doce
II semestre/2000
I semestre/2001

kipus

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

kipus
• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

doce
II. semestre/2000
I. semestre/2001

CONTENIDO

HOMENAJE A 3 MAESTROS ECUATORIANOS

ALICIA ORTEGA 3 Homenaje a Ángel F. Rojas, Alicia Yánez Cossío y Carlos Joaquín Córdova Malo

ESTUDIOS

CECILIA VERA DE GÁLVEZ 9 Las narradoras y sus textos ante la crítica: una doble mirada

DIEGO ARAUJO SÁNCHEZ 19 Dos textos fundacionales de la crítica del relato ecuatoriano

MARÍA AUGUSTA VINTIMILLA 25 La crítica de poesía en el Ecuador

IVÁN CARVAJAL 33 Los límites de la crítica frente a lo poético: el diálogo roto (acerca de los presupuestos de un «encuentro»)

JORGE AGUILAR MORA 55 El silencio de Nellie Campobello

ENRIQUE OJEDA 79 La poesía de Gonzalo Escudero y su luminosa oscuridad

PATRICIA VARAS 91 Modernidades ecuatorianas: ira, desencanto y esperanza

PABLO A. MARTÍNEZ 103 Posmodernidad y cultura popular: una encrucijada del cuento ecuatoriano para el siglo XXI

Crítica

CECILIA VELASCO 117 La capacidad argumentativa en *Ecuador: identidad o esquizofrenia* de Donoso Pareja

MICHAEL WAAG 125 Ficción e historia en la novela *En nombre de un amor imaginario* de Jorge Velasco Mackenzie

LUIS A. AGUILAR MONSALVE 135 *Cien años de soledad*: vigencia y hegemonía treinta y cuatro años después

EFRAÍN VILLACÍS 147 El cuarto de hora de nuestros clásicos

JULIO ORTEGA 157 La estrategia narrativa de Diamela Eltit

MARÍA ISABEL HAYEK 165 «Viene la muerte callada en la saeta»: *Del otro lado de las cosas*

FELIPE GARCÍA QUINTERO 179 Sentido de ciudad y de lo femenino en *Rosario Tijeras* de Jorge Franco Ramos

PETER THOMAS 185 El yo problemático en *Los amores fugaces* de Jorge Enrique Adoum

RUTH ROMÁN 193 *Tierra de Nadia*

Reseñas

ALEXANDRA ASTUDILLO 199 *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*

ARMANDO MUYULEMA CALLE 200 *La quema de Ñucanchic Huasi (1994): los rostros discursivos del conflicto social en Cañar*

JULIO PAZOS 202 *Arte de la memoria: sustentos de la vida diaria*

LUIS AGUILAR MONSALVE 205 *El umbral del silencio*

MARIO VARGAS LLOSA 206 *La fiesta del Chivo*

LEONARDO VALENCIA ASSOGNA 209 *El desterrado*

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ 210 *Las mujeres están locas por mí*

MARÍA DEL CARMEN PORRAS 212 *Aproximación a la intelectualidad latinoamericana: el caso de Ecuador y Venezuela*

ROY SIGÜENZA 214 *Ocúpate de la noche*

SOFÍA PAREDES 217 *Travesía de lo* popular *en la crítica literaria ecuatoriana*

CRISTÓBAL ZAPATA 218 *Baja noche*

VIOLETA LUNA 222 *Una sola vez la vida*

Colaboradores 227

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

HOMENAJE A ÁNGEL F. ROJAS, ALICIA YÁNEZ COSSÍO Y CARLOS JOAQUÍN CÓRDOVA MALO[1]

Alicia Ortega

Como docentes, antologadores y lectores, no cesamos de manipular textos y palabras en un juego que convoca a la memoria, al deseo y al olvido. En nuestra inmensa y laberíntica biblioteca hay múltiples libros: unos circulan bajo el impacto de modas académicas, otros conmueven nuestros sueños y deseos más íntimos en una lectura de ocio y autorreconocimiento, y hay libros que se imponen con fuerza irreverente en épocas de transición y de rupturas. Quiero volver sobre aquellos textos fundacionales que inauguraron saberes y que, por tanto, nos constituyen al dotarnos de sensibilidades y lenguajes nuevos desde donde mirar y comprender el mundo, nuestro mundo.

Nos situamos en esta Biblioteca Académica para rendir homenaje a tres reconocidos y destacados escritores ecuatorianos, cuyas obras abrieron camino para nuevas formas del conocimientos y de escritura. Identificar nombres y obras que constituyen nuestro horizonte de lectura y de ejercicio profesional, es tarea primordial en el afán de reconocer nuestro legado de cultura. Por tanto, nuestra lectura será un ensayo de memoria, celebración y gratitud.

Ángel F. Rojas es precursor de una lectura crítica que valoró la literatura no como excedente de la realidad social, sino que supo ubicar al texto literario en un espacio constituido por la interacción de las relaciones sociales, las instituciones culturales y las formas de la subjetividad en la experiencia humana. Alicia Yánez Cossío asume la problemática de la mujer en una escritura que devela el proceso de construcción femenina, en el que la memoria, el mundo de vida cotidiano y los espacios desempeñan un papel fundamental.

1. Texto leído en la Universidad Andina, el día 24 de abril de 2001, en el acto de homenaje a Carlos Joaquín Córdova Malo, Ángel F. Rojas y Alicia Yánez Cossío, al ser designados profesores honorarios del Área de Letras.

Carlos Joaquín Córdova Malo, como lingüista y lexicógrafo, sabe dejarse seducir por las palabras en un ejercicio de atención a toda palabra leída o escuchada. El idioma crece porque así lo deciden sus hablantes, de allí que las palabras registradas y valoradas por nuestro lingüista no puedan divorciarse del conjunto de la práctica social y cultural.

En esta tarea emprendida sé que camino con certezas y no arriesgo mis pasos como le sucede al narrador del cuento «Sobre fachas, fechas y fichas»,[2] de Ángel F. Rojas. Andrés Peña, en una carta escrita a Rojas, se lamenta de no poder ordenar con tranquilidad su archivo de escritores ecuatorianos contemporáneos. Se habría especulado sobre su trabajo con la peor intención, pues aquellos que no constan en las fichas biobibliográficas habrían levantado una campaña de hostigamiento y persecución contra el crítico: su biblioteca corre el peligro de ser asaltada y sus ficheros son objeto de una verdadera conspiración que les hace temerosos y temibles. «Me basta [dice el narrador] con preparar con escrupulosidad y la mayor objetividad una información en lo posible fidedigna sobre la vida literaria de los escritores prontuariados. [...] Soy severo en aquello de abrir nuevos ficheros. Lo hago solamente cuando en mi opinión un escritor [...] realiza una obra que trascienda. [...] Pues mi registro no es ni debe ser un mero catálogo bibliográfico. El escritor que figura en el controvertido fichero mío es porque tiene su capitalito». Pues bien, instituir en la biblioteca nuevos archivos y ficheros es, ciertamente, labor controvertida. Sin embargo, Rojas sabe que es tarea imposible divorciar al escritor de su dimensión humana y que toda crítica, como todo trabajo intelectual, es una suerte de autobiografía que nos implica profundamente.

La novela ecuatoriana,[3] texto publicado por primera vez en 1948 por el Fondo de Cultura Económica de México, en su colección Tierra Firme, es un esfuerzo pionero de una investigación de la historia de la novela ecuatoriana. La obra contiene una síntesis interpretativa de la historia política y de la vida social en el Ecuador entre 1830 y 1945. La literatura aparece en Rojas como hecho profundamente enraizado en la vida intelectual, cultural y política de la época que la produce. En el texto mencionado, Rojas afirma de entrada que «Los escritores de esta parte de América, como de ninguna otra quizá, rara vez han escatimado la intervención activa en la política nacional y, por lo mismo, las obras de ficción del Ecuador son una forma de esta actitud. El conocido apotegma de que la literatura es la traducción de un estado político y social, sentido por ellos más que deliberado, está presente en lo más representativo de sus producciones novelescas».[4]

2. Ángel F. Rojas, «Sobre fachas, fechas y fichas» en *Cultura, Revista del Banco Central del Ecuador*, (Quito), 28 (1992).
3. Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, México, FCE, 1948.
4. *Ibíd.*, p. 11.

La cultura es asumida, por Rojas, como proyecto político urgente y la literatura como metáfora de la vida social. De allí que la literatura valorada por Rojas no pueda separarse de la historia política de su país, ni de su sociología. Así como los escritores son asumidos en su plena dimensión humana y dentro de la vida política nacional. La literatura, entonces, como *huella*, como fuente de conocimiento al descubrir a sus lectores fragmentos de una realidad oculta, *documento humano* que proporciona no solo una visión de los problemas sociales de una época, sino que posibilita nuestro reconocimiento.

«En el Ecuador, los hombres que descuellan en el terreno intelectual, tienen que servir a sus contemporáneos en el campo al que fueren llamados. Son una especie de médicos de pueblo».[5] Si es así, ¿qué cura la literatura? Ella restituye nuestra memoria y nos constituye, puesto que todo sujeto está marcado no solamente por la experiencia, sino también por una realidad imaginaria y simbólica. Con esta reflexión quiero también detenerme en la novela *El éxodo de Yangana*,[6] considerada por la crítica como un texto clave de las grandes creaciones de la moderna literatura ecuatoriana. Se ha destacado su aliento épico, su tono de denuncia, el fraseo de letanía bíblica, el ritmo del desplazamiento colectivo y la plasticidad lírica de la palabra que lo cuenta, el carácter de crónica y canto de esperanza; en suma se ha distinguido la voz colectiva de un pueblo que marcha en busca de una tierra de promisión.

Quiero insistir en el oficio de escritura y el profundo saber del corazón humano que este texto evidencia. La primera parte que narra la huida de un réprobo colectivo, presenta al lector cada uno de los personajes que deviene en portador de un drama individual pero, a la vez, en arquetipo humano que condensa las señas de un oficio, de un saber y sus palabras, de una edad, de un lenguaje y un destino. En suma, esta novela narra el drama de un grupo en lucha por la supervivencia y la dignidad humana en medio de un complejo juego de disputas que devela los mecanismos del poder y la institución.

La narrativa de Alicia Yánez evidencia un conjunto de preocupaciones que giran alrededor de la deshumanización del hombre moderno, la condición de la mujer en nuestra sociedad, la fuerza de la tradición y la costumbre como instancias de sujeción, el ímpetu de supervivencia que provoca en la mujer la opción por una vida plena y auténtica, la impotencia femenina frente a una sociedad falocrática y arribista, las taras de la sociedad civilizada dominada por un mundo de valores invertidos, el peso de la palabra oral en la conformación de juicios y valores. Se trata de una literatura que destaca el universo femenino en un esfuerzo por resignificar el lugar de la mujer en el mundo. ¿Qué sig-

5. *Ibíd.*, p. 61.
6. Ángel F. Rojas, *El éxodo de Yangana*, Buenos Aires, Losada, 1949.

nifica hacerse mujer entera, absoluta, dueña de sus decisiones y de sus actos? Es la pregunta que parece articular los textos de Yánez Cossío.

La novelística de Alicia Yánez otorga gran importancia a la mujer como personaje que, en diferentes versiones de arquetipos femeninos, problematiza los múltiples roles que la mujer ha debido asumir desde su condición biológica e histórica. Los personajes exponen los deseos e insatisfacciones de mujeres que, ya sea en la realización del arquetipo de madre dolorosa o de mujer fatal y castigadora, enfrentan sus propias vidas en conflicto con un mundo gobernado por un sistema de leyes, normas y costumbres que destruyen la humanidad.

Así, nos conmueven y hacen reír las tías y abuelas de Bruna en la novela *Bruna, soroche y los tíos,*[7] que —descendientes de una raza desleal a la que todavía le dolía y empequeñecía el mestizaje, con un dolor y un complejo de pecado original— padecían la ausencia del amor, el desmedido afán de moralismo y el peso de un cuerpo martirizado. La abuela india que, luego de clavar unas tijeras en el corazón del hombre blanco que la había despreciado, se ahorcaría con su propio cabello. La irreverente Bruna que, viendo los desórdenes y atropellos en las relaciones de los hombres, abandona la ciudad dormida en una disposición abierta y sincera para la vida. Las matriarcales mujeres Benavides que asumen, unas, el apostolado religioso y, otras, el apostolado cultural. Las muchachas de la *Casa del sano placer*[8] que practican la prostitución por placer y no por necesidad. Mariana de Jesús[9] y Dolores Veintimilla de Galindo[10] son mujeres de la historia ecuatoriana que han sido llevadas a la ficción desde nuevas perspectivas: una Mariana de Jesús terriblemente humana que pasó su vida *aprendiendo a morir* en una sociedad que demandaba héroes, penitentes y santos; Dolores Veintimilla en su doble condición de mujer y de poeta.

El mundo en el que estos personajes circulan hace difícil llegar a la plenitud del «ser humano». De allí que la exclusión, la pérdida, el dolor, la insatisfacción puedan convertirse en condiciones desde donde la mujer aprende a independizarse del recuerdo y a rumiar poco a poco un plan auténtico de vida. Ellas asimilan que la llamada nobleza es una superstición; que la vida demanda una disposición de apertura y dignidad, la facultad para amar, el poder de ensoñación, la energía para el acto cotidiano y la capacidad para saber amar el cuerpo propio, porque «Era mentira que la boca había sido hecha para comer o reír. No, la boca había sido hecha para el beso».[11]

En suma, los textos de Alicia Yánez están escritos, con humor e ironía, desde una mirada desacralizadora que sabe escuchar e incorporar a su escritura el

7. Alicia Yánez, *Bruna, soroche y los tíos,* Quito, Libresa, 1991 [1971].
8. Alicia Yánez, *La casa del sano placer,* Quito, Planeta, 1994 [1989].
9. Alicia Yánez Cossío, *Aprendiendo a morir,* Quito, Planeta, 1997.
10. Alicia Yánez Cossío, *Y amarle pude...,* Quito, Planeta, 2000.
11. Yánez, *Bruna...*, *op. cit.*, p. 239.

lenguaje del cuerpo y las voces de un conglomerado de mujeres en una red de relaciones sociales. De este colectivo unas pocas intuyen que «si se vivía una sola y única vez era necesario sentirse plenamente ser humano, persona, mujer».[12]

Recorrer la historia de la palabra o del giro en el curso de los tiempos, desde los más antiguos hasta el presente, es ciertamente tarea difícil. En este sentido, Carlos Joaquín Córdova Malo[13] ha realizado una enorme contribución a la lexicografía ecuatoriana con el afán de conocer las peculiaridades del habla regional nuestra. En este terreno lo propio y lo ajeno, lo culto y lo coloquial, arcaísmos y neologismos convergen para evidenciar que en el lenguaje «dar y recibir son signos de aproximación física e histórica de intercambio, competencia y conjunción culturales».[14]

¿Para qué sirve la lexicografía? Nuestro lingüista responde, en su valioso *Diccionario de ecuatorianismos*,[15] que esta disciplina toca a lo nuestro, concierne a la intimidad, a la vitalidad de una comunidad lingüística dada. De allí que las palabras recogidas en los diccionarios y estudios realizados por Córdova Malo, están profundamente enraizadas en un cuerpo colectivo que se constituye alrededor de una práctica cultural concreta, de un oficio que inventa y demanda un vocabulario propio para nombrar sus acciones, sus instrumentos, los procesos del trabajo y de la venta, los utensilios, el ritmo temporal que supone momentos de ocio y de trabajo, las comidas, la vestimenta apropiada para dicha práctica, la flora y la fauna que constituyen el paisaje en el que un cierto oficio cobra vida e instituye un colectivo cultural. Por tanto, la palabra alude siempre a un territorio, tiene una condición espacial que la define e instituye un uso y múltiples sentidos.

Así, en su texto *Vocabulario usado en la industria del tejido del sombrero de paja toquilla*,[16] Córdova Malo recoge un conjunto de voces que emplea el cultivador de la paja toquilla, el que trafica en ella y la prepara, los tejedores, el intermediario, el pequeño comerciante, los exportadores e importadores del sombrero de paja ecuatoriano. Estas palabras son propiedad de esa comunidad creadora que, en los avatares de la vida cotidiana, inventan, nombran, usan y consumen las palabras que son su patrimonio. De allí que cada gremio, así como cada generación, disponga de voces particulares y giros propios para su en-

12. *Ibíd.*, p. 317.
13. Miembro de número y actual presidente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, correspondiente de la Real Academia Española.
14. Carlos Joaquín Córdova Malo, *Un millar de anglicismos*, Cuenca, Universidad del Azuay, 1991.
15. Carlos Joaquín Córdova Malo, *El habla del Ecuador, Diccionario de ecuatorianismos. Contribución a la lexicografía ecuatoriana*, Cuenca, Universidad del Azuay, 1995.
16. Carlos Joaquín Córdova Malo, «Vocabulario de la industria del tejido del sombrero de paja toquilla» en *Revista de Antropología*, (Cuenca), 5, (1974).

tendimiento y contacto. Definitivamente, la lengua, la memoria, el territorio y el sujeto hablante están indisolublemente ligados por la fuerza de la cultura.

Un millar de anglicismos[17] es un libro que incorpora y estudia las voces inglesas o de origen inglés que usamos los ecuatorianos en el habla corriente. «La legitimidad del empleo de las palabras no viene forzosamente del registro académico. Este es ciertamente valioso instrumento normativo que corre parejas con la autoridad del uso. El uso es el que da vitalidad y brillo al idioma».[18] De hecho, la manipulación del idioma en las diversas instancias del intercambio humano supone transformaciones y préstamos, recuerdos y olvidos como rasgos significativos de la convivencia intercultural en la que todos estamos involucrados, como resultado de la historia, de las transformaciones comunicativas y de las subjetividades.

Por todo ello, el plan que a sí mismo se traza nuestro lingüista supone respeto a toda palabra leída y escuchada: atención a la etimología, a la palabra literaria, al uso de la palabra considerando factores extralingüísticos de orden social, económico, sicológico, regional, puesto que «un cerco histórico encierra a la presencia y vigor de las palabras, o a su desgaste, debilitamiento y desaparición». Este trabajo definitivamente demanda una gran capacidad de escucha: el dejo, el tono, el acento, el dialecto, el canto son elementos que definen las particularidades del habla de una comunidad. En este sentido, otro trabajo importante realizado por Córdova Malo es *El canto cuencano, una reseña comparativa del habla de Cuenca del Ecuador.*[19] Este estudio, que señala los rasgos más sobresalientes del habla cuencana desde una perspectiva comparativa con las características regionales ecuatorianas, destaca la necesidad de guardar el registro oral actual de los hablantes, para no quedar en el futuro en la orfandad de la huella recordatoria. Nuestro lingüista insiste en la necesidad de considerar las inmigraciones desde un enfoque metalingüístico-antropológico, pues la condición itinerante de las palabras y de los sujetos sociales hacen del lenguaje, así como de las identidades culturales, un proceso en permanente constitución y resignificación.

Por todo lo dicho, sea nuestro reconocimiento y gratitud a estos tres maestros ecuatorianos: Ángel F. Rojas, Alicia Yánez Cossío y Carlos Joaquín Córdova Malo. ■

17. Carlos Joaquín Córdova Malo, *Un millar de anglicismos*, Cuenca, Universidad del Azuay, 1991.
18. *Ibíd.*, p. XIII.
19. Carlos Joaquín Córdova Malo, *El canto cuencano. Reseña comparativa del habla de Cuenca del Ecuador*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1975.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Las narradoras y sus textos ante la crítica: una doble mirada*

Cecilia Vera de Gálvez

1. Crítica, texto y contexto

En estos tiempos en que la literatura podría desdibujarse en el mapa que van trazando los Estudios Culturales, los que priorizan, en ciertos casos, el encuentro de los textos fuera del estatuto de la obra como tal y subvierten los espacios de las disciplinas para cuestionar la verdad cambiante y deconstruirla, es pertinente, al tratar el asunto de la crítica literaria, comentar la ubicación actual de la literatura, la relación entre quién escribe el texto y quién recepta, y el ámbito en el que todo esto se produce.

Jenaro Talens, refiriéndose al papel de la escritura y de la teoría frente a quienes opinan que la preponderancia de la imagen hará desaparecer el discurso de la palabra, comenta que «aunque su lugar sea cada vez más un no-lugar, la reflexión y el análisis que dicha práctica teórica comporta son imprescindibles ahora más que nunca, aunque no sea más que para permitirnos ser conscientes de dónde estamos. La literatura puede ser entendida, en este sentido, como un lugar de resistencia». Y añade que esta resistencia es doble: «contra la idea de la nostalgia de la representación, mediante una escritura que habla desde y no de una experiencia individualizada; y contra el sujeto descorporeizado del simulacro, permitiendo a la alteridad que nos constituye circular libremente».

Esta libre circulación de la otredad que se encara a un contexto en el que se entrecruzan múltiples discursos conformadores de una verdad ilusoria, me-

* Ponencia presentada en el encuentro «La tradición de la crítica y la historiografía literarias en el Ecuador», organizado por el Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, del 15 al 16 de noviembre de 2000.

diatizada por los dudosos valores del libre mercado, la escalada consumista y las voces distorsionadas de la realidad, le permite al que escribe y al que comenta esa escritura filtrarse por los intersticios que ofrece su fragmentación, para poder decir su palabra desde otra perspectiva, de otra manera y con disímiles objetivos. Así, el intelectual —escritor o crítico— no representa en la sociedad actual a la voz rectora del pensamiento y la reflexión sobre ella pero sí el correlato de los múltiples relatos que la conforman.

Beatriz Sarlo, al analizar el papel de los intelectuales y el efecto de su discurso, afirma que «hoy no se trata de solo de enunciar un discurso sino de prever las condiciones de esa enunciación: ellas lo vuelven audible o inaudible, porque las opiniones se autorizan de maneras muy variadas pero siempre unidas al marco que construye creencias de modo más fuerte que las razones mismas del discurso. El primer problema que enfrentamos es el del cambio de estilo de intervención: frente a esos cambios, la figura del intelectual crítico ha sufrido probablemente más que ninguna otra».

Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones de la enunciación en este momento? Creo que los señalamientos expuestos al inicio del presente trabajo las perfilan un tanto y constituyen, en parte, una caracterización de esta modernidad tardía o posmodernidad a ultranza.

Ante los condicionamientos del contexto, las expectativas que quedan en los lectores después del desplazamiento del texto escrito por el de la imagen han variado, influenciados sobre todo, por los medios masivos y el uso que de ellos se hace para aumentar la ficcionalización de lo real a través de la información del presente en el presente, de la calificación de lo no idóneo para la cultura pero sí para la venta, y del ofrecimiento del caos como algo organizado. La obra literaria continúa apareciendo, a la espera de un destino no predecible.

Miguel Donoso Pareja dice que «el libro es manejado por los media —radio, radiodifusoras y televisión— según los intereses del mercado y sus posibilidades dentro de éste. Así, los libros meramente informativos, los bestsellers hechos en probeta, la paraliteratura, son los más difundidos. En el Ecuador los libros de buena ley, esos después de cuya lectura ya no somos los mismos, no tienen espacio o, siendo generosos, su espacio es casi inexistente, es decir, llegan solo a las revistas especializadas y a los suplementos dominicales, dos en total. Tal vez tres».

