetos más importantes y privilegiados a que pueda dirigir su atención el gobierno; como una necesidad primera y urgente; como la base de todo sólido progreso; como el cimiento indispensable de las instituciones republicanas. Pero, por eso mismo, creo necesario y urgente el fomento de la enseñanza literaria y científica. En ninguna parte ha podido generalizarse la instrucción elemental que reclaman las clases laboriosas, la gran mayoría del género humano, sino donde han florecido de antemano las ciencias y las letras.[7]

Y señalaba, certero, la relación del saber universitario con la docencia elemental:

> La generalización de la enseñanza requiere gran número de maestros competentemente instruidos; y las aptitudes de éstos sus últimos distribuidores, son, ellas mismas, emanaciones más o menos distantes de los grandes depósitos científicos y literarios. Los buenos maestros, los buenos libros, los buenos métodos, la buena dirección de la enseñanza, son necesariamente la obra de una cultura intelectual muy adelantada. La instrucción literaria y científica es la fuente de donde la instrucción elemental se nutre y vivifica.

Bello es un intelectual orgánico y por ello actúa con rigurosa economía. Sorprende ver el papel decisivo en la construcción de la nueva república que tienen las líneas en que arma sus grandes empresas. Para él la universidad es foco de cultural y saber —saber en la doble vertiente de ciencias y letras— que organiza cultura y saber para todo el cuerpo social, y es, en otra dirección, nervio para el desarrollo del país. Este es, sin duda, un ideal de universidad no solo aún vigente, sino hasta, en muchas partes, lejano.

Andrés Bello murió de rector de su amada universidad. Y siguió siéndolo después de muerto: su sillón enlutado testimoniaba lo casi imposible que resultaba reemplazarlo.

Cuando Bello pronuncia aquel memorable discurso inaugural de la Universidad de Chile, solo había transcurrido un año desde su agria controversia con los expatriados argentinos, encabezados por Sarmiento, que, románticos y revolucionarios, lo habían tachado de conservador y neoclásico. Y allí en tan solemne ocasión, en ese gran texto de síntesis de su pensar sobre la cultura, proclama:

> ¡Nuevas instituciones, nuevas leyes, nuevas costumbres; variadas por todas partes a nuestros ojos la materia y las formas; y viejas voces, vieja fraseología! Sobre ser desacordada esa pretensión, porque pugnaría con el primero de los objeti-

7. «Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile, el 17 de septiembre de 1843», en Pedro Grases, *Antología de Andrés Bello*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 101.

vos de la lengua, la fácil y clara transmisión del pensamiento, sería del todo inasequible. Pero se puede ensanchar el lenguaje, se puede enriquecerlo, se puede acomodarlo a todas las exigencias de la sociedad, y aun a las de la moda, que ejerce un imperio incontestable sobre la literatura, sin adulterarlo, sin viciar sus construcciones, sin hacer violencia a su genio.[8]

Y cerraba el larguísimo y espléndido párrafo sobre el lenguaje como quehacer universitario con admonitoria profecía:

> ...demos carta de nacionalidad a todos los caprichos de un extravagante neologismo; y nuestra América reproducirá dentro de poco la confusión de idiomas, dialectos y jerigonzas; el caos babilónico de la edad media; y diez pueblos, perderán uno de sus vínculos más poderosos de fraternidad, uno de sus más preciosos instrumentos de correspondencia y comercio.

Esto nos recuerda que por entonces Bello tenía ya entre manos otra de sus grandes empresas de construcción de la nación chilena y, a través de ella, de todas las americanas: su *Gramática*, la obra en que con más seguridad y plenitud brillaría su genio.

Bello tuvo el convencimiento de que el de la lengua era el estudio básico y el supremo. Lo aprendió por igual de los logicistas, que veían en el lenguaje un paralelo del pensar, y de quienes, como Rousseau, negaban la naturaleza racional del lenguaje. Al autor del *Emilio*, que escribió que se forman las cabezas por las lenguas y los pensamientos se tiñen del color de los idiomas, acudía Bello para sentar de la lengua que «su cultivo y perfección constituyen la base de todos los adelantamientos intelectuales».[9]

Y cosa tan importante no podía sino ser problema político, y no solo de Chile: la suerte de América Latina la sentía estrechamente ligada a esa gran unidad de una misma lengua.

Que no era ya el español de España, impuesto a América, sino el español de América. Desde el título de su gramática, que es *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, el lingüista sienta el concepto clave, cuya fecundidad solo hace pocas décadas se hizo patente, del español de América. Sin aspavientos, casi sin la menor pretensión, Bello hace con su *Gramática* algo tan enorme como pasar el centro de gravedad del español de España a América. La *Gramática* del venezolano-chileno pesa, ella sola, más que todas las españolas del tiempo, concluida la de la Real Academia Española. Y es decisiva para que el elenco de los grandes gramáticos del español en el siglo

8. *Ibíd.*, p. 106.
9. «Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar y unificar más la ortografía en América» (1823). *Obras Completas*, Santiago de Chile, t. V, p. 381.

XIX sean americanos, tan grandes como ese monstruo de erudición, sabiduría y perspicacia que es Rufino José Cuevo, anotador de la gramática bellista.

En 1847 aparece la obra que tal revolución iba a obrar. A los tres siglos de que Nebrija publicara la primera gramática de la lengua —que vio la luz cuando las carabelas de Colón navegaban ya hacia occidente. «Siempre la lengua fue compañera del imperio» sentaba el de Nebrija en el «prólogo» con que dedicó su obra a su «mui esclarecida Reina». Trizado el imperio, la lengua era compañera y vínculo de una unión mucho más honda y poderosa, de cientos de millones de hombres libres. Es lo que vio el clarividente Bello.

La grandeza de la Gramática de Bello está, aun antes de sus admirables rigores analíticos y su penetrante formulación de reglas, en las concepciones que presiden el trabajo gramatical. Así una idea precisa del eje sincrónico —la lengua del hoy— opuesto al diacrónico —el devenir de la lengua por el tiempo—. El gramático, que trabaja para los hombres de su problemático necesitado presente, rehuye las complicaciones de la gramática histórica, por más que le fuesen familiares y pudiese haber sentado al erudito.

Deja también de lado planteamientos de una gramática universal —asunto en que había trabajado muy a fondo en Londres—. La gramática, ve con claridad Bello, ha de ser la de esta lengua. Una gramática estudia la estructura de una lengua y las formas del sistema de esa lengua.

¡Cuántos hallazgos y cuántas admiraciones me ha deparado la *Gramática* de Bello a través de los años en que la he tenido como el libro fundamental para ahondar en el español!

En 1997, se cumplió siglo y medio de la aparición de la Gramática al uso de los americanos, y sigue teniendo las respuestas más certeras a los mayores problemas de la gramática española. Que no hay modo potencial sentó en ella Bello hace ese siglo y medio, y gramáticos americanos como nuestro Hermano Miguel acogieron el rigor y sencillez admirable del paradigma verbal español como Bello lo estableció, aunque ello le costó al ecuatoriano ser relevado de la dirección de las gramáticas de los Hermanos Cristianos de todo el mundo y confinado de instructor de párvulos de primera comunión en un riguroso invierno que lo hirió de muerte. A la Real Academia le llevó 126 años aceptar cosa tan clara —al fin lo aceptó en el *Esbozo de una nueva gramática*—. ¡Y hay profesores y hasta transnacionales dedicadas al negocio del texto escolar que siguen con el modo potencial! Y así en cuantas otras cosas se impone aún volver a la Gramática de Bello, que, como dijo Amado Alonso, «sigue prestando sus servicios como la mejor de nuestra lengua».[10]

10. Amado Alonso, «Introducción a los estudios gramaticales de Andrés Bello», en *Valoración múltiple*, ob. cit., p. 566.

Algo más escribió Alonso, una de las voces más autorizadas en el ámbito de los estudios lingüísticos hispánicos: «Es una gramática que quiso ser educativa y no especulativa, escrita hace más de cien años, justamente el siglo en que se ha constituido en ciencia el estudio del lenguaje; le estamos aplicando una crítica estrictamente lingüística, y no solo una exigente comparación con las gramáticas más acreditadas; y con todo, se mantiene en pie como cosa bien viva. No como la mejor gramática castellana a falta de otra mejor, sino como una de las mejores gramáticas de los tiempos modernos en cualquier lengua».[11]

Se ha sugerido ya en varios lugares que detrás de las grandes empresas de Bello estaba una filosofía. Nos la reveló —sistemática y orgánica, como a él le gustaba presentar sus tareas intelectuales— en la última de sus obras mayores, la *Filosofía del entendimiento*.

El libro nos deja sorprender el modo cómo el gran americano fue dando respuesta, desde su circunstancia histórica, a los grandes interrogantes que le planteaban, más que la naturaleza, el espíritu humano. En él lo hallamos en diálogo intenso y abierto —muy distante del vulgar resumir y refutar de la escolástica tomista moderna— con los pensadores que dominaban el pensamiento en inglés de la hora —Stewart, Herschell, Reid, Brown, Locke, Berkeley, Stuart Mill—. En la obra de un educador de un país católico no podían faltar concesiones. Si saltamos por encima de ella, dándolas por tales, aparece ante nosotros el filósofo: audaz en su filosofar, no importaba que lo llevase hasta ver el universo físico como «un gran vacío poblado de apariencias vanas» o le hiciese poner en duda la noción de causa y lo aproximase al Stuart Mill de la Lógica, que no halla más que sucesión y conexión de los fenómenos, y hasta hiciese vacilar su idea de substancia —no halla más percepción substancial que la del propio yo—.

Ya se ve qué fascinante sería llegar hasta este Bello, el más interior y problemático, a través de esta obra que Menéndez Pelayo tuvo como «la más importante que en su género posee la literatura americana»[12] y Gaos, tan crítico en la larga Introducción que escribió para la edición del Fondo de Cultura Económica, dijo que «en la historia del pensamiento de la lengua española, representa la manifestación más importante de la filosofía hispano-americana influida por la europea anterior al idealismo alemán y contemporánea de ésta hasta la positivista ...y por lo mismo un hito de relieve singular en la historia entera de dicho pensamiento».[13] Pero las apreturas de la circunstancia presente nos disuaden de tentarlo.

11. Lo escribió al prologarla para la edición de las *Obras Completas de Caracas*, en 1951.
12. Menéndez Pelayo, ob. cit., p. 61.
13. Introducción a la *Filosofía del entendimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. LXXXIV.

Coda

No nos resta sino acabar con una coda, que, como tal, ha de ser breve.

Debería ser de suma, pero ¡qué ardua suma! La acción chilena de Andrés Bello, que en el breve lapso de 36 años instauró un nuevo orden cultural —sin descuidar ámbito alguno decisivo—, trazó derroteros a toda la América hispana. Lo hizo con admirable poder de síntesis: acatamiento conservador de lo colonial hispánico. Antítesis: rechazo de todo el pasado colonial. Síntesis: asimilación de lo que de ese pasado era ya substancia del hombre americano mestizo, y afirmación de la novedad de los americanos. Y así tantas otras síntesis, tan necesarias tras ese apasionado y dramático afirmar de todas las antítesis que fue el tiempo de las guerras por la independencia. Por recordar una, tesis: clasicismo; antítesis: romanticismo; síntesis: afirmación romántica de lo americano con los rigores estéticos de lo clásico —piénsese por igual en su *Agricultura de la zona tórrida* que en el *Canto a Bolívar* de Olmedo—. Y por aventurar otra, la síntesis de lo político, que tenía en el un extremo pasión libertaria y en el otro rigor y disciplina para la construcción del nuevo orden —la gran tensión entre liberalismo y conservadurismo, que preside el XIX americano—.

Varón memorable —saludó a Bello, Menéndez Pelayo—, educador de toda la América española. «Comparable —escribió bellamente— con aquellos patriarcas de los pueblos primitivos, que el mito clásico nos presenta, a la vez filósofos y poetas, atrayendo a los hombres con el halago de la armonía para reducirlos a cultura y vida social, al mismo tiempo que levantaban los muros de las ciudades y escribían en tablas imperecederas los sagrados preceptos de la ley».[14]

Rubén Darío, que deslumbró a España con una expresión poética que era la síntesis que Bello cimentara, escribió del gran americano: «Se creyó mármol y era carne viva». Apuntó, con intuición de lírico, a esas grandes síntesis en que, pienso, estriba la mayor grandeza de este genio de nuestra América. La bruñida reciedumbre del mármol para construir construcciones espléndidas y la pasión de la carne para infundir a esas construcciones de aliento, emoción y vida americana. ♦

Alangasí, 15-22 de agosto de 1998

14. Menéndez Pelayo, ob. cit., p. 58

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
10/1999/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

PARA ALCANZAR LA VOZ MÁS PERSONAL: DE *SI ME PERMITEN HABLAR...* A *¡AQUÍ TAMBIÉN DOMITILA!*

Mª Ángeles Pérez López

Si se pronuncia el nombre de la indígena boliviana Domitila Barrios de Chungara, suele ser para asociarlo al de su primer testimonio, *«Si me permiten hablar...»*, que publicó Siglo XXI en México en 1976 y que obtuvo un éxito internacional difícilmente imaginable. Al menos catorce ediciones de un libro traducido a más de quince idiomas en pocos años, varios trabajos críticos[1] y la consideración prácticamente unánime del carácter «ejemplar» de esta obra a la hora de abordar el testimonio hispanoamericano, permiten dar la medida de su alcance.

La lucha sindicalista y, en general, la fuerte conciencia política y social de Domitila Barrios, afianzada si aún era posible por la crueldad de los tratos recibidos (arresto, tortura física y psicológica y finalmente exilio) articulan su necesidad de hablar. La de testimoniar. En este caso, las espeluznantes condi-

1. Además de los numerosos trabajos que, a propósito del testimonio, abordan su obra, podemos señalar expresamente los siguientes estudios: Lawrence R. Alschuler,: «The Conscientization of Domitila: A Case Study in the Political Psychology of Liberation», *Contemporary Crises* 4 (1980), pp. 27-41; Jean Franco, «*Si me permiten hablar...*». La lucha por el poder interpretativo», *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, número monográfico de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36 (segundo semestre de 1992), pp. 109-116; Ricardo A. Godoy, «Bolivian Mining», *Latin American Research Review* 1 (1985), pp. 272-277; Nancy Gray Díaz, «Escritoras indígenas de Hispanoamérica», en Diane E. Marting (compiladora), *Escritoras de Hispanoamérica. Una guía bio-bibliográfica*, Bogotá, Siglo XXI, 1990, pp. 579-589 y Willy O. Muñoz, «La conciencia de sí como arma política en «*Si me permiten hablar...*». Testimonio de Domitila», *Confluencia* 2 (primavera de 1987), pp. 70-77.
Sería necesario nombrar también *We Eat the Mines and the Mines Eat Us: Dependency and Explotation in Bolivian Tin Mines* (1979), de la antropóloga June Nash, que utiliza el testimonio de Barrios como fuente.

ciones de trabajo en la mina del pueblo de Siglo XX, las particularidades de su vida desde su nacimiento y las necesarias reclamaciones al presente de 1976, con el que concluye su texto, firmado por la educadora brasileña Moema Viezzer, que realizó la labor de recopilación, selección y ordenación del numeroso y heterogéneo material manejado.

Pero con esta obra no termina su contribución testimonial: de su nuevo testimonio surge *¡Aquí también, Domitila!* (1985),[2] firmado por el cineasta y cuentista boliviano David Acebey.[3] En este libro, de repercusión considerablemente menor,[4] narra sus experiencias de 1976 a 1983: su participación en una huelga de hambre en La Paz, sus viajes por gran parte de Europa y de Latinoamérica para denunciar el régimen político boliviano, en particular la sistemática violación de los derechos humanos, y sus años de exilio en Suecia.

Una misma conciencia política anima los dos textos, que sin embargo cuentan con «gestores» distintos, lo que nos permite intentar un complejo deslinde: el de la voz de Domitila y la de los que la escucharon en primera instancia, Moema Viezzer y David Acebey. El testimonio mediatizado, en cuanto relato oral emitido por un informante que «carece de voz» (por su carácter «ex-céntrico» o «descentrado» con respecto a la producción de bienes culturales de valor simbólico) a un «gestor» culturalmente superior, muestra la tensa articulación entre la ventriloquia y la heteroglosia a la que se ha referido Elzbieta Sklodowska.[5] Tal como ella plantea a propósito de la relación entre Miguel Barnet y Esteban Montejo para *Biografía de un cimarrón* (1966), y entre Elisabeth Burgos y Rigoberta Menchú para el testimonio de la guatemalteca, «lo que se percibe desde la óptica del lector es que la autoridad de la enunciación de la cual depende el poder persuasivo del texto se ve escindida en el testimonio mediato. [...] Es evidente que entre los códigos veridictivos de los testigos y de los editores hay un hiato que se debe a sus diferentes pos-

2. Publicado en México, Siglo XXI, 1985.
3. Miembro del grupo fundador del semanario *Aquí*, ha escrito el libro *Bolivia: un documental, un cuento y un guión* (1983).
4. Aún pueden encontrarse ejemplares de la primera edición, y resulta sorprendente contrastar la enorme repercusión de «*Si me permiten hablar...*» con el silencio prácticamente absoluto que rodea al segundo testimonio.
Así ha ocurrido también con la obra testimonial del guerrillero sandinista Omar Cabezas, que ganó el premio Casa de las Américas en 1982 con *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, y que ha escrito un segundo testimonio, *Canción de amor para los hombres* (1987), del que son prácticamente inexistentes las referencias. Véase nuestro trabajo «Escritura y revolución en Omar Cabezas y Ernesto Cardenal (Sobre testimonio y poesía exteriorista en la poesía nicaragüense)» presentado en el V Encuentro de Latinoamericanistas Españoles celebrado en Madrid del 29 de septiembre al 1 de octubre del 97.
5. Elzbieta Sklodowska, «Testimonio mediatizado: ¿ventriloquia o heteroglosia? (Barnet/Montejo; Burgos/Menchú)», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38 (segundo semestre de 1993), pp. 81-90.

turas cognitivas frente al mundo. Por mucho que Barnet y Burgos intenten homogeneizar el discurso final, estas fisuras siguen siendo notables y en sus discursos se percibe la pugna entre voces disonantes».[6]

Entre los diversos elementos que permiten percibir esa pugna destaca la relación del texto primario con el prólogo o advertencia inicial. En la narrativa de la no-ficción, en particular en los casos de testimonio mediatizado, en los que no puede identificarse al «intelectual solidario»[7] y a su informante como la misma persona, el prólogo adquiere una gran importancia. No puede ser aislado del texto ya que contribuye a otorgarle su sentido global, pues justifica las motivaciones del «editor» así como detalla las estrategias empleadas para recopilar, seleccionar y ordenar el discurso fuente. Como intermediario o receptor primero, «de alguna manera *también* marca su presencia»[8] y lo hace explicando cómo ha integrado el testimonio en un «discurso «coherente» dentro de las normas y las reglas del sistema que se toma de modelo».[9] De esta manera, Ricardo Pozas en el prólogo a *Juan Pérez Jolote* (1952), Barnet en el de su *Biografía*... o Elisabeth Burgos en el de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), por poner solo algunos ejemplos muy destacados, respondiendo a los criterios de la antropología y la etnología tradicionales consideran imprescindible dotar al discurso del «rigor» y de la «objetividad» necesarias, con lo que constriñen el testimonio oral, marcadamente subjetivo. Como afirma Sklodowska, «notas, glosarios, prólogos y/o apéndices están empleados [...] con el mismo propósito que en un discurso científico —para certificar al texto primario».[10]

Con unas palabras «Al lector» firmadas por Moema Viezzer se abre el primer testimonio. En él, la educadora relata su encuentro con Domitila y da cuenta de cómo se gestó *«Si me permiten hablar...»*:

> No es un monólogo de Domitila consigo misma lo que presento aquí. Es el resultado de numerosas entrevistas que tuve con ella en México y en Bolivia, de sus intervenciones en la Tribuna, así como también de exposiciones, charlas y diálogos que desarrolló con grupos de obreros, estudiantes y empleados universitarios, habitantes de barrios populares, exiliados latinoamericanos residentes en México y representantes de la prensa, radio y televisión. Todo ese material grabado,

6. *Ibídem*, p. 86.
7. Cfr. John Beverley, «El testimonio en la encrucijada», *Revista Iberoamericana* 164-165 (julio-diciembre de 1993), pp. 485-495.
8. Renato Prada Oropeza, «Constitución y configuración del sujeto en el discurso-testimonio», *Casa de las Américas* 180 (mayo-junio de 1990), pp. 29-44.
9. *Ibídem*.
10. Elzbieta Sklodowska, «Testimonio mediatizado: ¿ventriloquia o heteroglosia? (Barnet/Montejo; Burgos/Menchú)», loc. cit., p. 87.

como también alguna correspondencia escrita, fue ordenado y posteriormente revisado con Domitila, dando lugar al presente testimonio.[11]

Viezzer cierra la introducción dando la palabra a su informante («Que hable Domitila»), después de haber insistido en la imprescindible colaboración que hubo entre ambas. Para ello explica que todo el material fue manipulado «con» Domitila, ya que la primera edición hubo de ser corregida y aumentada con una última conversación entre ambas, mantenida en La Paz en marzo de 1978: a raíz de la extraordinaria difusión del libro, hubo reacciones polémicas que, en palabras de Barrios, «intentaron deformar la orientación y el contenido del texto» (p. 5), por lo que ella misma ratifica su validez en una nota introductoria a *«Si me permiten hablar...»*:

> Así como está el libro es mi verdadero pensamiento actual y la expresión que yo quiero darle. Lo he leído y estoy conforme en cuanto al contenido y también al método de trabajo que hemos utilizado. Quiero decir que estoy de pleno acuerdo para que se siga publicando el libro así como está y que sirva realmente este aporte que hemos querido dar (p. 5).

Sin embargo, en el segundo testimonio, las palabras «A modo de introducción» que abren el texto y firma David Acebey no tienen por función mostrar la arquitectura del testimonio. Se hallan más próximas al prólogo convencional, en el que se presenta la obra que encabeza y a su autor desde una posición externa a la del texto propiamente dicho, y por tanto su carácter resulta prescindible. Así, a diferencia de otros prólogos de testimonios o del mismo de Moema, no pretende detallar con precisión cómo y por qué se llevó a cabo el contacto con el informante, ni tampoco qué forma va a emplearse, ni cuál ha sido el grado de elaboración del material suministrado por Barrios de Chungara. Más bien será ella misma la que en la «Presentación» cumpla tal cometido:

> Decidimos grabar con David más que todo para dejar un informe —por si me pasaba algo— de las nuevas cosas que fui aprendiendo en la huelga de hambre y en los viajes. A partir de esas grabaciones, surgió la idea de este nuevo testimonio.
>
> Este libro lo he sentido más, he visto cómo se trabaja, hemos estado revisando, buscando apuntes para recordar, corrigiendo. A veces encontrábamos un papelito bien arrugado, o nos llegaban unas fotos, una carta, unos recortes de prensa... O de repente, cuando estaba dando alguna charla, David tomaba algunos apuntes y después grabábamos para completar lo que faltaba.

11. Moema Viezzer, *«Si me permiten hablar...» (Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia)*, México, Siglo XXI, 1994, pp. 1-2. A partir de aquí citaremos por esta edición.

[...]
Una de las cosas favorables para hacer este trabajo, ha sido que la mayor parte de las historias las hemos ido recordando entre los dos, con David. Con él nos habíamos conocido el 69.[12]

Domitila parece poseer una conciencia mucho más arraigada de su voz. No se limita, como en *«Si me permiten hablar...»*, a ratificar lo dicho por Moema, sino que opera un desplazamiento muy interesante por el que tiende a ocupar el espacio del intelectual boliviano. Sin duda, de ahí procede de una forma relevante su mayor implicación emocional con el segundo testimonio («este libro lo he sentido más»). Porque por un lado ha contribuido de una manera mucho más activa a su elaboración (si el primero apenas pudo corregirlo, y en condiciones de precariedad, en éste ha visto «cómo se trabaja»). Y por otro, porque ella reclama de una forma explícita ampliar su espacio de enunciación, relegando a David Acebey a un papel marcadamente secundario.

A ello hay que añadir que también se han modificado las motivaciones del gestor. Si Moema Viezzer había declarado el vacío de documentación escrita, ya sea literaria, sociológica, antropológica o etnológica sobre el pueblo boliviano, y su voluntad de «llenar» ese «vacío» (p. 2), David Acebey aporta como razón vertebral la de un intenso sentimiento de solidaridad humanitaria: «No intentar compartir las lecciones que recibí de Domitila, sus relatos al retorno de sus viajes, sería una mezquindad» (p. 11).

Podríamos decir que el lugar en el que se sitúa Acebey resulta difícilmente diferenciable del ocupado por Domitila, hasta el punto de que el término que utiliza para definir su relación es el de «asimilación» (p. 13). La labor que realiza para *¡Aquí también, Domitila!* procede del encargo [13] que le hace la informante, claramente inusual. Recordemos que en varios testimonios mediatos, como *Biografía de un cimarrón* o *Me llamo Rigoberta Menchú*..., el interlocutor letrado es el que asume la iniciativa de establecer la comunicación con el informante, con estrategias para «captar» su confianza. Miguel Barnet declara en su prólogo que logró «un diálogo vivo» con Esteban Montejo «utilizando, desde luego, los recursos habituales de la investigación etnológica. Al principio nos habló de sus problemas personales: pensión, mujeres, salud. Procuramos resolver algunos de estos. Le hicimos obsequios sencillos: tabacos, distintivos, fotografías, etcétera».[14] Por su parte, Elisabeth Burgos recibió de una amiga canadiense la sugerencia de contar la vida de la proscrita Rigober-

12. David Acebey, *¡Aquí también, Domitila!*, México, Siglo XXI, 1985, pp. 16-17. A partir de aquí citaremos por esta edición.
13. «A partir de su visita a Brasil —*fecha en la que decidió encomendarme la elaboración de esta obra*— ella tomó algunos apuntes» (p. 13). El subrayado es nuestro.
14. Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón*, Madrid, Alfaguara, 1984, pp. 15-16.

ta Menchú, y en 1982, con motivo de una visita política de la dirigente quiché a París, estableció contacto con ella y grabó su testimonio oral. Consciente de las especiales condiciones del *rapport* que ha de establecerse entre las dos mujeres, escribía la etnóloga en su prólogo:

> ...al principio me mostré reticente, por saber hasta qué punto la calidad de la relación entre entrevistador y entrevistado es una condición previa en esta clase de trabajo: la implicación sicológica es muy intensa y la aparición del recuerdo actualiza afectos y zonas de la memoria que se creían olvidadas para siempre, pudiendo provocar situaciones anxiógenas o de *stress*.[15]

En este sentido, Moema Viezzer responde al modelo de relación establecido en los testimonios señalados. La intelectual, en el afán de «llenar un vacío y constituir un instrumento de trabajo, reflexión y orientación, útil a otras mujeres y hombres entregados a la causa del pueblo en Bolivia y en otros países, pero particularmente en América Latina» (p. 2), es la que toma la iniciativa. Como experta en proyectos culturales y de comunicación popular, va a asistir a la Tribuna del Año Internacional de la Mujer en México, en 1975, y allí conoce a Barrios de Chungara. Ésta tuvo una participación muy relevante como representante del sindicato «Comité de Amas de Casa Siglo XX», y se opuso al «plan mundial de acción» propuesto por Betty Friedman. Para la indígena, la lucha política es prioritaria frente a los distintos movimientos feministas de los países industrializados, que cifran su lucha en la oposición a la dominación masculina bajo la aceptación del modelo burgués. «En cambio, para Domitila el movimiento de liberación de la mujer está íntimamente ligado a la supresión de las diferencias de clases», en palabras de Willy O. Muñoz.[16] Su lucha es contra varias barreras: la de la explotación de las minas, pero también la de la explotación del sistema tal como está concebido, y la explotación de las mujeres en una sociedad patriarcal, lo que explica su rotunda implicación sindicalista, comunista, feminista:

> Y la primera batalla a ganar es la de dejar participar a la compañera, al compañero, a los hijos en la lucha de la clase trabajadora, para que este hogar se convierta en una trinchera infranqueable para el enemigo [...] Hay que desechar para siempre esta idea burguesa de que la mujer debe quedarse en el hogar y no meterse en otras cosas, en asuntos sindicales y políticos, por ejemplo. Porque, aunque esté solamente en casa, de todos modos está metida en todo el sistema de explo-

15. Elisabeth Burgos-Debray, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Barcelona, Seix Barral, 1995, p. 12.
16. Willy O. Muñoz, «La conciencia de sí como arma política en *«Sí me permiten hablar...»*. Testimonio de Domitila», *Confluencia* 2 (primavera de 1987), pp. 70-77.

tación en que vive su compañero que trabaja en la mina o en la fábrica o en lo que sea, ¿no es cierto? (p. 43).

De lo dicho se deriva que para el primer testimonio de Domitila, resulta mucho más marcada la tensión que emana de la relación entre el interlocutor y el «subalterno». Como ha planteado Jean Franco:

> La cuestión implícita de estos textos es cómo hacer hablar a la mujer subalterna o marginada dada la jerarquía que supone la posición de la interlocutora. Además «Hacer hablar al subalterno» históricamente ha sido una estrategia mediante la cual el saber se usa para asentar el poder. Tenemos que entender no sólo quién hace hablar a la subalterna y para qué para darnos cuenta también de los géneros de discurso que «permiten hablar».[17]

Ahora bien, intentar hacer patente el paulatino proceso de reivindicación de la voz personal no significa que pretendamos negar las evidentes semejanzas entre los dos testimonios. Ambos estructuran los hechos siguiendo el modelo autobiográfico, a pesar de que Viezzer considera necesario encuadrar el testimonio focalizando previamente el contexto socio-político en que se mueve Domitila (para ello, introduce como primer capítulo el que aborda las características —geográficas, culturales y políticas— de Bolivia y en particular de Siglo XX): de ahí que ambos sigan como esquema organizativo básico el cronológico. Por otra parte, atienden al criterio de denotación[18] y se sitúan en un contexto en el que el interés despertado por la minería boliviana, tanto en antropólogos nacionales como en extranjeros, se incrementó notablemente: Javier Albó, Guillermo Delgado, Thomas Greaves, Olivia Harris, Tristan Platt,

17. Jean Franco, «*Si me permiten hablar*... La lucha por el poder interpretativo», loc. cit., pp. 109-116.
18. A pesar de que los dos testimonios responden básicamente a ese criterio, puede señalarse una diferencia notable, la de que en *¡Aquí también, Domitila!* las unidades narrativas van encabezadas por títulos que tienen un potencial de sugerencia mucho mayor. Si en el primer testimonio responden de una forma fundamentalmente denotativa al contenido mostrado (en el capítulo «Su pueblo» los apartados son «La mina», «Dónde vive el minero», «Cómo trabaja el minero», «Un día de la mujer minera» y «Organización obrera»), en el segundo testimonio parece haber irrumpido con fuerza una narración menos apegada al valor estrictamente informativo. El primer capítulo de la parte primera («La huelga») se titula «Ingredientes para una huelga de hambre», y se subdivide, entre otros, en «Una cita de honor», «El peor enemigo», «Un congreso vigilado», «Termómetro para la combatividad», «Problemas con la fecha», «Las preguntitas» y «Curitas en cautiverio».
Evidentemente, ya no resulta necesario el caudal de datos que encabezaban «*Si me permiten hablar*...» y que pretendían contextualizar la lucha de Domitila. Por otra parte, su carácter es mucho más expresivo, y en ocasiones roza un lirismo contenido del que carece casi por completo el primer testimonio, a pesar de que nos resulte imposible determinar la autoría de los títulos de cada apartado.

y Michael Taussig son algunos de los nombres que pueden citarse.[19] A ellos sumamos los de Moema Viezzer y David Acebey, que declaran «iniciarse» en el conocimiento de la mina de la mano de su entrevistada,[20] la que les proporciona tanto el testimonio oral[21] que ambos recogen en una grabadora como los múltiples materiales escritos para su lucha política. Además, el carácter experiencial de lo relatado por la boliviana se ve «certificado» o «legitimado» por sus dos editores, que emplean para ello un cuerpo independiente de notas a pie de página, las que, junto a la introducción, conforman el aparato paratextual que sirve de andamiaje del texto primario. En éste, Barrios enhebra con mano firme no solo su historia personal, sino fundamentalmente su articulación indisoluble de la historia contemporánea de Bolivia,[22] por lo que incide en el papel jugado por el Movimiento Nacionalista Revolucionario, la Central Obrera Boliviana (COB) y la Corporación Estatal Minera (COMIBOL), la represión de los regímenes de Barrientos y Bánzer y el surgimiento de «nuevos

19. Cfr. Ricardo A. Godoy, «Bolivian Mining», loc. cit.
20. De *¡Aquí también, Domitila!*:
«Yo la escuchaba sentado en la silla que me cedió —un cajón de manzanas. No hablé. No tenía de qué hablar. Eran mis primeras lecciones, mi primer viaje a Siglo XX, a ese cementerio de héroes y pulmones con silicosis» (p. 12).
Y de «*Si me permiten hablar...*».
«Quiero aquí expresar mi admiración y mi agradecimiento a las mujeres de las minas de Bolivia que, en la persona de Domitila, nos dan la oportunidad de conocer y comprender mejor el temple de la clase trabajadora boliviana» (pp. 3-4).
21. En los dos testimonios, el lenguaje empleado muestra los localismos y las construcciones gramaticales quechuas de la expresión oral de Barrios. Una de las marcas más reiteradas de la oralidad de su discurso es el uso de operadores fáticos con los que se señala el mantenimiento de la atención interlocutiva, como la interrogación final que solicita la aseveración del receptor. Podemos verlo así en los siguientes ejemplos:
«La situación de las palliris, las condiciones en que eran obligadas a trabajar, constituían realmente una «vergüenza nacional». Pero es también una vergüenza de Bolivia la falta de fuentes de trabajo para las mujeres, ¿no?...» (*¡Si me permiten hablar...!* p. 123).
«[Mi padre] siempre estuvo presente en nuestros momentos más difíciles. Nos orientaba, pero más que todo nos animaba a continuar peleando junto al pueblo.
«Son situaciones muy especiales de la vida, ¿no?» (de *¡Aquí también, Domitila!*, p. 124).
22. Al igual que en otros testimonios, la protagonista tiene un carácter representativo para su comunidad, pues como señala John Beverley, «el narrador testimonial recupera la función metonímica del héroe épico, su representatividad, sin asumir sus características jerárquicas y patriarcales». En John Beverley, «Anatomía del testimonio», *Del «Lazarillo» al Sandinismo (Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana)*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987, pp. 153-168.
Comenzaba diciendo Domitila en el prólogo a *Si me permiten hablar...*
«La historia que voy a relatar, no quiero en ningún momento que la interpreten solamente como un problema personal. Porque pienso que mi vida está relacionada con mi pueblo (p. 13).

movimientos sociales», como el Comité de Amas de Casa o bien otras formas de organización de las mujeres.

En ambos nos sobrecoge la sinceridad y la capacidad de compromiso de Barrios de Chungara, así como su decisión inquebrantable de fundir su historia personal con la colectiva, que son sin duda aquellos elementos en los que radica su extraordinario potencial reivindicativo. Pero aun siendo compleja la tarea de deslinde de los dos testimonios, creemos poder advertir cómo el esfuerzo de Domitila por hacerse oír es cada vez mayor.

Si la educadora brasileña había señalado como uno de sus cometidos el de depurar los elementos reiterativos de la enunciación de Domitila, o bien todos aquellos que pudieran entorpecer la comprensión del texto, David Acebey reduce de forma considerable su presencia, y en el prólogo, cifra su mayor contribución en haber atendido el pedido de Domitila al «escribir» este segundo testimonio en el que el gestor parece haber restringido su presencia.[23] Por ello, aunque establece cierto parentesco con el testimonio firmado por Viezzer al cerrar su prólogo pidiendo «que siga hablando Domitila», las notables diferencias que pueden advertirse en los dos testimonios comportan un significado inequívoco, el de que la indígena boliviana reclama una mayor participación en el espacio de enunciación que surge del pacto implícito firmado con aquellos «intelectuales solidarios» que median entre el lector y la voz del oprimido, voz que en el caso particular de *¡Aquí también, Domitila!* reclama hacerse cada vez más personal. ♦

23. Aunque no completamente, pues como señala Prada Oropeza, «por más empatía que se establezca con él», «no deja de ser «otro» que no se involucra vivencialmente en el «nosotros». En «Constitución y configuración del sujeto en el discurso-testimonio», loc. cit., p. 35.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
10/1999/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

COSTUMBRISMO Y CRIOLLISMO EN EL ECUADOR

Abdón Ubidia

Fieles a nuestro propósito de mostrar que las denominadas corrientes narrativas no son modas arbitrarias sino auténticas cosmovisiones; miradas muy coherentes que en los planos ético, estético, ideológico e incluso político, se arman como verdaderos sistemas de pensamiento, verdaderas epistemologías que potencian ciertos aspectos del mundo y ocultan otros, contrastaremos, en esta ocasión, dos corrientes, distintas entre sí que, años después de sus respectivos apogeos, fueran replicadas por el realismo social y el realismo mágico. Las páginas que vienen a continuación pertenecen al libro aún inédito *El cristal con que se mira*.

EL COSTUMBRISMO EN EL ECUADOR

El costumbrismo latinoamericano es otra de las corrientes importadas de Europa. Mejor caracterizado en España (Mariano José de Larra, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón), que en el resto del viejo continente, en donde, por ejemplo, los franceses no vacilan en declarar costumbristas a Balzac y George Sand; dicha corriente ha sido definida como la antesala del realismo. Producto de un momento de quiebra del statu quo aristocrático, el costumbrismo torna su mirada hacia otros actores sociales. Pero los aprehende de una manera, vale decir estática, plástica, resaltando, con humor, la sorpresa que implica el mero hecho de su existencia. Así, muestra una galería de personajes populares, captados en su pintoresca presencia pero, en gran medida, callados, carentes de un discurso propio que no narra grandes historias; retrata sí, cari-

caturiza, relieva los rasgos pintorescos de sus modelos, como conformándose con mostrarlos en su novedosa existencia social.

En términos generales, para definirlo bien, deberemos tomar en cuenta estos rasgos diferenciales:

1. Una visión ingenua del mundo.
2. El humor y la sátira como piso de verosimilitud.
3. Protagonismo de personajes populares.
4. Un declarado propósito pintoresco.
5. Una crítica social jocosa.
6. Un entorno recoleto y, a veces, aldeano.
7. La forma de estampas breves.
8. La carencia de argumentos complejos.

En el Ecuador, sobre todo con el modelo de los *Artículos de costumbres* de Larra y las *Escenas matricenses* de Mesonero Romanos, esta corriente tuvo el favor de algunos escritores de fines del siglo pasado y comienzos del presente, entre los cuales se destacan, sin duda, José Modesto Espinosa y José Antonio Campos.

Ambos encarnan, más que dos generaciones distintas, dos posturas ideológicas opuestas: el conservadurismo y el liberalismo.

En sus también llamados *Artículos de costumbres*, publicados durante largos años en periódicos y revistas, Espinosa, más allá del humor socarrón, se vale de ejemplos domésticos para volver obvio que el supremo valor, el orden, no puede existir sin una autoridad severa, firme y constante. Así, su crítica abre varios frentes: no solo ataca las pretensiones de igualdad de la clase media, sino, además, a aquellos que, desde el orden, no son fieles cumplidores de sus deberes religiosos y ciudadanos.

Pero es importante aclarar de qué se ríe Espinosa. Básicamente de todo lo que amenaza el estatus conservador. Su risa, en vísperas de la revolución liberal de 1895, cobra visos de desesperación y advertencia.

Es, en el mejor sentido, una risa nerviosa. Por eso no logra siempre mantenerse fiel a sí misma, al humor como piso de verosimilitud. En cualquier momento, sin previo aviso, Espinosa lo abandona. Por ejemplo, si elogia a «los jóvenes que ventajosamente están formados por una educación cristiana y prudente», cambia de tono, se vuelve trascendental y admonitorio. De igual manera, cuando presiente que su ridiculización a los chullalevas (el antecedente directo del chulla quiteño que Jorge Icaza retrataría mucho más tarde), no es lo eficaz lo que pretende; a mitad de un texto que se supone humorístico, monta en cólera: «Forman la clase media los chullalevas (quienes tienen una sola leva) más repugnantes y odiosos: legistas de baja ralea, sus compinches

tinterillos, algunos amanuenses de abogados liberales (...) Falange hambrienta, cruel, y tan insolente y audaz, como desnaturalizada, cruel y famélica».

Y en otra parte: «Ellos son los tribunos de la plebe, ellos la condenan al saqueo de las oficinas públicas, la enseñan a despojar a las masas, terroristas de carpetas y tinteros! Y todo eso en nombre de la libertad, la igualdad y la fraternidad! [...] Apartemos de esta chusma los ojos».