Aspiración del escritor es que su obra sea conocida y leída en el medio; tarea del crítico es la de orientar al lector mediante el análisis, la interpretación, el comentario y sobre todo, las nuevas propuestas de sentido no previstas; en otras palabras, involucrarse con el texto creado y convertirse en copartícipe de la propuesta de este y de muchas otras Sin embargo, ya no las condiciones sino las presiones del entorno, obviamente conmocionan, en ocasiones, el pro-

yecto estético del autor y el estatuto del crítico y frente a las expectativas, como acto de concesión, no pocos autores, consciente o inconscientemente, se ubican en la trivialización y algunos, los críticos, en activos promotores de estos, con excesivos reconocimientos y amplios comentarios descriptivos de los despliegues técnicos de obras no merecedoras. Felizmente, también ante obras literarias alejadas de las seducciones del marketing, la crítica, hoy, se perfila vinculada a las teorías posestructuralistas, al deconstructivismo y a la conciliación entre los sustratos de la Estética y las visiones múltiples del Culturalismo.

Finalmente, con relación a todos estos aspectos contextuales y sobre todo, con relación a la teoría, una buena muestra sobre la labor de la crítica literaria en el momento se la puede encontrar en las afirmaciones del colombiano Darío Henao quien en la presentación de su libro *La unidad diversa* dice: «No hay una gran obra artística que no haya sido generada en el interior de una dialéctica del recuerdo puro y la memoria social; de la fantasía creadora y una visión ideológica de la Historia; de una percepción singular de las cosas y de las cadencias estilísticas heredadas en el trato con personas y libros». Afirma que no se pueden ignorar las interacciones que coexisten en un poema, una novela o un ensayo; que no se puede garantizar el justo discernimiento de las diversas fuerzas presentes en un texto si se pierden de vista, sobre todo, las que lo determinan dándole perspectiva y tono afectivo dominante, conceptos estos de los que depende la tarea de la crítica literaria en su misión interpretativa.

2. La crítica en el Ecuador

En el Ecuador, la presencia del trabajo crítico sobre la obra literaria, al igual que en otros países hispanoamericanos, está presente desde la época colonial. Esta preocupación se manifiesta aún en textos fundacionales: reseñas, comentarios, inserciones epistolares, versiones en crónicas, dan cuenta de ella de manera más bien dispersa. Ya en la República su presencia se mantiene. Mera y Montalvo la ejercen, por ejemplo. Pero sería absurdo convertir este trabajo en un inventario de nominaciones que nos impediría revisar de manera sucinta lo actual.

Si tomamos la segunda mitad del siglo XX encontraremos una tendencia apegada a lo clásico y fundamentada en la Retórica y la Estilística como testimonio previo a los años setenta, época en la que no se puede dejar de mencionar a Aurelio Espinosa Pólit. El ejercicio de la crítica aparecía con frecuencia ligado a la Historia de la Literatura y a la Didáctica.

De otro lado, la preocupación por la cultura desde las perspectivas de valoración basadas en la ideología socialista que marcan nuestra literatura con los

escritores de la generación del 30, se manifiesta, en cuanto al ensayo crítico, en la figura de Benjamín Carrión, quien, a mediados de la década de los cuarenta se convierte en el centro de las proyecciones artísticas del país y de las vinculaciones con la región.

Si nos acogemos a la distinción entre una crítica más bien sencilla, de orientación y hasta cierto punto, de difusión de obras, y por otro lado, una especializada, de estudio, análisis y repropuestas textuales, se puede afirmar que en el Ecuador la primera, como ya se citó, ha ido encontrando cierto espacio hasta el momento, pero no excede lo que podrían ser medianas aspiraciones con relación a la producción literaria del presente, tal vez porque el perfil de usuarios de periódicos y revistas no especializadas predeterminan un desinterés al respecto. Y las revistas literarias, con especiales excepciones, acusan corta vida. La segunda, en cambio, se genera en los espacios académicos universitarios, no de todas las instituciones superiores pues al momento, hay demasiadas y algunas, con absoluta ausencia de interés por lo cultural.

Ya desde los setenta, lo que Miguel Donoso Pareja llama «la crítica universitaria», constituye una presencia más amplia en Ecuador y proviene predominantemente de instituciones de educación superior de Quito, Guayaquil y Cuenca. En esos momentos ejercían influencia en los autores de ensayos y estudios críticos las propuestas del estructuralismo o la crítica vinculada a lo sociológico e histórico, preferentemente. Efraín Jara Idrovo, Manuel Corrales, Diego Araujo, Laura Hidalgo, Alfonso Carrasco Vintimilla, Cecilia Ansaldo y muchos otros se iniciaron en estos tiempos en que figuras centrales ya eran Agustín Cueva, Hernán Rodríguez Castelo y Miguel Donoso Pareja seguidos por Juan Valdano y Fernando Tinajero. En la actualidad, muchas de estas presencias prevalecen y desde diferentes perspectivas, sustentadas en teorías posestructuralistas, en actitudes y acciones de defensa del esteticismo o de diálogo con el culturalismo, la crítica literaria en el Ecuador se manifiesta en trabajos no abundantes, probablemente debido a la presente situación del país que dificulta la dedicación amplia a la tarea y la publicación.

Cabe anotar que al momento, se han generado voces nuevas proyectadas por docentes y creadores que desde hace algún tiempo incursionan en el estudio de la cultura y del texto literario; entre ellas, Fernando Balseca, Alicia Ortega, Raúl Vallejo, María Augusta Vintimilla. Y existen excelentes trabajos inéditos o publicados parcialmente como el de Gilda Holst sobre Pablo Palacio. En el exterior, Humberto Robles, Wilfrido Corral y Antonio Sacoto dan cuenta de la producción literaria de su país al igual que el grupo de ecuatorianistas entre los que cabe mencionar a Michael Handelsman, iniciador de esa mirada desde otro contexto, sobre lo nuestro. Además, la preocupación por la crítica a partir de la perspectiva de género ante el conglomerado de abundantes obras escritas por mujeres se ha hecho presente en la última década.

Sí son todos los que están pero no están todos los que son. Simplemente se ha intentado un fugaz recorrido cuyo objetivo hasta aquí ha sido, buscar un marco de ubicación al quehacer de la crítica frente a los textos de las narradoras ecuatorianas.

En general, creo que en el país existe una tarea prioritaria comprometida con toda su literatura, que no puede esperar ni ser soslayada y que algunos ya han iniciado: releerla para asumirla desde la actual mirada de inicios de un nuevo siglo, esta mirada otra que va poco a poco descubriendo novedades en un canon, acertado en ciertos sectores pero en el que, por múltiples circunstancias, se encuentran figuras y textos perdidos y figuras y textos sobredimensionados. Será la única manera, en el presente, de abonar al afianzamiento de nuestra identidad procesal que por serlo, nos aboca al ejercicio crítico permanente.

3. Las narradoras y sus textos ante la crítica

Como un avance a lo que podría convertirse en un comentario más amplio sobre la palabra dicha acerca de textos literarios narrativos de autoras ecuatorianas, se ha tomado por referencia el año 1969 en el que se publica la novela *A noventa millas solamente* de Eugenia Viteri, seguida por el de la publicación de *Bruna, soroche y los tíos* de Alicia Yánez Cossío, en 1973. Al respecto, Félix Yépez Pazos en su libro *Escritores contemporáneos del Ecuador* (1977), presenta breves reseñas sobre las dos obras. Reconoce sobre la novela de Viteri, el valor de sus cuentos y coincide en recalcar tanto en ese caso como en el de Alicia Yánez, la esperanza que lo acompaña como lector crítico, de que, a partir de estas obras, resurja la presencia de la novela en el mapa de la narrativa ecuatoriana, haciendo hincapié en su expectativa sobre lo que podrán ofrecer las nuevas generaciones de escritores: «En *Bruna, soroche y los tíos*, Alicia Yánez logra la resurrección de dos o tres personajes ecuatorianos con sus actitudes chapetonas y los proyecta con éxito en su obra que es un nuevo intento —esta vez hecho por una mujer— de sacar a la novela 'del adormecimiento' que sufre desde hace más de cuarenta años y que a la generación presente le corresponde superar».

Pero Yépez se equivoca en la consideración de su comentario sobre la novela previa a la de Alicia Yánez, es decir, en lo que expresa sobre la obra de Eugenia Viteri, pues en él termina afirmando que «Lo indiscutible es que, en la novelística femenina del Ecuador, el nombre de Eugenia Viteri quedará solo por mucho tiempo hasta que alguien, de la juventud que irrumpe, nos dé una obra mejor». En realidad, en cuanto a narrativa de mujeres, en el ámbito

de la novela, no es mucho tiempo el lapso de cuatro años que transcurrieron entre la publicación de las obras mencionadas.

Sin embargo, no se puede afirmar que las obras narrativas de autoría femenina hayan abundado desde entonces en el panorama de la literatura ecuatoriana. Es imposible considerar la década del 70 como la que marcó una afluencia de obras en este sentido y, por ende, los comentarios de los trabajos críticos relacionados con el tema se concentrarán por ese momento, de manera predominante, en la obra de Alicia Yánez quien no cejó desde su primera novela en continuar con una producción que, en el ámbito que nos ocupa, se considera la más prolífera.

Aunque durante esos años en el escenario cultural internacional, incluyendo el latinoamericano, la crítica con perspectiva de género se encontraba ya vigente, en el local, la labor de la crítica continuaba focalizando su interés, con preferencia, en la obra literaria como tal, manifestando, de cuando en cuando y tal vez de manera inconsciente, su asombro frente a la escritura poco usual de la mujer.

Esta situación se extiende hasta la siguiente década en la que se puede confirmar la interacción indiscutible entre texto y lector que se afianza a partir del desencadenamiento de publicaciones que suscitarán el interés y la necesidad del analista y del crítico frente a lo nuevo que aparece, quizá tardíamente, en nuestro medio. Me refiero al momento en que comienzan a publicarse una buena parte de las obras —más cuentos que novelas— de autoras ecuatorianas.

No sin razón, Handelsman comenta en un ensayo publicado en 1988 que: «A pesar de los numerosos estudios sobre el aporte femenino a las letras hispanoamericanas que se han publicado durante los últimos años, poco son los investigadores que se han preocupado por analizar la situación de las escritoras ecuatorianas —la ausencia de referencias a las escritoras del Ecuador es notoria, e inclusive da la impresión de que no hay escritoras ecuatorianas que merezcan considerarse junto a tales literatas como Lynch, Castellanos, Bullrich o Bombal». De paso, cabe mencionar que entre los pocos trabajos críticos con enfoque de género hasta ese momento, es Handelsman quien registra en la Colección Letras del Ecuador, dos obras: *Amazonas y artistas: un estudio de la prosa de la mujer ecuatoriana* (1978) y *Diez escritoras ecuatorianas y sus cuentos* (1982).

Desde finales de la década de los 80, los talleres literarios actuaron, en buena medida, como semilleros del texto escrito por mujeres. Una muestra de ello puede ser el evento registrado en Guayaquil entre 1988 y 1989 que contó con un sinnúmero de publicaciones acusando nuevas presencias, sobre todo en la narrativa corta, como las de Gilda Holst, Liliana Miraglia, Livina Santos, Marcela Vintimilla, Carolina Andrade y, más adelante, Yanna Haddaty,

Sylvia Pérez, así como, fuera de los talleres, los cuentos y novelas de Sonia Manzano que se había dedicado hasta entonces más a la escritura de poesía, o las obras de Aminta Buenaño. Este destape de las «mujeres de palabra», como bien las llama la argentina Angélica Goridscher, cubre un buen sector de la narrativa del país desde esos años con nombres, entre muchos otros, como los de Jennie Carrasco, Elsy Santillán, María Eugenia Paz y Miño, Lucrecia Maldonado, Ruth Patricia Rodríguez, etc., todo lo cual genera, inevitablemente, el trabajo crítico que conocemos hasta el momento.

Después de este sucinto recuento, vale mencionar que la mayor parte del trabajo crítico sobre la literatura que nos ocupa se constituye en una muestra que incluye, predominantemente, el comentario breve y la reseña, publicada en su mayoría, en periódicos, revistas y en trabajos antológicos generales, sobre el cuento en el Ecuador. En estos últimos se exponen las razones de la escasez inicial de la escritura femenina y de su incremento posterior, relacionándola sobre todo con la problemática socioeconómica nacional y con la dificultad que entraña, todavía, aunque hubieren aumentado las editoriales, publicar en este país.

Poco se acude al enfoque de género en la realización de textos críticos. Autores como Miguel Donoso Pareja, Abdón Ubidia y Antonio Sacoto registran ensayos en los que se toca el asunto del sujeto femenino relacionado con la escritura. Desde sus lecturas se proyecta, a partir de referentes disímiles y heterogéneos, la preocupación por el espacio en el que se ubica el discurso narrativo de autoría femenina, y vierten su criterio tanto sobre la literatura que plantea una militancia feminista como frente al aporte de autoras que, desde su natural identidad genérica, escriben trascendiendo esa militancia y ubicándose en el hacer de obras que abarcan múltiples y variados tópicos.

Así, Abdón Ubidia en uno de los ensayos publicados en su último libro, *Referentes*, afirma: «Por cierto que nadie puede negar que exista una literatura de tendencia feminista, intencionada y clara, que puede aflorar con fuerza en escritoras tan disímiles como Sor Juana Inés de la Cruz y Juana de Ibarborou. Pero será muy aventurado sostener que, al menos, una parte considerable de la literatura escrita por mujeres sea feminista».

Y Miguel Donoso Pareja, en el amplio estudio introductorio a la *Antología de narradoras ecuatorianas*, indica que la postura en la que se ubica para realizar su trabajo de recopilación correspondería al segundo momento de la crítica feminista de procedencia francesa, para lo cual cita a Kristeva: «aunque sea por afán de reparar siglos de injusticia, desplazar lo masculino y reemplazarlo por lo femenino en la serie de las categorías superiores, solo invierte la jerarquía pero no subvierte su mecanismo oposicional».

Finalmente, Antonio Sacoto en sus ensayos sobre obras de autoras ecuatorianas realiza análisis de estructuras narrativas con la consecuente confron-

tación texto-contexto que permite el desentrañamiento de los sentidos subyacentes en los que se incluyen las perspectivas regulares de género a la par con otros planteamientos.

Cecilia Ansaldo, desde sus múltiples trabajos críticos, ha mantenido una postura solidaria con las propuestas del feminismo sumándose a las teorías de la ginocrítica con una visión certera desde su posición ideológica y ejerciendo, por más de una década hasta la fecha, el liderazgo del grupo cultural Mujeres del Ático. En su obra antológica *Cuento contigo* le dedica un apartado específico al trabajo de las narradoras en el Ecuador, denominado «Las escritoras de cuentos». En él afirma: «Razones históricas explican la escasez de nombres femeninos posibles de incluir en una antología de cuentos. Tal vez multiplicadas por tratarse de un país del Tercer Mundo, las mismas razones explican la secundariedad de la mujer en todos los ámbitos. Sin embargo, es importante comprobar que en cada época del desarrollo del género hemos podido encontrar una representante del sexo femenino que escribió cuentos con la solvencia requerida para figurar en una antología». Justo reconocimiento en una esmerada selección.

El 2001 no nos permite, a quienes nos encontramos realizando un seguimiento muy cercano de la literatura escrita por mujeres en el Ecuador y en Latinoamérica, mirar con asombro y menos con pesimismo esta producción. Huelgan razones. Sin embargo, desde la doble mirada, mucho le queda por hacer y rehacer a la crítica en nuestro medio frente a estos textos, a los que aparecen como parte de la cotidianeidad en nuestros días y a los futuros, despojándose de los prejuicios esencialistas de cualquier sector o género y de los temores que, inevitablemente, todavía acompañan a muchos lectores que vinculan el interés por las autorías femeninas con textos light —que, por supuesto, sí los hay, pero en ambos géneros— o con «cosas de mujeres»; que en realidad son «cosas de personas» que, indistintamente, comparten mucho y proyectan perspectivas múltiples, no desde sus ubicaciones individuales sino desde el lugar de enunciación que ocupan en el contexto para emitir su discurso. ■

Referencias bibliográficas

Ansaldo Briones, Cecilia. *Cuento contigo*, Guayaquil, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil / Universidad Andina Simón Bolívar, 1993.

Araujo Sánchez, Diego. *Antología del cuento andino*, Bogotá, SECAB, 1984.

Bordieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del trabajo literario,* Barcelona, Anagrama, 1995.

Calderón Chico, Carlos. *40 cuentos ecuatorianos. Narrativa guayaquileña de fines de siglo*, Guayaquil, Manglar Editores, 1997.

Donoso Pareja, Miguel. «Libro: fermento y sustrato de civilización» en *El escritor y el fomento de la lectura*, Santiago, Consejo Nacional del Libro, 1996.

— «Críticos y creadores» en *Difusión Cultural* (Quito), Banco Central del Ecuador, 7, mayo (1988).

— «Estudio introductorio» en *Antología de narradoras ecuatorianas,* Quito, Libresa, Col. Antares, No. 128, 1997.

Guerra Cáceres, Alejandro. *Diccionario biográfico de la mujer ecuatoriana*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1998.

Handelsman, Michael H. *Amazonas y artistas. Un estudio de la prosa de la mujer ecuatoriana*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1978.

— *Diez escritoras ecuatorianas y sus cuentos*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1982.

— «Mujeres del Ecuador dentro y fuera del burdel: dos novelas y sus contextos de lucha y reivindicación» en *Letras Femeninas* (Nebraska), University of Nebraska, Lincoln, vol. XXIII, Nos. 1-2 (1997).

— «En busca de una mujer nueva: rebelión y resistencia en *Yo vendo unos ojos negros* de Alicia Yánez Cossío» en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, vol. LIV, Nos. 144-145 (1988).

Henao Restrepo, Darío. *La unidad diversa,* Cali, Gerencia para el Desarrollo Cultural, 1997.

Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo*, Lima, Fondo Editorial de Cultura, 1997.

Robles, Humberto. «Tres aproximaciones a la producción literaria ecuatoriana» en *Matapalo* (Guayaquil), diario *El Telégrafo,* 30 de abril (1989).

Rosenzvaig, Eduardo. «Las condiciones del escritor en el colonialismo tardío» en *Casa de las Américas* (La Habana), 204, julio-septiembre (1996).

Sacoto, Antonio. *La novela ecuatoriana. 1970-2000*, Quito, Sistema Nacional de Bibliotecas, 2000.

— «Mujer y sociedad en tres novelas ecuatorianas» en *La historia de literatura iberoamericana*, Hannover, Ediciones del Norte, 1989.

Sarlo, Beatriz. «¿La voz universal que toma partido?: crítica y autonomía» en *Nueva Sociedad* (Caracas), 150, julio-agosto (1997).

Talens, Jenaro. «Escritura contra simulacro» en *Casa de las Américas* (La Habana), 203, abril-junio (1996).

Viteri, Eugenia. *A noventa millas, solamente*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1969.

— *Antología básica del cuento ecuatoriano*, Quito, Sistema Nacional de Bibliotecas, 1995.

Yánez Cossío, Alicia. *Bruna, soroche y los tíos*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

DOS TEXTOS FUNDACIONALES DE LA CRÍTICA DEL RELATO ECUATORIANO*

Diego Araujo Sánchez

Enrique Anderson Imbert[1] propone cinco métodos para estudiar la crítica: el primero consiste en seleccionar unos pocos textos de grandes críticos y, a partir de ellos, «desentrañar sus visiones del mundo, sus teorías de la literatura y sus tablas de valores estéticos». El segundo método centra su interés en reconstruir la historia de la crítica; el tercero, en estudiar las filosofías implícitas o explícitas en los afanes del crítico; el cuarto divide la crítica en géneros, del mismo modo que proceden los estudios de literatura. Finalmente, el quinto método incorpora al estudio de la crítica la perspectiva del circuito de la comunicación, es decir la estudia desde el emisor, la obra y el receptor.

En este trabajo pretendo echar mano de elementos de cuatro de aquellos cinco caminos, a partir de la selección y una lectura a vuelo de pájaro de dos textos clásicos de la crítica de la novela: el libro de Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, publicado por primera vez en 1948 por el Fondo de Cultura Económica de México, en su colección Tierra Firme, y *El nuevo relato ecuatoriano, crítica y antología* por Benjamín Carrión, obra que vio la luz en su primera edición de 1951, en la Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Medio siglo después de la aparición de estos dos textos fundacionales de la crítica de la novela, empiezo por reconocer que no se han escrito obras de la misma envergadura en el ámbito de la crítica del relato en el Ecuador, lo cual, de paso, me exime de justificar con otras razones la elección de los dos libros.

* Ponencia presentada en el encuentro «La tradición de la crítica y la historiografía literarias en el Ecuador», organizado por el Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, del 15 al 16 de noviembre de 2000.

1. Enrique Anderson Imbert, *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 111 y ss.

Si se propone una encuesta de opinión sobre la existencia de la crítica del relato ecuatoriano, es bastante probable un numeroso registro de respuestas que pongan en duda esa existencia. Sin embargo, la historia de la crítica de la narrativa cuenta con una producción abundante. Pero, en esta ocasión, no está en el horizonte de esta reflexión el examen diacrónico del discurso crítico del cuento y la novela en el Ecuador, el segundo de los métodos para estudiar la crítica que propone Anderson Imbert.

A pesar de que se pueden exhibir numerosos textos de crítica de la narrativa, ¿por qué se la percibe como una práctica intelectual débil e insuficiente? Así como la difusión de novelas en un país no asegura la existencia de una novelística, tampoco el registro de textos de crítica literaria asegura la existencia de una verdadera tradición crítica.