En resumen, sus *Artículos*, recogidos en un libro en 1899, lo muestran como un escritor ingenioso que nunca puede olvidarse del todo de esta tentación del siglo XIX: la polémica política, esta vez, desde la óptica conservadora.

Otra es la actitud de José Antonio Campos en *Cosas de mi tierra*. Con la aclaración de que si bien su narrativa se muestra ya muy cercana al realismo, su actitud frente a «lo popular» es la de un romántico; se entiende del sector que capitanea, en Francia, Víctor Hugo. Esta le lleva a encontrar en «el pueblo» la fuente de toda sabiduría; la medida cabal de lo concreto y justo.

A despecho del romanticismo de Hugo, no existe en Campos una actitud paternalista frente al «pueblo». Su acercamiento a él, en especial al campesinado de la Costa, se da en un plano de igualdad. Sus historias están impregnadas de un sincero amor por su tierra y sus habitantes y a esa filosofía simple de la existencia que hace del trabajo su principal valor.

Lo cual no es, por cierto, su único mérito. En las historias de *Cosas de mi tierra*, sean estas fiestas nativas salpicadas de estribillos, o escarceos amorosos de diálogos vivos, rápidos, llenos de galanteos y fingidas reticencias; sean las tribulaciones del *Novio ciudadano* o del *Novio campesino*, siempre habremos de encontrar a un Campos inteligente, responsable y cauto en la captación del mundo rural —lenguaje, costumbres, actitudes—, así como también en el manejo de los recursos literarios propios del costumbrismo.

Hay que decir que la óptica costumbrista entraña, en perspectiva, una imposibilidad: a partir de su clara disposición realista no logra, sin embargo, trascender lo inmediato, lo muy particular. Es, de todos modos, una visión ingenua del mundo que no va más allá de la pintura y la descripción; que no devela el doble fondo que se agita bajo la superficie: las relaciones profundas que se dan entre los hombres. Esa tarea empezarán a cumplirla nuestros escritores a partir de los años treintas. Pero, sin duda, Campos hizo lo suyo: planteó y abordó el problema de una manera trascendente y la prueba es que su influencia fue, luego, determinante en escritores como José de la Cuadra.

Campos comparte, pues, esa visión ingenua con Espinosa. No se trata de una coincidencia: más allá de los presupuestos del costumbrismo, en uno y otro se evidencia el claro propósito ideológico de sus escritos. Muy al uso de la época, ambos toman ejemplos de la vida cuotidiana, en especial del mundo familiar, para ilustrar la idea que tienen acerca de lo que debe ser el Estado.

Hay que decir, que la cercanía anotada, no disimula, en los dos, para nada, el abismo que los separara. Incluso frente al manejo del humor: lo que en José Modesto Espinosa es recelo, distancia, sarcasmo; en José Antonio Campos, en cambio, pasa a ser acercamiento cálido, broma risueña, y una decidida defensa de las 'cosas de su tierra'.

El criollismo

El criollismo es ya una tendencia propiamente americana. Pone en escena el conflicto civilización o barbarie. La lucha de los hombres contra la «naturaleza» y los bárbaros que la habitan, es su fuente nutricia. El criollismo tiene como antecedente claro al *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento (Argentina, 1845), pero solo alcanza su verdadero período de esplendor hacia los años veinte del presente siglo, con *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *La vorágine* de Eustasio Rivera y, desde luego, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos.

Pero, si bien el criollismo es una corriente literaria americana, el contenido ideológico que le da origen tiene una larga historia.

En un esclarecedor ensayo *Algunos usos de civilización y barbarie*, Roberto Fernández Retamar consigue rastrear las viejas raíces de esa antinomia. Leví-Strauss señala que, en la lejana antigüedad griega lo *bárbaro* se asimilaba al canto de los pájaros para diferenciarlo del lenguaje humano. Por extensión, con el correr del tiempo el término *bárbaro* sirvió para designar al mundo no griego, es decir, a los pueblos «tan solo capacitados para ser esclavos». El término opuesto a bárbaro nace después, en el imperio romano, de un modo natural: «civilizado», es quien viene de la ciudad (civitas), es decir aquel que tiene una cultura urbana en oposición a la «cultura rústica del campesino».

En adelante la civilización occidental asimilará lo bárbaro a lo salvaje, y en palabras de Leví-Strauss: «al hombre de la selva que evoca un género de vida animal en oposición al de la cultura humana». Conforme Occidente establece colonias a nivel mundial, lo bárbaro y lo salvaje calificará, por supuesto, a los pueblos de color. Y lo civilizado únicamente será lo que de Europa provenga.

Para Fernández Retamar, Sarmiento no hace más que trasladar de un modo directo esa visión eurocentrista a tierras americanas: la civilización europea frente a la barbarie indígena.

Estos son los claros antecedentes del criollismo. Sus cultores, hombres ilustres de la primera mitad del siglo XX, debieron creer sinceramente que a la sazón América Latina era una gran selva que se resistía a ser conquistada por la civilización. Grandes narradores, prolijos literatos, crearon toda una tendencia literaria que daba cuenta, a un nivel simbólico y poético, de ese conflicto.

La pampa de Guiraldes, o las selvas de Eustasio Rivera y Rómulo Gallegos, se animizan y cobran perfiles humanos. Concretamente, en Gallegos, *Doña Bárbara* es —como su nombre lo indica— la encarnación misma de la barbarie que preferirá sucumbir antes que dejarse conquistar por la civilización.

En el Ecuador, sin duda alguna, es *La Tigra* de José de la Cuadra, la novela más conocida de nuestro criollismo.

¿Quién es la *Tigra*? Según se cuenta, de una selva remota, para algunos inaccesible, emerge violentamente la figura de una mujer que ha hecho suyos los atributos del macho. Es indómita, salvaje, violenta, mas no por ello ha perdido, físicamente, una extrema feminidad que fascina a los hombres.

Se ha dicho, con muy justa razón, que la *Tigra* es *Doña Bárbara*, el personaje de Gallegos. Nosotros, por nuestra parte hemos encontrado muchas correspondencias entre las dos narraciones. Veamos algunas de las más importantes:

1. *Doña Bárbara* viene de un lugar situado «más lejos que nunca». *La Tigra* ejerce su poder en «un lugar que queda lejos de todos los lados». Tanto «El miedo» como «Las tres hermanas», que son las respectivas fincas de *Doña Bárbara y la Tigra*, se encuentran perdidas en medio de una jungla lujuriante y voraz.

2. *La Tigra* —palabras textuales— «tira al fierro como el más hábil jugador de los contornos, el machete cobra en sus manos una vida sinuosa y ágil de serpiente voladora. Dispara como un cazador: donde pone el ojo pone la bala, conforme al decir campesino. Monta caballos alzados y amansa potros recientes, suele luchar, por ensayar fuerzas, con los toros donceles».

Doña Bárbara —también palabras textuales— «dirigía personalmente las peonadas, manejaba el lazo y derribaba un toro en plena sabana, como el más hábil de los vaqueros, y no se quitaba de la cintura la lanza y el revólver».

3. *Doña Bárbara* es «una mezcla de lujuria, superstición y crueldad». La definición de Rómulo Gallegos para su personaje, es perfectamente válida para *la Tigra*.

4. Tanto *la Tigra* como *doña Bárbara* nacen como mitos, a partir de sendas masacres: los padres de *la Tigra* son asesinados, ante lo cual ella —apenas una mozuela— mata, desplegando un increíble valor, a los cinco criminales. Por su parte *doña Bárbara* presencia en su juventud el asesinato del hombre que ama. La orden de matarlo ha sido impartida por su padre, por ello sus peones, matan a este último para cobrar venganza por la muerte de Asdrúbal. En uno y otro caso, antes de aquellas masacres, nuestros personajes no pasaron de ser seres anónimos, muchachas ingenuas, que por razones familiares vivían en la selva.

5. Ambas mujeres encarnan una imagen irreversible: no dejarán de ser nunca lo que son. En el conflicto maniqueo —fuente inagotable de muchas

mitologías—, entre Bien y Mal, representado, esta vez, por el dilema de civilización o barbarie, ellas simbolizan el Mal. Son la barbarie.

Quienes se salvan en la historia que protagonizan no serán ellas precisamente; serán, en el un caso, Marisela, la hija de *doña Bárbara*, y en el otro, Sara, la hermana menor de *la Tigra*.

Obviamente, no está en nuestro interés el establecer si De la Cuadra tomó para su *Tigra* los elementos claves de *Doña Bárbara*, que la volvían personaje símbolo, la encarnación de un mito. Aparte de la incuestionable solvencia de De la Cuadra como creador, tenemos muy presente el hecho de que para el valor estético de las literaturas no cuentan exactamente los temas, sino la manera de referirlos, el punto de vista que el autor adopta frente a ellos.

Sí nos interesa en cambio la leyenda de la marimacho tratada por estos autores, la leyenda de la mujer devoradora de hombres. Y nos interesa también el mundo que la hizo posible, y además la forma en la que la recuperó la literatura.

De modo que las correspondencias antes señaladas, nos servirán más bien para sintetizar de ellas, los elementos más visibles que constituyen la leyenda de la marimacho que, a nuestro entender, era una figura muy firmemente enraizada en la conciencia de los intelectuales latinoamericanos, en una época en la cual América no dejaba de ser, ante sus ojos, una gran selva opuesta tenazmente a la civilización. Y a base de esa síntesis, esta leyenda podría ser referida así:

En un remoto lugar de la selva había una mujer bravía. Ella es para los hombres, lo que los hombres han sido para las mujeres: poder, fascinación, reto y castigo; atributos que no coincidencialmente caracterizan a la selva de donde proviene. La única manera de acercarse a ella sin ser absorbido, es combatiéndola.

Lo anterior podría ser, en esencia, la estructura de la mencionada leyenda, pero hay más: toda leyenda exige ser explicada, completada diríamos, en su propio nivel simbólico. ¿De dónde viene, a dónde va la figura legendaria? ¿Doña Bárbara (o la Tigra) fueron siempre ellas mismas? ¿Cuáles son los antecedentes y consecuentes que la figura legendaria supone? La esfera maniquea en la que este tipo de leyendas se mueve, reduce, en cada caso a dos, las respuestas posibles. Mas, descontando esta consideración, no muy convincente para los fines que nos proponemos, esto es, demostrar cómo las correspondencias anotadas, referentes al pasado y al futuro tanto de La Tigra como de Doña Bárbara, no son de ninguna manera casuales, ni tampoco necesariamente el fruto de un plagio, debemos tener presente otra, ésta sí, importante: la tradición cultural latinoamericana, impregnada de cristianismo. Esto implica que las leyendas mestizas propias de Latinoamérica, no estarían exentas de la —llamémosla así— influencia religiosa, emanada de la iglesia católica.

En la rica tradición hebreo-cristiana, encontramos una estructura simbólica dominante: el Mal, o lo que lo representa, no siempre fue lo que es. Por el contrario, en el tiempo primordial, el Mal se escindió del Bien y jamás pudo retornar a él, porque luego de esa escisión se volvió un absoluto: Lucifer fue antes Luzbel, y compartió con Dios el reino de los cielos: pero ya nunca dejará de encarnar al demonio. Judas fue apóstol, un elegido de Dios, pero su traición lo condenó por el resto de la eternidad.

En las historias de La Tigra y Doña Bárbara creemos encontrar la misma estructura simbólica, aunque representada con las equivalencias antes mencionadas: el Bien, representado por la civilización y el Mal por la barbarie. Y esto explicaría el por qué la marimacho tuvo un pasado muy humano y bondadoso —la ingenuidad, la inocencia, el amor—, que fue destruido brutalmente por la violencia, el salvajismo: todo aquello que luego ella iba a representar. Y explicaría por qué la marimacho persiste en su ser, no retorna al seno del Bien, y a acatar, en cuanto mujer, el orden masculino que —para nuestros autores— es el orden de la civilización. En efecto, la marimacho es tratada por ellos como un absoluto, como la imagen del mal, y del medio que la acoge: la selva. La civilización —o el Bien— no podrá recuperarla porque es preciso que triunfe sobre ella, que la destruya, que la expulse del reino de este mundo, que la mate. Y así, ***doña Bárbara***, acosada, se pierde, desaparece en la selva, como si esta se replegara sobre si misma. ***La Tigra*** —si bien en la novela no muere—, permanecerá aferrada a su mundo, porque para vencerla, aquellos que vienen de la civilización y la ley, primero tendrán que matarla.

En definitiva, si dos o más autores nos cuentan una misma historia, no es porque uno haya copiado al otro, sino porque siempre cada tendencia literaria quiere, como expresión de una visión coherente del mundo, contarnos una misma historia. Y la riqueza de la literatura radica tanto en esas semejanzas como en las diferencias, es decir, las variaciones que la personalidad de los distintos autores es capaz de producir.

La selva enemiga y perversa: ahora se han invertido los términos del romanticismo que la consideraba el escenario propicio del Bien.

Nuevamente comprobamos el vivo debate que siempre sostiene a las tendencias literarias.

El criollismo se prolonga en Ecuador hasta 1942, fecha en que aparece *La isla virgen* de Demetrio Aguilera Malta.

En ese tiempo es interesante observar que la selva, devoradora de hombres, la selva maldita, ya no tiene la presencia omnímoda, interminable que tiene en ***La Tigra o Doña Bárbara***. Ahora la selva ha sido relegada a una isla cuya conquista hasta puede no ser imprescindible para la «civilización». San Pancracio, La isla virgen, una de las tantas de la desembocadura del río Guayas, es una hacienda que «el blanco» Néstor hereda. Después de su ruina, de-

bida a «la escoba de la bruja» y a su «mala cabeza» para administrar sus negocios, Néstor, el joven citadino de educación europea, decide rehacer su fortuna trabajando en ese último reducto: San Pancracio. Serán inútiles todos sus esfuerzos. Terminará derrotado. La isla, convertida en verdadero personaje, mata a sus trabajadores. Lo convierte, a su modo de ver, en un asesino. No cesa de atacarlo con sus plagas y enfermedades. Un tigre devora al Zambo. El paludismo acaba con don Mite. La balandra de don Modesto se pierde. La isla no le permite tregua alguna: ataca también con sus aparecidos y demonios: los tintines. Por último, encarnada en Pablo Melgar —hijo de don Melgar, asesinado por Néstor—, quien se ha convertido en un pirata salvaje, se lleva a Esperanza, su amada, con lo cual a Néstor no le queda más remedio que reconocer su derrota y entregarse, literalmente, a la isla maldita, dejándose devorar por las hormigas, en un vértigo alucinado que funde, a la vez, odio y fascinación, como en un acto casi sexual de posesión y entrega.

Los motivos de *Doña Bárbara y La Tigra*, y aún más, de *La vorágine*, reviven en esta novela. Pero debemos insistir en que la selva, o la barbarie, ha sido reducida por Aguilera Malta a un último espacio: una isla.

Es interesante anotar que —al interior del relato—, el pirata Melgar cumple los mismos propósitos que Doña Bárbara o La Tigra: en primer lugar, como dijimos, encarna la selva y asume sus derechos. Y su historia personal repite las de aquellas: un hecho sangriento y catastrófico decide en Pablo Melgar su rumbo de bandido.

En toda esta tragedia solo sobrevive, indemne, don Guayamabe, el cholo que vive en paz con su medio, a todas luces un recuerdo del don Goyo que doce años atrás, más joven, más espontáneo y vigoroso, Aguilera Malta fue capaz de crear, pero con arreglo a otros patrones distintos de los del criollismo: los del realismo social.

También es de anotar cómo quedan insinuados en esta novela algunos de los motivos que luego desarrollará el realismo mágico. ♦

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
10/1999/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

CUERPOS FUGITIVOS: CINCO NARRADORES PERUANOS DE LOS NOVENTA

Leonardo Valencia Assogna

Acercarse a la nueva narrativa peruana nos lleva a preguntarnos ¿qué se entiende por narrativa peruana? ¿La que se escribe en Lima, esa suerte de satélite cosmopolita y sincrético que pretende ser un trasunto del resto de Perú pero que no llega a abarcarlo y menos aún a representarlo? ¿O hay que referirse a la narrativa que se escribe en y sobre Cusco, Arequipa, Trujillo y otras regiones, una narrativa menos asequible y difundida y por lo tanto marginada, entre quienes se cuentan Miguel Gutiérrez, Edgardo Rivera Martínez o Luis Nieto Degregori? ¿O más aún, aquella que anda dispersa en esa vasta comunidad de peruanos afincada en el extranjero luego de la crisis política y económica de la década de 1980, con escritores que han desarrollado su obra en otros ámbitos, como Herbert Morote, Alfredo Pita o Fernando Iwasaki? Estos ejes de la realidad narrativa peruana hacen que toda aproximación sea excluyente, y porque con facilidad se puede ceder el paso a otros acercamientos complementarios, necesarios sin lugar a dudas en lo que toca a los ámbitos no referidos aquí. Por lo pronto entra en consideración un grupo de narradores de Lima —todos novelistas— que han publicado a lo largo de la década del noventa: Mario Bellatin, Óscar Malca, Iván Thays, Jaime Bayly y Patricia de Souza.

Estos narradores se diferencian en los recursos, los temas y los estilos, pero los une el mismo afán literario: seducir desde una perspectiva de la realidad o rechazándola. Sus obras son cuerpos fugitivos. Y esto se debe a que son conscientes de que tienen un conocimiento incompleto de la realidad, razón que arguía Thomas Mann como instigadora del deseo. Seducen a su modo, desde el desprecio provocador hasta el arrullamiento engolado.

Estos cinco narradores peruanos han nacido a partir del sesenta, han leído escrupulosamente a sus padres literarios, incluso han tomado distancia, ex-

trema en el caso de Bellatin, o han disuelto el legado de Bryce Echenique en una sangre más ligera, como en el caso de Bayly. Pero también han leído enfáticamente a Bret Easton Ellis, Nabokov, Bernhard, Kenzaburo Oé o Marguerite Duras. Y esto importa mucho porque su herencia no viene por la vía directa de una tradición nacional y menos aún de un reduccionismo latinoamericano.

Reconcentrado en sus frustraciones, M., el protagonista de *Al final de la calle* (1993), primera novela de Óscar Malca, deambula por una ciudad que lleva a extremos de hartazgo y vacío los calificativos de Lima la horrible que le diera César Moro y que hace más de treinta años retratara Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros*. Ahora la ciudad de M. ya no es la misma, los perros han crecido en múltiples jaurias de furia y ni siquiera tiene sentido preguntarse en qué momento se jodió el Perú, como lo hace Santiago Zavala en *Conversación en La Catedral*, porque las bombas que explotan en cualquier lado solo dejan respiro para la casualidad feliz de sobrevivir. La conclusión de M. después de salvarse del estallido de una bomba es el anhelo de que algo mínimo llegue a concretarse, cuando dice: «No quiero saber nada que no esté en ese radio de un metro al rededor mío, nada que no pueda palpar con mis dedos». Se afianza a su realidad no solo inmediata sino sensible. La ordalía social sin punto de comparación desacreditó la realidad y la fragmentó: un pedazo de ella es lo único que se puede pretender. Es un escepticismo sofisticado cuya única solución, irónicamente, es el realismo ingenuo de lo inmediato. Marginales y rockeros, los personajes de Malca viven siempre al borde de esa vida plena a la que nunca llegan. Se derrumban y se vuelven a erguir sin mayor razón ni propósito. Su único refugio: las drogas, el tecno-pop, el fútbol y el cobijador hábitat de un barrio del cual M. no quisiera salir nunca: Magdalena del Mar.

En el «irreversible y persistente deterioro» de su barrio, M. encuentra un contrapunto de nostalgia y ternura que le da el único asidero posible en medio del caos. La contraposición de espacios pasa entonces a ser un movimiento de seducción concedido al lector, quien se enfrenta a personajes que esencialmente obedecen a un fatalismo del cual ya no pueden huir aunque quisieran. No les quedan energías y se reconcentran en el refugio frente al desorden. Precisamente por eso las distintas escenas de *Al final de la calle* no guardan una trama lineal y rígida, sino que a modo de pequeñas historias orgánicas nos muestran facetas intercaladas por capítulos descriptivos de su barrio. La ausencia de una historia-eje en la novela es la que condiciona la forma de su estructura, en la que el destino sin coherencia de los personajes se nos va presentando a modo de cuentos breves. Cuando en el último capítulo se le ofrece a M. una oportunidad de traficar con drogas y ganar ese dinero esquivo que tanto necesita, el final queda abierto quizás porque la definición no será posible

nunca. M. permanece siempre en un limbo orillero del cual no puede huir, porque no puede lanzarse a su mismo centro. En ese estado intermedio y nebuloso la nostalgia cobra su dominio como un terreno paradisíaco. Después de peleas, riñas, drogas y desempleo, el narrador, ya en otro plano, puede exclamar desde el recodo del enternecimiento «que ya es demasiado tarde, princesa». No puede volver a ningún reino posible porque simplemente los reinos no existen. El final de la calle, entonces, no está abierto. Se redefine como callejón por el muro de la realidad interpuesta. Después de esta novela de Malca, como era de esperarse, no ha faltado una secuela de escritores adolescentes que vía música, drogas, violencia, un crudo urbanismo, peleas callejeras o un escepticismo de melenas y futuro incierto confunden el lenguaje de la crónica y los garabatos al paso, como si eso fuera suficiente para un relato o una novela, suerte de calco de tercera generación de un autor, Malca, que no resuelve todavía sus propias obsesiones ni las desarrolla.

Pero si los personajes de Malca obedecen a la nostalgia y al barrio como guarida y no se lanzan a dar un paso que los condene o redima de la realidad, los de Patricia de Souza (1964) en *Cuando llegue la noche* (1994) nos llevan a sus antípodas: las consecuencias del riesgo. Solo que, en este caso, la experiencia de lo vivido hace que la narración ya no se presente como una exposición de hechos, sino como una reflexión que evalúa lo acontecido. Parsimoniosa y medidativa, la prosa de Patricia de Souza va creando la atmósfera de un sueño que se borra cada vez más. Queda una nueva sensación de vacío dejada por una acción infructuosa. Se nos introduce desde las primeras líneas de la novela en ese aire enrarecido: «Las imágenes como un sueño del que no sabemos cómo salir ni cómo volver. Aparentemente todo ha sido olvidado». Sin embargo se trata de entrar y salir de esas imágenes, y todo lo demás es apariencia.

Lucien, el protagonista marcado por un delito de narcotráfico y por la rebeldía frente a la opulencia paterna, es recordado por la narradora, su amante, a través de un hilo evocativo muy sutil. Hay una historia hecha de gestos que la narradora no pudo comprender en su momento. Solo la evocación permitirá darle un sentido. Lo cierto es que nada de lo ocurrido se ha olvidado. Pero al evocar no se buscan explicaciones. El amor de la narradora por Lucien se revierte hacia atrás, porque ya no se puede planificar nada hacia adelante. Lucien ha muerto y «el pasado se convierte en un gran deseo». Y ya que el deseo de seres desaparecidos es una ansiedad sin realización ni desfogue, la prosa se empantana en el goce estéril de abstracciones en cadena. No se puede hacer nada más que cubrir una ausencia con palabras. Patricia de Souza no nos cuenta mucho. Eso parecería no importarle. Mas bien se preocupa por llevarnos de la mano a una ensoñación en la que todo es posible pero nada es concreto. Por eso es que *Cuando llegue la noche* tiene su eje de virtudes en una

concentración abstracta del lenguaje. Ese es su punto de seducción. La imposible carne de los hechos es lo que el lector buscaría sin que estos se develen a cabalidad, sin que se los llegue a poseer, tal como le ocurre a la narradora frente a Lucien: la nostalgia de un cuerpo que se poseyó en su hora bienaventurada y que no recobraremos, usurpado por la muerte o por aquella otra, más cruda y progresiva, la desmemoria. En su siguiente novela, *La mentira de un fauno* (1998), el proceso se revierte, o mejor aún, se completa: la memoria cumplirá la función de recuperar un pasado borroso o borrado. El personaje, Sofian —uno agradece el riesgo de una escritora en tener protagonistas masculinos y no ceder al mercantilismo testimonial de tanta novela corriente de autorepresentación femenina— descubrirá a su padre en una franca ambientación de la problemática terrorista peruana. No basta la evocación.

Ahora Sofian deberá explorar, investigar, desplazarse, escribir, amar. Su búsqueda lo hace vivir y le da esperanzas, aunque sea la elemental esperanza de un relato que debe llegar a su fin.

Mientras la realidad es la causante del mal para Malca, y para Patricia de Souza es lo inasible que sigue en un permanente proceso de difuminación y rescate, en el caso de Iván Thays (1968), con *Las fotografías de Frances Farmer* (1992), la realidad también es evanescente y de ella solo amerita capturar lo perfecto, donde sea que se encuentre. Y lo perfecto será siempre la belleza. Su búsqueda implica un rechazo a la realidad por ser esta azarosa e incompleta. Las fotografías de Frances Farmer se han dispuesto de una manera orgánica. El mismo cuento que abre la serie, «Nosotros hubiésemos querido que ella sea eterna», la cierra con una segunda parte que la complementa. Funciona como obertura y coda que da sustento a los siete cuentos que se interponen entre principio y final. El propósito es mostrarnos la evolución en esa búsqueda de la belleza. Como es previsible, esto desemboca en el desencanto final por culpa del deterioro. Allí es donde cobra sentido la presencia de Frances Farmer. Ella fue una prometedora actriz de la Paramount que, tras haber ganado un concurso de belleza, filmó desde 1935 una cuantas películas como *Rhythm on the range* o *Idolo de Nueva York* junto a Cary Grant, y *El hijo de la furia* con Tyrone Power. Luego pasó a un segundo plano por una serie de causas, desde su oposición a las exigencias comerciales del cine, hasta las consecuencias arrasadoras del alcoholismo. La metáfora de Frances Farmer no podía ser más explícita como parangón de la belleza. Especialmente en sus fotos: el libro se abre con un radiante retrato de la actriz y se cierra con una deplorable Frances destruida por el licor y el fracaso. A lo largo del libro también se interponen otras fotos que hablan del proceso de deterioro. Fotos y cuentos interactúan. El narrador del cuento inicial nos informa de entrada su plan de búsqueda: «Aún no había cumplido los veinticinco años cuando viajé a Estados Unidos, por primera vez, en busca de datos sobre Frances Farmer. Pro-

yectaba entonces escribir una biografía sobre la actriz y un amigo de Lima me contactó con un antiguo empleado de la Paramount». No sabemos nada de la realidad del narrador en este cuento, y en los siguientes tampoco hay un asidero muy claro. No se quiere mencionar a la realidad. Se postula otra. Una que sea lo suficientemente seductora como para merecer atraparla en esos recintos de esplendor de las fotografías, seducido también el lector por esta promesa de belleza. Pero en ese afán de posesión, el lente se ve sujeto a la misma evolución de su objeto. A medida que se desarrollan los cuentos, el regocijado lirismo de la prosa de Thays se vuelve engolado y confuso, hasta que, como la belleza, se descompone y se rinde. Solo al aceptar esa descomposición el narrador vuelve a tomar el vuelo del comienzo. El final es irreversible: Frances Farmer ya no existe, fue una ilusión de celuloide. Otra mujer —más falible, menos bella, más consistente— la reemplaza, devolviendo abruptamente al narrador a la vida real. Esta recuperación o desencanto de la belleza y de la realidad se tematiza con mayor dominio en la novela *Escena de caza* (1995). La ilusión tiene nombre de mujer y la realidad también, y entre ellas, su narrador, un fotógrafo conflictuado por el nivel de representación de la belleza artística, desde la perspectiva contemporánea hasta las escenas de caza de las cuevas de Altamira, termina por confrontarlas y debatirse en el dilema de su fidelidad. A partir de la vena lírica de su primer libro de cuentos, Thays da un salto considerable en *Escena de caza* al optar por la fuerza de un aliento narrativo que vislumbra a un narrador vigoroso y problemático.

La propuesta de Mario Bellatin (1960) también configura una nueva realidad literaria. Y es quien lo ha logrado de manera sistemática y prolífica a lo largo de breves novelas que apenas superan las cien páginas. Sus entramados narrativos se desenvuelven en una dimensión voluntariamente opuesta a cualquier tipo de referencia histórica o sociológica inmediata. Lo que, pese a los propósitos de extrañamiento de su autor, no significa que no se afiancen en una concepción marcadamente histórica del concepto de autonomía literaria: la defensa de un género, la novela, como herramienta de conocimiento de una época que desconfía del saber racional. Así, en la lectura de su novela breve, *Canon Perpetuo* (1993) se trata de suspender todo juicio con la sorpresa de lo absurdo, sometiendo la lectura a un reto no siempre superable de oscuridad. Pero por otra parte —la prevista por una revisión más lúdica de su narrativa— puede alentar una nutrida y vasta gama de sentidos.

Canon Perpetuo no tiene un desarrollo argumental sostenido. Una mujer sin nombre, de profesión periodista, desordena su vida al robar casualmente los aretes de su entrevistada, la esposa de un líder político, del cual tampoco sabemos el nombre. Pierde su trabajo y retoma el letargo tan temido de los desempleados, todo esto entre ambientes y personas inconexas para el argu-

mento —quizás no para el personaje— para finalmente terminar en un lugar brumoso donde ha sido convocada para oír la voz de su infancia.

Saltan las carencias. Sobre todo matices en los personajes: algunos sostienen de forma demasiado episódica la trama, como cuando un albañil acosa a la protagonista por el reclamo de un balde, sin que esto tenga ningún sentido en el desarrollo posterior de la novela. Ciertas imágenes se sostienen únicamente en función nominal, sin contexto que lo soporte —ni siquiera el argumental— acaso con un exceso de intenciones simbólicas: ¿qué función cumple en la anécdota un poeta calificado como 'luxemburgués' en un texto que aparenta desechar toda referencia geográfica explícita? Aun así, queda una sospecha. Tanta distancia objetiva —aparente, insisto— puede tornarse una artimaña irónica, pues tenemos a la protagonista denominada como «Nuestra Mujer» y a un ambiente que nos podría hacer pensar en una ciudad como La Habana. Por último, la transición entre los distintos momentos narrativos no se da con armonía, siendo más bien una sola secuencia. Toda esta *nouvelle* habla de la falta de un cierto toque de pulimento, acaso un último ajuste, por decir de un lienzo de texturas ásperas, arenosas: un garabato. Sin embargo, el estilo de Bellatin nos pone en jaque. Otras son sus virtudes. El garabato puede cobrar sentido. El juego de una prosa que cruje, que no tantea una solvencia fácilmente seductora, envolvente, adormecedora, sino que por el contrario cumple hasta la última línea un propósito de indiferencia casi inhumana e impersonal frente al tema tratado, es lo que genera la atmósfera perniciosamente densa de Bellatin. También lo hace la concentración descriptiva de cada oración, como si estas fueran cápsulas enfatizadas de sentido y remarcaran esa verdad señalada por an-Níffari de que cuanto más se ensancha la visión, más se estrecha la expresión. Y superando anécdotas acabadas, parece querer dejarnos un mal sabor en el intelecto sobre algo que no se nos confía con tanta facilidad, sea porque no existe o porque no se lo desea conceder. O quizás porque aún no se precisa el modo para hacerlo llegar.

En este sentido, la seducción despectiva que ejerce Mario Bellatin en su prosa puede parecer un despropósito frente a nuestra época, que se inclina a una estética confabulatoria con el consumidor. Por supuesto que, a pesar de lo *light* y otras exquisiteces, nos podemos encontrar frente a lectores aparentemente exigentes que quieren ver su producto, aunque rebelde, a la larga fiel. Difícil, pero finalmente asequible. En este sentido, y como una postura artística asumida, Bellatín es anárquico. Al arriesgarse se pasa de corrido a los lectores establecidos en esquemas narrativos previos, aparentemente exigentes. El anarquista responde a una obsesión contra el punto fijo, la institución, lo rígido. Busca demolerlo. Bastaría revisar el sentido de la fijeza en Bellatin: *Las mujeres de sal* (1986), recordando la leyenda de la estatua de la mujer de Lot; *Efecto invernadero* (1992), como un espacio suspendido, estático, permanen-

te, y *Canon Perpetuo* (1993) con su manifiesto carácter de rigidez teológica. Desestabilizar las bases de ese lector, incluso de aquel que ya asumió la experimentación como otra forma de canon: el lector que gusta del cambio continuo. Bellatin se las juega todas —incluso la comprensión— por la fuerza y el estupor del garabato.

Pero hay un tono nuevo, una voz —áspera, seca, sin consonancias— que encuentra sus primeras palabras y que hace más continua la retadora seducción de su prosa. Su voluntad de estilo es la que prima. No dejó de probar otros caminos, como lo hace en *Salón de belleza* (1995), novela narrada en primera persona, donde se vale de la irónica asociación de un peluquero que acoge en su salón de belleza a enfermos terminales de una peste que no se nombra. Bellatin establece una zona —el salón y el yo también innominado— oponiéndose a la realidad externa e inhóspita que despacha seres proscritos. Los nombres no importan, parece señalar Bellatin, cuando la realidad es inasible y estratificada. Acaso le importan más las alegorías, porque ellas permiten establecer una interpretación, aunque eso reduzca el espectro de lecturas posibles de una narración y lo reduzca a un mensaje.

Los recursos de Bellatin se extreman en su última novela, *Poeta ciego* (1998), donde el absurdo de una sociedad secreta —guiada por un poeta ciego— responde a todos los delirios propios de la secta. Asesinado el poeta ciego desde el comienzo de la novela, no queda más que contemplar la descomposición irracional de un mundo edificado en el fanatismo. Fanatismo debido precisamente a la libre interpretación de los preceptos de un *Cuaderno de las Cosas Difíciles de Explicar*, escrito por el Poeta Ciego (de nuevo se declara que las palabras no representan una realidad única y cierta). Solo que el recurso de Bellatin se agota en reincidir en el absurdo y cortar todo posible desarrollo hacia nuevos sentidos, salvo, eso sí, hacia el humor. La parodia del fanatismo no produce más que un risa terrible. En las antípodas del realismo de Malca, Bellatin se le acerca por el lado contrario: el alejamiento paródico de esa realidad no lleva a ninguna otra parte que no sea al humor, la forma más benevolente del escepticismo.

Y sabotaje, a fin de cuentas, es el que alzan estos narradores peruanos contra la realidad. Queda, por cierto, el mayor sabotaje de todos, el de la parodia explícita. Y ese terreno le corresponde a Jaime Bayly. Parodia de lo previsible y de lo conocido, desde la novela de iniciación en el homosexualismo y las drogas en *No se lo digas a nadie* (1994) hasta su autocalco comercial, *Fue ayer y no me acuerdo* (1995), y una última incursión que no termina de agotar el tema planteado en las novelas anteriores, *La noche es virgen* (1997), pero que se plantea una búsqueda estilística diferente para no agotarse en su propio laberinto temático. Se debe considerar aparte a la bien construida y hasta ahora mejor de sus novelas, *Los últimos días de La Prensa* (1996) donde la apro-

ximación al centro mismo de los medios de comunicación nos muestra el ambiente donde se trastoca o enfatiza la visión del mundo y de la realidad. Bayly es experto en ese trastocamiento, en esa ambigüedad donde se deleita el indeciso lector que no apuesta por una narrativa de mayor fuerza estética pero que tampoco se contenta con novelitas rosas o no le resulta suficiente el espectáculo mediático del chismorreo sentimental —que el mismo Bayly practica como excelente y ameno periodista— porque eso queda para la cultura de masas.

Cada uno de estos cinco narradores se valen de recursos muy personalizados y se desenvuelven de acuerdo a la perspectiva de la realidad que les ha tocado (a favor de Saint-Beuve, la formación teológica de Bellatin fundamenta una visión escatológica donde cada peldaño puede merecer una alegoría, y la trayectoria periodística de Bayly sustenta el recurso paródico del cliché y la confidencia testimonial). Es manifiesto en todos el afán de seducir a partir de la realidad o de su rechazo. Los caminos de la nueva narrativa peruana se abren por vías complementarias y muy variadas que conviene estudiar fuera de los parámetros restrictivos de su tradición.

Es muy probable que no les resulte tan canónico Vargas Llosa, ni tan incierto Arguedas, ni precario Ribeyro, y se toman muy en serio a Bryce Echenique, aunque lo nieguen o no lo sepan. O así lo hacen creer. ♦

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
10/1999/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

SOMBRAS Y MUERTE EN *LOS SIETE LOCOS*, DE ROBERTO ARLT

Ángela Elena Palacios

> El aire del cuarto le helaba la espalda. Se estiró con cuidado bajo las sábanas y se echó al lado de su esposa. Uno a uno se iban convirtiendo ambos en sombras. Mejor pasar audaz al otro mundo en el apogeo de una pasión que marchitarse consumido funestamente por la vida.
>
> James Joyce, «Los muertos»[1]

> Es como si yo no fuera el que piensa el asesinato, sino otro. Otro que sería como yo un hombre liso, una sombra de hombre, a la manera del cinematógrafo. Tiene relieve, se mueve, parece que existe, que sufre, y, sin embargo, no es nada más que una sombra. Le falta vida.
>
> Roberto Arlt, *Los siete locos*[2]

Cuerpos que descubren su extrañeza, su lejanía. Gabriel, el protagonista de «Los muertos» de *Dublineses* cerciorándose de que es una sombra al lado de otra, la de su mujer. Dos flacos contornos de vida insincera que no se conocen, pese a los años de vida en común. Gregorio Samsa despertando a la monstruosidad, convertido en sombra irreconocible en *La metamorfosis*. Erdosain, en *Los siete locos*, un hombre sombra arrastrado hacia la abyección y la noche por la negación social de su ser y convertido en imaginero de otro es-

1. James Joyce, «Los muertos» en *Dublineses*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 212. Traducción de Guillermo Cabrera Infante.
2. Roberto Arlt, *Los siete locos*, Buenos Aires, Losada, 1985, p. 73. A partir de ahora solo se anota la página en la que aparece la cita.

pacio donde el sufrimiento se anula. La ilusión también como sombra —como en el cinematógrafo—, el más benéfico tónico contra la melancolía.

En *Los siete locos / Los lanzallamas* — novela del doble título o díptico de los últimos tiempos de un antihéroe moderno[3]—, Roberto Arlt perfila la sombra alargada de Augusto Remo Erdosain que se proyecta en dos ámbitos. Por un lado en su vertiente degenerada —en su pensamiento se ejecuta una extraña carambola por la cual pretende hacer el bien a través del mal— revelada en su relación con lo exterior-real y surgida en reacción a la reiterada humillación infringida por la realidad —la realidad de la crisis de los ideales tras la primera guerra mundial, la realidad del desplazamiento de los inmigrantes en la sociedad argentina, la realidad de la pérdida de la fe y la transformación del hombre de creador en destructor—. La felicidad se esconde tras un biombo infranqueable y su búsqueda estará señalada por el delito —en sentido lato o figurado, es decir, delito contra el orden: gastar dinero absurdamente o subirse a un árbol para hacer el mono loco— para Erdosain, único camino de redención en la disparatada cotidianeidad que la supuesta realidad impone.

Por otro lado la sombra como proyección de un zootropo que gira y gira e ilumina sobre la mente fragmentos de imaginación. Esta sombra proporciona una regeneración de Erdosain a través del sueño, de lo extraordinario; una sublimación personal que se materializa en los inventos, en la participación en los proyectos megalómanos capitaneados por el Astrólogo, en los pensamientos alucinados que apuntan a ventanas alternativas de la realidad que nunca se abrirán; que ofrecen al hombre libre albedrío y una ruptura con la aparente predeterminación del mundo real. Que no son baratijas.

Este hombre acompañado de su doble sombra gusta del extravío por la ciudad. De los barrios acomodados a los zaguanes oscuros de sórdidos garitos. Requiere la huida de las miradas represoras que le impone el plano de la realidad, acusadoras en sus superiores de trabajo, crispadas en la locura que lo circunda, de soslayo en los rufianes que hacen cola en las salitas de los lenocinios. Su itinerario está marcado por un anhelo; concitar en su persona las miradas deseantes e individualizadoras de personajes quiméricos —millonarios con veleidades filantrópicas dispuestos a financiar sus inventos, damiselas vírgenes que se ablandan ante su persona.... Pero esta segunda búsqueda se inserta en una visión desde su lado imaginativo, desde esa percepción enajenada de la realidad que gusta perderse en los resquicios de la inconsciencia, en los rincones sudeste de las habitaciones en los que otro 'loco' como él, Barsut, gusta fijar su mirada contemplativa. Esta búsqueda estará también atrave-

3. En este ensayo haré referencia a cuestiones analizadas en el primero de los libros de este díptico *Los siete locos*, ya que no he podido realizar todavía una profundización suficiente en el segundo de los textos.

sada por un afán que va más allá del individuo, por una aspiración de pequeñísima burguesía que se mira en el espejo del imaginario inverosímil de la aristocracia, henchido de valores de pureza y bondad que dejan de lado la cotidiana inmediatez que desvela diariamente la contaminación que constituye la condición humana.