Me parece que el ejercicio crítico adolece en el país de una evidente falta de continuidad, y no se ha constituido en una tradición Es un saber que nace aislado, casi por el azar de las iniciativas individuales. No existen tampoco canales para el ejercicio de la crítica: carece de espacio en institutos de investigación y universidades, en revistas especializadas, con las que ni siquiera se cuenta o, cuando aparecen, tienen una vida fugaz; tampoco en los medios de comunicación tiene la crítica una presencia sistemática y amplia. Pero regresemos a la propuesta primera de crítica de la crítica. Ángel F. Rojas escribió el primer balance de la novela. Su punto de partida es la visión de la literatura como «una traducción de un estado político y social, sentido por los escritores más que deliberado».[2] Pero no es este el único cordón umbilical de los cuentos y las novelas con el contexto social y político. El otro vínculo nutricio es, para Rojas, una tendencia propia de los autores en el país: la militancia política: «Los escritores de esta parte de América —escribe— como de ninguna otra quizá, rara vez han escatimado la intervención activa en la política nacional y, por lo mismo, las obras de ficción del Ecuador son una forma de esta actitud».[3]

Esta concepción de la literatura determina que la crítica, según reitera Rojas a lo largo de su obra, no pueda separarse de la historia política del país, ni de la sociología; al mismo tiempo, explica la división del estudio en tres grandes períodos: el de 1830 al 95, de predominio conservador; la segunda etapa, de 1895 a 1925, vinculada a la ascensión del liberalismo al poder, y la tercera, de 1925 al 45, que corresponde al advenimiento del socialismo como doctrina y como partido político. En cada una de estos períodos, Rojas examina, en la primera parte, la época y, en la segunda, la obra. A pesar de la buena voluntad del crítico y de la solvencia, la novedad y la materialización de una cohe-

2. Ángel Felicísimo Rojas, *La novela ecuatoriana*, Colección Ariel, No. 29, Guayaquil, Cromograf S.A., s.f., p. 11.
3. *Ibíd.*

rente síntesis en la relación histórica y del registro del dato económico y la observación de otras condiciones materiales de la vida social, las páginas de la época y las páginas de la obra no se integran, sino que se mantienen como dos mundos aislados, entre los cuales las relaciones que se establecen son las más obvias y generales, cuando coinciden los contenidos del acontecer histórico y de la novela. De esta forma, el trazo histórico y del contexto social es solo una luz lateral para la interpretación del sentido de cuentos y novelas. Desde la perspectiva del emisor, no explica la génesis de las obras; desde el punto de vista de las obras en sí mismas, ese trazo no sirve para comprender y explicar la estructura de cuentos y novelas, su organización en un discurso verbal, su literariedad y, desde el punto de vista del receptor, la división entre la época y la obra, tampoco ayuda a interpretar los particulares efectos que provocan las obras estudiadas y el proceso de construcción del significado. No obstante, la obra de Rojas crea, en cada una de las tres partes, un espacio de conclusiones y confirmaciones, como puente entre el contexto y los textos y, a pesar de que recogen la substancia crítica más enjundiosa de toda la obra, no alcanzan a superar las limitaciones estructurales del método con el que Rojas construye la historia y crítica de la novela ecuatoriana. El aislamiento no solo afecta a los textos y sus contextos políticos y sociales. También llegan al signo literario. Por eso, por ejemplo, la tabla de la valoración de Rojas termina por reconocer una parecida escisión a la de cierto ejercicio crítico superado que divide fondo y forma de la obra literaria como dos realidades distintas. En su balance del relato de los años 30, concluye que los cuentos y novelas se han impuesto por su contenido social, por su condición documental y de denuncia y protesta, pero que su valor esencial no deriva del interés puramente novelístico, ni la perfección formal, ni los personajes...[4]

Las virtudes del estudio de Ángel F. Rojas son demasiado conocidas: se trata de un esfuerzo pionero de investigación de la historia de la novela ecuatoriana. La obra contiene una magistral síntesis interpretativa de la historia política y del desarrollo de la vida social en el Ecuador. Trae también un útil y amplio registro de la producción novelística y, aunque muchas veces pase de una forma excesivamente general por los textos mismos, jamás debilita la visión panorámica, integradora, del desarrollo de la novela ecuatoriana. En mi opinión, los mayores aciertos para la comprensión crítica de las novelas no provienen tanto del contexto histórico, como de la capacidad creadora de Rojas, autor él mismo de cuentos y de novelas, la mayor de las cuales, *El éxodo de Yangana,* vería la luz en 1949 un año después de que circuló la obra crítica. Ese conocimiento vital de los problemas de un autor es su más útil tabla de valores para echar la luz directa de certeros juicios sobre la obra de cada épo-

4. *Ibíd.*, p. 220.

ca. En cierto modo, la respuesta a las limitaciones de la novela captadas por el crítico dio el creador con esa obra de madurez de todo el relato de la época, *El éxodo de Yangana*... Algunas afirmaciones que se repiten como interpretaciones incontrovertibles sobre las novelas y los novelistas ecuatorianos provienen de la investigación fundacional de Ángel F. Rojas.

El nuevo relato ecuatoriano de Benjamín Carrión dedica una primera parte a los antecedentes de los que vendrán; la segunda a la historia de los autores del nuevo relato; en la tercera desarrolla un ensayo de interpretación y, finalmente, en la cuarta, publica en el triple del número de páginas de las tres partes anteriores, una antología de 24 narradores y narradoras del nuevo relato ecuatoriano.[5]

En la segunda edición de esta amplia obra crítica, Carrión comienza por defenderse de una acusación que se había repetido contra su actitud crítica: se le reprochaba ser demasiado bondadosa. El crítico confiesa que amigos entrañables como el gran Joaquín Gallegos Lara le pedían que no alabara a mediocres, y Luis Alberto Sánchez le reclamaba que nunca encontrara nada malo en los narradores del país.[6]

Pero Carrión se defiende remitiendo al lector al ensayo de interpretación, la tercera parte de su obra, en donde no es tan bondadoso como lo pintan, pero da otra razón para justificar su talante generoso: «Mi apreciación optimista y gozosa, como la llama Sánchez —confiesa—, es nacida de una convicción mía: hay que estimular nuestra obra de cultura, sobre todo la obra de cultura de las pequeñas patrias, como la nuestra. Y eso solamente puede hacerse, si no existe por allí el dómine magistralizante, que pone un agrio y dispéptico no pasarán a todos los intentos jóvenes de hacer letras, plástica, ciencia».[7] Más allá de la justificación cívica, el presupuesto de comprensión del texto literario, que sirvió para que dar a Carrión la fama de hallar todo bueno, es la empatía del crítico hacia el objeto de estudio. Me parece que de esta actitud derivan los mayores méritos y, al mismo tiempo, las limitaciones de su ejercicio crítico en el que cuentan el comentario impresionista, la anécdota por conocimiento vital de los autores de carne y hueso, el juicio intuitivo, es decir, la rica subjetividad del ensayista.

El autor de *El nuevo relato ecuatoriano* es un lector voraz, tiene un amplio conocimiento de la novela europea y de la novela norteamericana, está muy al tanto de la producción intelectual latinoamericana a cuyos mayores representantes contemporáneos no solo ha leído, sino los conoce en persona, y con quie-

5. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano, crítica y antología*, 2a. edición revisada, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
6. *Ibíd.*, pp. 7-9.
7. *Ibíd.*

nes mantiene amistad y diálogo epistolar. Carrión es una personalidad de mirada penetrante y se ubica en una tradición crítica al estilo de Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña, por la amplitud enciclopédica de su saber humanístico.

Tanto como para Rojas, un valor sustancial del relato es, para Carrión, el compromiso social; pero su examen de la literatura está más vinculado al propio contexto literario y cultural que a la consideración sociológica o a la historia política. La escisión entre fondo y forma, que habíamos observado en Rojas, parece que todavía perdura en la concepción literaria de Carrión, pero se plantean como explícito problema sus relaciones y se discute, como un tema de primer plano, los elementos expresivos y de la forma de ver la realidad de los que dependen los resultados de la creación narrativa. Por eso, por ejemplo, en su balance de la narrativa de la generación del 30, Carrión concluye que el problema de fondo es que la novelística inicial «miró al hombre desde afuera, de frente, para hacerlo personaje. Lo enfocó... para fotografiarlo... Poniéndole en pose, con ceño adusto, actitud dolorida y misérrima, pero desde la otra orilla, sin intento de meterse dentro del personajes, sin llegar nunca a ese especie de etat second que cree Mauriac indispensable para entender al hombre; el estado de trance o —siempre Dostoyevsky— los demonios...».[8] Así Carrión concluye su reflexión: «... Y entonces la novela ecuatoriana tuvo sin quererlo, el carácter de reportaje novelado...: información dramática y sensacional sobre el hombre que trabaja rudamente en beneficio de otros, mal pagado, mal nutrido, expuesto a la enfermedad, a la muerte. Cuyo amor es una cotidiana función animal, a veces perturbada por el poder o la riqueza de los explotadores... La muerte, el odio, la tristeza, la miseria, en los unos; la riqueza, el logro, la maldad, la lujuria inútil y ofensiva, en los otros. Negro y blanco. Malo y bueno. Como en el antiguo cinematógrafo, como en la antigua novela de aventuras...».[9] ¿No es cierto que en esta observación crítica el problema de fondo es, a fin de cuentas, una cuestión de forma, de modo de ver y crear los personajes? En la concepción estética de Carrión, la conciliación no avanza más allá de lo que puede resumirse en un juicio parecido a este: en la obra literaria ocupa una función básica lo ideológico, pero tiene también importancia lo técnico, a pesar de ser lo adjetivo.

En la tercera parte de *El nuevo relato ecuatoriano* el crítico discute, sin un despliegue metodológico riguroso, las obras mismas como creaciones verbales, sistemas expresivos con personajes, ambientes, efectos de humor, ternura o piedad...

Pero nunca permanece en una posición inmanentista sino, por el contrario, se sale de los los textos para mirarlos y admirarlos desde fuera. La visión

8. Carrión, *op. cit.*, pp. 269-270.
9. *Ibíd.*

del desarrollo del relato con la mirada no solo puesta en la patria chica, sino en la patria grande latinoamericana y en las tendencias de un ámbito cultural más amplio, el de las literaturas occidentales, permite una perspectiva de interpretación y valoración crítica que convierte la lectura de este texto en una sabrosa aventura de conocimiento. Finalmente, esta perspectiva, por la cual el nuevo relato ecuatoriano se codea de igual a igual con cuentos y novelas de otras latitudes, no solo es parte del desenfreno santo de admirar del que habla Gabriela Mistral para describir la actitud vital de su amigo Benjamín Carrión, sino que responde, me parece, a un proyecto utópico en el cual él se empeñó durante su vida: el Ecuador, que había sufrido con la mutilación territorial la experiencia del árbol podado, para utilizar la conocida metáfora de Arnold Toynbee (a quien la Casa de la Cultura Ecuatoriana trajo al país), podía llegar a ser un árbol florecido como nación pequeña, pero como potencia cultural. Me parece que por allí debe encontrarse una explicación de la generosidad en los juicios de Carrión.

Tanto Rojas como Carrión señalan las limitaciones del escritor. La sociedad no ofrece posibilidades de profesionalizar la tarea del novelista, observa el primero. La literatura es, entre nosotros, un oficio heroico, señala el segundo. Ambos reparan los obstáculos materiales para la difusión de la narrativa y las modestas dimensiones de difusión editorial. Carrión pone más sus ojos en el lector, no solo por su condición personal de lector privilegiado, sino como una función esencial del círculo de la comunicación literaria. Esto explica el espacio que abarca en su obra la antología del nuevo relato ecuatoriano.

Los dos escritores tienen en común la misma pasión de hacer el inventario, el ajuste global de cuentas, del proceso de la narrativa ecuatoriana, desde sus orígenes hasta el presente. En los dos, la historia de la literatura no es faena académica de eruditos, sino ejercicio crítico desde lo contemporáneo. De allí que sus obras se alejan de la asepsia y la neutralidad dudosa de ciertas posturas cientificistas. Son obras que delatan las respectivas ideologías de unos y otros autor, sus visiones del mundo, su sistema de gustos y preferencias. Ambos como críticos cumplen la alta tarea de valoración de lo propio, de reconocimiento de señales de identidad del país en su narrativa. Por supuesto, sería una traición al espíritu dialéctico que alientan las mejores páginas de estos dos textos fundacionales que no los sujetáramos a crítica. Creo que, en esta materia, la crítica del cuento y la novela está en deuda. Todavía no se ha emprendido en un trabajo al menos de parecido aliento al de los dos libros fundacionales de Rojas y Carrión. Pero parece necesario que se lo emprenda, aprovechando sus experiencias críticas pero superándolas, desde perspectivas nuevas, más integrales, alimentadas por los aportes de la teoría literaria y crítica, que iluminen desde diferentes perspectivas el cuento y la novela ecuatorianos y los subordinen a un nuevo examen crítico y valorativo. ■

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

La crítica de poesía en el Ecuador*

María Augusta Vintimilla

Quiero comenzar esta intervención recordando la presencia en nuestro país de un amigo entrañable, que creyó haber encontrado entre nosotros su morada, su lugar para vivir y para morir. Él es Henry Klein, cuya existencia nómada, errante entre su Inglaterra natal y su origen judío, y entre sus estancias temporales en diversas partes del mundo, se dejó conmover profundamente por las palabras de nuestros poetas. De algún modo encontró en ellas una patria espiritual.

1. Una primera constatación

Cuando revisamos los estudios sobre la poesía ecuatoriana, y comparamos lo que ha sido la producción poética en el Ecuador durante el siglo XX con la constitución de una reflexión crítica sobre ese devenir, nos encontramos con un desajuste perturbador.

No hay, en el ámbito del pensamiento crítico, nada que sea equiparable a la fuerza, la riqueza, la intensidad de la tradición engendrada por nuestros poetas, desde los modernistas hasta nuestros días. Sería muy arduo y complejo establecer las causas por las cuales no hemos sido los ecuatorianos capaces de engendrar un pensamiento teórico original y vigoroso, que ponga en juego una reflexión más significativa sobre nuestro corpus poético, sobre nuestra

* Ponencia presentada en el encuentro «La tradición de la crítica y la historiografía literarias en el Ecuador», organizado por el Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, del 15 al 16 de noviembre de 2000.

particular configuración literaria y —más ampliamente— cultural. Pero sus consecuencias son en cambio visibles e inquietantes.

Joaquín Gallegos Lara decía, refiriéndose a Montalvo, que los ecuatorianos acostumbramos silenciar a nuestros escritores: los convertimos en ilustres momias taciturnas, útiles solo para nombrarlas en celebraciones cívicas, pero acallamos la vivacidad de su palabra, como para mantener bien enterrados a nuestros muertos.

Porque, en efecto, ¿qué sabemos los ecuatorianos sobre nuestro legado poético?, ¿qué hemos hecho para mantener viva entre nosotros las sucesivas generaciones de lectores y escritores, la poesía escrita en estas tierras, en esta nuestra lengua?, ¿cuánto y qué ha dicho la crítica sobre nuestros poetas, sobre los diálogos que instauran, sobre las tensiones, continuidades y rupturas que han marcado su devenir?, ¿en qué medida —en suma— ha contribuido la crítica literaria para transformar esa trayectoria en una *tradición*?

Aunque nos disguste apelar al lugar común de la ausencia de crítica en el Ecuador, si nos atenemos a los estudios críticos publicados en nuestro país en la segunda mitad del siglo, no podemos sino reconocer que es un territorio bastante exiguo, al menos en lo que a la lírica se refiere. Algunos intentos de ordenación cronológica como los de Hernán Rodríguez Castelo, quien ha desplegado un persistente trabajo historiográfico de recopilación y ordenamiento de textos, poetas, generaciones, y ha aportado anotaciones sugerentes y valiosas para ubicarlos en el entramado general de la historia literaria. Unos cuantos trabajos monográficos sobre algunos de nuestros poetas, y algunas —poquísimas— valoraciones colectivas sobre un autor o un movimiento poético.

Por lo demás, los que predominan son trabajos más bien circunstanciales y dispersos, ponencias escritas para un encuentro literario, el prólogo de un libro, un comentario ocasional para la presentación de una publicación, cuando no apuntes para salir del paso en una reseña periodística.

En cambio carecemos casi totalmente de sistematizaciones panorámicas más o menos extensas y consistentes; de suficientes estudios críticos de paciente concentración en un autor, en una obra poética, en un texto singular; de reflexiones más abarcadoras que nos muestren las incidencias recíprocas entre la escritura poética y otras expresiones estéticas y artísticas de nuestra particular configuración histórico-cultural. Y en casos extremos, ni siquiera contamos con ediciones cuidadosas y confiables de la obra completa de algunos de nuestros poetas. ¿No será también por eso ese pertinaz olvido que tanto lamentamos en las antologías de poesía hispanoamericana? ¿No será que no hemos logrado configurar, ni siquiera para nosotros mismos, un imaginario consistente y perdurable de lo que ha sido nuestro devenir literario y cultural como pueblo, de nuestro particular modo de estar en el mundo y de nuestro decir poético sobre él?

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

2. El lugar de la crítica

Antes de intentar un recuento de cuáles han sido las constantes que han orientado la reflexión crítica sobre la poesía ecuatoriana, creo pertinente señalar, primero, el lugar de la crítica en la conformación de una literatura.

Más allá de las diferentes y a veces encontradas opciones críticas, más allá de las diferencias de concepción, de instrumentos y de procedimientos, la crítica literaria es ante todo un lugar para el encuentro y para el diálogo. La crítica produce un campo de resonancias, para que se instaure y fluya un intercambio de sentidos. Lo que llamamos «una literatura» no es tanto la suma sucesiva y acumulativa de las obras y los autores, sino el ámbito común —aunque siempre polémico y conflictivo— en el que voces diversas dialogan, se continúan y amplifican, o ironizan y se contradicen. «La poesía no habla sola —decía Octavio Paz—, afirma, niega, pregunta, pero siempre habla con otros». La crítica precipita los elementos para que se hagan perceptibles las coordenadas en las que ese diálogo se instaura.

La crítica es en sí misma invención, creación: interviene para producir lectores en diálogo con las obras, provocando aperturas en el complejo entramado de sus sentidos, formulando preguntas, evidenciando relaciones, iluminando diversas posibilidades de lectura.

Interviene además en la constitución misma de una obra, de una figura de autor, dibujando trayectorias, estableciendo continuidades y distancias, mostrando correlaciones y efectos de sentido que se producen inclusive más allá de las intenciones conscientes del escritor.

Interviene finalmente para establecer el diálogo entre las voces de una tradición y un horizonte cultural. Voces que no hablan solamente la lengua literaria sino que provienen de otras textualidades y discursos: el rito, la fiesta, el juego, las construcciones simbólicas, las innumerables formas de construir imaginarios individuales y colectivos con que un pueblo se representa el mundo y se configura a sí mismo en ese juego de sentidos.

3. Algunas vertientes de la crítica en el Ecuador

- Hasta mediados del siglo XX predominó en el Ecuador un modo de reflexión sobre las obras poéticas muy próximo a lo que se conoce como crítica impresionista. Urgida por la inmediatez que da la ausencia de una perspectiva histórica suficiente frente a los textos que juzgaba, escritos casi siempre por sus contemporáneos, a veces vaga e imprecisa en sus apreciaciones, a ve-

ces categórica y fulminante en sus veredictos, oscilando entre los excesos de la generosidad y la animadversión, esta crítica ha contribuido, no obstante, a configurar una imagen de continuidad y permanencia de la poesía ecuatoriana del presente siglo. Ha dejado un testimonio de las obras, los autores, los movimientos, las lecturas. Nos ha dado —en sus mejores momentos y en sus más agudos exponentes— una reflexión intuitiva, pero sagaz y penetrante, sobre los alcances, contactos y aperturas de nuestra lírica. Mencionemos al paso los nombres de Raúl Andrade, Benjamín Carrión, Alejandro Carrión, Augusto Arias, Falconí Villagómez, entre los más notables. No me resisto a citar unas líneas de Raúl Andrade en su «Retablo de una generación decapitada» como un ejemplo de este ejercicio crítico:

> Los trenes arriban tres veces por semana conduciendo sillería de Viena, oleografías napoleónicas y venus de escayola. También rizadas cornucopias de mármol con lunas venecianas, japonerías de seda y laca, barricas de generosos vinos de España y Francia. Hay un sentido epicureísta de la vida (...). El señorío terrateniente organiza caravanas de amigos rumbo a las vetustas casonas feudales, de las que han sido desterrados los sillones frailunos, las robustas mesas talladas y los pesados butacones de peluche escarlata o de damasco antiguo, para dar paso a mobiliarios de estilo rococó, con coquetas patitas sobredoradas a la purpurina. (...) Entre aquel ingenuo esplendor y aquel tintinear de cristales venecianos, sobre aquella decoración de gobelino importado por los primeros beduinos que traficaban en tapices, crece y toma forma una generación literaria, justa expresión de su época, elástica, de perezosas líneas decadentes, que se reclina con desmayo en los marcos de las ventanas a musitar en los intermedios de estas criollas fiestas galantes, versos lánguidos saturados de ausencia y de neblinas. (...) esta generación adviene para habitar en un invernadero, en medio de una extraña vegetación de sensitivas y narcisos. (...) Clandestinamente ha importado sin que los guardas de aduana se den cuenta, dolorosos acentos verlainianos, desmayados nocturnos de Chopin, mortecinos paisajes de Corot. Y al atardecer murmura: «Oh muerte, vieja capitana, levemos anclas, ya es hora. / Este país nos estremece, oh muerte, aparejemos.[1]

Sus instrumentos críticos se sustentaron en la erudición, el eclecticismo, el «buen gusto» personal, casi siempre deudor del gusto literario dominante en su momento. Al examinar el conjunto de la producción crítica de esos años, advertimos cuáles fueron los escollos que solamente los más lúcidos consiguieron eludir: un apego irrestricto, repleto de prejuicios, a tendencias poéticas o ideológicas evidentes; la paráfrasis y la adjetivación fáciles por sobre el trabajo reflexivo y sistemático, el compromiso antes que la polémica, la repetición de unos cuantos juicios canónicos antes que el riesgo del descubrimiento propio.

1. Raúl Andrade, *El perfil de la quimera. Siete ensayos literarios*, Quito, La Quimera Editorial, 1981, pp. 66-69.

Es sorprendente, por ejemplo, la profunda incomprensión de algunos de ellos —Benjamín Carrión, el mismo Raúl Andrade— con respecto a la obra de poetas como Gangotena o Hugo Mayo.

Es difícil decir que tal modalidad haya desaparecido; al contrario, persiste todavía y en su peor versión: la trivialidad, los comentarios banales e intrascendentes, cuando no repletos de pedantería seudointelectual y novelera, todavía llenan —para desgracia nuestra— las páginas de diarios y revistas, los manuales literarios, los discursos académicos, y aún las ponencias de los congresos literarios.

- Como reacción ante el carácter poco sistemático y carente de perspectivas teóricas de la crítica anterior, y tomando distancias con lo que se consideraba una crítica excesivamente «contenidista» de nuestra literatura, surgió en la década de los años setenta, en el marco de las instituciones universitarias, una crítica más especializada de orientación privilegiadamente estructuralista (en sus diversas vertientes: estilísticas, semióticas, formalistas). El punto de partida consistió en una concepción de la obra literaria como una totalidad autónoma y autosuficiente, para cuyo entendimiento bastaba el análisis minucioso de sus elementos formales y las interrelaciones que se instituyen entre ellos. Se propuso —a veces secretamente, a veces en forma desembozada—, dotar al discurso crítico de un rigor y una consistencia semejantes a los del discurso científico, y liberar a los estudios literarios de cualquier contaminación de la subjetividad del crítico. Fue un momento de apretadas síntesis, aunque carentes de un desarrollo teórico mayor que pusiera en juego la configuración del corpus específico de nuestra producción poética. Es difícil señalar productos muy significativos ni en cantidad ni en calidad. No fructificaron estudios vigorosos sobre autores, obras, movimientos literarios, que marcaran hitos en el desarrollo de la crítica ecuatoriana. Los resultados más frecuentes se quedaron en un análisis literario que, utilizando un andamiaje instrumental refinado, inventariaban recursos y procedimientos retóricos, pero que difícilmente contribuyeron a configurar un horizonte cultural para nuestra tradición poética. Menos aún a generar posibilidades creativas de lectura, a formar generaciones de lectores atentos y receptivos. Es probable que su fracaso se deba a una errada concepción del «método crítico». Partiendo de procedimientos que sirvieron para formular teorías generales sobre la especificidad de la lengua poética, pretendieron aplicarlos mecánicamente para la explicación de obras poéticas concretas. El resultado no podía ser sino la verificación más obvia de los mismos presupuestos de partida. Un ejercicio circular que termina por morderse la cola. Le cabe sin embargo un mérito: difundir en nuestro medio un conjunto de propuestas teóricas y arsenales analíticos que podrían ser utilizados de un modo más libre y creativo en tentativas críticas de mayor poder interpretativo.