Este ideal aristocrático de incorruptibilidad dejará fuera su propio cuerpo, percibido como un elemento —cuyo volumen es de 70 kilos, como se repite con obsesiva insistencia— que mantiene a Erdosain lastrado a la materialidad, al sexo —visto como suciedad— a la horizontalidad aplastante de la realidad. Entre su cuerpo y su alma el personaje siente una disyuntiva, una distancia que se va incrementando a medida que avanza el relato. El personaje acaricia la muerte cada vez con mayor ansiedad —muerte cuya larva ya se ha introducido en su cuerpo en forma de tisis (p. 94)— hasta asirla mediante el suicidio.

El primer camino emprendido hacia la muerte nos habla de una aspiración a desprenderse del propio cuerpo a través de estados de enajenación —como la alucinación o la masturbación—. Como Hipólita quien opta por el erotismo, al que llega por la prostitución, como vía ascética hacia la muerte —en el sentido que apunta Bataille— busca el conocimiento y la libertad a través de las tinieblas. En las tinieblas transcurre su existencia rodeado de espíritus —de hecho el protagonista tiene «sensación de otro mundo» (p. 58). Del farmacéutico Ergueta se dice que «no es un hombre, sino un espíritu» (p. 218), el mismo Erdosain presiente que «su alma se había apartado para siempre de todo afecto terrestre» (p. 174). Los reconocimientos propios y ajenos de la muerte en vida de Erdosain llueven a lo largo de la novela, hasta en el largo letargo —especie de catalepsia del personaje— tras el cual el Astrólogo reconocerá ante el protagonista que «dormía que parecía un muerto» (p. 238). Se trata de un muerto que a lo largo de la novela habla consigo mismo para «cerciorarse de que en apariencia no estaba muerto» (p. 69). Como muerto apetece la atemporalidad que le permita desarrollar una existencia en la que «el mañana no fuera la continuación del hoy» (p. 10).

Hacia el final de la novela, en un oscuro café en el que Erdosain desembocará tras su deambular, aparece el primer muerto 'verdadero' de la novela, el suicida de las gafas negras. En la imaginación de Erdosain se perfilan no pocos paralelismos entre la existencia de este personaje y la de él asesino, estafador... Se trata de un fantasma que le muestra el futuro —al modo del de Dickens en *Cuento de Navidad*— de un ser cuya existencia real será negada por el Astrólogo:

> ...pero, a propósito, ¿de dónde sacó usted esa historia del suicida del café? He visto los diarios de ayer a la noche y de esta mañana. Ninguno trae esa noticia. Usted la ha soñado (p. 238).

Efectivamente, Erdosain terminará asesinando a su amante y suicidándose como ya viera en el espejo del futuro que se le presentará en el eterno durmiente del café.

El protagonista sigue caminando en compañía de sus sombras que se proyectan sobre el pavimento y busca denodadamente el refugio en la noche, en la oscuridad, en ese mundo abismal más cercano al mal, la muerte y la locura. Rehuye el sol que encarna la autoridad, el mundo adulto —personificados en la figura del padre y del Astrólogo—:

> Quien comenzó este feroz trabajo de humillación fue mi padre. Cuando yo tenía diez años y había cometido alguna falta, me decía: «Mañana te pegaré». Siempre era así, mañana... ¿Se dan cuenta?, mañana... Y esa noche dormía, pero dormía mal, con un sueño de perro, despertándome a media noche para mirar asustado los vidrios de la ventana y ver si ya era de día, mas cuando la luna cortaba el barrote del ventanillo, cerraba los ojos, diciéndome: falta mucho tiempo. Más tarde me despertaba otra vez, al sentir el canto de los gallos. La luna ya no estaba allí, pero una claridad azulada entraba por los cristales, y entonces yo me tapaba la cabeza con las sábanas para no mirarla, aunque sabía que estaba allí... aunque sabía que no había fuerza humana que pudiera echarla a esa claridad (p. 53).
>
> Estrechó la mano del otro; el Astrólogo lo despidió en la gradinata y Erdosain, agobiado, cruzó la quinta. Cuando volvió la cabeza en las tinieblas, la ventana iluminada ponía un rectángulo amarillo suspendido en el centro de la oscuridad (p. 83).

Trauma infantil del personaje, asociará el sol en el plano de lo exterior real al terror, a la ansiedad que le produce la vida: «el terror luminoso que es como un estallido de un gran día de sol en la convexidad de una salitrera» (p. 14). En el pensamiento mágico de Erdosain, sin embargo, el sol tendrá connotaciones positivas:

> Creía ver caminar, por las crestas de las nubes, grandes hombres con el pelo rizado y chapados de luz los verticales miembros. En realidad caminaban dentro del país de Alegría que estaba en mí. (p. 84)

Tras la penumbra, Erdosain inicia sus viajes terribles por la ciudad, la zona de la angustia, penetrando en los interiores de soportales sombríos en los que se alojan personajes excesivos, habitantes desesperados que se sitúan entre el mundo de los vivos y el de los muertos, que viven en la confluencia de «Ambos Mundos» —nombre que bautiza uno de sus puntos de encuentro—. Es la ciudad convertida, como describe Arlt en una de sus aguafuertes,[4] en

4 Roberto Arlt, «El placer de vagabundear» en *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Losada, 1976, pp. 92-94.

«emporio infernal», en «escenario grotesco» por el que transitan sombras goyescas que abominan los sueños de la razón que les impone la sociedad, que preferirían, como Gabriel, el protagonista de «Los muertos», «pasar audaces al otro mundo en el apogeo de una pasión» antes que «marchitarse consumidos funestamente por la vida». ♦

Trabajos citados

Arlt, Roberto, Dossier tomado de la *Revista Quimera* (referencia exacta no disponible).

—— *Los siete locos*, Buenos Aires, Losada, 1985.

Cortázar, Julio, *Obra Crítica/3*, Madrid, Alfaguara, 1994.

Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, pp. 123-141.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
10/1999/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Jorge Enrique Adoum,
POESÍA VIVA DEL ECUADOR DEL SIGLO XX. ANTOLOGÍA,
Quito: Libresa, 1998

En un país en que el trabajo cultural aún no logra enmarcarse en una política de Estado y en un esfuerzo serio de iniciativa privada, la reedición por parte de Libresa de esta antología nos recuerda la necesidad de que el arte circule para que su poder llegue momentáneamente a cada uno de sus lectores. Jorge Enrique Adoum ha elaborado una antología de la poesía viva ecuatoriana del siglo XX, siguiendo un criterio que explica su confección: de lo «vivo», para él —en cuanto poeta y crítico— es la poesía que se lee y se relee voluntariamente. Aquí vemos un primer recorte interesante que hace esta antología y que tiene que ver con la importancia que Adoum le da al acto de la lectura; ésta sería un modo de actualizar constantemente el hecho poético, por un lado; y, por otro, Adoum trata de subrayar que el verdadero ámbito del lenguaje poético es el lector que busca la poesía no por imposición escolar sino por necesidad de expresión humana. Así, la circulación de la poesía tiene que ver con esta urgencia por hacer de la palabra creativa un elemento que hace creativa y distinta la vida cotidiana.

La antología entonces, actualiza una idea de proceso literario ecuatoriano, cuya expresión de arranque se sitúa con los modernistas y la «generación decapitada» de las primeras décadas del siglo. Adoum, en su breve introducción al volumen, trata de comprender las contradicciones por las que esta poesía de origen aristocrático se ha convertido —aún hasta nuestros días— en una lírica que ha tocado el sentimiento popular; sin duda alguna, Adoum trata de rescatar el valor de aquella palabra poética que hoy podría parecernos afectada por el llanto o el esnobismo. Sin embargo, es preciso reconocer que esta literatura buscaba poner al día la cultura nacional y de este modo apostar por un cosmopolitismo que haría posible formas cada vez más audaces de lírica.

También se señala como momento clave de este desarrollo de la tradición la presencia de las vanguardias, que parecerían salir de algunos rasgos culturales de los modernistas, quienes empiezan a experimentar a niveles más profundos con el lenguaje como centro de la creación poética. En esta línea, la vanguardia no se puede entender sin la gestión de los poetas modernistas, puesto que es su continuidad pero también su ruptura. Esta vanguardia llegará, ya en la mitad del siglo, a las formas más contemporáneas de la hacer poético, cuando la poesía ecuatoriana puede ser leída en el contexto de la poesía hispanoamericana en general, con sus formas de coloquialismo presentes aún hasta nuestros días.

De esta suerte, Adoum trata de hallar un sistema en este itinerario de poesía viva en el Ecuador, y elabora una propuesta que —siendo cultural— puede resultar políti-

ca: la de nuestro «mal comportamiento nacional» con la poesía, lo que supone una crítica y un reclamo ante la falta de iniciativa para preservar de mejor modo la «palabra viva» de nuestros pueblos. En los últimos tiempos otras voces se han hecho eco de este reclamo y han insistido en la necesidad de revalorizar el trabajo de nuestros «padres poéticos».

La idea de «poesía viva» puede ser referida también a la de «metáfora viva» de Paul Ricoeur, quien insiste en que la metáfora viva es aquella que ocasiona desasosiego en quien lee, aquella que no se gasta debido al poder creativo de la palabra, que siempre está haciendo sonar su voz porque representa un lenguaje peligroso que trastoca los conceptos, los cuestiona, los rebusca, y en este sentido cuestiona todo tipo de autoridad. Tal vez en la antología de Adoum, que cronológicamente comienza con Fierro y termina con Fernando Balseca, exista también la intención de presentarnos esta palabra poética que se ha mantenido cerca de los lectores en este siglo XX.

Alicia Ortega
Universidad Andina Simón Bolívar

Carolina Andrade,
De luto,
Quito: Eskeletra; 123 pp.

Carolina Andrade (Guayaquil, 1963), en su primer libro, *Detrás de sí* (1994), se propone contar cosas, insinuándolas, con sutileza, aunque a veces se deje llevar, con urgencia evidente, por el «mensaje de la mujer». Como libro es algo disperso, pero su discurso narrativo tiene la fuerza que le confiere el humor y cierta inocencia («El poeta y la princesa») detrás de la que se agazapa una problematizada percepción de la soledad que envuelve a personajes como la traductora de «Tres páginas del diario de una mujer indecible», o el callejón sin salida que es la vida, en «Repetida». «La muerte de Fausto» es un cuento antológico que ofrece los elementos de una realidad fantástica superpuesta de manera simbólica a los hechos de una vida llevada al límite, narrados a partir del hastío de una mujer que mata a su amante.

Con su segundo libro *De luto*, Carolina Andrade nos entrega un texto de enorme madurez y sostenida propuesta narrativas. Una escritura sobria, de palabra cuidada; una organización discursiva que da cuenta de la sabiduría del oficio; una profunda disección del tema de la muerte y la conciencia del duelo que envuelve al ser humano enfrentado a ella. «Ventanas» es un cuento de gran factura en el que los elementos simbólicos —seres que habitan en peceras— se conjugan hasta llegar al final en el que la pérdida —otra forma de luto— nos muestra plenos de conflictiva humanidad a los protagonistas absortos antes la irrupción del amor: «Es una lástima que no nos digamos cómo nos inventamos uno al otro cuando no estamos en la superficie y que tengamos que permanecer así, hasta que la mudanza nos separe».

«Embeleco» (Primer Premio del concurso Femistoria, convocado por Mujeres del Ático, 1994) es un ejemplo de escritura sugerente, de palabra medida y de aprovechamiento de los niveles metafóricos que pueden ser arrancados del mundo de la magia y su seducción. La liberación del personaje es, al mismo tiempo, una representación, una invención: «Sin engaños, su acto de magia le permite alcanzar placeres olvidados». Es esa misma libertad para inventar la que le ofrece la posibilidad de venganza a la mujer acosada por su vecino en «Hecho de sangre», cuento de tesitura policial construido con ironía, pues el crimen ocurre únicamente en la mente del personaje quien piensa: «Algún día me quitaré las ganas de cortarle la lengua».

En este libro, el tema de la mujer es tratado con pericia y sutileza («Tetris»); sin la urgencia militante que encontrábamos en el primer libro: integrado al eje simbólico del libro, el luto proviene de la necesidad de matar un ser que convive en cada mujer como el celador de una realidad que aprisiona. Al referirse a la protagonista de «Ella misma» quien decide por sí misma y sin mediación alguna (en gesto de absoluta libertad) buscar en la noche una «aventura», el narrador concluye: «Al día siguiente podrá recoger los pedazos y armarse de nuevo, sin importar qué tan otra quede, la misma siempre. Así la verán y, como es costumbre, no sabrán reconocerla».

«Usted y un muerto» nos remite a la plena conciencia del proceso de escritura y exige una complicidad capaz de asumir la constitución y destrucción en tanto lectores como parte del proceso de literaturización del duelo. El cuento, narrado hacia un «Usted» en formación, desde un «Yo» destinado a desvanecerse, enfrenta de golpe al lector a la conciencia de su propia muerte y lo abandona sin piedad al requerimiento de elaborar su luto de sí mismo.

De luto, de Carolina Andrade es un libro maduro, escrito desde la sapiencia del oficio, construido sobre la base de una profunda percepción del tema de la muerte y el duelo, muestrario de una tesitura narrativa impecable.

Raúl Vallejo
Universidad Andina Simón Bolívar

Jorge Dávila Vázquez,
La vida secreta,
Cuenca: Universidad de Cuenca, 1999, Colección Triformidad No. 2, 57 pp.

La historia nos remite al usual conflicto de la infidelidad conyugal pero, muy pronto, una complicada urdimbre de matices sicológicos y existenciales nos descubre que la verdadera intención del autor es rebasar el tema del consabido drama familiar para penetrar en la complejidad del ser humano como tal y en su relación con los demás. De ahí que los ejes temáticos giren en torno de la incomunicación, la soledad, el autoengaño, la inautenticidad. La visión del mundo del autor es pesimista y se refleja en el conflictivo mundo interior de sus personajes.

La vida secreta se inicia haciendo referencia a la muerte reciente de Federico, el protagonista, al que conocemos a través de la evocación de su hijo, de sus propios escritos y del acertado uso del *flash-back* y el fluir de la conciencia. El narrador nos mantiene dando saltos entre el presente y el pasado para poder captar la imagen del personaje, cuyas múltiples facetas vamos descubriendo a lo largo de la obra: burgués hasta el tuétano,abogado, esposo, padre, amante, romántico incurable, diletante, solitario, snob, etc. Como abogado, suponemos que tuvo éxito, pues logró enriquecerse. No así como hombre, y es en esta dimensión donde la figura de Federico se vuelve patética. Le horroriza, sin duda, su realidad burguesa, pero carece de la motivación y de la urgencia interior para cambiarla; según él, solo los revolucionarios se preocupan por resolver los problemas sociales de su tiempo; él prefiere ignorarlos y, aunque alguna vez sintió «el pinchazo del deber ser» se dio cuenta que no estaba hecho de la madera de «los héroes o los santos» y que no era él quien iba «a cambiar el mundo». Y así lo encontramos, viviendo, por libre elección, una vida vacua, inauténtica, pero económicamente próspera.

Su vida sentimental tampoco fue plena. Padeció de ese tipo de romanticismo que produce ceguera. Enamorado del amor, su mente labra la imagen de la mujer ideal por él soñada, solo que como no es Pygmalion, no puede infundirle vida. Así, cuando al fin cree encontrarla en Esperanza, prosaica mujer de carne y hueso, esta se convierte, momentáneamente, en «la criatura». La teoría de la cristalización de Stendhal funciona muy bien en el caso de Federico, gracias a la cual Esperanza se transforma en un «ser infinitamente dulce», «artista sensible, de una delicadeza de alma...» Las voces del narrador y de Sebastián se encargan de modificar la imagen: mujer de sólido sentido práctico, «virtuosa, abnegada, ahorrativa», pero también, dominante, egoísta, tacaña, quejumbrosa y malgenio. En cuanto a su sensibilidad artística, mientras Alejandro nos aclara que si bien tocaba el piano «nunca hubiese podido ser ni siquiera una regular concertista», para Federico, Esperanza poseía un arte «de mágicas virtudes... capaz de transformar la mediocre realidad», lo que no impide que al casarse con Federico, ella cierre «para siempre la tapa del piano», negándose tercamente a transformar la mediocre realidad de sus vidas burguesas.

Al idealizar a Esperanza, Federico anula toda posible comunicación con ella; es obvio que los dos hablan idiomas diferentes, por lo que no nos extraña su confesión: «nos fuimos llenando de un rencor secreto... una especie de deseo de herirnos en silencio...», conflicto siempre actual en las parejas, pero que ahora se soluciona con el divorcio. No en el tiempo de la historia, que puede remontarse a unas cuatro décadas atrás, ni en un ambiente de ciudad pequeña. Además, para Federico habría sido una solución inadmisible. Como todo burgués, se preocupa por las apariencias y desea mantener en alto la idea burguesa de la respetabilidad; su imagen es la del abogado honorable, padre y esposo intachable, e implícitamente lo vemos como miembro valioso de la sociedad. Sin embargo, su otro yo, el que quedó ahogado para dar paso al burgués, siente la frustración que a veces produce la conciencia de la inautenticidad, y para consolarse opta por la «vida secreta», con una bella casa en la colina, libros, cuadros, música clásica y una mujer más joven que su hija y, aunque todo sugiere refinamiento, un leve vaho de sordidez se cuela en el ambiente, impresión que el narrador se encarga de ratificar cuando llama «tía Celestina» a Carlota.

Esperanza se gana la simpatía del lector conforme avanza la obra, probablemente desde el principio de su vida matrimonial intuyó que Federico no la amaba a ella sino a la imagen de la criatura ideal a la cual la asoció al momento de conocerla. Al no sentirse amada, comienza su frustración, su resentimiento, su amargura, su soledad. Sebastián acierta, en parte, cuando al evocar a su progenitor piensa: «...hablar de ese amor tuyo por «la criatura» de tus poemas y de tus sueños románticos, que se iba desvaneciendo a medida que ya no era la mujer ideal sino una gorda de malgenio...» El problema de Federico no termina ahí, es muy probable que Inés tampoco pudo cuajar en el molde «de la criatura», por esa razón, a pesar de considerarla un «ser maravilloso», confiesa que le es «totalmente secundaria».

Sebastián, su hijo, universitario, y rebelde por añadidura, vive su propio drama. Se siente perdido sin la presencia del padre a quien amaba y admiraba, y no puede soportar las exageradas demostraciones de duelo de su madre. Y es que Sebastián, aunque no lo admite, sabe que su madre no es auténtica, quiere aparecer como viuda inconsolable, pues así lo exigen las apariencias. Al iniciarse la obra, Sebastián evoca la figura paterna con amor y casi simultáneamente emerge el lado negativo de la figura materna. Solo cuando Flavio, abogado y amigo de Federico, le revela «el lado oculto» de su padre, Sebastián empieza a preguntarse hasta qué punto su padre tuvo la culpa de la amargura de su madre. Pero antes de que esto suceda hay otro episodio revelador que sacude todo su ser y que equivale a una suerte de muerte, la de su inautenticidad de la cual no estaba consciente, y la del nacimiento de su conciencia burguesa. Súbitamente, al enterarse por Flavio sobre la herencia que va a recibir, se siente libre para «irse» para «volar» y con horror se da cuenta de que sus ideales revolucionarios eran solamente pose, que el fondo de su ser estaba hueco, vacío de sueños, de ideales, y que su padre tenía razón cuando le decía que «quienes deben realizar los cambios no son lo que lo tienen todo, sino aquellos que no poseen nada.»

El segundo golpe es el conocimiento de la doble vida de su padre. Al lector le intriga la actitud póstuma de Federico. ¿Por qué quiso confesarse por escrito con su hijo? Al fin de cuentas los dos se llevaban muy bien y podía haberle hecho su confidente. ¿Por qué no ordenó a Flavio, que se ocupaba de sus asuntos, que vendiera la casa y el dinero se lo entregara a Sebastián? Así, éste nunca se hubiera enterado de su vida secreta. ¿Es Federico un farsante? ¿Es un hipócrita, como piensa Sebastián? ¿O es un pobre hombre, tan preocupado de la imagen que proyecta que aun después de muerto quiere justificar su transgresión, explicando a su hijo una serie de motivos anímicos que lo llevan a iniciar la vida secreta? La razón podría ser, quizás, más sencilla y humana: Federico teme que la historia se repita en su hijo y desea alertarlo sobre la conveniencia de ser y no de parecer, de osar y no de renunciar, de emprender y no de pretender. En resumen, quisiera que Sebastián se decida por la autenticidad, sea que elija el reto del héroe, del santo o del burgués.

El retrato de Inés aunque borroso es interesante. Es difícil imaginarla saliendo de un «tugurio» (que evoca vivienda miserable y por asociación, lo sórdido, lo promiscuo), es un ser sensible y su nivel intelectual la hace capaz de crear imágenes y metáforas. Busca, probablemente, en el amante, la figura del padre. Dudo, sin embargo, que «la piedrecilla» vaya a contar con la simpatía de las feministas. El caso de Inés nos alerta también sobre otro punto negativo de Federico, esta vez referente a su «humani-

dad», ¿por qué no pensó en dejar algo a Inés cuando dio instrucciones a Flavio sobre la distribución de sus bienes? Se supone que no le dejó nada? La condena entonces a volver al tugurio?

Con respecto al espacio de la historia, la acción se desarrolla en la ciudad —en el centro, caracterizado por su progresivo deterioro—; es el espacio donde transcurre la vida cotidiana de los protagonistas y que, evidentemente, no le gusta a Federico. En contraste, el barrio elegante sobre una colina en las afueras de la ciudad, y que equivale al campo, es el escenario de la vida secreta de Federico, donde el personaje sueña y contempla las nubes, ese elemento de la naturaleza tan del gusto de las almas románticas.

La casa, literal y figurativamente, se nos antoja que está asociada a la interioridad de Federico y nos recuerda ciertas ideas de Bachelard sobre este espacio: «Avec l'image de la maison, nous tenons un veritable principe d'integration psychologique [...] Examinée dans les horizons theoriques les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre etre intime.»*

Finalmente, el estilo es ágil, leve y se caracteriza por el uso de un lenguaje sencillo, mayormente coloquial, pero con momentos que bordean el lirismo, como aquel de la página 17 en el que cita un poema de la Dickinson «me seguirás queriendo cuando...», otros muy tiernos: «así que venías del fondo de mí mismo...» p. 54, otros en que aparece un fino humor, muy cercano a la ironía, como la alusión de Alejandro a una tía que «llegó a tocar un trozo del Claro de luna ante el presidente de la república» y un abuelo poeta que «escribió himnos escolares», para darnos idea del talento artístico de la familia. No falta tampoco uno que otro giro del habla local como «caray», «carajo» y el uso del diminutivo (Flavito) en los nombres propios.

René Sandoval

Rafael Díaz Ycaza,
Prometeo el joven y otras Morisquetas.
Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1997, 2a. edición

«Me llamo caracala, y debo confesar que vivo, sueño y muero por la buena mesa»

Casi un «bestiario» —por los especímenes sueltos en no menos de siete textos— el libro *Prometeo el joven y otras Morisquetas* del poenarrador Rafael Díaz Ycaza, esgri-

* «En la imagen de la casa, tenemos un verdadero principio de integración psicológica [...] Examinada en horizontes teóricos muy diversos, parece que la imagen de la casa se transforma en la topografía de nuestro ser más íntimo.»

me un discurso altamente sensorial a través del cual se evidencia el apetito «tierno y violento» del zoófago que ama con la misma voracidad con la que vive y come, siendo por ello constante y copiosa la salivación segregada por las papilas gustativas del lenguaje ante propuestas vivenciales en su más jugoso punto.

Como en los cronopios de Julio Cortázar, son visibles las características zoomorfas que poseen varios personajes, rasgos que convierten a estos en productos cuyo hibridismo es la lógica resultante de esos extraños apareamientos entre cadáveres hembras y sementales machos (de la especie que sean), entre sombras de antiguos vivos y fantasmas de muertos actuales; entre pesadillas incestuosas y sueños hermanos (de padre y madre).

Ese hibridismo de ancestro animal se corresponde con un hibridismo de signo sexual. En «Las Equivocaciones», el personaje central experimenta el bestial dolor de «sentirse hembra siendo macho, de sentirse burro siendo burra», dolor de contracciones tetánicas que lo empujan hacia el único fin previsible.

El conflicto psíquico del homosexual que pendula entre características que lo indefinen antes de definirlo, impiden que éste calce en cualquier especificación animal: la frustración del animal castrado en busca de su marca «genital», ocasiona la conducta maniática de estar clasificando a los humanos en especies y subespecies animales: «Otra de sus obsesiones fue la de clasificar las narices de sus amigos y deudos: agudos y curvos picos de calao rinoceros, dulces piquillos de paloma torcaz, enormes bayonetas de avestruz, doble y mansa valva de pato». [...]

En «Conquistas Sociales», la minuciosidad anatómica con la que se realiza la descripción del hígado llega a límites sádicamente «patológicos». El lector es llevado hasta reconditeces biliares en las que el humor, el cinismo, el sadismo y el supremo ingenio se concilian para desmitificar el mito de un Prometeo que solo se limita a estar encadenado para cumplir la función de mero pretexto para el desarrollo del texto: «mas, hay partes que se deshacen solas en la lengua; que aroma al paladar y se disgregan en dulzuras; que se vacían en néctares blandos y blondos».

El buitre —personaje que de tan cínico despierta sospechosas simpatías— es el verdadero sujeto de este cuento. Prometeo, el semidiós, está reducido a cumplir la función de objeto narrativo. La anécdota es revelada por el narrador, de tipo homodiegético, a través del buitre —¿buitre?— cuya maldad bien educada, sardónicamente refinada, le obliga a proceder con toda exquisitez para con quien todos los días tiene la delicadeza de proporcionarle hígado fresco de primera y divina calidad: «Mañana sábado no vendré a picotearte el hígado como decretó Zeus que lo haga por los siglos de la Eternidad. El Dios y Padre del Olimpo ha decretado que el último día de la semana sea de obligatorio descanso» («Conquistas Sociales»).

Motrocidad animal y diseño del lenguaje

El lenguaje no solo está utilizado en su condición de instrumento a través del cual se plasma el estilo, sino como un elemento estilístico lo suficientemente diferenciado para poder detectar cuándo el lenguaje está hablando de sí mismo.

En «Operación Hormiga» hay una clarísima relación entre la motricidad característica de las hormigas y el diseño del lenguaje que trata de reproducir en sí los efectos

de esta motricidad: hormigas y palabras ascienden y descienden, avanzan y retroceden. Las «tiras kilométricas del lenguaje» y las largas columnas de las hormigas realizan las mismas alocadas circunvoluciones. El solitario personaje de está narración —insectívoro por más señas— no solo registra en su libreta de apuntes aquellos hechos que resultan de su extraña pugna con las hormigas, sino que da cuenta y razón de las características que va asumiendo el lenguaje sometido a un proceso de desarticulación, llevado desde lo reconociblemente gramático, hasta la agramaticalidad más manifiesta.

El proceso se va narrando a sí mismo en forma gradual. Las fusiones arbitrarias de términos constituyen los primeros síntomas de la metamorfosis: «giranviranmiranreviran». Cuando en el «día final» el personaje declara escuetamente «hice vino de hormigas», también, simultáneamente, está aseverando que no haya vacilado en aplastar convenciones lingüísticas hasta hacer desaparecer de ellas todo rasgo racional; «lu mur ustuvu surunu, surunu ustuvu lu mur, li mir istivi sirini, sirini istivi li mir». [...]

Este proceso de lograr la disolución de la lógica del lenguaje —recursos «dada»— para causar fracturas de sentido sobre las cuales sea posible fundar un código novísimo en el que se puedan visualizar futuros modos expresivos —como en el gíglico cortazariano— presenta sus signos plurívocos en los continuos juegos verbales, en aleaciones de palabras de doble y triple sentido, en trabalenguas de dificultad fonética y semántica; signos por los cuales se hace evidente el papel de «vedette» que tiene el lenguaje dentro de esta narrativa.

«Como cuando sentíase el joven inventor de la literatura»

En la morisqueta cuarta («Prometeo el joven»), el lenguaje se constituye en el objeto inasible tras el cual se dirige la obsesión del sujeto o personaje heroico de la trama (que en este caso es un escritor).

La apertura narrativa se ve establecida sobre el conflicto que protagonizan el lenguaje y escritor: aquél, no obstante ser el objeto buscado, también se erige en la fuerza que se opone a los esfuerzos del personaje. Esta condición contradictoria se explica en el hecho de que para el lenguaje pesa una doble consideración: la de reconocerle un carácter innovador junto a un carácter convencional.

La máquina de escribir y el lápiz son elementos intermediarios del lenguaje. Dotados de una cierta animación, imponen su voluntad al escritor frente. Frente a una máquina «maquinadora» de intrigas repetitivas —«la muy truhana repetía lo mismo del día anterior y de los años pasados»— los propósitos de innovación se ven frustrados, convirtiéndose el escritor en máquina al servicio de su máquina, o, lo que es lo mismo en esclavo al servicio de una voluntad cuadriculadamente superior: «El hombre se sentaba frente a su máquina [...] pero no a imponerle órdenes al artefacto mecánico, ni siquiera a platicar con él, sino a obedecerle».

El lápiz se presenta como un reproductor irreflexivo de despropósitos verbales frente a los cuales también se disuelve cualquier propósito serio del escritor de oficio. El rechazo a la inconsistencia del experimentalismo puro —el texto por el texto— revela la posición creativa de Rafael Díaz Ycaza, posición para la que resulta inadmisible la ausencia de la significación dentro del signo: «Con la escritura a mano, venían, en

cambio, otros factores contrariantes: al poco rato caía en cuenta que dedicaba atenciones mayores a las letras y palabras, y a sus ayuntamientos, abrazos, rechazos y encabalgamientos». [...]

VIAJE AL CENTRO DEL TEXTO

Otra constante estilística de suma importancia que salta a la vista en este singular libro, está dada por esa suerte de movimiento centrípeto que crea el escritor al atraer hacia el centro del texto a una gran cantidad de elementos, cuya coherencia está dada por la fuerza con la que son succionados.

Rafael Díaz Ycaza traza un círculo —u ombligo— en el centro situacional y, previa una intensa concentración —«la clave es la concentración»— viaja «atraído por imanes a la diana de un círculo tan amplio como el Universo». Formando parte irremediable de ese centro, puede apropiarse de lo que está fuera de él, para lo cual ejerce una atracción mental que le permite trasvasar a la materia de un objeto a otro, o de la identidad ajena a la propia.

Como en el cuento «Axolotl», de Cortázar, en «El Transeúnte» —Morisqueta VIII— el ser que es contemplado con obsesión penetra al interior de quien lo contempla, apropiándose de sus credenciales particulares. El trasvase se opera previo un intercambio hipnótico entre las miradas de los personajes. La técnica similar utilizada por estos escritores no responde a una manifiesta imitación del uno por la narrativa del otro, pues, siendo Cortázar y Rafael Díaz Ycaza «animales de la misma especie», comparten, en mucho, las mismas estrategias para la selectividad de las posibilidades estilísticas. [...]

FOLA, NOLA, VICTROLA - MORISQUETA III

La fuerza del impacto en el contexto situacional provoca la aparición de efectos cuya función es la de configurar la magia poética que circunda dicho contexto. De lo general a lo particular —o desde el centro a los mismos límites de la circunferencia— la energía se reparte en círculos concéntricos de creciente intensidad: la idea se grafica en «Consolación Ulloa» especie de muñeca rusa, continente mayor dentro del cual se albergan muñecas de diferentes tamaños: «He bajado al infierno, en busca de mujeres como Consolación, sin encontrarlas. Abría la muñeca y adentro aparecían otras más pequeñas y de nuevo insistía y salían otras, sin fin».

La espiral hipnótica vuelve a crear su ilusión visual cuando el narrador logra graficar cómo las cosas son engullidas por ese agujero negro, tan distante y tan lejano, que percibimos dentro del espacio textual: «Entonces, cuando no podía huir más porque venían en sentido contrario lo vasos de noche, las toallas de papel, los lavabos y los murales con desnudos que no llegaban a ser obscenos, El se trepaba sobre la cómoda y se lanzaba sobre Ella, cual si fuera el Océano». (El Cuarto Volador)

En «El Papel Amarillo» —cuento excepcional por los rasgos maestros que lo conforman —el personaje narrado— un poeta triste y amarillo como el papel que atesora

dentro de su calcetín es succionado imperceptiblemente hasta la arena movediza de una antigua fotografía. Del texto escrito hasta el instante gráfico se extiende el proceso de inserción al que se ha sometido al personaje, llevándolo de un interior a otro más profundo, del contexto real a los límites misteriosos de la muerte y la vida, división fronteriza cuyo presupuesto lo marcan las fotos que nos hacen llorar. [...]

«La multitud estirábase, encogíase, parecía terminar y comenzaba de nuevo»

La descripción de diversos conflictos situacionales —o más situaciones no necesariamente conflictivas— demanda del lenguaje que éste adopte una realidad muy dinámica. Las formas han sido concebidas con un sentido elocuentemente motriz al que no podríamos definir simplemente como «plástico», so riesgo de no estar connotado a cabalidad ese conjunto de efectos móviles que determinan para el lenguaje su carácter contorsionante.

Ese oleaje de formas que entrechocan sin fracturar la secuencia de lo narrado, se convierte en recurso estilístico preciso para transmitir aquellas «experiencias contradictorias» que se narran en «La Bella Mireya». El fanatismo religioso y el frenesí carnavalesco con que se asumen las tentaciones mundanas —un auto sacramental junto a un juego de escarnio— consiguen ese intercambio entre «el cielo y el infierno» que se mantiene durante el desarrollo del cuento. [...]

La convergencia de elementos sonoros y visuales en la que danzan los protagonistas —emborrachados por la mezcla de disímiles tipos de éxtasis— consigue establecer un nivel de trepidantes significaciones. La Música —la mundana y la religiosa— se presenta como un elemento incrementador de esa ambigüedad fanática en la que —finalmente— se produce esa «confusión de lenguas» que no es otra cosa que la proyección de todas esas actitudes contradictorias que hacen a su vez, la contradicción general del texto: «¿Por qué tocaba así para nosotros esa orquesta, mientras los demás apenas se arrastraban a diferente ritmo, como si caminasen en un funeral? ¿Por qué el alarido de las trompetas, el tum-tum de los tambores que nos hacían torcer los cuellos, girar desmesuradamente?» [...]

Zoófago, prestidigitador, hacedor de sombras chinescas, conciliador de planos antagónicos, archivero de recuerdos y olvidos, productor de escenas a cámara rápida, formulador de nuevas ecuaciones lingüísticas, hábil fabulador de asuntos varios... el autor de este singular libro de cuentos posee —por todo lo mencionado— la traspasante visión poética de quienes pueden descubrir en el fuego las mismas contorsiones que asume el hombre cuando se ve obligado a pagar en humo las apetencias de su corazón combustible, o a pagar en llamas su condición intrasferible de ser la antorcha viva por la que eternamente pierde su hígado divino el dadivoso e iluso de Prometeo.

Sonia Manzano
Extracto del prólogo a la segunda edición

Mempo Giardinelli,
LUNA CALIENTE,
Quito: El Conejo, 1999; 108 pp.

Una pasión repentina e insensata que, ya en las primeras páginas de la novela, conduce a Ramiro Bernárdez —32 años, abogado, estudios en París, «un hombre de reserva» para el proceso regido por la dictadura militar, en cuyo tiempo transcurren los acontecimientos— a una violación que la víctima —Araceli, adolescente de 13 años— termina por aceptar. Una violación que lleva a que el violador cometa un asesinato. Un asesinato que guía al criminal por un despeñadero de horror sin escapatoria.

Luna caliente, Premio Nacional de Novela de México, 1983, de Mempo Giardinelli, Premio Rómulo Gallegos, 1993, con *Santo oficio de la memoria*, puede ser leída como la exploración de un cuerpo indomable que sobrevive al amor insano de quienes lo habitan, convertido en metáfora de una nación.

«La culpa había sido de la luna. Demasiado caliente, la luna del Chaco», dice Ramiro buscando una excusa para sus crímenes. Esa «luna caliente», sin embargo, es inevitable para todos, habitantes de una «tierra de nadie: donde para morir es muy pronto y para amar es muy tarde», contagiados de una fiebre que les viene de otra parte; de la bóveda celeste, si se quiere, pero que está imbricada en sus espíritus como un huésped grato aunque inoportuno.

Araceli, de mirada «lánguida o seductora, o las dos cosas», es una muchacha-mujer, «orgullosa y azorada» de su cuerpo adolescente en crecimiento. Araceli seduce con inocencia y perversidad para, al mismo tiempo, ser seducida con deseo desbordado y virulencia. La violación a la que es sometida por parte de Ramiro es una suerte de bautismo: Araceli y Ramiro quedarán signados por el arrebato inicial y toda su relación será construida bajo tal marca. El cuerpo de Araceli se transformará luego en un cuerpo insaciable, desbordado.

Cuando Araceli sobrepasa el deseo de Ramiro, éste cae en cuenta, con terror, que está abrazado «a algo maligno, infausto, excecrable», pero también que él mismo «había corrompido a la muchacha». El furor de Araceli dormitaba antes de que él apareciera y cuando él lo enciende, después, ya no es capaz de sostenerlo, pues la pasión despertada lo sobrepasa. El cuerpo de Araceli se convierte en una pasión insaciable. Habitada por ella misma, Araceli es un cuerpo que busca el deseo y resiste el arrebato que aquel deseo provoca, que no se construye límite alguno y vence el dolor al que es sometido; Araceli, habitada por Ramiro, es un cuerpo al que se desea y se teme, al que se quiere pero de quien se huye, al que se agrede pero del que no se está a salvo.

Ramiro es un migrante que retorna. Ha estudiado en París y regresa al Chaco. Es el sujeto que vuelve a su tierra para encontrar que la tierra que dejó ya no es igual; y en ese encuentro violento y apasionado se da cuenta que él mismo ya no lo es tampoco. Araceli-Argentina es el territorio al que se ama con fuerza, al que se desea sin importar las consecuencias, al que se anhela poseer y destruir, al que se lleva adentro no importa a dónde se vaya. El territorio que siempre tocará la puerta de su habitante exhausto para recordarle que continúa vivo y exigente. Ramiro, escondido en un hotel

paraguayo, sin Dios, sin refugio adicional, sabrá que «la condena era ser joven y estar vivo, y no poder morir ni amar».

Luna caliente, de Mempo Giardinelli, es la metáfora de un cuerpo-territorio, deseado y deseante, que sobrevive.

Raúl Vallejo
Universidad Andina Simón Bolívar

Efraín Jara Idrovo,
El mundo de las evidencias. Obra poética 1945-1998,
Quito: Libresa / UASB, 1998

El mundo de las evidencias, Obra poética 1945-1998, es el resultado de una coedición entre la Universidad Andina y Libresa en el empeño por tratar de fijar un corpus de autores cuyos trabajos se van constituyendo en referentes de nuestra cultura nacional y de nuestro canon literario en particular.

Hace ya algunos años Efraín Jara afirmó en una entrevista que la preocupación absorbente por el paso del tiempo y la muerte instaura el eje temático de su poesía, en el afán de buscar sentido a la existencia. Efectivamente, Jara buscó la intemperie para dejarse conmover por los vientos de la vida y se ha colocado en alerta frente al mundo, para leer en él los signos que devienen en profundas evidencias del júbilo vital de la materia inertemente bella, de la permanencia del ser en medio del efímero y extraño devenir humano.

La palabra poética de Efraín Jara ha interrogado al mundo prosaico que supone imagen y orden precisamente desde una conciencia poética sensible a los sonidos, a las tonalidades, a los matices, a los cuerpos y a las voces del entorno vital. Jara Idrovo, verdadero tallador de la palabra ha sabido conmoverse ante el festín del sonido, pues para él el lenguaje es el más hermoso y disparatado sueño del hombre.

Jara ha forjado una intensa y sabia percepción del mundo de las cosas, de la agitación universal, de las presencias de la naturaleza; en suma del ser en su entorno habitado. Sin embargo, esa misma percepción poética le revela una certeza de la aniquilación incesante que provoca el inexorable paso del tiempo en nuestro mundo y en nuestras vidas, «porque sentir es consumirse» nos dice el poeta.

Aunque el poeta se percibe arrojado en un mundo signado por la muerte, insiste en una respuesta afirmativa de vida y de estar en el mundo, «Amo la intensidad, no lo que dura»; conjuga el imperativo que invoca la vida para acrecentarla, indagarla y descubrirla en una existencia consumida con furor a cada instante. La poesía de Jara nos comunica que el mundo existe únicamente en función de una conciencia que lo configura en la percepción de un sujeto creativo: «Mundo y conciencia / dejarían, entonces, de enfrentarse con puñales, / y el canto exaltaría la reconciliación».