- En las décadas de los años sesenta y setenta, buena parte de los estudios se concentraron en una reflexión de orientación sociológica sobre el hecho literario. Su programa general consistía en establecer correlaciones —a veces groseramente mecánicas, a veces más fluidas y complejas— entre los textos literarios y las condiciones sociales, políticas e ideológicas de su producción. Aunque la mayor parte de los estudios se orientaron hacia las expresiones narrativas —el cuento, la novela—, no faltaron algunos que indagaron en las producciones líricas. Valgan como ejemplo las anotaciones de Agustín Cueva en torno a los poetas coloniales, los modernistas, algunos poetas y movimientos del siglo XX. En esta perspectiva se ubicaron también algunos trabajos sobre poesía popular de tradición oral, como los de Julio Pazos y Laura Hidalgo. Habría que incluir en esta vertiente de los estudios literarios a los intentos de establecer una periodización sistemática y coherente de la literatura ecuatoriana, aunque estén más vinculados con la historia literaria, que con la crítica.

Creo que esta perspectiva nos ayudó a comprender algunas cosas sobre los conflictos —sociales, políticos, ideológicos— que nos han ido constituyendo como nación; nos ha dicho mucho acerca de las tensiones y juegos de poder que atraviesan la institucionalidad literaria y el complejo entramado de las políticas culturales. Pero es muy poco lo que nos dice sobre la poesía. Aún más, es posible que, en términos generales, tales exploraciones hayan producido más bien un oscurecimiento de la naturaleza misma del discurso poético, y que antes que propiciar aquellos diálogos fecundadores, hayan más bien bloqueado su misma posibilidad, desalentando otras perspectivas de lectura, alejando a los eventuales lectores de un contacto menos formalizado con los textos y los autores, y aún imponiendo limitaciones y constricciones en los propios escritores, especialmente entre los más jóvenes.

4. Unas palabras finales sobre el problema «del método crítico»

Lo dicho hasta aquí es un intento de sistematizar, más bien descriptivamente, lo que podrían haber sido las tendencias generales de la crítica de poesía en el Ecuador, particularmente de aquellas nacidas y crecidas al amparo de la institucionalidad académica y cultural del país. Sus presupuestos e instrumentos incidieron notoriamente en las perspectivas de lectura crítica que se desarrollaban tanto dentro como fuera de ese marco institucional y aún persisten, en distintas medidas, en buena parte de los estudios literarios contemporáneos. Sin embargo, es seguro que las lecturas críticas más significativas las

debamos a quienes lograron tomar distancias con respecto a la rigidez dogmática del «método», y que se otorgaron a sí mismos la mayor libertad interpretativa (señalo como ejemplos los mejores trabajos de Diego Araujo, Alfonso Carrasco, Iván Carvajal, Vladimiro Rivas, Fernando Balseca). Quizás esto tenga que ver con esa ausencia de un desarrollo teórico más consistente, que nos ha conducido a la adopción superficial y acrítica de las sucesivas modas intelectuales y sus respectivos «métodos» de análisis crítico.

El cuestionamiento a las propuestas de lectura que provienen de estos métodos analíticos, no se sitúa en el punto de que estas sean más o menos «falsas», sino que van a parar en el callejón sin salida de la explicación positivista de los textos poéticos, en un intento de reducir toda la carga de sentidos, indagaciones, enigmas, que portan los poemas, a un significado racionalmente analizable que se deja aprehender completamente y sin residuos.

Los métodos analíticos han instituido una metáfora espacial de la literatura como un espacio con fronteras perfectamente delimitadas, una caja que separa un «adentro» y un «afuera» de los textos. El crítico es el lector especializado que abre la tapa de la caja para poner al descubierto lo que el escritor había escondido allí, en el interior secreto e inasible del poema.

En su estudio crítico sobre Jorge Carrera Andrade —y lo cito solo como un ejemplo indicativo de una actitud más general, pues por lo demás lo considero un importante acercamiento a la poesía de Carrera—, José Hernán Córdova propone: «Nos acercamos pues a la poesía de Carrera Andrade no en busca de la palabra objetivada, sino más bien tras la palabra (...) en función relacional: en tanto que apunta a un referente extra-lingüístico o extra-literario». ¿Qué quiere decir Córdova? En qué sentido puede hablarse de un referente extraliterario? Si entendemos que la literatura nos habla acerca del mundo, de la condición humana, de un particular modo de estar en el mundo, si el poema es una encrucijada en que se anudan y condensan la exterioridad del mundo y del lenguaje, la subjetividad del escritor y su particular experiencia del mundo, las reverberaciones que provienen de una tradición poética, las resonancias de los lenguajes de un lugar, de una época; si todo ello configura efectivamente el poema ¿qué significa decir que es «extraliterario»?

Para las corrientes convencionales de la crítica, el *interior* de la literatura lo conformaban los temas, asuntos y motivos contenidos en los textos, es decir aquello que se llamaba —también topográficamente— «el fondo» de la obra. Mientras que los procedimientos retóricos quedaban exiliados al aspecto *exterior* de «la forma». Se acusaba a la crítica de orientación textual —la que centra su atención en los recursos formales—, de ser una exploración epidérmica que no lograba revelar el sentido profundo de los textos, ese significado ansioso por liberarse de su confinamiento textual.

Las distintas vertientes de la crítica formalista, por su parte, invirtieron los términos de la metáfora espacial, dejando incólume la metáfora misma: Una vez aceptada la arbitrariedad del signo, toda la cuestión del significado puede ser puesta entre paréntesis, liberando así a la crítica literaria, de la paráfrasis textual. Los contenidos significativos de las obras eran exteriores a ellas, en tanto que venían configurados desde fuera, desde el mundo de las referencias ubicadas en un más allá textual; mientras que las estructuras formales residían en el complejo entramado interno de los textos.

La crítica sociológica, por su parte, resolvió esta polaridad postulando una homología estructural entre el adentro y el afuera. Afuera, en el mundo de las correlaciones de fuerzas entre clases y grupos sociales, en el terreno de la lucha ideológica y política, se configuran las visiones del mundo. Adentro, los escritores mimetizaban esas estructuras de pensamiento y las transforman en estructuras de organización textual.

Las metáforas son persistentes, y actualmente volvemos a escuchar reclamos de atención en el «afuera» no verbal al que se refieren la obra literaria y el lenguaje mismo. Parecería que, una vez refinados hasta el extremo los instrumentos que nos permiten establecer la ley y el orden internos de la literatura, nos vemos compelidos a abordar los asuntos externos, «la política externa de la literatura»; cuestión que además se nos impone con la fuerza de un imperativo ético. Asfixiados por una crítica claustrofóbica que se habría encerrado en el interior enrarecido del discurso poético, los estudios literarios reclaman el aire fresco de los significados extraliterarios.

Esto solo es posible si entendemos que los poemas son representaciones de algo que pre-existe, un ordenamiento del lenguaje y de la retórica para decir del mejor modo posible una realidad exterior a ellos mismos. Pero la poesía no es eso. El texto poético es encrucijada, punto de confluencia, de tensiones y confrontaciones que no están dentro ni fuera del poema, sino que lo constituyen en su singularidad. Es un modo de configurar el mundo y no una manera de hablar sobre una configuración ya dada de antemano. Un desciframiento del mundo que empieza a existir con la escritura poética.

En la tensión que brota de estos excesos y resistencias se levanta el poema, adentrándose en el territorio de lo no dicho todavía, abriendo los límites del sentido hacia múltiples irradiaciones semánticas, interrogándose sobre las posibilidades y los límites del decir.

¿Qué puede ser entonces una lectura crítica? Una invitación; una incitación. No a la búsqueda de un sentido ya constituido, sino a la exploración de toda la carga de ambigüedades, de oscuridades, de circularidades que son la marca del discurso poético; a la exploración de nuestro mundo en busca de unos contextos —los de la escritura, los de la lectura— en los que los poemas adquieran un sentido; en fin, a la actividad productora del sentido. ■

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

LOS LÍMITES DE LA CRÍTICA FRENTE A LO POÉTICO: EL DIÁLOGO ROTO (ACERCA DE LOS PRESUPUESTOS DE UN «ENCUENTRO»)*

Iván Carvajal

Se nos ha convocado a un *encuentro* dedicado al examen de la situación de la crítica literaria en el Ecuador. Tal convocatoria contiene implícitos algunos presupuestos, mantenidos en silencio por un acuerdo tácito entre los organizadores y los invitados a participar en el *encuentro*. Sin embargo, puesto que la crítica, dado su vínculo esencial con la filosofía, y aun entre nosotros, y a pesar de la forma difusa y predominantemente académica que ha adquirido, es un «campo de batalla», es preciso que explicitemos los presupuestos de este *encuentro*. La crítica constituye un ámbito político: un campo de fuerzas encontradas, de políticas académicas, de políticas culturales y, por tanto, de posiciones en torno a la poesía (a la literatura como arte) y el pensamiento. Dado que la crítica literaria solo puede practicarse desde posiciones asumidas en torno a la *función de la crítica* y la *función de la literatura*, está implícita en ella un trasunto filosófico y político. Es difícil que alguien sostenga hoy con alguna firmeza que su actividad de crítico o estudioso de la literatura se sustente en criterios de cientificidad y objetividad (lo cual también conlleva una posición filosófica y política), lo que no resta el sentido de rigor, de disciplina argumentativa, de consistencia y coherencia, que se exige a cualquier discurso crítico. Este *encuentro* tiene sentido como espacio de exposición de las fuerzas implicadas en ese campo discursivo que se denomina *crítica literaria*. A mi juicio, esas posiciones fueron expuestas, con algún nivel de conciencia, pero todavía —lo cual es usual entre «nosotros»— con ambigüedad y reticencia, en el VII Encuentro de Literatura «Alfonso Carrasco Vintimilla», que tuvo lugar en Cuenca en abril de este año.

* Ponencia presentada en el encuentro «La tradición de la crítica y la historiografía literarias en el Ecuador», organizado por el Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, del 15 al 16 de noviembre de 2000.

Hoy se trata, al menos ese es uno de los acuerdos implícitos entre «nosotros», de exponer esas posiciones con mayor transparencia o con mayor decisión. Es por ello que pienso que este *encuentro* es un «campo de batalla».

Otro de los presupuestos implícitos tiene que ver con la posibilidad de fijar algo así como un balance que constituya un punto de partida común. Y otro más, el que entre «nosotros» se inicie o continúe, si es que alguna vez ha comenzado, un «diálogo». Quizás a esos propósitos se deba este *encuentro*. Pero detengámonos por un instante en el doble sentido de la palabra *encuentro*: El *encuentro* es un acercamiento, una aproximación, un movimiento entre distintos, entre diferentes, que desemboca en el abrazo o en el choque, en la coincidencia —total o parcial— o en la confrontación. Este *encuentro* es movimiento de nuestras diferencias hacia la «coincidencia» *y* hacia la «confrontación». De todas formas, las «coincidencias» nos conducirán hacia un nuevo juego de fuerzas, hacia una re-distribución de posiciones. La «confrontación», hacia la polémica, término que traigo aquí con toda su connotación bélica. Coincidencias, agrupamientos, estrategias de fuerzas enfrentadas, polémica: dado que tenemos nuestras posiciones, sin duda todos saldremos de este juego modificados, pero a la vez con nuevas diferencias. Quizá con diferencias más profundas. En verdad, no hay «diálogo» posible entre «nosotros». Solo la ingenuidad podría llevar a alguno de «nosotros» a suponer que asistimos a una exposición de «nuestros» pensamientos para alcanzar a través del diálogo alguna síntesis, algún acuerdo. ¿Hacia qué conduciría el acuerdo, si no es al establecimiento de *la* verdad en crítica? Pero, ¿hay una verdad de la literatura, una verdad de la crítica? No hay dialéctica posible, sino una incesante proliferación de diferencias: *polemos* (Heráclito). Es mejor que asumamos que bajo el pronombre «nosotros», que yo mismo he usado tanto en estas líneas, se encubre la disidencia, la diferenciación, la confrontación. «Nosotros» es apenas este lugar que nos acoge en tanto diferentes, en tanto se provoca la diferenciación. Convocar a un *encuentro* es provocar la diferenciación, la disidencia, la confrontación. «Nosotros» significa aquí que somos «adversarios», que nos combatimos los unos a los otros. ¿Qué puede ser este «nosotros», los «críticos», cuando todos sabemos aquí que no estamos de acuerdo, y que, por el contrario, nos diferenciamos en cuestiones básicas: qué se exige del crítico; dónde se sitúan los límites entre lo poético (o lo literario) y lo que no es poético (o literario), qué funciones se asignan a la literatura, a la crítica? ¿La crítica literaria es también literatura? ¿En qué estamos de acuerdo, en qué podemos estarlo? ¿Es necesario, es siquiera sensato pretender «estar de acuerdo»?

Preguntémonos, entonces, hasta dónde podemos llevar nuestra disidencia, nuestra confrontación. El nuestro no parece ser un «combate a muerte». Parece ser una justa retórica, un combate cortés y hasta cortesano. Acaso sea solo una parodia del «combate a muerte», un acto deportivo. No dudo que los más

débiles, percibiendo ya que entre nosotros no hay «diálogo», que entre nosotros no puede haber «diálogo», quisieran que nuestra presencia se convirtiese en una amena y amigable competencia retórica. Pero lo «nuestro», lo que aquí tenemos entre manos, es un combate en serio. Podría llegar a ser la seriedad al servicio de lo lúdico, si se hace uso del rigor argumentativo para revolcar en su polvo y festivamente al adversario; podría llegar a ser lo lúdico al servicio de la seriedad, si se hace uso de la ironía para aniquilar los argumentos del adversario. Desde luego, podemos y debemos acordar ciertas reglas que rijan el combate y la conducta de los combatientes. La batalla entre «nosotros» tiene lugar en el espacio de la crítica, y en tanto que ejercemos la función de críticos. Debemos contar en nuestro combate, por consiguiente, con las armas de la retórica y fundamentalmente de la argumentación. Para mí, en el discurso crítico cabe hacer un uso legítimo de todas las armas retóricas: el crítico debe ser implacable, para comenzar, con los críticos que están en el otro bando, en los otros bandos.[1] El discurso crítico es «caníbal» desde su comienzo, pues se apropia en los textos —y no solo en aquellos que critica o interpreta— de todo cuanto puede alimentarlo. No me asusta sostener, aquí, en nuestro medio académico, tan lleno de pacatería, de hipocresía, de pusilanimidad, que, si es preciso, el crítico —el discurso crítico— debe ser despiadado y debe cuando menos intentar combatir las opiniones y las posiciones que le parezcan definitivamente estúpidas. Aquí, en este país, prima una actitud demasiado contemplativa con lo banal y lo mediocre, a la vez que se mantiene un sepulcral silencio frente a la poesía fuerte: de ahí la sensación de pertenencia a un cementerio donde cuentan solo los escuálidos rastrojos de las cercas o de las cercanías, mientras se dejan caer pesadas losas sobre nuestros pocos grandes. En ello cabe advertir el creciente dominio de la mediocridad intelectual y ética, si es que no de la mera estupidez social y política. Para mí, entre las funciones de la crítica está el combate implacable contra la creciente estupidez que se apodera de la humanidad, en todas su formas. Estoy sosteniendo que el crítico que hace del juego su arma (Nietzsche) no debe vacilar en destruir, demoler, hacer añicos los discursos débiles que contribuyen al crecimiento de la estupidez y de la «inteligencia» prevalecientes.

Pero, ¿cuán lejos ha de llevarnos el combate? ¿Hay acaso algo que se parezca a un «jugarse el pellejo» en el terreno de la crítica? Para la mayoría de los críticos, por supuesto que no. Un crítico es, en general, en nuestra época, un maestro universitario, con una o dos tesis presentadas y defendidas de tal manera que sus posiciones se muestren acordes con las tendencias que son hegemónicas en la universidad o en el departamento donde tuvo que defenderla. Escribe para determinadas revistas que, ellas también, tienen su posición y circulan

1. Entre las páginas más fascinantes de la crítica literaria están, para mi gusto, las introductorias a *El canon occidental* de Harold Bloom.

en medios académicos afines. El crítico académico suele pertenecer a «clubes», a «sociedades», a «redes» —como se gusta decir hoy día—, y gracias a ello puede asistir a congresos y encuentros, obtener becas y ayudas económicas, conocer a otros críticos que se les parecen, como las gotas de agua se parecen entre sí, dado su modo de vida profesional. Este tipo de crítico difícilmente se jugaría el pellejo por ninguna causa. Es el tipo de crítico que ha surgido en la época en que la literatura ha dejado de ser un ámbito de posibles transgresiones, las cuales tenían que ver con la posibilidad de fijar límites estrictos a lo literario y por consiguiente a la crítica. El académico es el tipo de crítico que corresponde a la expansión del intelectual-tecnócrata de la sociedad mercantil internacionalizada; el tipo de crítico que se acomoda en la academia y sus «redes» anexas, incluso si pretende ser políticamente «radical» o al menos «correcto». Hay que reconocer que, de alguna manera, todos estamos implicados en este circuito: vivimos en la academia y, si todavía «enseñamos literatura» (si es que es posible semejante actividad), es porque nos consideran una especie de animal en transición desde el humanista moderno que se extingue hacia el tecnócrata del «nuevo milenio», esa parodia del «superhombre» nietzscheano. Pero cada vez se nos exige más el cumplimiento de las funciones de este último, en una extraña combinación con alguna especie de moralista de *mass-media*, de tal modo que el crítico académico vive en perpetua contradicción: desata su lengua para imprecar contra la corrupción política o para levantar proclamas sobre la civilidad y la democracia, al tiempo que pone en juego precisamente su condición de crítico y de moralista para trepar por las escalas del «establecimiento» político o, al menos, del «establecimiento» académico y las instituciones culturales. Esta figura del crítico pone en uso, además, la negatividad discursiva para sancionar y afirmar —para legitimar— la supuesta democracia y el supuesto pluralismo de la academia y las instituciones culturales.

Pero, ¿qué pasa con el crítico que decide marginarse de la cultura de masas, que abomina del populismo, que detesta el moralismo y que persiste en establecer jerarquías estéticas? ¿Qué acontece, ante todo, con el crítico que atiende al riesgo extremo de la poesía en nuestra época? ¿Qué sucede con el crítico que ya no puede contentarse con describir una obra o un conjunto de obras (incluso si estas aparecen con la marca de lo «raro»), que ya no puede contentarse con los «estudios comparativos» dedicados a señalar los parentescos temáticos o de las técnicas narrativas, bastante evidentes por lo demás, sino que se expone al *pensar* y, por consiguiente, mantiene en vilo las preguntas radicales que surgen en torno de la posibilidad o la imposibilidad de la poesía (del arte literario) en una época signada por la «muerte de la obra», por la «des-obra» y la «muerte del autor», tras las huellas de Mallarmé, Kafka, Becket o Blanchot, o tras de lo que quede de esas huellas en la dispersión de lo que se llama «literatura»? ¿Qué sucede con el crítico que, por afinidad, tiene que vérselas con el poeta que escri-

be porque «nada tiene que decir» (Artaud) o que escribe «para morir», para diferir el instante de la muerte (Becket)? O, más simplemente, ¿qué pasa con el crítico que, aun viviendo en la academia, se niega a vivir para la academia y procura que su actividad crítica le mantenga en el pequeño círculo de la comunidad poética (lectores-escritores de poesía), esa forma de sobrevivencia en los márgenes, desde la cual y para la cual hablan el poeta y el crítico que quiere mantenerse cerca de la poesía o de su (im)posibilidad? Pero incluso esta manera de situar el problema parece quedarse corta frente a la situación real de la poesía en nuestra época: el poeta y el intérprete intentan saltar hacia fuera del ámbito de la socialidad tecnocrática como condición de posibilidad de lo poético. La escritura poética y la lectura del poema implican siempre un «estar fuera» de la ciudad, de la *polis* (Valente).

El poeta es un hijo de su texto, el poeta se realiza solo en la escritura. Es el poema el que deja sus marcas en la lectura singular, solitaria. El poema acontece solo en la lectura; en la inicial lectura del poeta y en la lectura de quien sale al encuentro del poema. El poeta es en verdad el hijo de su criatura, del texto que su mano deposita en el mundo; es siempre ya otro, es autor que se borra, que desaparece en el texto. El «yo» del poeta está siempre ya trabajando por su otro, la muerte. El crítico que va al encuentro del poema va también por otro, por su metamorfosis que deviene del acontecer del texto poético leído, y que deriva al texto crítico, otra forma de literatura, tal vez otra forma del pensar. Quizás para esta figura del crítico, la batalla crítica sea una batalla en que «se juega el pellejo», no solo porque corre el riesgo, en las actuales circunstancias, de ser excluido de la supuesta democracia y del pluralismo populista de la academia, sino esencialmente porque tiene que ver con la presencia de la muerte en la «obra» y en el «autor».

Nuestro combate en este campo de batalla, esto que llamamos *encuentro*, es entonces desigual. No venimos ni con las mismas armas, ni con la misma disposición. La academia es platónica por esencia: supone el diálogo, el imposible diálogo. Mas el diálogo y los acuerdos consiguientes que se suponen necesarios para alcanzar alguna verdad, en estas condiciones, son solo tretas de la academia que sirven para ofuscarnos. La postulación del diálogo como meta del encuentro es el discurso de la pretensión de *la Verdad*. El diálogo roto o la rotura del diálogo supone la imposibilidad del discurso de *la Verdad* en literatura (como en filosofía). El diálogo busca la concordia, la cual es posible gracias al encuentro —la rememoración, según Sócrates— de *la Verdad*. Desde la pretensión de quien se cree poseedor de *la Verdad*, la diferencia es la fuente de la discordia, del mal. El diálogo roto es una dispersión polimorfa de fragmentos, dispersión concordante y discordante, que acerca y aleja, que mantiene aun lo más próximo en su necesaria lejanía.