Hernán Rodríguez Castelo ha señalado, en un bello ensayo sobre la poesía de Jara Idrovo, que una historia de la evolución de la forma poética debería mostrar cómo

los grandes poetas dicen a cada tiempo sus fórmulas mágicas. Precisamente quiero resaltar la lectura de María Augusta Vintimilla en el esfuerzo por interpretar las estrategias poéticas de las fórmulas mágicas de Jara.

El estudio de María Augusta es un trabajo académico sumamente riguroso y lúcido, en el que ella desarrolla una lectura interpretativa con verdadera pasión y creatividad para señalar los motivos y las formas expresivas del decir poético de Jara Idrovo en relación con la tradición poética ecuatoriana e hispanoamericana y con otros campos del significado del mundo cotidiano: el entorno cultural, la experiencia vital y las lecturas del poeta que le permitieron configurar lo que María Augusta ha llamado la subjetividad literaria. Nuestra crítica explora el tratamiento del lenguaje cotidiano, el eros como experiencia sagrada, el cuerpo como forma de comunicación, la preocupación del tiempo, la representación del sujeto, la constitución de la memoria, como los motivos fundacionales de la obra poética de Jara Idrovo.

En definitiva, María Augusta lee la obra poética de Jara como una lectura poética del mundo para conocer los caminos secretos que van de poema en poema. «Poetizar —dice— es menos expresar el mundo que proponer una forma de inteligibilidad».

Alicia Ortega
Universidad Andina Simón Bolívar

Alicia Ortega,
La ciudad y sus bibliotecas: el graffiti quiteño y la crónica costeña,
Quito: UASB Corporación Editora Nacional,
1999; 92 pp.

Los formalistas rusos hablaban de la desfamiliarización, de la desaumatización, como principio fundamental para entender la trayectoria de las diferentes y nuevas pautas que sigue la evolución de los estilos artísticos. Entendían así que el arte, que las nuevas creaciones, digámoslo así, nos enseñaban prístinas maneras de ver y de sentir.

La cuestión en las últimas décadas ha ido aún más allá hasta cuestionar la misma institución arte, y no solo en el sentido que la Vanguardia histórica pretendió hacerlo, sino en lo que toca al canon y, por extensión, a los parámetros sobre la misma esencia del arte, o, si preferimos, del concepto arte hasta el punto que se cuestiona, y se amplía, como consecuencia, el marco que contiene la expresión artística.

Dicho de otro modo, desde la década de 1960, y antes, se ha venido intensificando lo que podríamos llamar la descentralización de los atributos constitutivos de la creación artística. Descentralización que responde y corresponde a las convulsiones que se han dado en el horizonte tecnológico, y en la misma organización de la sociedad, cuya desintegración, cuya falta de núcleo, es sintomática de que no siempre hay un solo gusto artístico dominante al que se subordina la valorización artística. Hoy por hoy, sin embargo, empieza a perfilarse una reacción frente a esa apertura de gustos y

de receptores, insistiendo así, una vez más, en la necesidad de normas y convenciones que organicen el fenómeno artístico.

Alicia Ortega, en su libro *La ciudad y sus bibliotecas: el graffiti quiteño y la crónica costeña,* puntualiza esa reacción al remitirnos al discutido libro de Harold Bloom. Alicia Ortega, sin embargo, no se propone celebrar esa tendencia conservadora y hasta reaccionaria que acabo de aducir. Su propósito, el de Alicia, es precisamente opuesto: hacernos tomar conciencia de que a menos que esa reacción señalada cobre mayor dinámica y poder y que arraigue y se imponga, una de las señas de identidad de los cambios en cuanto al canon y al arte en general hoy:

> Es la disolución de la relación polarizada entre lo culto y lo popular. Así se hace necesario matizar el deslinde que, tradicionalmente, se ha hecho entre cultura ilustrada, cultura popular y cultura de masas [...] Resulta cada vez más difícil trazar con claridad las fronteras culturales porque los lenguajes provenientes de los diferentes territorios de la cultura se imbrican mutuamente. De allí la movilidad del canon [...] Donde es más evidente esa contaminación de lenguajes y códigos es en la calle, el lugar donde se entrecruzan usos que evidencian la tensión entre la ley y los sujetos (19).

Previo a lo anterior, partiendo de un escritor tan presuntamente elitista como Borges, Alicia Ortega había planteado a manera de pregunta el objetivo de sus estudio, las coordenadas teóricas que lo guían y perfilan.

> ¿Cuál es la memoria que estamos intentado construir desde el espacio de la crítica literaria? [...] Sabemos que tenemos aún una tarea que siempre será inconclusa: la de leer a nuestros grandes autores; sin embargo, creemos que es posible invertir el juego borgeano: la ciudad es la biblioteca; y en ese universo textual leemos graffitis, la oralidad de sus habitantes, los vídeo juegos, etc. (17).

Lo que Ortega se propone es «un acercamiento a la ciudad efectuando también una lectura de textos de la crónica urbana y de provincia» (22). Crónica y graffiti: Alicia Ortega elabora esos dos planteamientos hasta llegar a inducir de los registros que documenta, primero, una taxonomía y una poética de los graffiti. En cuanto a la taxonomía señala dos apartados: 1) Los graffiti bellos, y 2) Los graffiti travestis. En cuanto a la poética de los graffiti, Alicia Ortega informa los siguientes puntos:

1. Define los graffiti.
2. Nos entrega la historia y la tradición de los mismos.
3. Indica sus diferentes estrategias narrativas.
4. Puntualiza el parentesco de los graffiti con el epigrama; y, (yo añadiría que también pudo hacerlo con las divisas, el emblema y hasta con las rancias carteleras de cine).
5. La función del lector y de sus experiencias.
6. El montaje de lo culto y de lo letrado.
7. La interpelación y creación de un sujeto.
8. Lo sucio y la parodia.
9. La cualidad de espectáculo de los graffiti.
10. La tradición y la actualidad que los marca y

11. Por último, llama la atención la repercusión social de los graffiti como grito utópico de la década de 1960, por un lado; y, por el otro, como sensación de fracaso actual.

El segundo de los planteamientos arriba aludido, la crónica, tiene que ver con el libro de Jorge Martillo, *Viajando por pueblos costeños,* que Alicia Ortega analiza para desarrollar la tesis global de su ensayo. Seguimos con ella a Martillo por diferentes territorios de la Costa ecuatoriana y lo vemos al cronista en calidad de paseante o flàneur, prestando nosotros el término que emplea Walter Benjamín al recorrer la ciudad de París a propósito de los textos de Baudelaire. Alicia Ortega lee el texto de Martillo para persuadir y concluir que:

> El cronista [...] conforma, en el orden simbólico de la cultura, una comunidad que se reconoce como tal en relación a un lugar, a un conjunto de saberes, de sentimientos y emociones comunes. Con este propósito el cronista interroga una geografía olvidada y abandonada para convertirla en lugar de una memoria recuperada en el ejercicio de su escritura, la llena de sentidos e imaginerías que abarcan voces y saberes de las orillas del mapa nacional, dialoga con el presente y hace emerger de sus pliegues saberes escondidos para cambiarlo o corregirlo, tornarlo visible, completarlo y exponerlo a otras miradas colectivas que pudieran tomar posesión del presente para intervenirlo (88).

Alicia Ortega lee a Martillo, recordando a Foucault, como una «Arqueología del Presente». Vale preguntarse qué une la propuesta de los graffiti con la propuesta sobre la crónica costeña. En otras palabras, ¿qué sostiene la unidad de este libro? Sugiero que esa unidad radica en lo que se podría considerar una metáfora clave que corre a lo largo del libro, y que Ortega explicaría así: «esas crónicas recogen y fijan en la escritura aquellos saberes marginales que no han entrado en el aparato pedagógico canónico». Así los graffiti corresponderían a «La mirada del cronista como intencionalidad de visión, como puente entre el discurso y una realidad fragmentada» (81).

Crónica, graffiti y Alicia Ortega coinciden en tanto «La periferia aparece como punto de atención» de sus escrituras. Así, crear un imaginario social por medio de la reivindicación de lo olvidado y de lo marginal es lo que yace al fondo de los graffiti y del libro de crónicas de martillo que Alicia Ortega glosa con rigor y admiración. Ese es también el caso de *La ciudad y sus bibliotecas*, Martillo y Alicia y los anónimos graffiteros reclaman y gritan: «Esta es nuestra cultura» ... olvidada.

Siempre he pensado que un ensayo de crítica debería responder a algunos planteamientos fundamentales en términos de lo que el autor comentado se propone. Me interesa saber en qué consiste la propuesta, y por qué el estudioso me invita a leer su libro. Asimismo insisto en tener bien claro cómo se desarrolla el argumento, cómo apoya el autor sus juicios, y si al final de la lectura me ha hecho recapacitar sobre si el método seguido ha llegado a juicios que persuaden. El libro de Ortega cumple ampliamente con esos requisitos.

Pero como también es tarea del lector informado apuntar límites, olvidos de memorias, y olvidos de selección, yo coincido en que la biblioteca de una ciudad en lo que a los graffiti se refiere no se limita a los espacios callejeros, a los muros, sino que también debería incluir espacios cerrados como los de las cantinas y otros aún más priva-

dos. Al respecto, llamo la atención sobre el hecho de que en 1932, en el cuento «Chichería», José de la Cuadra ensayó un collage de graffiti, de graffiti a puerta cerrada, para puntualizar los reclamos de espacios y sensibilidades que, a grito pelado, claman para sí los seres marginados, desprovistos de medios de expresión y de un territorio propio.

Alicia Ortega sería la primera en recordarme que toda labor crítica, que pensar, en suma, implica establecer identidades, seleccionar, elegir, eliminar los arrebatos de los Funes memoriosos. Por lo tanto no se deduzca de lo dicho que Ortega no tiene conciencia de lo que ella misma llama graffiti travesti que en ocasiones se dan, como ella mismo lo indica, en espacios cerrados. La cuestión es que a algunos lectores nos hubiera gustado tener más de ello.

Para concluir, estimo que el mayor elogio que cualquier lector puede hacer de un libro es decir que ha aprendido del mismo, que lo ha hecho pensar, y que el diálogo con el autor ha sido productivo porque se ha fundado en la claridad de expresión y en un riguroso método que lo respalda. El libro de Alicia Ortega cumple con esos requisitos.

Humberto E. Robles
University of Northwestern, Evanston

Norberto Ras,
El gaucho y la ley,
Montevideo: Carlos Marchesi editor, 1996; 128 pp.

Una polémica de gran interés en la actualidad, la identidad de los pueblos latinoamericanos, sustenta a este ensayo que recibiera el Premio Onetti-Rulfo 1995 en el concurso que convocaran dos años atrás las revistas *Fundación* de Montevideo y la desaparecida *Plural* de México. Para el autor, la mentalidad del gaucho de las estepas rioplatenses así como la de otros habitantes rurales iberoamericanos «es solo una faceta del gran tema del mancebo de la tierra, cruza de español con aborigen, constituyente básico de nuestra población». El mestizaje, los factores que inciden en su formación, los rasgos asimilados por este híbrido de culturas tan dispares, y su comportamiento ante el orden impuesto por la ley son pues, puntos centrales a lo largo de la exposición.

En realidad, más que un ensayo se trata de una tesis académica, prolijamente desarrollada como tal. Consciente de las controversias que afectan al tema desde hace más de cien años, de los malentendidos semánticos y las dificultades metodológicas, Norberto Ras pondrá en juego categorías de solvente rigor técnico provenientes del campo de la psicología y de la antropología cultural para superar viejos estereotipos y delinear lo que él considera como un paradigma de la nacionalidad aún en la actualidad. El gaucho o gauderio es siempre considerado como un elemento marginal, en cuyo in-

terior viven en permanente conflicto la indiferencia del padre español y los rasgos de cultura tradicional transmitidos por la madre aborigen, adoptando una identidad negativa, de vergüenza étnica, germen de su futura indolencia, de su desprecio por la ley y de su desarraigo familiar. Derivará así en el tipo criollo de frontera ganadera, propio de un ambiente sin límites y casi deshabitado, seminómade, carnívoro y dominado por un espíritu libertario.

La ley, la otra variable estudiada por Ras, es observada desde el período colonial por su carácter foráneo y represivo, y posteriormente, tras la independencia, por la dualidad en su aplicación y los subsiguientes privilegios e injusticias. Cotejando el elemento humano con esta última y la modernidad Ras, de modo poco consistente, rechaza como apresuradas las interpretaciones sobre la muerte del gaucho y en su lugar indica una supuesta adaptación a las actuales condiciones rurales. Una extensa bibliografía, de aproximadamente unos 200 títulos, dan solidez a su obra. El autor es de nacionalidad argentina, doctor en veterinaria, master en economía, novelista e historiador.

Alfredo Alzugarat

Mercedes Rowinsky,
IMAGEN Y DISCURSO: ESTUDIO DE LAS IMÁGENES EN LA OBRA DE CRISTINA PERI ROSSI,
Montevideo: Trilce, 1997; 224 pp.

La creatividad implica que el creador tenga capacidad de respuesta. Esta es la idea con la que Mercedes Rowinsky introduce al lector en esa travesía por mares profundos que es el análisis de la obra de Cristina Peri Rossi. Acto en el que el lector llega a sentirse protagonista dado el rol que la autora le ha otorgado: la reconstrucción del ser.

La poética de Cristina Peri Rossi es presentada, descrita, citada, pero sobre todo profundamente interpretada por Mercedes Rowinsky en la medida que establece precisiones a través del diálogo con autores que van desde Simone de Beauvoir, Hélene Cixous, Iser, Merleau Ponty hasta Heidegger, Charles Taylor y Mario Benedetti. Como una suerte de tejido en el que dos discursos constituyen los hilos de un mismo tapiz: Peri Rossi y Rowinsky, ambas escritoras, ambas uruguayas, ambas mujeres, denuncian y se complementan en la invitación al lector a reflexionar sobre la multifacética obscuridad a la que las normas patriarcales históricamente han relegado a la mujer.

Los temas plasmados van desde el deseo y el erotismo, tratados con osadía y sensualidad por Peri Rossi hasta la temática religiosa. En lo político-social, la autora se consagra como una voz de denuncia de los horrores inflingidos al pueblo uruguayo por una de las dictaduras más cargadas de injusticia, desaparición y tortura. En cuanto a la transgresión, esta se traduce a desnudez y ruptura de balances culturales ficticios que la magia del lenguaje de Rowinsky destaca. El lector queda así cautivado por partida doble; primero, ante las citas escogidas con una precisión de aquél que posee dominio

absoluto sobre el tema que trata; y segundo, ante las reflexiones cargadas de espiritualidad que denotan la intensidad de vivencias de la voz que analiza.

Cual suerte de paralelismo, los temas «mujer y lenguaje» son presentados y concebidos como medios de lucha para lograr la reconformación de la identidad femenina y el replanteamiento de las relaciones entre géneros. Así, las imágenes del cuerpo femenino responden a la idea de elemento de comunicación que rompe con los esquemas clichés de forma y físico, rescatando «esas otras y múltiples sensualidades» que cotidianamente hemos olvidado. La interacción de géneros refleja la complejidad intrínseca de las relaciones humanas que se materializan en instituciones como el matrimonio y dicotomías como la de «mujer-madre», contra las que Peri Rossi como narradora y Rowinsky como analista pretenden presentar un abanico de alternativas que implican un conocimiento del universo femenino surgido desde «ese otro lado» de las cosas, aquél que se detiene en el detalle, en aquello que va más allá de las palabras y los hechos tradicionalmente motivados.

Antes de concluir, creo importante destacar que este viaje a través de la obra de Peri Rossi, por el que nos conduce el discurso de Rowinsky, constituye todo un panorama de vivencias después de las cuales el lector no podrá jamás ser el mismo, pues los libros son como las personas, mientras nuestro crecimiento depende de la intensidad del contacto que llegamos a tener con ellos. Así, segura estoy que la invitación latente a lo largo de la obra a que el lector encuentre en esta literatura un espacio de reflexión e inspiración respecto de su visión del mundo femenino y las relaciones entre géneros, en cuanto fuente de cuestionamientos que demandan respuesta, tiene eco en el alma de todos los que buscamos romper con estereotipos anquilosados que han conducido a la humanidad a vegetar por los diversos caminos de la vida, antes que a buscar esa necesaria superación que obras como *Estudio de las imágenes en la obra de Cristina Peri Rossi* de Mercedes Rowinsky (ganadora de la «Mención especial» del Ministerio de Educación y Cultura uruguayo dentro de los premios dedicados a publicaciones 1998), activan, al constituirse en un motor que promueve la creatividad como *leitmotiv* del ser y su existencia.

Marianela Ruiz Cabezas
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Javier Vásconez,
UN EXTRAÑO EN EL PUERTO,
Quito/México: Libri Mundi/Alfaguara, 1998; 153 pp.

Estamos ante una ciudad construida en la ficción como un espacio hostil hacia quien intenta pensarla y habitarla de manera diferente; una ciudad en la que se enfrentan el pasado y el presente, simbolizados por lo que fue en el recuerdo de una aristocracia venida a menos y por lo que será en una modernidad de burócratas y nuevos ri-

cos, ambos devotos de la hipocresía y la mediocridad; una ciudad «pequeña y provinciana», donde «las personas suelen tener un aire culpable y rencoroso» (107).

Estamos ante una ciudad en donde solo es posible vivir con odio, donde no hay lugar para la ternura, puesto que una «sonrisa de niño» es reemplazada por una «carcajada de muerto» (133); un espacio cruel y sin esperanza que es visto como «una ciudad despiadada, informal y fenicia» (137) enfrentado a una ciudad vieja en la que existe «una tradición de luna» (151); una ciudad que es «una sucesión de cargadores que se desplazaban con canastos y el sombrero sobre los ojos por el mercado» (54).

Un extraño en el puerto (Quito/México DF: Libri Mundi/Alfaguara, 1998), de Javier Vásconez (Quito, 1946) es una antología que, en siete narraciones cortas, presenta la invención de una ciudad andina que, en el espacio onírico, puede albergar un puerto. La agobiante ciudad de Vásconez existe en la escritura y en función de ella. El escritor ha creado su propia ciudad y con ella un infierno particular para ser habitado por seres que no tienen cabida en las ciudades reales: asesinos, fotógrafos obsesionados, artistas de medio pelo, locas, homosexuales, tullidos, escritores.

En el relato inédito que da nombre al libro, se plantea la ficcionalización del escritor y del mundo en el que vive. Un homenaje al arte de la escritura literaria entendida como invención, toda vez que el único mundo posible resulta el mundo inventado por el autor quien, a su vez, se ha convertido en personaje. Parecería que el escritor ha resuelto vivir una realidad imaginada, una existencia de ficción para soportar el dolor del mundo y enfrentarse a sus personajes.

En este cuento, J. Vásconez, el escritor, construye toda la historia en su imaginación, con una «necesidad inevitable de inventar» (31). Es decir, las cosas pasan no en un mundo recreado como metáfora de la realidad, sino en la ficción construida en la escritura como la única realidad posible. El autor es ficcionalizado —retomando una tradición que está en el Quijote, pasa por la «Corónica» de Guaman Poma, y que la usan Borges, García Márquez o Adoum— y, convertido en personaje de sí mismo, protagoniza una historia, es citado en otra («Café Concert», 81), o intuido como escritor en una tercera («La carta inconclusa», 105).

«El secreto» es la sórdida historia de un asesino, la mirada pervertida sobre la vida y a su través la bofetada sorprendente al lector para ubicarlo en el lado de los culpables, sin concesiones. La mirada oblicua, en este caso, es la mirada desde la orilla que rompe la norma y, al mismo tiempo, una provocación para quienes se sienten inocentes. Escribe el asesino dirigiéndose a esa inocencia: «Soy una invención: la sustancia monstruosa elaborada por sus mentes enfermas...» (64).

En la ciudad inventada en este libro, la verdad solo asoma auroleada de locura y otras formas de marginalidad. La dice Anita, la torera, en «La carta inconclusa» o la representa con su vida escandalosa el Jacinto de «Angelote, amor mío», ambos memorables cuentos de Vásconez en los que una escritura descarnada, violenta y exacta, destruye cualquier ilusión de bondad humana. El maquillaje del muerto, en «Angélote», que pretende maquillar la vida promiscua del aristócrata homosexual, es la metaforización de la hipocresía de la ciudad.