LA *APERTURA* DE LOS TEXTOS

No debe escamotearse, entonces, que la diversidad de los textos que caben en la literatura nos lleguen de tan distintas formas: habrá quienes establezcan fronteras rígidas para lo literario, y quienes, a más de borrar las fronteras, intenten borrar también las diferencias de altura, de profundidad. De un lado, un coto cerrado, o una cadena montañosa, un Himalaya literario; de otro, una planicie sin elevaciones, o una franja recortada en cualquier parte a la que se llama «márgenes». Y por ahí andan las discrepancias: los que se dedican a *la eterna verdad* de la literatura, los que optan por *las verdades* circunstanciales de los «marginados» o las «marginadas»; los que *canonizan* y los que *amplían los corpus*. En lo personal, me parece que Harold Bloom tiene razón cuando en su *Canon occidental* achaca al resentimiento de los débiles la obsesión actual contra la organización de «jerarquías» y la disolución del campo de lo poético. Que una organización jerárquica, un «canon», responda en última instancia a criterios marcados por relaciones de poder que se expresan en el gusto estético, es algo obvio. Es también obvio que tal organización jerárquica esté en continua mutación, y que parte de los cambios en lo que llaman «canon» obedezca a la revaloración de las obras, incluso de aquellas que fueron discriminadas en el pasado, por razones de gusto, o que no fueron consideradas artísticas sino religiosas o rituales. Es tarea del crítico intervenir en la continua reorganización de las jerarquías y de los campos literarios. Más allá de lo que se diga, si la poesía tiene sentido en nuestras existencias, todos los que nos interesamos por la literatura tenemos nuestro «canon» y nuestro «corpus». Desde luego, este no es el caso de quienes se pronuncian contra la literatura (contra la literatura como arte) y circunscriben su interés únicamente a las formas ideológicas contenidas en el texto. El poema, la obra de arte literario, va más allá de las formas ideológicas, las pone en cuestión, como pone en cuestión también el discurso que pretende marginar lo ideológico en nombre del rigor y la pureza del conocimiento y la verdad. El poema pone ante el abismo de sus límites las formas discursivas, al igual que confronta el poder —los poderes— en la textura misma de sus formas discursivas. Todo ello puede hacerlo una novela, un poema lírico, un poema dramático; y también un testimonio, un graffiti o una carta personal, si es que se pone en juego la precisa tensión del lenguaje que propicia la servidumbre del texto al fin práctico inmediato: el poema, en el sentido de literatura artística, tiene un amplio espectro de posibilidades textuales. En las grandes obras poéticas, esta tensión está en juego en cada frase, en cada página. La palabra del poema (en el sentido amplio de obra de literatura artística) está más allá de la significación y de la comunicación (por lo que el testimonio o la carta o el graffiti alcanzarán lo poético solo si su textura impulsa al lector más allá de la refe-

rencialidad pragmática). Si no fuese así, la obra de arte se aniquilaría por la redundancia: sería un pobre repertorio de formas vacías, de estereotipos, un cementerio de fórmulas retóricas. Creo que esto pasa efectivamente en la mala literatura, por ejemplo, en aquella que campea hoy bajo la designación de «literatura *light*», cuya incidencia es enorme, tanto que devora espacios editoriales, concursos nacionales e internacionales, y encuentra disfraces en la supuesta incorporación de tecnicismos y otros neologismos fácilmente asimilables al léxico y al argumento de muchas narraciones artificiosas de moda hoy día, en las que cuenta siempre la anécdota como único resorte que atrae a lectores ahítos de argumentos, pero poco atentos a la percepción de los aspectos artísticos de la obra y desdeñosos además del pensamiento poético.

Hay, al menos, dos cuestiones que, más allá de lo que digan los teóricos o los críticos de moda, son esenciales en la obra poética (en la literatura artística): la cuestión humana y la cuestión del lenguaje. En realidad, una y otra se imbrican, se conjugan: el poner como problema la condición humana (siempre dada como singularidad) conlleva el cuestionamiento de las ideologías y de las retóricas imperantes, es decir, implica la puesta en cuestión de los lenguajes. Una radical puesta en cuestión de la condición del hombre —siempre históricamente circunscrita, siempre localizada, siempre pensada o narrada desde la singularidad de la experiencia— conlleva una radical puesta en cuestión de las gramáticas, de los lenguajes (Wittgenstein). La singularidad de la obra poética es una apertura, una «ventana» como diría Carrera Andrade, que más que recoger el mundo en una visión (que es el proyecto cartesiano), lo que sería un vano intento de totalizarlo mediante una reducción arbitraria del intelecto, abre líneas de visibilidad hacia el mundo en su diferenciación incesante; pone al cuerpo, es decir, a la mente y a los sentidos en su polimorfismo, ante la incesante dación y diferenciación de mundo. Abre al otro, lo otro. Es ***una apertura***, que puede llegar a ser una línea de fuga, un empuje hacia «las lindes» como diría Vallejo, y en las lindes, una aproximación de y hacia lo abismal del lenguaje y de la existencia; una aproximación siempre aproximante, nunca conclusiva, que no suprime lo lejano, que no reduce la lejanía, que no reduce lo otro a lo mismo.

La crítica literaria ecuatoriana - La crítica académica

Si es indecidible lo que signifique aquí entre «nosotros» la palabra «encuentro», si es demasiado ambiguo este pronombre «nosotros» —¿a *quiénes* señala este deíctico, *qué* señala en este ámbito, en este espacio que media entre los que aquí nos «encontramos»?—, si apenas nos hemos ubicado en nuestras sillas para debatir, para batirnos, ya se han marcado las diferencias y han emergido las

posiciones irreconciliables sobre lo que ha de entenderse por «literatura», por «literatura artística», por «lo poético», ¿qué diremos del asunto mismo que parece juntarnos, la «*crítica literaria* ecuatoriana»? Hay, de hecho, una serie de trabajos —varios ensayos en revistas, ponencias presentadas en encuentros y congresos, unos pocos, poquísimos libros, y unas cuantas tesis de maestría y doctorado— que se han escrito en el Ecuador en el curso de la última década. En ellos podemos apreciar la discordancia de objetos y metodologías utilizadas en el análisis y la descripción, y, en contados casos, las vías de interpretación. Pero vamos por partes: lo primero que se destaca es el exiguo número de trabajos críticos. Además, muchos de ellos apenas circulan; hay un cerco que se impone a la crítica, aun a la académica. Las tesis, sobre las que pesan de entrada las coerciones del «trabajo académico», casi nunca se editan. Hay varios estudios críticos que leen los amigos más cercanos del autor y que luego van a morir en algún *disket* o al fondo de algún cajón de escritorio. En otras palabras, la diversidad de la crítica solo puede ser apreciada por un restringido grupo de académicos que circula en los restringidos espacios asignados a la literatura por tres o cuatro universidades ecuatorianas. Muy poco es lo que llega a un público más amplio, público que incluye a los escritores. En las academias, no hay verdadero debate sobre las posiciones asumidas por los críticos. Hay una extrema carencia de revistas especializadas (podemos contar con los dedos de una mano las revistas literarias que han salido en los últimos diez años, y para contar el número de ediciones de cada una de ellas, seguramente nos sobrarán los dedos de la otra mano), de espacios destinados a la actividad literaria y en general a las actividades culturales en los medios de comunicación masivos (periódicos, radio, televisión). La crítica se subsume a las necesidades mercantiles en aquellos mínimos espacios que los medios dejan a la literatura (subsunción que implica la sustitución de la crítica por el comentario, generalmente elogioso cuando no apologético). Hay desinterés de las pocas editoriales que existen en la publicación de trabajos críticos; desinterés que tal vez se explique porque una crítica consistente, basada en la honradez intelectual, pondría en riesgo los parámetros mercantiles que determinan la circulación de los libros. Hay, por tanto, una estructura institucional que disuelve la crítica. Estructura institucional que engloba a universidades, editoriales, medios de comunicación, entidades culturales, críticos y, desde luego, a los mismos escritores (sobre todo a los mediocres, que son los que más se preocupan por controlar los espacios burocráticos de la institucionalidad cultural).

La estructura del aparato institucional de la cultura no solamente se configura a través de la administración de los recursos, sino que se articula en las formas ideológicas, en las sedimentaciones de los modos de «pensar» (o no-pensar), de «sentir» y de «imaginar» que circulan en la institución. La crítica, ejercida en la academia y para la academia, repite los hábitos retóricos que han cris-

talizado en ella. Poco importa si cambian los «métodos», las «perspectivas teóricas», o si se modifican los objetos de la crítica. Los hábitos retóricos hacen de esta crítica académica, en la mayoría de los casos, una crítica de poco interés fuera del «*campus*» (aunque en ella se reordenen y se inviertan los «*cánones*» o se modifique y amplíe el «*corpus*»). Prima en la academia una crítica que hay que leerla (cuando se puede leerla) con capa y birrete, es decir, fuera de época, fuera del mundo de la vida. Es la crítica que menos interesa a los lectores, y la que menos interesa a los autores, si estos de verdad son artistas y no meros escaladores de puestos institucionales. Con ello no quiero decir que no se pueda hacer una lectura crítica suscitadora en la academia; señalo un dominio que impone formas, de las que, siendo necesario, es difícil salir, si se quiere mantener en vilo el pensamiento, si se tiene «afán». Iré un poco más allá, dado que he venido a parar bastante lejos de los límites que debería imponerme la cautela: lo que el formalismo académico produce, sobre todo en países como el nuestro, debido a la falta de coraje, a la pusilanimidad y a la pereza, debido al vaciamiento del discurso en moldes estereotipados, es decir, debido al vaciamiento del lenguaje, y debido finalmente a las normas que rigen el trabajo de los académicos,[2] es la imposibilidad de *pensar*. Por varias vías, la academia ecuatoriana conspira desde hace décadas —si es que no ha conspirado siempre— contra la posibilidad de pensar: hoy predominan en ellas las ideologías de lo «políticamente correcto» y de la «eficacia», así como en algún momento el vaciamiento de la posibilidad de pensar se distribuyeron el «materialismo dialéctico» más trivial y soso, un humanismo liberal decimonónico y un barroquismo conservador y pomposo. La crítica de estas formas de ideología y lenguaje apenas si tuvo lugar entre nosotros, como apenas si la tiene hoy la crítica de las ideologías de lo «políticamente correcto» y de la «eficacia». Habrá que preguntarse con seriedad acerca de la pertenencia de la crítica literaria sociologizante de los últimos años a esa ideología de lo «políticamente correcto», o al menos preguntarse acerca de su correspondencia.

¿Hay acaso un libro de crítica que haya provocado en el último cuarto de siglo un remezón, una sacudida del «espíritu» —y les pido disculpas por utilizar un término tan poco pensado y tan rápidamente desechado por «teológico», por «metafísico»— entre nosotros? Tal vez haya alguna novela, algún poema... Pero, un libro de crítica, ciertamente no. Incluso creo que la novela o el poema que pudieron sacudir el espíritu de los ecuatorianos no ha llegado a hacerlo por la falta de crítica pertinente, por la falta de espíritu crítico. La crítica, incluso la

2. Valdría la pena comparar las condiciones del académico en las universidades ecuatorianas con las condiciones del académico en universidades mexicanas, chilenas, brasileñas, y no se diga con las condiciones del trabajo académico en Estados Unidos y Europa, para observar el absurdo del trabajo intelectual en nuestras academias.

mejor, es descriptiva, analítica. Apenas si se aventura con timidez en la interpretación, cuando lo intenta. Muestra estructuras, establece «intertextualidades», pero la mano del crítico tiembla a la hora de interpretar, de discriminar, de escindir. Resulta además digno de «sospecha» advertir que el único libro de crítica sobre Palacio, antes de la edición de la obra de Palacio en la biblioteca «Archivos» de la UNESCO, ha sido escrito por una española, y el único sobre Gangotena, por una chilena. Resulta sospechoso que en las últimas dos décadas no haya nada de valor, entre lo publicado, sobre la poesía de Dávila Andrade o sobre la narrativa de Icaza o de la Cuadra. Y que haya muy pocas páginas dignas de interés sobre la literatura artística escrita en esa misma década.

La falta de aliento crítico y de interpretación, y la comodidad del discurso analítico y descriptivo, evidencian *la imposibilidad o la falta de arrestos para pensar* que prevalece en la academia. En ésta se vive confortablemente en el marasmo, en la rutina y el acomodamiento: análisis, descripción, intertextualidad. El intercambio con otras academias puede añadir objetos a esa misma rutina: «territorios», «autorizaciones», «testimonios». Basta con revisar superficialmente algún texto de Benjamin (lector de Baudelaire, Kafka y el surrealismo), de Foucault (lector de Char, Artaud, Bataille y Blanchot), de Derrida (lector de Genet, Blanchot y Celan), de Deleuze y Guattari (lectores de Kafka), de Paul de Man (lector de Proust, Rousseau y Schlegel) o de Bajtin (lector de Rabelais, Cervantes y Dostoievsky) —o, lo que es más común, basta con echar un vistazo a algún artículo de algún crítico que trabaja en la academia norteamericana en que se cite a estos autores— y ya se tienen nuevas herramientas: se buscan «autorizaciones», se «deconstruye», se «diferencia», se «desterritorializa», se procede a «lecturas alegóricas» y los «cronotopos» danzan ante nosotros en un «dialogismo» formal... y formolizado. Los nuevos objetos surgen de la actitud «políticamente correcta»: el texto testimonial de algún levantamiento indígena, las publicaciones de las escritoras mujeres o de los jóvenes poetas. Pero no cambian los hábitos: análisis, descripción, «inter»-esto o «trans»-aquello. La crítica académica reduce el conocimiento a la descripción y el análisis; y la seriedad del pensamiento, a seca esterilidad carente de imaginación. Finalmente, lo que se logra con ello es una cantidad de discursos aburridos que escriben personas aburridas para ser leídos por otras personas aburridas y por entusiastas escritores menores que se ven gratificados en su deseo de gloria aldeana. Así se ha constituido un «territorio», un «cronotopo» tal vez, donde campean el bostezo, la pereza y la impudicia.

La gran crítica, en cualquier época, siempre fue una suerte de desafío intelectual, de desafío del «espíritu». Para críticos de la talla espiritual del Doctor Johnson y Coleridge, de Schlegel y Jean Paul, de Baudelaire, Eliot y Pound, de Spitzer, de Benjamin y Adorno, de Henríquez Ureña y Reyes, de Dámaso y Amado Alonso, de Borges y Paz, de Rodríguez Monegal y Rama, de Frank Ker-

mode, Harold Bloom o George Steiner, para los grandes críticos, la crítica ha sido siempre una forma de escritura literaria, un desafío estético y un reto al pensamiento. Una forma que, aunque *parece* parasitaria y menor con respecto al poema (al arte literario), se deja parasitar por lo poético, por el pensamiento poético. Una forma que siendo literatura, se sitúa entre el poema y el pensar, y que exige «estilo» o, dicho de mejor manera, «estilos». Hoy esta palabra parece devaluada, cargada de resonancias metafísicas, digna del basurero. No dudo que habrá críticos entre los presentes que, al pasar el corrector ortográfico de sus computadoras, presionarán la tecla «*Delete*» en cuanto aparezca. Pero la falta de desafío literario en la crítica académica hace que ésta carezca de «estilo» o, dicho de modo más preciso, que su «estilo» sea burocrático y carezca de singularidad. Y con la carencia de estilo viene la carencia de algunos ingredientes fundamentales de la gran crítica literaria: la ironía, las notas de humor, el desenfado, la invención, el juego libre del pensamiento y de la imaginación. A alguien que no se ría de sí mismo —que carezca de la capacidad para reírse de sí mismo, de «su estilo», es decir, que no sea una individualidad habitada por múltiples estilos—, y que no ponga en juego en el texto una distancia irónica respecto de su pretensión crítica, a estas alturas, no se debería tomar en serio como crítico.

Acaso por este lado del estilo —o de la falta de estilo— habría que indagar también las conexiones (la «inter» y la «transtextualidad») entre los discursos «políticamente correctos» y «eficaces» de la sociología, la economía y la politología, con los de la crítica literaria prevaleciente en las academias. La «crítica» ofrece aún menos interés cuando se interesa por las supuestas marginalidades, pues es mucho más condescendiente con las obras mediocres; es mucho más «impresionista» —lo que entre nosotros ha de entenderse que se deja llevar por las impresiones inmediatas, las cacofonías, los temas y los gestos extraliterarios—, más comprometida con el agrupamiento y el partidismo (los «jóvenes», las «escritoras», las «minorías», los «diferentes»). Lo radicalmente marginal, por el contrario, es siempre la gran poesía.

Quisiera señalar, solo de paso, o al paso, que una mirada más detenida a la crítica académica evidencia una confusión que se produce a menudo entre lo que estrictamente es la «crítica» y la «historiografía literaria». No niego que haya ciertas «herramientas» comunes a ambas, al igual que hay metodologías y herramientas (de la semiología, de la lingüística, de la retórica) que se revelan útiles para la lectura de textos que corresponden a series o ámbitos diversos (testimonios, obras poéticas, discursos políticos, etc.); pero mientras la crítica se propone, a fin de cuentas y más allá de cualquier disquisición filosófica, una *interpretación*, la historiografía se propone establecer precisamente una serie y las transformaciones que en ella tienen lugar. En este caso, la interpretación es secundaria y subsidiaria, así como en la crítica cualquier referencia historiográfica

solo tiene sentido en cuanto trata de interpretar el acontecimiento singular de una obra,[3] su historicidad.

La crítica literaria ecuatoriana - Lo ecuatoriano de o en la crítica

Las consideraciones que preceden toman el término «ecuatoriana» como forma adjetival de la crítica. Pero es necesario dar un paso más: ¿qué es esta cualidad de «lo ecuatoriano», si es que hay alguna, que podría delimitar la «crítica», que es el objeto de nuestra consideración? La pregunta solo en principio parece baladí. Sería un puro ejercicio de escolástica y retórica si se la plantease para discriminar si la «crítica literaria *ecuatoriana*» atañe a la crítica escrita por ecuatorianos sobre cualquier «objeto» literario, sobre cualquier obra, con independencia de la nacionalidad del autor de la obra; o si atañe a la crítica escrita en torno a obras escritas por ecuatorianos, o si une los dos criterios para englobar a la crítica escrita por ecuatorianos sobre obras de la literatura ecuatoriana. Pero la pregunta adquiere sentido —es decir, dirección, aunque no por ello un fin predeterminado— si apuntamos con ella a poner en cuestión el presupuesto en apariencia más firme que nos ha traído a este *encuentro*: la indudable existencia de «lo ecuatoriano». Mas, ¿qué sucedería si ese presupuesto fuese el más endeble, el menos consistente; si «lo ecuatoriano» dependiese de una «línea imaginaria», o correspondiese apenas a una «línea imaginaria» que hubiéramos dibujado en un espacio abstracto, por puro «espíritu de aventura», en la supuesta pureza racional de la «geometría», «sobre las geodésicas y los meridianos», para poder sostenernos en algún lugar, aunque fuese por una suerte de «acrobacia», como dice el poema de Gangotena? ¿Y si «lo ecuatoriano» apenas fuese una «línea imaginaria» que marcase nuestra sustentación en un lugar difuso, en una disolución?

Tal inquietud aparece ya en un momento singular de la historia del Ecuador del siglo XX, hacia 1940, en el momento en que la literatura que se escribía entonces y en este lugar que llamamos «Ecuador» tenía la función, y aun la función primordial, de «crear» la «idea» o el «imaginario» de la «nación ecuatoriana». A la formación de esa «idea» se ven convocados los intelectuales de izquierda y de derecha: Jaramillo Alvarado, Jijón y Caamaño, Ponce Enríquez, Carrión. A la formación de la ideología de la nación ecuatoriana corresponde la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, obra en la que convergen Ve-

3. No se me escapa, desde luego, la problemática dificultad que entraña la delimitación de la obra: desde un poema, un cuento, una novela, hasta la complejidad de las «obras completas».

lasco Ibarra, Carrión y Espinosa Pólit. Esa ideología (liberal, burguesa, ilustrada, decimonónica, moderna) es acogida por los intelectuales conservadores, liberales, socialistas y aun comunistas, que se unen en torno a un propósito, un destino: el Ecuador. Es verdad que ese destino viene del siglo XIX, de la disolución de la Gran Colombia. Es también el destino de García Moreno, de Montalvo, de Alfaro. Pero solamente hacia 1940, por una compleja articulación de relaciones sociales y de factores demográficos, en medio de una fuerte crisis económica, adquiere fuerza. La literatura y la pintura, desde la década de los años 30, toman para sí la función de describir, de mostrar el mosaico de lo que habría de ser la «ecuatorianidad»: aparecen en escena las alegorías del indio, el montuvio, el cholo de la costa, el mestizo, el hombre y la mujer «urbanos», es decir, de las pequeñas ciudades que son entonces Quito, Guayaquil, Cuenca, Loja. La «ecuatorianidad» sin embargo fue siempre una condición problemática. El estado nacional ecuatoriano se formó tardíamente, en un intersticio entre Perú y Colombia; la sociedad ecuatoriana careció de una clase dirigente con un destino relativamente autónomo. Desde su inicio, el estado nacional fue un estado fracturado, fragmentario, débil, que jamás podría concluir su construcción. La fórmula de Carrión, «la nación pequeña» con gran cultura, necesaria y fructífera en su momento, pone en desnudo la debilidad misma de la «nación ecuatoriana». El sueño de la «nación pequeña» con un destino de «gran cultura» comienza a disolverse de manera vertiginosa hacia 1970, cuando el Ecuador paradójicamente inicia su «modernización» económica gracias a la producción petrolera, la industrialización y el crecimiento urbano. Desde entonces, han crecido las ciudades, se ha mercantilizado el conjunto de la vida social y hemos ingresado en la internacionalización de la economía, de la política y de la cultura. Se ha expandido la cobertura educativa, han surgido nuevos mercados de «bienes culturales», mas no por ello se ha fortalecido algo que pudiese llamarse «cultura ecuatoriana». Y, mucho menos, algo que pudiese llamarse «gran cultura». El poder político se ha transformado, pero no por ello vivimos una forma democrática: hay una organización del poder sustentada en grupos de presión oligárquica y en su correlato, grupos de presión social diversos. Y hemos llegado a este siglo que se inicia (aunque no inicie nada) en un contexto que, si bien no suprime las formas nacionales, supedita la economía y la política, y por consiguiente las formas culturales, a los procesos de internacionalización crecientes. Entre estos, las nuevas tecnologías afectan radicalmente la vida cotidiana, transforman desde la raíz los procesos de comunicación, la interacción de los individuos, es decir, la cultura, sin que por ello dejen de actuar las figuras del pasado. Día a día cobran importancia decisiva nuevos factores de la cultura: las migraciones, las telecomunicaciones, la presencia social y política del movimiento indio. Todo ello hace que la tradición de la «cultura ecuatoriana», si es que la hubo, estalle en fragmentos. En estos fragmentos se impregnan y transforman las

viejas formas culturales, el «barroquismo», el espíritu localista, aldeano.

La «ecuatorianidad», como figura política, acaso sea hoy, aparte de un soporte endeble del poder oligárquico que funciona sobre la base del populismo, apenas una línea que une frágil y fragmentariamente una «historia» y un territorio: un conjunto disperso de lugares coloniales unificados por la cultura barroca; un mundo indio residual cuya resistencia y posterior emergencia han acabado simbólicamente en el acto de sentar a su dirigente por unos minutos en la «Silla Presidencial», es decir, en el acto de tomar el lugar y las formas del poder instituido; un anhelo de figura nacional independiente; una débil cohesión que comienza a desdibujarse con la creciente internacionalización cultural, política y económica, por una parte, y por otra, con el estallido de los intereses localistas y regionales. En el nombre mismo del estado nacional, *Ecuador*, parece anidar desde siempre su suerte: una línea imaginaria, una «aventura» entre «las geodésicas y los meridianos».