En este conjunto de relatos alucinantes y escritos con oficio, Vásconez incluyó, lastimosamente, «Un resplandor en la ventana», cuento con serios problemas de sintaxis narrativa. Roldán, un personaje que anda con muletas, «saltó de la cama», avanzó ha-

cia un armario, y «después cogió el revólver y lo depositó sobre su regazo». «Depositar» algo sobre el regazo no es posible si uno está de pie. En la misma secuencia, Roldán, aparece apoyándose en las muletas para apuntar; luego de unos instantes, «contempló las muletas apoyadas contra la cama» ¿Cómo, entonces, se había apoyado en ellas? En otro momento, Roldán está apuntando a un hombre con el arma y al mismo tiempo siente «las manos pringosas dentro del bolsillo». ¿Cómo es que lo apunta si tiene las manos dentro «del bolsillo»? Además, ¿las dos manos dentro de un bolsillo? Difícil, aún en la ficción. Y para colmo, el autor, al describir el arma en la narración, utiliza indistintamente «pistola» y «revólver», cuando son dos tipos diferentes porque la una tiene el cargador en la cacha y el otro tiene un tambor para las balas. Este cuento no hace al libro ni de lejos, pero el descuido en su escritura es desconcertante como para no verlo.

En síntesis, con *Un extraño en el puerto*, Javier Vásconez nos ha dado una ciudad inventada con la ferocidad de una escritura sin concesiones.

Raúl Vallejo
Universidad Andina Simón Bolívar

Luis Aguilar Monsalve, *El umbral del silencio*, Quito, El Conejo, 1999; 96 pp.

Alicia Yánez Cossío señala que este conjunto de 15 cuentos es sorprendente por su ubicación dentro de la tradición de la literatura inglesa y norteamericana. Ella señala que la temática «estriba en la renovación del tiempo... los personajes son enigmáticos, fluctúan entre el presente y pasado, son dueños de una indiscutible presencia y de un peso vital que imprime el logro de personajes universales». Para Renán Flores Jaramillo, señala que este libro es orgánico: «leído de corrido, cada cuento se complementa y enriquece con los otros y, al final, el lector tiene la visión de una sociedad compacta a la que ha explorado en sus recovecos sociales, en la sicología de sus gentes, en sus ritos, prejuicios, entusiasmos, amores, discordias, y hasta llegar a sus fondos impúdicos». Iván Ulchur Collazos ha indicado que este, «es un libro que subraya en cada frase el viaje por aquellos recovecos o rincones de lo extraño kafkiano». Luis Aguilar Monsalve también ha publicado en el género del cuento *A través de una rendija* (1986) y *Huellas y silencios* (1995).

Jorge Aguilar Mora, *Stabat Mater*, México, Era, 1996; 60 pp.

Stabat Mater es un poema medieval, atribuido a Jacopone da Todi, que intenta representar el dolor de la Virgen al pie de la cruz. Hasta la fecha, esa secuencia de estrofas ha sido el espacio fijo donde se han creado y recreado muchas de las más altas obras musicales de Occidente. En este poema de Jorge Aguilar Mora sucede, de algún modo, lo inverso. Lo fijo parece ser esa interpretación musical de una imagen mítica, mientras que los distintos fragmentos del poema se van moviendo en el espacio y en el tiempo, van transfigurando los elementos de la imagen inicial en otras escenas, en otras historias y en otras voces. La voz del dolor, la de la muerte del hijo, la de la resurrección de la madre, la de la ausencia de Dios se van entrelazando en las páginas de este libro y dando cuenta de todos los sentidos perdidos, escondidos e inexistentes que merodean esta escena mítica: «Han venido a tocar hasta mi puerta, / sin alas, dolorosos, / los ángeles de todas las edades, / jurando por el juicio sin memoria, / pidiendo en mi limosna, que les crea. / Latidos en harapos, razón que solo es, / traen grandes voces, solares, desquiciadas; / con espuma de huérfanos pronuncian: / 'Dios ha muerto, mortales, Dios ha muerto'.» El tono de intensidad desencantada del libro —un lamento totalizador y vertiginoso— produce monólogos, oraciones y reflejos donde se des-

dobla, se multiplica y se aniquila la imagen inicial, volviéndola intocable e irreconocible, pero irremediablemente ubicua: «Amada la cruz y comprendida / en sus dos riberas, / en su madera pura, / en su materia solitaria, honda, sin revés, / materia sin revés: / ¿qué queda? ¿una reliquia? / ¿qué queda? ¿un hombre nuevo? / Una aurora arrepentida que ilumina, / un gran crimen que nadie nos perdona. / Pero queda quizás la cercanía del árbol, / quedan quizás las manos que se ofrecen / a esperar de nuevo tu destierro.» Esta transfiguración del dolor, transparente y lúcida y musical, que espejea entre la vida y la muerte, hace de este *Stabat Mater* un libro realmente difícil de olvidar.

Casa de las Américas (La Habana) 210 (enero-marzo 1998); 176 pp.

Dirigida por el poeta Roberto Fernández Retamar, este número recoge como documentos los discursos de Fidel Castro y el Papa Juan Pablo II durante la visita de este último a Cuba en enero de 1998. La sección de ensayos nos presenta, entre otros, «Martí orientalista», de Abdeslam Azougarh, y «La América Latina y la posmodernidad: rupturas y continuidades en el concepto de *nuestra América*». Textos de creación literaria de Aimé Césaire, Julia Álvarez, Mario Benedetti, Tamara Kamenszain, Patricia Melo, Félix Contreras, Gregory Zambrano, Jesús Munarriz, Freddy Artiles y Ricardo Riverón. Para correspondencia e intercambio dirigirse a: Casa de las Américas / 3ra y G, El Vedado, / La Habana 10400 / Cuba. Correo electrónico: casa@artsoft.cult.cu

Miguel Donoso Pareja, _El otro lado del espejo. Antología personal_, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996; 157 pp.

Se trata de una selección de cuentos de los libros de Donoso Pareja, quien con feroz penetración retrata obsesivamente tipos universales inmersos en América Latina: *Krelko y otros cuentos*, 1962; *El hombre que mataba a sus hijos*, 1968; *Lo mismo que el olvido*, 1986; y *Todo lo que inventamos es cierto*, 1990. Los personajes adentran en sus aspiraciones y posibilidades elaborando, cuando son descritos y cuando se definen, una narrativa del estar y no del ser. Esta antología aborda la naturaleza humana desde una conflictividad situacional: los personajes son arrojados desnudos e indefensos a un momento intenso y definidor de sus vidas. La trayectoria narrativa de Donoso en el cuento queda plasmada en esta antología que revela el crecimiento de su oficio desde la estructura tradicional hasta formas novedosas del género.

Tomás Escajadillo, editor, *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar*, Lima, Amaru editores, 1998; 192 pp.

Los textos que componen este libro se refieren a la vida y obra del crítico Antonio Cornejo Polar (1936-1997). Cornejo fue profesor del Departamento de Literatura de San Marcos durante veinte años (1966-1986). Pero incluso cuando trabajaba en las universidades norteamericanas de Pittsburgh y Berkeley, aprovechaba el lapso de sus vacaciones o periodos sabáticos para colaborar gratuitamente en el posgrado de Literatura Latinoamericana y proseguir con la tradición de docencia sanmarquina. En las páginas de este homenaje se encontrarán enfoques globales sobre la obra de Cornejo Polar, reminiscencias personales así como análisis específicos de todos sus libros, desde *Discurso en loor a la poesía*, 1964, hasta *Escribir en el aire*, 1994, y sobre la *Revista de crítica literaria latinoamericana*, ese proyecto de gran alcance que Cornejo Polar imaginó y dirigió desde 1975. Como escribe Tomás Escajadillo, editor del volumen, en su artículo: «La obra de Antonio Cornejo Polar es inmensa y la deuda de la literatura peruana para con su labor es impagable; nos ofreció como tentativa de definición, sobre todo un término —un concepto— que de por sí habla no solo del carácter de nuestro devenir histórico sino también de nuestra composición como pueblo: 'literatura (s) heterogéneas (s)', o como dice como subtítulo en su último libro, 'la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas' y conceptos y enunciados de similar significación (como totalidad contradictoria/conflictiva/problemática', 'pluralidad socio-cultural', 'zona de ambigüedad y conflicto', 'conflictividad social' para estudiar la literatura peruana, especialmente el indigenismo)» así como Ángel Rama habló de 'transculturación' y Néstor García Canclini, de 'culturas híbridas'.

Edgar Allan García, *El encanto de los bordes*, Guayaquil, Manglar editores, 1997; 86 pp.

Un cuentario con un enorme poder fabulador, con un sentido oportuno del suspenso y del manejo de la acción, requisitos del buen cuentista. El manejo visual de la anécdota, la ambientación inquietante, la sorpresa a cada vuelta de página, el uso de técnicas narrativas como el flash-back, como si todo fuera visto por la lente de la cámara, hacen de la lectura de cuentos como «Sensación enemiga», en el que la borrachera de un torturador se confunde con el delirio de haber dormido la vecindad de la muerte ajena, o «Desván secreto», poética recreación del triángulo amoroso mítico conformado por Helena, Menelao y Paris, una experiencia para recordar por siempre. Un jurado integrado por Rafael Díaz Icaza, Aminta Buenaño y Raúl Vallejo concedió a este libro el primer lugar en el Concurso Nacional de Cuento «Ismael Pérez Pazmiño», convocado por los 75 años de diario *El Universo*.

Begoña Huertas, *Déjenme dormir en paz*, Madrid, Debate, 1998; 155 pp.

«Si hubiera sabido entonces hasta qué punto cambiaría el viaje el hecho de compartir el coche no creo que hubiera salido nunca de aquel cuarto de baño. Pero entonces no podría sospechar lo que ocurriría luego. Así que abrí más los ojos, hice alguna mueca, hasta que al final fruncí los labios en un gesto de 'no importa'. Salí sonriendo a Pedro, que pagaba en la barra, y al subir al coche ya me iba diciendo otra vez que todo, todo, iba a ser fantástico.» A modo de *road movie*, Begoña Huertas narra con agilidad y amarga lucidez el conflictivo proceso de adaptación al mundo real de una adolescente durante un viaje por las míticas carreteras de Norteamérica. En compañía de un amigo, la protagonista irá descubriendo en su camino hacia Florida las claves de su comportamiento y se verá obligada a salir de los engañosos sueños de su pasado de niña mimada. *Déjenme dormir en paz* supone la superación de un modo de vida egoísta y caprichoso basado en el simple deseo de divertirse perpetuamente. Extraña novela de aprendizaje que confirma a su autora como una de las voces más singulares de la más reciente narrativa española.

Adolfo Macías Huerta, *El examinador*, Quito, Cont/Texto, 1996; 114 pp.

Los cuentos de este libro nos introducen en un mundo extraño, generalmente violento e impredecible en el que las escenas se articulan mediante la curiosa lógica de los sueños (una lógica preconciencial, abordada por manifestaciones perturbadoras de lo sagrado). Los diálogos y pensamientos de sus personajes traducen inquietudes de orden existencial, mientras las imágenes se acercan a lo cinematográfico. Por estas características, es cuentario plantea una indagación nueva para el autor que abandona el terreno de la mitología y lo maravilloso cultivado en *La memoria de Midril*, su anterior cuentario, para penetrar en el difícil terreno de la literatura onírica.

Mabel Moraña, *Políticas de la escritura en América Latina*, Caracas, Excultura, 1997; 185 pp.

Las reflexiones en torno a la escritura latinoamericana contenidas en este libro logran dar cuenta, con particular riqueza, de los procesos estéticos-ideológicos de nuestra América, en un arco que va desde la Colonia hasta la Modernidad. Es una lectura que busca no solo lo americano nuestro, sino también la voz que subvierte el autoritarismo de la letra y el letrado. Moraña realiza una lectura socio-histórica que implica una crítica de la cultura, una crítica de lo que ha sido la fetichización de la obra literaria a manos de una tradición de lectura. Lectura contra el grano, entonces, lectura contra la simplificación de la tarea crítica y contra la mirada eurocentrista de nuestra cul-

tura. Ensayos sobre la construcción étnica del Otro en los villancicos de Sor Juana o sobre la modernidad y la marginalidad en *El amor en los tiempos del cólera*; sobre el discurso de los libertadores o reflexiones sobre las contribuciones de Ángel Rama a la invención de América, entre otros, hacen de este libro un territorio donde escritura y pensamiento se conjugan para construir distintos aspectos del imaginario latinoamericano.

Xavier Oquendo Troncoso, *Después de la caza*, Quito/Guayaquil, Libresa / Manglar editores, 1998; 86 pp.

Un texto que conmueve. La voz poética desmenuza la noche, La Habana, Madrid, su entorno; es una voz peregrina que navega con la rosa de los puntos cardinales en una mano y la espada de la poesía en otra: «Ya te he dormido en tu figura / en tu escoria / en tu regazo derritiéndose / con mis voces de monasterio. // Ya te soñé conmigo, en mi cama, / con toda La Habana que te suda.» En este poemario, el poeta es el guerrero sumido en el reposo, que sabe que *después de la caza* hay que celebrar el haberle ganado la batalla a las imágenes. Imágenes que él las trae como rehenes: «Una casa con una piedra de lavar melcocha, / con una soledad en forma de parrilla, / donde pasar los domingos con los hijos, / volteando la cara a la otra cara de la vida.»

Pablo Palacio, *Obras completas*, edición crítica de María del Carmen Fernández, Quito, Libresa, 1998; 467 pp.

La obra narrativa de Pablo Palacio (1906-1947), que constituye un momento fundamental del canon ecuatoriano de comienzos de siglo, empezó a ser revalorizada en los 60, cuando la Casa de la Cultura Ecuatoriana publicó *Obras completas*, 1964. A partir de los 70, es considerado por los escritores nuevos de entonces como el antecedente de su obra literaria. Según Vladimiro Rivas, en un trabajo de 1983, Palacio es «el más vivo, el más actual de los escritores ecuatorianos». El cuentario *Un hombre muerto a puntapiés*, 1927; y las novelas *Débora*, 1927, y *Vida de ahorcado*, 1932, son sus obras básicas. Esta edición crítica de las obras completas de Palacio aporta con varias novedades. Incluye todos los escritos de Palacio de los que se tiene noticia a excepción de su tesis doctoral y su traducción del francés de las *Doctrinas filosóficas de Heráclito de Efeso*. Por primera vez se publica en un libro los poemas que Palacio publicó en revistas, así como los relatos «Rosita Elguero» y «Novela guillotinada», así como varios ensayos de divulgación filosófica y otros artículos. Además, esta edición reproduce la versión de las ediciones originales de las que solo se han corregido los errores de impresión y se ha modernizado la ortografía. Finalmente, como muestra de un trabajo impecable en el plano académico, la editora María del Carmen Fernández ha cotejado con la versión definitiva de sus obras aquellos relatos o fragmentos de las mismas que Palacio publicó en revistas o periódicos. María del Carmen Fernández que publicó *El*

realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30, 1991, nos entrega con estas *Obras completas* de Palacio, una edición crítica de enorme valor académico.

Francisco Parra Gil, *Blues de la cama vacía*, Guayaquil, Manglar editores, 1997; 140 pp.

Según Ángel F. Rojas, los cuentos de Parra cuentan y permiten, oralmente, ser recontados. Cumplen, según él, su objeto esencial. Tienen una trama que intriga al lector e incita a leerlos hasta el final: el gran secreto del cuento. El desenlace, que como técnica es la parte primordial del cuento, según Rojas, en estos cuentos llega de una forma muy hábil y sorprendente. Tal acontece, por ejemplo, con «*Le Couturier*», «Consultorio sentimental» o «El baila de los esperpentos», que es una sangrienta burla del *gigoló*. Este cuentario obtuvo el segundo premio en el Concurso Nacional de Cuento «Ismael Pérez Pazmiño», convocado por los 75 años de diario *El Universo*.

Julio Ramos, *Paradojas de la letra*, Caracas, Universidad Andina Simón Bolívar / Excultura, 1996; 187 pp.

Los textos de este libro generoso giran alrededor de un asunto céntrico, concéntrico, dinamizador: desde el análisis de la imposición autoritaria de la lengua del desafortunado, aunque vengativo, simio del cuento de Lugones en «El don de la lengua», hasta el problema de la situación del poeta e/inmigrante ante la lengua y ante la difícil delimitación de su territorialidad discursiva en «Migratorias», el libro —que, de paso, nos muestra las razones ilustres e ilustradas del acto políticamente trascendental de enseñar la lengua: como en la Gramática de Bello; o el traumático acceso al habla del esclavo Juan Francisco Manzano en Cuba; o la conquista del discurso por parte de la obrera anarquista puertorriqueña Luisa Capetillo; o los forcejeos martianos con la inquietante modernidad y con el exilio— nos conduce siempre al mismo espacio problemático: el de los discursos hegemónicos, del orden, del poder, de la ley, de la literatura. En cada uno de los textos del conjunto, Ramos vuelve a donar crítica a ese asunto: rumia su espesor y trata de someterlo por diferentes caminos, volviéndolo a leer en diferentes escenarios —la lengua racionalizadora enfrentada a la oralidad heteróclita en el Chile poscolonial; la escritura robada que traiciona al mismo tiempo al propietario y al ladrón en el XIX de la Cuba esclavista y colonial o en el XX del Puerto Rico neocolonial— para cercarlo, marcarlo y situarlo de alguna forma, para hacerlo hablar, para que muestre las fuerzas complejas que determinan sus aparición constante en la historia de la modernidad en y de América Latina.

Vladimiro Rivas Iturralde, *Vivir del cuento*, edición crítica de Diego Araujo Sánchez, Quito, Libresa, 1993; 211 pp.

De un modo imperceptible, casi ingenuo, novedoso, los textos que componen esta antología de Vladimiro Rivas nos ponen en contacto con los sentimientos más profundos y diversos del ser humano: la decepción, la desilusión, la soledad, la extrañeza de sí mismo, la sensación de vivir en forma vicaria, las relaciones tediosas y rutinizadas, las actividades vacías, inauténticas, las máscaras y autoengaños, el doloroso descubrimiento, el olvido. *Vivir del cuento* es una selección de relatos de los tres libros publicados por Rivas, *El demiurgo*, 1968, *Historia del cuento desconocido*, 1974, y *Los bienes*, 1981, pero en esta publicación se añaden algunos relatos publicados en revistas. Es una colección de 25 cuentos: primero, los de la infancia; después, los de la adolescencia y la de vida adulta; en el medio tres cuentos de cuño fantástico, los cuentos históricos y otros relatos. Según Diego Araujo, la prosa narrativa de Rivas tiene la fuerza de sugestivas imágenes. Estamos ante una prosa que refleja la tensión poética, el caudal del lenguaje que crea un mundo complejo, vasto, con un afán provocador.

Huilo Ruales Hualca, *Historias de la ciudad prohibida*, edición crítica de Cristóbal Zapata, Quito, Libresa, 1997; 190 pp.

Según Miguel Donoso Pareja, el trabajo del lenguaje de Ruales siempre ha sido audaz pero ahora es enormemente más fluido, dúctil, con amplias resonancias y tonalidades. La irreverencia inicial, lograda entonces, es ahora segura y sólida, a ratos demoledora. Ruales mantiene su línea experimental, tan en boga en los 60, y como lo hace bien se siente la honestidad de su búsqueda. Esta selección de las obras de Ruales incluye un relato inédito: «Es viernes para siempre, Marilín», que sobre el motivo original de «Nuyacielo comuel de Kito», el autor lo ha transformado sustancialmente para esta edición; y versiones corregidas de los relatos «Maqueta para la legucha sarnosa, ahora «Los locos amores de una lechuga», «Je vous salue Marie» y «Leyendas olvidadas del reino de la Tuentifor», así como la versión final de «El alma al diablo». Según Zapata, Ruales no se contenta con pasear la mirada por lo lumpenesco, sino que a través de una prosa violentamente poética y con fuerte acento expresionista, explora este mundo hasta provocar la explosión de los *ultralumpenesco*.

Josefa Salmón, *El espejo indígena. El discurso indigenista en Bolivia 1900-1956*, La Paz, Plural editores / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA, sfe; 187 pp.

La clasificación de los textos que estudia este libro como 'indigenistas' no significa que presenten una actitud pro-india, ni tampoco que comporten un acercamiento verídico de la cultura y la vida de los diferentes grupos culturales indígenas en Bolivia. Más bien, la literatura indigenista lejos de ser un reflejo objetivo de la realidad cultural indígena, es un producto de la concepción que la elite intelectual tiene tanto del indio como del momento histórico y político nacional. La interpretación crítica del indigenismo enfatiza por una parte, la construcción ideológica del escritor y, por otra, la realidad indígena de esta época. Este libro empezó como tesis doctoral de la Universidad de Maryland, College Park, concluye que el indigenismo, en la etapa estudiada, en Bolivia, «aunque quisiera ser dialéctico, es el espejo donde el sujeto indigenista se refleja a sí mismo y donde el intento de representación indígena se vuelve la representación de un deseo del poder.»