¿Esta es, tal vez, una línea de invisibilidad, un *no-lugar*, un *no ha lugar*? Si se pasa revista a la crítica literaria hispanoamericana reciente, apenas si aparecen mencionados el país y sus escritores. Permítanme poner dos ejemplos: Si leemos con atención los materiales presentados en el coloquio *Celebraciones y lecturas: La crítica literaria en Latinoamérica* que tuvo lugar en la *Freie Universität* de Berlin bajo la coordinación de Carlos Rincón y Petra Schumm en 1991, recopilados bajo el título *Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario*,[4] encontraremos: 1. La «fundamentación teórica» de las posiciones prevalecientes en la crítica académica actual, que disuelve las fronteras de la literatura para dar cabida en ella a cualquier discursividad o cualquier narratividad; 2. La continuidad de las disquisiciones sobre lo «latinoamericano», lo «americano», y las consiguientes disquisiciones sobre la «transculturalidad», etcétera, etcétera; y, 3. La ausencia de referencia a la literatura producida por los ecuatorianos, que es lo que en este punto de mi intervención me interesa destacar. Esta ausencia contrasta con las referencias a autores ecuatorianos en *América Latina en su literatura* (1972),[5] volumen colectivo cuya riqueza de propuestas imaginativas (en comparación con la más pobre *Entre las crisis y los cambios*), a mi modo de ver, evidencia además que entre 1970 y 1990 se produjo un proceso de decadencia de la crítica, seguramente ocasionado por su institucionalización bajo los patrones de la academia norteamericana. Un segundo ejemplo tiene que ver con el ensayo «Un siglo de poesía: balance y perspectivas», de Martha L. Canfield.[6] En ese

4. Revista *Nuevo texto crítico*, dirigida por Jorge Rufinelli, Stanford University, California, USA, número doble 14/15, julio 1994-junio 1995.
5. *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción de César Fernández Moreno, México, UNESCO y Siglo XXI, 1972.
6. Marta L. Canfield, «Un siglo de poesía: balance y perspectivas» en *Hispamérica. Revista de literatura*, Gaithersburg, MD, Estados Unidos, año XXIX, No. 85, 2000.

ensayo, la crítica uruguaya pretende hacer un balance de la poesía hispanoamericana del siglo XX. No aparece en él citado ningún poeta ecuatoriano. Ni Carrera Andrade, ni Gangotena, ni Escudero, ni Dávila Andrade, ni Adoum. No aparece tampoco ningún ecuatoriano en la antología de poesía hispanoamericana del crítico peruano Julio Ortega.

Sin embargo, la invisibilidad de lo que podría estar marcado por «lo ecuatoriano» (lo que se escribe en el Ecuador, lo que han escrito los ecuatorianos) no solo se produce en la crítica académica latinoamericana, sino, lo que es desconcertante, también entre nosotros mismos. Casi ningún joven ecuatoriano que sale actualmente de la educación media con su diploma de bachillerato bajo el brazo ha leído jamás una página de Icaza, de Carrera Andrade, de José de la Cuadra, de Pareja Diezcanseco o de Dávila Andrade. Esta ignorancia es irremediable, pues la educación superior, aun la que se encarga de preparar a los maestros de lengua y literatura, con alguna excepción, no hará sino acentuar el desconocimiento de la historia del Ecuador y su cultura. ¿Habrá cubano que no haya leído a Martí, o nicaragüense que no sepa algún verso de Darío? Aún más: casi ningún «joven poeta» ecuatoriano ha leído a Carrera Andrade, Escudero, Gangotena, ni a Dávila Andrade. Casi ningún «joven narrador» ha leído a Icaza, de la Cuadra, ni a Pareja. Si se salva Palacio es gracias a que ha sido etiquetado como «raro».

La invisibilidad del Ecuador fuera de las fronteras —invisibilidad reiterada en los últimos años, en que la «información» de los medios de comunicación internacionales solo dan cuenta de los derrocamientos de algunos de nuestros gobiernos corruptos o de las tragedias de nuestros migrantes— se articula con la invisibilidad que surge de la falta de una «tradición», de una continuidad histórica. Tal vez ello esté produciendo una extraña singularidad: se conjugan entre nosotros la persistencia de formas de barroquismo y de reciprocidad clientelar, con formas «posmodernas» que vuelven efímero e inocuo todo acto, que volatilizan toda percepción de la realidad. Lo que no adquiere innecesaria exuberancia decorativa, lo que no es ritual pomposo y vacuo, se desvanece de inmediato. Si esto es así, si no hay una continuidad en la que podamos reconocernos, necesaria incluso para actuar contra ella, no cabe hablar de una «literatura ecuatoriana». Al cabo de años de insistir en la indagación de algún tipo de engarces entre las obras de los poetas ecuatorianos, yo mismo he llegado a percibir la inutilidad de tal búsqueda. Hay un grupo excepcional de poetas quiteños nacidos a inicios del siglo XX (Carrera Andrade, Gangotena, Escudero); existe la poesía de Dávila Andrade; pero creo que no hay algo que podamos llamar una tradición o una historia de la «poesía (lírica) *ecuatoriana*». Tampoco hay una «narrativa *ecuatoriana*». No hay en rigor una literatura *ecuatoriana*. No basta que haya autores, que haya obras escritas por ecuatorianos, para que exista una literatura *ecuatoriana*. En consecuencia, tampoco cabe hablar de una

«crítica literaria *ecuatoriana*». No hay una tradición crítica que la sustente, ni tiene objeto, si decimos que no hay una «literatura ecuatoriana». Yendo más a fondo, cabe que nos preguntemos: ¿Y por qué tendría que haber una poesía o una literatura ecuatorianas? ¿Acaso la ecuatorianidad podría ser el sello distintivo de cierta forma de poesía o de narrativa? ¿Qué es lo que está en juego en la búsqueda de la «ecuatorianidad» en ciertas obras poéticas?

A más de la debilidad de lo ecuatoriano, del estado nacional y de su ideología, y dejando a un lado la invisibilidad y el opacamiento de las obras poéticas (de cualquier género) escritas por ecuatorianos, hay otras condiciones que imposibilitan la existencia de una «literatura ecuatoriana». Una literatura nacional surge de la convergencia de los procesos de formación y sustentación de los estados nacionales y de la función de la lengua nacional en la formación de la ideología de la nación. En Hispanoamérica, la lengua de sustentación de la ideología nacional, el español, no es precisamente «nacional», en el sentido de que le sea «propia» a cada estado nacional. Para las ideologías de la identidad nacional, o incluso hispanoamericana, el español aparece como lengua «apropiada», si es que no «ajena». En tanto lengua nacional, el español aparece ante los ecuatorianos como lengua «nacional» compartida con las demás naciones hispanoamericanas. Las literaturas «nacionales» se ven afectadas por esta expansión de la lengua más allá de las fronteras. También esto sucede, es cierto, en algunas regiones de Europa: ¿Kafka pertenece a la literatura alemana o a la literatura checa? ¿A qué literatura nacional pertenecen Dürrenmat o Celan? Pese a estos reparos, resulta difícil sostener la inexistencia de una literatura mexicana. Tal vez se pueda hablar de una literatura cubana, de una peruana, de una colombiana. Quizás exista una literatura caribeña en español, una literatura del Río de la Plata. Pero, ¿existe una literatura guatemalteca, una literatura chilena, una dominicana, una salvadoreña? Cabe preguntar si existe una literatura nicaragüense, pese a Darío, Coronel Utrecho, Cuadra, Cardenal y Ramírez.

La literatura nacional es una institución: requiere no solamente de obras y autores, sino de aparatos y funciones que la instituyan y sustenten. Una de las funciones de la crítica en la época moderna fue precisamente el establecimiento de las literaturas nacionales. Si en alguna época hubo el intento de instituir una «literatura ecuatoriana» fue entre 1930 y 1960. Mirado a la distancia, como hemos dicho, fue un intento compartido por la derecha y por la izquierda, un intento auspiciado por el Estado, que ocupó a las academias, a los medios de comunicación y otros aparatos. Casi me atrevería a decir que es el momento de conclusión del largo proceso de instauración del Estado nacional que se ha llamado «Ecuador», y a la vez el momento en que comienzan a evidenciarse sus límites, su inminente fracaso, su destinada fragilidad. La institución misma de la «literatura ecuatoriana» solo podía estar destinada al fracaso. Hoy, a casi medio siglo de distancia, podemos interpretar las actitudes iconoclastas y parricidas de

los jóvenes de la década de los años 60, así como el escaso interés que brinda en esa época la generación de Adoum, Jara Idrovo, Granizo, Tobar García y Donoso Pareja a la articulación de un movimiento que fije su relación de continuidad y ruptura con sus antecesores (no puedo dejar de señalar que resultan decepcionantes sus contadas intervenciones en este sentido), como manifestaciones del fracaso de aquel intento destinado a instituir la «literatura ecuatoriana». No deja de ser llamativo a este respecto que, luego, la falta de pensamiento crítico se sustituya con los catálogos que producen los críticos que optan por la cronología de las «generaciones» (Rodríguez Castelo, Valdano) y por una sociología de la literatura superficial que vinculará las temáticas —un aspecto paraliterario idealista, o quizá sería mejor decir «para-poético», de la obra literaria artística— a la historia social (Cueva).[7]

Si no se dio ninguna forma de continuidad que instituyese y mantuviese una «literatura nacional ecuatoriana» en el último medio siglo (al menos en las últimas tres décadas), en el momento actual resulta vano esperar que tal literatura ecuatoriana se instituya. No es nada difícil que el estado nacional «Ecuador» deje de existir en un futuro no muy lejano. Las tensiones internas, los conflictos regionales, las tendencias del mercado, de la internacionalización creciente, vuelven necesario el paso a formas de organización política que relativizan, cuando menos, la forma del estado nacional. La «aventura» entre «las geodésicas y los meridianos» que llamamos con el nombre de una línea imaginaria (¡que «*llamamos*» y no: que «nombramos»!) puede cesar. O ya cesó. O desde siempre estuvo cesando.

¿Hacia dónde se nos destina?

Si no hay lugar para la «crítica literaria ecuatoriana», si no hay lugar para la «literatura ecuatoriana», ¿hacia dónde se nos destina? ¿Hacia dónde se nos destina, a nosotros, críticos y poetas? Tal vez esta sea la cuestión más decisiva que deba intentar acometer la crítica. No me es posible, dados los límites de este *encuentro* (o *desencuentro*), ir más allá de un bosquejo de esta cuestión. Y no me es posible, más precisamente, por mis propios límites, y por los límites compartidos en las actuales condiciones de la vida intelectual en este país. Límites que, sin embargo, constituyen un reto. Estoy obligado cuando menos a bosquejar la cuestión. Es una cuestión que, por lo demás, me viene interpelando desde hace

7. En la preocupación por lo temático, por la tematicidad de la obra o por aquella que caracteriza al personaje, se parte de la consideración de las «ideas» en tanto principio constitutivo del texto. Así, el «materialismo histórico» de Cueva, y de otros críticos surgidos de las filas del «realismo», resulta ser mero idealismo.

casi dos décadas. En efecto, mi inquietud comenzó a manifestarse cuando hace dos décadas debí presentar una «ponencia» sobre la «actualidad de la poesía ecuatoriana» en un encuentro organizado por la Facultad de Artes de la Universidad Central.[8] Entonces aventuré una hipótesis que, en resumen, sostenía la inexistencia de una «poesía ecuatoriana» y vislumbraba la inserción de la poesía escrita por ecuatorianos en un movimiento de escritura poética que tal vez pudiese configurar una poesía «hispanoandina». Llegué a sostener que los grandes maestros de la «poesía ecuatoriana» eran Neruda y Vallejo, a los que habría que sumar Paz. Ningún poeta de mi generación, ni de la anterior, y desde luego ninguno posterior, ha reivindicado como su «maestro» a Carrera Andrade, a Escudero o a Gangotena, y ni siquiera a Dávila Andrade. Esa hipótesis, en años recientes, me llevó a dirigir un seminario en la Universidad Católica del Ecuador en el cual leímos a cuatro poetas de Perú, Bolivia y Ecuador (Vallejo, Sáenz, Gangotena y Dávila Andrade). Antes me condujo a una lectura, realizada conjuntamente con María Augusta Vintimilla y Fernando Balseca, de la lírica ecuatoriana del siglo XX.[9] Y en esa larga meditación, casi solitaria, apenas acompañada por la escucha de unos pocos amigos, ha ido creciendo, junto a la convicción de la no existencia de una literatura ecuatoriana, la certidumbre de la existencia de rasgos que, sobre todo en la lírica, pero también en la narrativa, evidencian un destino: estamos destinados al lugar que es paradójicamente el lugar de lo invisible o el lugar invisible, la intersección entre los Andes y el Ecuador terrestre, el lugar que corresponde al «Extremo Poniente del Mundo», al confín de Occidente en los bordes del Pacífico.

Algo inusitado, *algo* insólito, *ha acontecido* ya; *algo* que quizás deriva de una de las figuras de la Modernidad, la barroca, para decirlo con palabras de Bolívar Echeverría. *Algo* que deriva de la dirección barroca de la Modernidad, pero en los Andes ecuatoriales, más aun, en los huecos, los valles de los Andes ecuatoriales, en la cercanía de los restos de lo indio precolombino, pero *algo* que acontece en la lengua hispánica. *Algo* que deriva también de la poesía moderna (de Occidente), del ocaso de los dioses de Occidente, y deriva hacia este «extremo

8. I. Carvajal, «Actualidad de la poesía ecuatoriana», ponencia leída en el Coloquio sobre Cultura Ecuatoriana, en *Cultura, Revista del Banco Central del Ecuador,* vol. VI, No. 18, Quito, enero-abril 1984; y, «Acotaciones sobre el contexto histórico-cultural de la poesía ecuatoriana contemporánea» en *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador,* año XV, No. 47, Quito, PUCE, agosto 1987.
9. Siempre he sostenido que, salvo la poesía épica de Olmedo, que de todas maneras poco tiene que decirme, la poesía escrita por ecuatorianos que tiene consistencia empieza en el siglo XX: la prepara el episodio triste, tardío, infantil de los «modernistas», de la «generación decapitada», y comienza realmente con Carrera Andrade, Escudero y Gangotena. Los materiales de esa lectura constan en el informe de la investigación *El pensamiento poético. Estudio de la lírica ecuatoriana en el siglo XX,* Universidad Andina Simón Bolívar y CONUEP, oct. 1994-feb. 1997.

poniente del mundo occidental». *Algo* que deriva desde lo griego y lo latino, pero también desde lo judío y lo árabe (*algo* que deriva desde Andalucía). *Algo* que acontece, además, en un lugar insólito: un lugar que constantemente expulsa hacia fuera (pero, ¿hacia dónde?) al pensamiento, a la palabra poética, y que, a la vez, atrae a la palabra poética hacia un punto donde se abisma por interiorización desconcertante. Es *algo* que *ha acontecido* y que sigue *aconteciendo* en la palabra poética (en verso y en prosa). La obra poética de Carrera Andrade es un movimiento constante hacia la exterioridad: ventanas cada vez más amplias, desde la aldea natal (Quito) hacia el mundo; una obra poética cuya obsesión metafórica encubre una obsesión metonímica que impulsa a salir de Lo Mismo por vía de la contigüidad, sin jamás lograrlo. La poesía final de Carrera Andrade es una trágica y a la vez jubilosa renuncia a la exterioridad: poesía que acentúa la intimidad, que se recoge luego de reconocer que el mundo poético es la diferenciación incesante del Yo, de Lo Mismo. La poesía de Gangotena es otro movimiento hacia la exterioridad que se manifiesta incluso en la búsqueda de otra lengua, de una lengua extranjera: el francés, el español arcaizante y extremadamente ajeno a la lengua coloquial, a pesar del tono coloquial del poema. Pero a la vez la poesía de Gangotena es un desesperado esfuerzo de penetración en la interioridad, hacia un punto de anclaje y cesación de la angustia existencial, del sentimiento de orfandad, de desamparo. Una poesía que insistentemente penetra en la intimidad y perfora las capas de la experiencia, como si lo condujese una broca dirigida a abrir los ámbitos de fuga de ese poetizar, en el que se acumulan las capas de versos y versículos que vuelven una vez y otra sobre los motivos de la desolación, no solo del poeta, sino del lugar del poetizar. Escudero comparte con Gangotena el extrañamiento lingüístico, pues aunque escribió sus poemas en español, lo hizo en una lengua extremadamente poética, en la que trata de fundir la herencia gongorina con los legados de Mallarmé a la poesía moderna. Igualmente, esa línea de fuga hacia la exterioridad termina en una poesía que insiste en abismarse en la intimidad. Solo en el último Dávila Andrade habría una fuga incesante hacia la exterioridad, incluso hacia un Afuera más allá del lenguaje, de lo decible. Solo en un puñado de poemas desconcertantes, en que el desamparo ya no surge de la orfandad, sino que está en el origen mismo y en el destino del poema: la poesía del último Dávila Andrade es «poesía quemada», aniquilada; solo le es dado permanecer en su ruina, en sus rastros, en sus huellas. ¿Pero acaso no es también «poesía quemada» aquella que se aniquila en el último reducto de la intimidad, que solo es fuego o que solo es un punto extremo de gravedad insoportable?

Las lecturas sociológicas, culturológicas, antropológicas, semióticas e historiográficas que se han hecho y que pueden hacerse sobre las obras de nuestros poetas aportan y aportarán descripciones de los «contextos» y de los «nexos» intertextuales, siempre necesarias para la interpretación de los textos. A su vez, las

lecturas apegadas a los métodos de *close reading* aportarán la descripción de las estructuras gramaticales, lexicales, semánticas, de las figuras retóricas y su función en la composición de los textos. Pero, pese a sus hallazgos, en uno y otro caso nos quedaremos detrás del *acontecimiento* poético. Es decir, detrás de su acontecer en la historia: de su temporalización y de su tener lugar. Una crítica que se arriesga al pensar y al juego poético no desecha ninguna apertura, ninguna estrategia de lectura, pero toda estrategia de lectura es apertura al acontecer poético, tiende a que el poema advenga y provoque, en su metamorfosis, un nuevo texto del pensamiento poético.

La insuficiencia crítica

La insuficiencia de la crítica que se escribe en Ecuador radica en la actitud carente de audacia, en las consecuencias sobre el cuerpo del crítico (su sensibilidad, su intelecto y su voluntad) de la pereza burocrática de la academia y la institucionalidad cultural, y en las ideologías que impregnan a la academia y al conjunto de las instituciones culturales: la ideología de lo «políticamente correcto», de la «eficacia» medida con las escalas de ascenso en los aparatos institucionales, la ética de la pusilanimidad y la condescendencia. Tal insuficiencia impide pensar los acontecimientos poéticos que han tenido lugar, que tienen lugar en este ámbito de invisibilidad que llamamos Ecuador.

Frente a esa crítica insuficiente, pusilánime, condescendiente, están sin embargo los acontecimientos poéticos que nos han sido destinados. Vivimos un momento histórico particularmente exigente, una circunstancia que nos demanda *pensar*. Desde el poder, cualquier llamado al pensar es desestimado y combatido: el «establecimiento» condena por principio la crítica y el disentimiento; condena el pensar. Desde la institucionalidad cultural, cualquier llamado al pensar es desestimado por ineficaz y combatido porque pone en cuestión sus fundamentos ideológicos. La «corrección política» pone las reglas para la crítica institucionalizada: feministas, indigenistas, ecologistas, populistas y otras corrientes semejantes, a nombre de las «minorías» y los «oprimidos», y más allá de la justicia relativa de sus demandas, harán de la crítica una actividad de combate partidario, ideologizando la lectura. Su elemental «deconstructivismo» de la literatura debería ser «deconstruido» para encontrar las articulaciones de estas formas ideológicas en la democracia populista que reina en Occidente, incluidas las repúblicas latinoamericanas. No quiero decir con esto que no haya necesidad de una serie de combates políticos que deban librarse día tras día, pero parte de esos combates políticos será la puesta en cuestión de los propios presupuestos ideológicos que los impulsan. Al menos esto deberíamos haber apren-

dido de la historia de los movimientos revolucionarios y reformistas de los siglos XIX y XX, de los que somos herederos.

La crítica literaria, para mantenerse alerta a la escucha del decir poético, alerta al acontecimiento poético, tiene que procurar colocarse más allá de estas formas de la ideología, de sus discursos. No todo texto es un acontecimiento poético, como no todo hecho político, económico o religioso es un acontecimiento histórico. Un *acontecimiento* trae consigo una destinación sin finalidad, es *apertura*, es acaecer, es decir, historicidad, temporización; es un tener lugar que compete al incesante «estar siendo». Es singularidad que se abre hacia algún destino colectivo. Quizás en este sentido habría que pensar el verso de Mallarmé: «*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*». Las grandes obras poéticas, pasados milenios incluso, siguen aconteciendo, no cesan de acontecer. La alerta, la vigilia, la escucha del decir es la tarea del crítico, del intérprete. Tal vez entonces los términos «crítica» y «crítico» resulten insuficientes; al menos se revelan insuficientes en su uso corriente. ¿Será necesario volver a Kant para repensar una vez más el sentido de la «crítica», el camino del «crítico»? Algo parecido acontece con los términos «interpretación», «intérprete». Yo mismo los he usado en esta ponencia por falta de otros mejores. Se ha criticado con pertinencia la deuda que la «interpretación» tiene con la «hermenéutica», entendida esta como empresa destinada a la revelación, a explicitar la esencia, la verdad oculta, el misterio guardado en el texto. Pero toda lectura implica *una* interpretación, si por «interpretación» entendemos no ya la respuesta a la pregunta por lo que quiera «decir» el texto, y menos todavía por lo que quiera decir el poeta, sino la puesta en movimiento de un decir que deriva del entramado textual del poema. Movimiento de deriva que tiene sus límites, sin duda, que no puede ser arbitrario, que se rige por la textualidad del poema, por la palabra del poema. Movimiento de deriva que es la *actualización siempre aconteciente y siempre diferida* del poema. Y que, por consiguiente, deriva también de y hacia las cuestiones que atañen a la *actualidad*, a lo que nos es destinado puesto que el poema no deja de acontecer. Desde luego, la actualidad no es lo que aparece ante nuestras narices en la inmediatez de las formas ideológicas cotidianas: esto es prejuicio, moral establecida, publicidad. La *actualidad* es el acontecer que abre camino al pensar, una apertura que convoca a tomar posiciones, a la acción incluso. Pero la crítica, por destino, es la puesta de la actualidad bajo la mirada interrogante, cuestionadora, del devenir.

La crítica, entendida como interpretación que va hacia y viene del acontecimiento poético, como movimiento que posibilita la apertura del poema en la actualidad, que apunta a tener lugar y temporalizarse en el lugar y al tiempo que se actualiza el poema, es un movimiento en sí mismo poético y un movimiento del pensamiento. Es la puesta en juego del vigor de la inteligencia y de la versatilidad de la imaginación. No es en realidad un proceso de conocimiento de

la obra poética, en el sentido de saber qué pueda estar detrás del texto, puesto que nada hay por «detrás», sino un movimiento de travesía, destinado a dejar acontecer al poema y a provocar, a su vez, la escritura de otro texto, el texto que interpreta. El lector crítico analiza, describe, utiliza su «caja de herramientas» semióticas, lingüísticas, retóricas, filosóficas, históricas y hasta sociológicas, pero solo la «interpretación» destinada a la apertura del acontecimiento poético hace que su texto sea necesario. El «mal» crítico, el crítico necesario, no es ajeno al rigor analítico y descriptivo, pero si muestra la «anatomía» y la «fisiología» del texto es en función de posibilitar que el poema viva, vibre, tenga eco en el lector. No es tampoco ajeno a la percepción de los vínculos «intertextuales», pero destaca aquellos que son pertinentes en la singular resonancia de una lectura. El «mal» crítico, por lo demás, intenta alcanzar «sabiduría», no en el sentido de una voluntad de saber la Verdad, sino de mantener en vigilia el pensamiento para que sea capaz de acoger lo inesperado. Vigilia escéptica, sin duda, mas vigilia amorosa. El «mal» crítico es lector astuto porque su lectura despliega el «espíritu» (que solo es humano); mejor aún, los «espíritus», los suyos propios, los del poema. Este es el talante del filósofo. El «mal» crítico es esteta, pues tiene un apego amoroso y sensual a la palabra y a las construcciones textuales, a los «tatuajes», las incisiones, los trazos, las huella, un apego amoroso y sensual que le hace avanzar hacia las lindes, por el sin-fondo del lenguaje. Este es el talante del poeta. El texto crítico se abre camino entre poesía y filosofía. Y como responde a la actualidad, se abre camino hacia la historia, hacia lo que deviene.

¿Estamos preparados para el giro en nuestro camino crítico? Los poemas están ahí, ante nosotros. Necesitan acontecer, demandan acontecer. Los poemas escritos por los poetas y narradores ecuatorianos que tienen actualidad están ante nuestra mirada, ante nuestros oídos. Necesitan nuestra mirada, demandan que los escuchemos. Que los miremos y escuchemos en el ámbito en que acontecen los poemas (líricos, narrativos, dramáticos) de los grandes poetas hispanoamericanos, de los grandes poetas de nuestra lengua, de los grandes poetas clásicos, románticos, modernos, contemporáneos. Demandan la escucha en su lengua natal, es decir, la escucha en el acontecer de su lenguaje poético. Pero «nosotros», los que aquí «debatimos», los que hemos sido convocados a un «encuentro», ¿estamos preparados para el pasaje, para el giro en nuestro camino crítico, para que todo sea puesto en riesgo? ■

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

EL SILENCIO DE NELLIE CAMPOBELLO*

Jorge Aguilar Mora

El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir. Fue la noche en que murió Miguel Páramo.

Al inicio de *Cien años de soledad* (1967), García Márquez recreó así aquella cláusula de *Pedro Páramo* (1955): «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo».

De esta hermosa manera, *Cien años de soledad* le reconoció a la novela del mexicano que le hubiera servido de guía en la entrada al laberinto de su estilo. Como todos sus lectores recuerdan, García Márquez incorpora en su narración personajes de otras novelas latinoamericanas: Víctor Hughes de *El siglo de las luces*, un personaje relacionado con el protagonista de *La muerte de Artemio Cruz*, el bebé Rocamadour de *Rayuela*... Sin embargo, en la novela del colombiano, que es la narración voraz y total de la historia de una familia y de una nación y que es también el símbolo lingüístico de un continente (y muchas cosas más, afortunadamente), *Pedro Páramo* no está presente en la mención de uno de sus personajes, está tejido con su propia carne textual, ofreciéndole a su imagen inaugural el ritmo, el tono lexical, la mesura de las frases: la frase inicial de *Cien años de soledad* será un tema fundamental a lo largo de la novela con variaciones en momentos decisivos de la historia, siempre ante la cercanía de la muerte, como en el memorable pasaje de la masacre de obreros de la bananera. Más aún, al final mismo de su novela, García Márquez

* Este trabajo es el prólogo de *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* de Nellie Campobello (México: Era, 2000). Lo reproducimos con autorización del autor.

volvió a recoger una imagen procedente justo de la última línea de *Pedro Páramo*, cuando Aureliano, al despertarse de la borrachera por la muerte de Amaranta Úrsula y al recordar a su hijo, cree que ésta ha resucitado para ocuparse del niño: «Pero el cadáver era un promontorio de piedras bajo la manta».

Al mismo tiempo, el sentido propio de la frase y de la imagen que unen a estas obras define la intransferible originalidad de ambas. Ese momento, años después, en que el padre Rentería recordaría la noche en que murió Miguel Páramo no aparece en la narración de *Pedro Páramo*; en cambio, el momento en que el coronel Aureliano Buendía, ante el pelotón de fusilamiento, recordaría cuando su padre lo llevó a conocer el hielo reaparece en *Cien años de soledad* unos capítulos después y se convierte en uno de los momentos críticos de la narración y de la novela.

El montón de piedras en que se convierte Pedro Páramo es la imagen más irónica posible ante el Cristianismo como institución; y el montículo de piedras en que se ha transformado Amaranta Úrsula es la metáfora más desoladora ante el optimismo historicista de la perfectibilidad humana.

La novela de Rulfo es el ejemplo magistral de la novela más abierta y más libre de la literatura latinoamericana del siglo XX; la del colombiano, igualmente magistral, es la estructura autosuficiente más perfecta en ese mismo siglo.

Cien años de soledad no hubiera sido posible sin *Pedro Páramo* y *Pedro Páramo* no hubiera sido posible sin *Cartucho* de Nellie Campobello. Ésta anticipa lúcidamente muchos rasgos que definirían el estilo de Rulfo: ese trato constante de las palabras con el silencio; ese parentesco en acción del silencio con la sobriedad irónica, tierna, de frases elípticas, breves, brevísimas, a veces casi imposiblemente breves; esa velocidad de la narración que, sin transición, recorre instantáneamente todos los registros del lenguaje y todas las intensidades de la realidad; esas metáforas súbitas y reveladoras de una acendrada unidad y fragilidad del mundo en donde lo humano y la naturaleza dejan de oponerse; esa convicción profunda, terrenal, de que el lenguaje, su lenguaje, co-responde a una experiencia propia e intransferible.[1]

Y también está en *Cartucho* la fragmentación de la historia, la diseminación azarosa de imágenes que se conectan internamente, a través de canales profundos pero indistinguibles del tejido de las palabras. En Campobello, ese cuerpo último es la contemplación maternal de la lucha villista en o desde Hidalgo del Parral, Chihuahua; en la de Rulfo, la inversión de dos mitos totali-

1. Esta velocidad, que quiere reproducir el tono y la uniformidad de la oralidad, es en gran parte responsable por la dificultad de la puntuación en muchas partes de esta primera versión de *Cartucho*.

zadores: el Paraíso perdido y la fundación de un mundo (o, específicamente en el caso cristiano, de una Iglesia).

Campobello escribió la crónica de lo que casi nadie quería, ni ha querido, escribir: del período entre 1916 y 1920 en el estado de Chihuahua. Los pocos historiadores que han tocado este tema han coincidido en llamarla la época más sombría de la historia de esta región. Alberto Calzadíaz Barrera, un admirable rescatador de testimonios de protagonistas revolucionarios en varios libros indispensables, la caracteriza de esta manera: «Nos estamos acercando a la fecha en que se inicia en el estado de Chihuahua la guerra de guerrillas más cruel y salvaje que se ha conocido en nuestra historia».[2] Y recientemente, Friedrich Katz, en su extraordinaria biografía de Villa, la describió así: «Los años 1917 a 1920 fueron la etapa más cruel que vivió Chihuahua durante la revolución y uno de los períodos más oscuros de toda su historia».[3]

Katz, fiel al título de su libro y fiel a su método propio, siguió con cuidado las actividades de Villa en estos años; y no se detuvo en otros personajes, por decirlo así, secundarios. Calzadíaz Barrera, en cambio, menos sistemático que Katz, recorrió la época a través de los testimonios de muchos de los participantes directos en esta guerra sombría.

Nellie Campobello se aproximó todavía más al acontecimiento pasajero, instantáneo, aparentemente in-significante, pero profundamente revelador. Ella no describió las batallas, ni las posiciones políticas; no rescató los testimonios extensos de los guerreros. Ella fue a su memoria para perpetuar los instantes más olvidables, para otros, y más intensos, para quienes los vivieron. Ella escribió de lo sucedido en «una tarde tranquila, borrada en la historia de la Revolución»; escribió de momentos literalmente originales de la historia y de personajes únicos como Pablo López, como Catarino Acosta, como José Díaz, como Pancho Villa, un hombre que «nació en 1910», ya que «antes nunca existió».[4] Y su libro es una baraja desparramada en un azar, en un azar marcado, como las tarjetas de Martín López o como las cartas de «El Siete».

Rulfo narró, uniéndolos de manera estructuralmente perfecta, el mito del regreso de un hijo al paraíso de su madre y el mito de un san Pedro fundador, como piedra que es, de un mundo autosuficiente: «Eres piedra...» Pero aquel paraíso nunca fue sino un infierno, desde el momento mismo en que recibió su nombre: Comala; y el fundador nunca fue otra cosa que la piedra que le daba nombre —Pedro—, nunca fue otra cosa que un montón de piedras que ter-

2. Alberto Calzadíaz Barrera, *Hechos reales de la Revolución. El general Martín López, hijo militar de Pancho Villa. Anatomía de un guerrillero*, tomo V, México, Editorial Patria, 1975, p. 124.
3. Friedrich Katz, *Pancho Villa*, tomo II, México, Era, 1998, p. 214 (Trad. de Paloma Villegas).
4. Nellie Campobello, «Perfiles de Villa», *Revista de Revistas, el semanario nacional*, año XXII, No. 1160, 7 de agosto (1932), pp. 14-15.

minaron derrumbándose y dejando caer, en el mismo acto, al pueblo y a la historia. Estas inversiones de dos mitos originales estructuran la novela: al principio, Juan Preciado aprende, aún antes de llegar, que Comala es literalmente un comal, más caliente que el infierno; al final, Pedro Páramo regresa al contenido tangible de su propio nombre, se encuentra con lo que siempre ha sido: una piedra. El punto de unión entre ambas inversiones es Abundio: medio hermano y guía de Juan Preciado; hijo y asesino de Pedro Páramo. Esta abundancia de sentido de un personaje que solo aparece al principio y al final se sostiene gracias a un vacío: Juan desconoce que Abundio es su medio hermano y Pedro no reconoce a su hijo. Rulfo entró solo a un territorio que nadie había pisado. Y desde entonces, nadie, en la literatura mexicana, ni en la latinoamericana, ha recorrido con tanta intensidad ese territorio de una historia que se confunde con la destrucción de un proceso de simbolización. Herido de muerte, Pedro Páramo ve cómo «se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas» y cómo todos se van de él; y luego «se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras». Y el pueblo, como él mismo lo había predicho, se vuelve un páramo. El símbolo regresa a su principio, se deshace en sí mismo: la novela *Pedro Páramo* es nada menos que la transformación de un símbolo en su materia; y en ese sentido es todo lo contrario del proceso mítico cristiano y de todo proceso mítico.

Las obras maestras de Campobello y de Rulfo son opuestas y complementarias: *Cartucho* presenta la tensión que produce el cruce de lo personal con lo histórico; *Pedro Páramo*, en cambio, muestra el desmoronamiento simbólico y narrativo de cualquier intento de unidad de lo personal con lo histórico y con lo mítico. Pero, al mismo tiempo, ambas invierten de manera prodigiosa, conceptual y estilísticamente, todos los lugares comunes de la literatura mexicana. Esta inversión singulariza ambas obras y también las protege contra la banalización.

Nadie ha hecho la genealogía de la narrativa de la Revolución mexicana: por ello es imposible darle aquí una interpretación más amplia a esta estrecha filiación de *Cartucho* con *Pedro Páramo*. De cualquier modo, este acercamiento de las dos obras no pretende que la primera reciba su legitimidad de la fama reconocida de la segunda.

Es cierto que *Cartucho* no ha tenido el reconocimiento que merece su singularidad y maestría narrativas; pero, dada la naturaleza de la república literaria mexicana en el siglo XX, donde la única cualidad permanente es el olvido de su propia tradición, el caso de *Cartucho* no es excepcional.

Circunstancias históricas y sociales impidieron en México el surgimiento de una vigorosa y decisiva vanguardia en los años 10 y 20: como empresa colectiva (aunque no necesariamente unificada), no existió en México nada tan trascendente como el movimiento peruano y como el argentino. La vanguar-

dia continental europea se manifestó muy esquemáticamente en los estridentistas y muchos años les tomaría a sus postulados más profundos en madurar y en incorporarse, de manera sorprendente y paradójica, a formas correspondientes más a la poesía pura que al estricto vanguardismo: en el clasicismo riguroso de *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta y en el clasicismo deslumbrante de *Muerte sin fin* de José Gorostiza. La «otra vanguardia», la vertiente prosaísta de la anglo-sajona, apareció, como lo mostró hace tiempo José Emilio Pacheco, a través de Pedro Henríquez Ureña y de Salomón de la Selva, quien en 1923 publicó en México *El soldado desconocido*.[5]

Aquellas mismas circunstancias históricas y sociales provocaron también la compulsión de inventar una línea «coherente» e higiénica de generaciones o grupos que, entre otras consecuencias, convirtió a *Los de abajo* en una novela ejemplarmente «revolucionaria», hizo de *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo* paradigmas de estilo clásico, estableció una secuencia genealógica aparentemente comprensible y explicable (Ateneo-Contemporáneos-Octavio Paz) y dejó al margen, como un «género» aislado, solo conectado anecdóticamente con un período histórico, a casi toda la narrativa de la Revolución (decenas y decenas de obras).

Este aislamiento de la «novela de la Revolución» se rompe, en apariencia, con la inclusión en el canon del clasicismo mexicano de obras como *El águila y la serpiente*, *La sombra del caudillo*, las *Memorias de Pancho Villa* de Martín Luis Guzmán; o la autobiografía de Vasconcelos; o incluso, como obras de clausura, *Pedro Páramo* y *La muerte de Artemio Cruz*. Una crítica con aspiraciones de pureza estética o de pereza teórica ha escogido la solución más simple y engañosa: considerar a todos estos textos como «novelas».

Estos casos, sin embargo, en vez de establecer una continuidad, revelan más claramente la complejidad del discurso narrativo de la Revolución. El carácter novelesco de las obras de Rulfo y Fuentes no está en cuestionamiento; pero la autobiografía de Vasconcelos y dos de las obras de Guzmán (*El águila...* y *Memorias de Pancho Villa*) establecen —como muchas otras de este «género»— una relación plural muy intensa y complicada entre el discurso autobiográfico, el histórico y el literario. Precisamente su singular calidad artística abre perspectivas aún inexploradas por la crítica: la relación entre el discurso individual y el colectivo, la relevancia de la imaginación en la verosimilitud histórica, la persistencia del eclecticismo como el método más practicado por nuestros pensadores y artistas...

Cartucho está justamente en todos esos vértices críticos de nuestro discurso histórico-literario: es quizás el libro más extraordinario donde se funden —sin

5. José Emilio Pacheco, «Notas sobre la otra vanguardia», *Revista Iberoamericana*, Nos. 106-107, enero-junio (1979), pp. 327-334.

solución de continuidad— la singularidad autobiográfica, el anonimato popular, la relación histórica, la transparencia literaria, la crónica familiar.

Se ha atribuido el menosprecio de *Cartucho* al hecho de que fuera escrito por una mujer. La historia de la literatura mexicana y las declaraciones mismas de Nellie Campobello indican que esa razón fue solo un elemento entre otros: ciertamente, el destino de esta obra es un ejemplo del menosprecio en nuestro país por el talento singular de una mujer; pero ese mismo destino también habla —como lo señaló la misma Campobello— del autoritarismo de los adultos ante los jóvenes, de las luchas inescrupulosas por el poder literario y del duradero repudio del «bandido» Villa y de todos sus soldados: «Mi tema era despreciado, mis héroes estaban proscritos. A Francisco Villa lo consideraban peor que al propio Atila. A todos sus hombres los clasificaban de horribles bandidos y asesinos».[6]

Además, sabemos (o, mejor dicho, no sabemos) de muchas obras escritas por hombres y que fueron tan ignoradas como la de Campobello. Basta con recordar las novelas y los cuentos de Rafael F. Muñoz, algunos textos del Dr. Atl, la novela *Juan Rivera* de Ramón Puente, *Tratados de un bien difícil* de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, partes de las memorias de *Nemesio García Naranjo*... Incluso la apreciación crítica de *Muerte sin fin* de José Gorostiza ha sido, en general, parca y reticente, si se tiene en cuenta que no solo es el mejor poema mexicano del siglo XX sino uno de los mejores de la lengua española de todos los tiempos.

Recientemente ha aparecido *Nellie Campobello: eros y violencia* de Blanca Rodríguez, libro notable por su singular y rica aportación de datos y observaciones, aunque el título no corresponda con el contenido.[7] Gracias a este libro se puede constatar que, en general, la obra de Campobello ha sido más apreciada en el extranjero que en México.

Lamentablemente, la única traducción completa de *Cartucho* al inglés es pésima: a la ignorancia del español por parte de la traductora (y sobre todo del español del norte de México), hay que agregar por lo menos un descuido mayúsculo que omitió una columna de la edición hecha por Castro Leal para Aguilar y volvió incomprensible este texto formidable llamado «Mugre». Doris Meyer es la responsable de esa falta de respeto.[8]

6. Nellie Campobello, «Prólogo», *Mis libros*, México, Compañía General de Ediciones, 1960, p. 14.
7. Blanca Rodríguez, *Nellie Campobello: eros y violencia*, México, UNAM, 1998.
8. Véase la p. 939 de Antonio Castro Leal, editor, *La novela de la revolución mexicana*, México, Aguilar, 1960 (9a. ed., 1970) y la p. 30 de Nellie Campobello, *Cartucho and My Mother's Hands*, trad. de Doris Meyer, University of Texas Press, Austin, 1988. (En los créditos sobre los derechos de autor se le atribuye a *Cartucho* la fecha de 1931, pero no fue traducida la edición de 1931 sino la arriba señalada).

Otro libro recién aparecido sobre Campobello es el de Irene Matthews: *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, el cual, aunque aporta datos muy importantes y declaraciones de Campobello muy reveladoras, está escrito en un español que muchas veces no se reconoce a sí mismo y contiene errores y descuidos lamentables.[9]

La primera edición de *Cartucho* es de 1931. Contenía 33 textos de imposible definición. Enmarcados casi todos por esa etapa trágica y desconcertante en que el villismo, entre fulgores de heroísmo y de integridad inauditos, comenzaba a descomponerse; por esa etapa que se inició con las derrotas definitivas de la División del Norte (abril-julio de 1915) y que se prolongó con los años del regreso de Villa a la guerra de guerrillas (fines de 1915-principios de 1920), esos textos eran relatos de esa frontera intangible, inasible, invisible entre la vida y la muerte, eran estampas de la fugacidad terrenal, eran memorias desparramadas en imágenes, eran descripciones de momentos intransferibles (sobre todo el de la muerte), eran retratos de personajes que llenos de nombre andaban por el mundo en busca del apodo y del anonimato, eran semblanzas de personajes que se presentaban ya anónimos, eternamente anónimos, perdurando en su propio tiempo, en esa singularidad de los momentos que supieron, con una sabiduría irrecuperable, hacer suyos. Cada uno de ellos, como en un movimiento particular, era menos y más que la totalidad del libro. *Cartucho* fue y sigue siendo un libro singular: una suma incandescente con la plenitud de partes que pueden ser mundos autosuficientes.

La primera frase del primer texto, cuyo título le daba nombre al libro, decía: «Cartucho no dijo su nombre». La velocidad de la frase era más rápida que las mismas balas y, sobre todo, más deslumbrante. Era un fogonazo de origen desconocido, de fin desconocido. Era un fogonazo que solo quería ser eso: un fulgor. Y así, cuando Cartucho desaparecía, la Mamá de Nellie preguntaba por él y «José Ruiz, de allá de Balleza, le respondía: 'Cartucho ya encontró lo que quería'».

«Cartucho no dijo su nombre»: decía Nellie Campobello al principio de su libro. Y con la primera frase definía ya la postura de su estilo: entregarse con fidelidad al movimiento azaroso de los afectos de una niña y a la premura de los recuerdos de Mamá, una mujer adulta que quería ser fiel al destino de sus muertos.

Frente a esos afectos y frente a esos recuerdos, los personajes pasaban con una rapidez atónita, como si atravesaran un cuadro muy definido de percepción con la fugacidad con la que entraban al pueblo o con la que visitaban la casa de Nellie. No solo eso. Pasaban por la narración sin ninguna necesidad de

9. Irente Matthews, *Nellie Campobello. La centaura del Norte,* México, Ediciones Cal y Arena, 1997 (Col. Los libros de la Condesa).

detenerse y siempre iban en busca de lo que más querían: su destino. Esas narraciones invertían la causalidad convencional de su época. Sus inicios más característicos no partían del origen temporal o temático; eran súbitos, inesperados, sorprendentes, como si desde el principio se estuviera resolviendo un enigma que nunca se había pronunciado o que se había enunciado fuera de la narración: «Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido, era un soldado»; en otras ocasiones, el origen era geográfico y literal, tan literal que se volvía opaco, sobre todo cuando se refería a pueblos cuyo sentido era pleno solo para la narradora o para los personajes que habitaban el libro o las regiones del norte mexicano: «El coronel Bustillos era de San Pablo de Balleza». Pero la imagen inicial más persistente era la impresión veloz, azarosa, intensa de los personajes: «Agustín Gracia era alto, pálido, de bigotes chiquitos, la cara fina y la mirada dulce...»; «Nervioso, delgado, caminando recto...» (desgraciadamente, este principio enormemente dinámico y efectivo de «Epifanio» sería eliminado en la segunda edición).

Correspondientemente, sus finales tenían muchas veces acento de plegaria; redundancia ritual; plenitud de ceremonia religiosa. Respondían, no a la estructura dramática, sino a la trágica: el sentido no nacía del final de un hecho sino de la asunción de un destino. El texto de «Bartolo» era ejemplar en su conclusión. Se contaba primero cómo Bartolo se había unido a la Revolución después de haber matado a un hombre con quien se había fugado su hermana y a continuación se hablaba del noviazgo de Bartolo con Anita, una joven de Parral. En una súbita transición aparecía la hermana de Bartolo buscando a Anita «para que me diga los lugares donde él estuvo, lo que él quiso, lo que él hacía». Sin mencionar su muerte, Bartolo era recuperado a través de los recuerdos de su novia y de la misma Nellie. Finalmente, se volvía explícito el amor de la hermana y se repetía como una letanía el motivo central de la historia: «La hermana lo quería mucho, era muy bonita, tenía muchos enamorados. Bartolo dijo que iba a matarle a todos los hombres que anduvieran con ella».

Esta inversión de las relaciones causales narrativas eran un síntoma más de la visión de un mundo al revés. Sin embargo, a diferencia de la operación que realizó años después Rulfo, donde se invertían mitos fundamentales de Occidente, el hallazgo iluminador de Campobello fue hundir a la historia —a la macrohistoria— en las minucias, en los rincones, en la anonimia, en los sobreentendidos, en los recintos más diminutos de la voluntad de los hacedores de esa historia. No había detalle en Campobello que no tuviera un sentido totalizador, no había instante que no fuera la grieta finísima por donde penetraba la eternidad. La historia monumental estaba boca abajo, de bruces sobre su insoportable literalidad, sobre su propia fugacidad, sobre las cicatrices del recuerdo, sobre el esplendor indiferente de la naturaleza, sobre la belleza instan-

tánea de alguien a punto de morir, sobre la mugre o lo grotesco de un cadáver inolvidable, sobre la decisión inquebrantable del mundo y de ciertos habitantes suyos —allá en la Segunda del Rayo de Parral, Chihuahua— de afirmar su existencia pura, su pura existencia, punto por punto, segundo por segundo, como si fueran —mejor que ambiciosos de poder y de fama— simplemente hormigas: «Hacía una bella figura, imborrable para todos los que vieron el fusilamiento. Hoy existe un hormiguero en donde dicen que está enterrada».

En 1931 (y hoy) no solo era imposible definir temáticamente aquellos 33 textos; muchas veces, también, era imposible decidir quién narraba. Eran imágenes de infancia y eran momentos contados indirectamente por la madre y eran versiones de testigos de otro hechos que ni la niña ni la madre habían podido presenciar y eran transcripciones de las confidencias de todos los que pasaban por aquella casa en la Segunda del Rayo: ¿qué eran? A veces, un texto brevísimo, de unos cuantos párrafos, era todo eso y más, también era una leyenda.

Solos, los 33 relatos de la primera edición mostraban el testimonio, admirable por su precisión y por su fidelidad a sí mismo, de la experiencia de una niña ante la muerte. Con auténtica naturaleza infantil, Campobello transmitía esa visión descarnada donde el niño no ha interiorizado aún ninguna moral, donde no ha caído en la seducción de creerse un yo idéntico a sí mismo.

Campobello no había asumido la «seriedad» del adulto, éste sí verdaderamente egoísta, que, con espanto disfrazado de tolerancia, reprueba que una niña trate a los muertos como juguetes. Y con aquella distancia infantil, la narración denunciaba y ridiculizaba los juegos de los adultos donde se mata, se ejecuta prisioneros, se asesina, se masacra con una legitimidad que no tiene otro sustento que la supuesta seriedad de la edad madura, es decir, la arbitrariedad con la que el poder y la autoridad imponen sus asuntos como ridículamente «trascendentales» e inevitables.

Después de hacer suyo un cadáver que pasaba varios días tirado frente a su casa, la niña, con una franqueza desconocida (olvidada) para los adultos, confesaba, cuando se llevaban a «su muerto», que «me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera ante mi casa» («Desde una ventana»). Muchos críticos se han escandalizado ante esta franqueza. Lo han hecho con mesura, por supuesto, queriendo restarle importancia, o evitando darle la importancia que merecería si ellos mismos trataran de ser coherentes con sus objeciones. Esta incongruencia de la crítica revela que se debería agregar, a la lista de las razones para el menosprecio de este libro (el sexismo, las luchas de poder literario, el repudio de Villa), otro más, y no el menos importante: el profundo pavor ante la visión directa, objetiva, amoral, inmediata de una auténtica niña.

En esa perspectiva, *Cartucho* se presentaba como un reto al autoritarismo de los adultos, como una denuncia de esa deformación que consiste en proyectar, contra la corriente del tiempo, la imagen de la madurez en la infancia.

Todos los niños acumulan muertos, todos los niños tienen esa doble visión de la muerte que manifiesta tan precisamente la narradora de *Cartucho*. No es culpa de ellos que los adultos hayan olvidado —por pudor moral o por miedo o por ambas cosas— que la muerte tiene dos caras: una material, brutal, corporal, casi impersonal (la primera versión del texto recién citado decía: «soñando en que fusilarían otro», sin la *a* preposicional de persona); y otra cara, ideal, virtual, literalmente espiritual y siempre postergada.

Los niños saben que esas dos caras nunca se juntan, aunque vivan contemporáneamente: en «El muerto», la narración era dolorosamente lúcida. Primero aparecía, súbitamente, aquella figura de un jinete, mutilado de una pierna, que «iba pálido, la cara era muy bonita, su nariz parecía el filo de una espada... él creía que iba viendo un grupo de hombres grises, que estaban allá arriba de la calle y que le hacían señas... no volteó ni nada, iba como hipnotizado por las figuras grises...». Una hermana de Nellie comentaba que el hombre iba muy amarillo.

«—Va blanco por el ansia de la muerte— dije yo convencida de mis conocimientos en asuntos de muertos, porque lo que yo sentí en ese momento, lo que vi, fue un muerto montado en su caballo». Inmediatamente después, en una balacera, aquel hombre anónimo, a quien la narradora solo podía identificar como «El Mochito», caía acribillado y recibía dos tiros de gracia. El texto terminaba: «A pesar de todo, aquel fusilado no era un vivo, el hombre mocho que yo vi pasar frente a la casa ya estaba muerto». La niña sabía ver los cadáveres donde nuestros cuerpos se entregan a la nada, donde la materia recupera esa omnipotencia suya que nos ha prestado por algunos años; y también sabía ver, como en el caso del «Mochito», la otra muerte, la virtual, la que traemos siempre con nosotros, a veces casi tangible, a veces solo visible, casi siempre agazapada.

Una de las singularidades del estilo de Nellie Campobello residía precisamente en cómo a los 31 años de edad (o a los 22, según la fecha de nacimiento que se acepte de ella: o 1900 de acuerdo con los investigadores más acuciosos o 1909 de acuerdo con una versión cuyo origen es la misma Campobello), residía en cómo a los 31 o 22 años de edad había conservado, intacta, intacta, la perspectiva de su niñez.

Nellie Campobello no fue, como niña, diferente a otros niños. Fue diferente porque los acontecimientos históricos le ofrecieron juguetes que no solo eran muñecas, que también eran cadáveres reales, visibles, tangibles, cotidianos. Y fue diferente, pero no como niña, sino como adulta, por la intensa voluntad que ejerció y que nunca abandonó de mantener viva aquella perspec-

tiva de sus ojos de la infancia. Ella lo sabía muy bien y fue una elección, fue la elección de su destino.

Si Nellie Campobello nació con el siglo, como todo parece indicar (véase la biobibliografía adjunta), los acontecimientos que ella narraba **como niña** no habían sido contemplados por los ojos de la infancia sino por los de una adolescente que tendría entre 15 y 19 años (hay datos que señalan que justamente a esta última edad Nellie tuvo un hijo). De ser así, *Cartucho* se elaboró entonces voluntariosa, premeditadamente, a partir de una decisión de rescatar la autenticidad, la inmediatez, de los recuerdos. La decisión de trasladar la perspectiva del relato a la mirada de la infancia fue genial. Y esa elección no destruía, ni falsificaba, la asunción de aquellos muertos como juguetes de infancia. Por el contrario, le daba una legitimidad vital, interna, más profunda.

Esta legitimidad se puede contrastar con otra crónica, igualmente legítima, de una niña, en Parral y en esos mismos años. Celia Herrera, en *Francisco Villa ante la historia*, narró en detalle dos ataques villistas a Parral: el de julio de 1917, en que murió el general Sobarzo, y el de abril de 1919.[10] Herrera quería denunciar los horrores cometidos por las hordas o chusmas de bandidos, de vándalos villistas; empresa exactamente contraria a la de Campobello. La legitimidad de su denuncia se volvió, por desgracia, esquemática, pues finalmente los villistas solo aparecían como protagonistas de una guerra civil y su calidad de vándalos o bandoleros se reducía a una mera adjetivación de la autora. Nada en el texto demostraba la naturaleza denigrante que ella les atribuía a los villistas. No había pruebas, solo había desprecio, que tenía posiblemente su justificación, pero que no nos ayuda a entender ni las vivencias personales, ni los acontecimientos históricos.

Como Herrera no demostraba nada, se volvía inevitable el maniqueísmo moral. Campobello, aunque con el propósito explícito de reivindicar a esos bandidos villistas que tanto odiaba Herrera, no ocultaba la violencia, ni dividía la realidad en dos entidades morales sin reconciliación posible. La visión infantil contemporánea a los hechos y la presencia de la madre creaban puentes sólidos que impedían cualquier separación maniquea del mundo. El discurso de Herrera era el de una adulta que recordaba sus impresiones de niña y que juzgaba desde su posición de madurez a los personajes y hechos de su pasado; el de Campobello era el lenguaje de una niña que ha permanecido en su memoria, que recorre su memoria como se recorre el presente.

Así, que Campobello hubiera nacido, como ella decía, en 1909 y hubiera presenciado entre los 6 y los 10 años la mayoría de los hechos que relataba; o que fuera en 1900 y hubiera trasladado narrativamente los hechos de su ado-

10. Celia Herrera, *Francisco Villa ante la historia (a propósito del monumento que pretenden levantarle)*, 1a. parte, México, s.p.i., 1939.

lescencia a la perspectiva infantil, la fuerza del estilo de *Cartucho* en 1931 era tan inaudita que rescató para siempre vidas únicas, destinos de alegría trágica, momentos imborrables, y fundó una genealogía literaria que llegaría a *Cien años de soledad.*

Debemos recordar que ningún muerto de la niña Campobello era un muerto cualquiera. Como ella lo señalaba al final de su prólogo, eran sobre todo fusilados o muertos en combate. Y estos fusilados o muertos en combate no eran tampoco muy comunes, en todos ellos había un rasgo único: asumían íntegramente su destino. Eran personajes anónimos, eran rancheros del Norte, y eran personajes trágicos.

Más notable aún es la ya señalada ausencia de maniqueísmo ideológico y moral bien destacado en libros como el de Celia Herrera y muy común en esa época: la división de partidos entre «revolucionarios» y «bandidos». Los personajes trágicos de Campobello eran villistas, desertores del villismo (Santos Ortiz en «Los hombres de Urbina» es quizás uno de los personajes más admirables del libro) y hasta enemigos acérrimos de Villa, como Epifanio, el «colorado» (orozquista) a quien fusilaron por ser «amigo del obrero» o como ese coronel Bufanda, «carrancista que mandó matar todo un cuartel que estaba desarmado» y el cual, asesinado por la espalda y posteriormente pateado por todo el pueblo, «siguió sonriendo».

La niña percibió cómo estos personajes, que tal vez no poseían su vida por completo, sí asumían íntegramente su muerte como el recinto inexpugnable de su redención, como el último recurso de afirmar su humanidad ante todos los testigos de la opresión, la indiferencia, la arbitrariedad, el poder, el menosprecio. Eran desposeídos, eran la escoria, eran bandidos, pero nadie podía arrancarles el dominio sobre su modo de morir.

En la misma época, solo Rafael F. Muñoz llegó a describir con tanta intensidad como Campobello esta voluntad trágica de muchos revolucionarios (¡Vámonos con Pancho *Villa*! se publicó el mismo año que *Cartucho*). Ambos escritores son los primeros que introdujeron en la literatura mexicana una dimensión vital desconocida hasta entonces: la seriedad del destino. Esta seriedad es difícilmente alcanzable en un país donde la desigualdad social y la incapacidad histórica de sus elites gobernantes tienden a convertir la imagen de la vida —y hasta sus detalles más íntimos— en una constante parodia o en una duración desvalorizada y a veces hasta vergonzosa. Antes que aquéllos, Martín Luis Guzmán, en *La sombra del caudillo,* había percibido la posibilidad trágica en los avatares del general Aguirre, pero había considerado ese destino no como una elección personal sino como un castigo. Su clasicismo, su visión escéptica de la Revolución y su fascinación no correspondida ante el poder, le impidieron a Guzmán concebir que un joven general tuviera la dignidad de un personaje trágico. En las circunstancias mexicanas, no había espacio, según él,

para el ejercicio de la voluntad, ni para la intervención divina, solo para la maquinaria ineluctable y corrupta del gobierno. Muñoz y Campobello, desviando su mirada del poder y dirigiéndola hacia los bandidos derrotados, supieron regresarle al destino trágico su singularidad y su inocencia. Y su grandeza.

En el primer texto del libro, el personaje del que nunca sabremos el nombre y del que solo sabremos su apodo, «Cartucho», siempre cantaba la misma canción hasta hacer de ella la única cantable, la única posible: «No hay más que una canción y ésa era la que cantaba 'Cartucho'». Así son todas las vidas únicas: se canta siempre la misma canción; lo único que cambia es la intensidad. La diferencia entre una vida mediocre y una vida trágica está en la elección del nivel de intensidad. Y «Cartucho», cantando la única canción posible, escogió la intensidad máxima, la más pura, la más colectiva: encontró la muerte que quería y se confundió con todos sus semejantes en un acto único: «El amor lo hizo un cartucho. ¿Nosotros?... Cartuchos».

Con esa unión de la singularidad (que no la individualidad con su nombre completo, su lápida con los años de nacimiento y muerte), con esa unión de la singularidad y la colectividad, de la canción única con el anonimato, el primer texto de *Cartucho* era como el tema afirmativo que daba la clave musical de todo el libro.

Los personajes de Campobello se distinguen por la asunción de su destino trágico, por el sentido colectivo de su personalidad, por su vocación irresistible hacia el anonimato.

Carentes de un dominio sensible sobre su propia vida, por las condiciones de un régimen oprimente y luego por las vicisitudes de la guerra, estos soldados daban el ejemplo de cómo se podía ejercer la dignidad humana asumiendo hasta el final la responsabilidad de su tiempo, de su vida biológica, ya que la vida social y política les era negada. Para muchos de ellos, esa manera de morir, de morir por una causa y por un caudillo, a los que veían como una prolongación de ellos mismos, era su única posesión, era literalmente lo único que tenían. Y eso lo ofrecían con gusto: a ellos mismos y a los compañeros que los veían morir.

Solo la flojera de pensamiento puede atribuir esta actitud al machismo o al desprecio por la vida. En sus condiciones personales, sociales e históricas, esos soldados afirmaban su carencia total de recursos materiales y su riqueza espiritual de ser dueños bien conscientes de su destino.

Existen testimonios (y no de villistas sino de espías norteamericanos) que hablan precisamente de ese orgullo con el que los soldados de Villa se posesionaban de su muerte y la ofrecían a quienes quedaban detrás, en las trincheras. Y no era una actitud de mansedumbre o fatalidad ante la matanza, pues de hecho usaron y transmitieron formas muy efectivas de ataque en contra del ejército federal; eran decisiones vitales en situaciones irremediablemente extre-

mas donde el miedo estaba ausente y donde solo estaba presente el convencimiento de que le estaban dando **sentido** a su vida.

Los fusilamientos son momentos especiales en la relación con la muerte. Representan esa instancia en la que el gran misterio de la vida, el «cuándo» de la muerte, ha sido, no revelado, pero sí borrado por otro, por otro que ha impuesto una fecha para el fin de un transcurso vital ajeno. Si el condenado a muerte tiene la solución del misterio más imponderable, nadie le envidia ese conocimiento. Ante esa situación límite, nuestra posición vital se nos vuelve ambigua, si no es que paradójica: en la vida cotidiana, avanzamos con la zozobra de desconocer el «cuándo» y, al mismo tiempo, si se nos concede la oportunidad, nos negamos a saber la fecha de ese cuándo que quisiéramos desentrañar. Y nadie envidia al condenado, tampoco, porque a éste no solo se le impone la terminación de su vida, se le impone además una seclusión que reduce al mínimo el ejercicio de la voluntad. Sin embargo, Campobello mostraba magistralmente, una y otra vez, cómo en ese punto estrecho de la celda de un condenado a muerte se podía desplegar, con una libertad inaudita, la voluntad soberana del ser humano y se podía superar incluso el poder que los verdugos ejercían sobre el reo. Nada más ejemplar que los casos de Santos Ortiz en «Los hombres de Urbina» y de Pablo López en «Las tarjetas de Martín López». Mientras que este último texto apenas fue alterado para la segunda edición (se eliminó una frase), es en verdad doloroso que el primero fuera modificado exactamente en ese momento en que Nellie Campobello quería expresar cómo Santos Ortiz, ante el conocimiento de su muerte cierta, se posesionaba de su tiempo, se hacía dueño absoluto de su vida. En la primera edición, la concisión de las frases era insuperable: «Cuando ya tenía quince días de preso, uno de los compañeros, amigo íntimo que iba a morir junto con él, le dijo: 'rasúrate, Santos, pareces enfermo y triste'. 'Ya me van a matar y quiero terminar esta novela'. **Santos Ortiz no sabía si iba a estar en la cárcel una hora, dos días o un mes, sabía que lo iban a matar**».[11] Esto último, que yo subrayo, solo adquiere su sentido de urgencia y de transcendencia si captamos su ritmo oral, su movimiento elíptico apoyado en el tono casi desesperado con el que la narradora nos quiere transmitir la información de una situación límite, irreversible.

Con esa concisión, Campobello mostraba que la urgencia de Santos Ortiz por terminar *Los tres mosqueteros* (novela que le había enviado la mamá de Nellie) era su única manera de llegar con su propio tiempo al tiempo que le habían impuesto de su propia muerte. La lectura de una novela fue la manera que encontró de asumir su vida con la única plenitud posible en esos momentos. ¿Cuántos han podido aceptar esos momentos últimos con la dignidad y la

11. Yo subrayo.

plenitud de Santos Ortiz o de Pablo López? Por ello, Martín, el hermano de éste, repetía y repetía, enseñando las fotos de su fusilamiento: «yo tengo que morir como él, él me ha enseñado cómo deben morir los villistas».

Así como se ha entendido mal ese supuesto «desprecio» por la vida —que era precisamente lo contrario—, también se ha entendido muy «sociológicamente» y muy esquemáticamente la relación de esos soldados con Villa. Los análisis del caudillismo latinoamericano no solo importan modelos inaplicables a la historia de este continente, también ignoran las relaciones profundas e intensas de contacto vital entre el caudillo y sus seguidores. En el caso de Villa, la identidad de los soldados con su figura era total: eliminaba definitivamente la relación de jerarquía y de poder, pero le daba su energía al movimiento —violento, sin duda— del cuerpo colectivo (que se quedó con el nombre de «División» porque Carranza, para humillarlo, le negó el de «Cuerpo de Ejército»). A pesar de ello, la División del Norte era un organismo mucho más corporal, si se puede decir, que, por ejemplo, el Cuerpo de Ejército de Occidente al mando de Obregón, para no hablar del de Oriente bajo las órdenes de Pablo González. Era más corporal porque en la División no operaban las jerarquías de los ejércitos occidentales, porque en ella había una constante corriente de voluntad rebelde que parecía surgir de Villa; pero que, en muchos sentidos, proveniente de la tropa, lo rebasaba o lo tomaba solo como vocero.

Con las primeras derrotas, todo empezó a cambiar. Aún así, con la disolución del ejército villista y el regreso a la guerra de guerrillas, Villa en algunos momentos recuperaba —en menor escala— esa posición privilegiada de ser el vocero de una colectividad anónima, anónima como él que quizás nunca supo cuál era su verdadero nombre. A él y a sus soldados, les bastaban los apodos, les bastaban los pronombres, ya era mucho más de lo que habían tenido en el lenguaje y en la boca de la opresión. Su intensidad no pasaba por el nombre «propio», pasaba por la vida propia.

El anonimato se tejía con la colectividad, y Campobello supo escuchar fielmente cómo ese tejido revelaba una voluntad antisimbólica empedernida: estos hombres eran cartuchos no como metáforas o símbolos literarios, eran cartuchos porque tenían una relación interna, material, con la naturaleza, con la intensidad de sus armas y de su momento histórico.

La inversión que realizó Rulfo con los mitos —devolviéndole a Pedro Páramo su calidad intrínseca de piedra— ya estaba prefigurada en este texto de *Cartucho* donde el soldado adopta su apodo —su único nombre «propio»— a través de la materialidad de las balas y de la fusión con la colectividad. Y también en el libro de Campobello se encuentra ya, luminosamente, la conexión directa con los movimientos más internos de la historia y con la multiplicidad de voces narrativas de una intensidad literalmente inaudita. La voz de Nellie Campobello es como el silencio rulfiano: no se oye pero allí está. ¿Qué es eso?

¿Qué es el ruido ése? Es la voz de Nellie Campobello: «Duérmete. Descansa, aunque sea un poquito, que ya va a amanecer». Rulfo escuchó muy bien la voz de Nellie y esa atención aumentó el caudal de obras memorables en nuestra literatura. La voz de Campobello sigue hablando... y todavía tiene mucho que decir con su silencio.

En *Cartucho,* la niña también revelaba otro sentido de los acontecimientos tan evidente, tan inmediato, que a cualquier mirada exterior le resultaba difícil percibirlo. Para 1915 y en los años posteriores, la Revolución se había convertido, de guerra civil, en una guerra regional y, peor aún, en una guerra local y hasta en una guerra familiar. Mexicanos contra mexicanos, chihuahuenses contra chihuahuenses, parralenses contra parralenses, hermanos contra hermanos. Y entre más personal, la guerra se fue volviendo, a su vez, más abstracta.

Esta intensificación de la violencia en un sistema de círculos concéntricos era, en 1931, cuando apareció el libro, otro elemento insoportable para propios y ajenos en un momento en que los discursos políticos y culturales comenzaban, por un lado, a santificar (deformándola) la revolución y, por otro, a satanizarla (ignorándola) como una catástrofe social inútil. En medio o al margen o simplemente fuera de lugar, quedaban los «bandidos». En 1931, Campobello no tenía reparo ninguno en hablar de Pancho Villa como **bandido**: era el gesto del oprimido que recoge, como un arma de combate, los términos con los que el enemigo pretende despreciarlo, acorralarlo, excluirlo. Son muchos los casos de la historia en que los poderosos, los ricos, los sabios, los civilizados han marcado a sus enemigos con adjetivos que para aquéllos son infamantes y que éstos asumen con orgullo y con ironía. Ésa es la actitud de Campobello en 1931: al llamar **bandido** a Villa, ella caracterizaba más la deshonestidad moral de los que usaban ese término para denigrarlo que la calidad histórica del que había sido asesinado apenas ocho años antes por órdenes del sumo poder.

La guerra descrita por *Cartucho* era tan interna que había desgarrado las entrañas de la familia misma de Nellie. En «Mi hermano 'El Siete'», el último texto de la edición de 1931, se insinuaba cómo aquel hermano se hizo al menos cómplice de los desertores de la brigada «Tomás Urbina» (Urbina se separó de la División del Norte en julio de 1915). La madre logró salvar al hijo de ser fusilado, pero no exilado. Nueve años después, el hermano regresó: «Vino a México con la misma cara que se llevó, exactamente la misma expresión. No dijo nada acerca de mamá, no la recordó ni preguntó nada. Había estudiado mucho y solo nos vino a enseñar la cantidad y la calidad de malas costumbres que aprendió allá. Si él hubiera seguido al cuidado de Villa, habría sido también bandido. Pero un bandido mexicano».

Así terminaba la primera edición de *Cartucho*. Además de todos los elementos ya mencionados, era difícil que una frase como la final dejara entonces que los lectores revolucionarios y anti-revolucionarios pudieran ir más allá de su íntimo maniqueísmo y del maniqueísmo más general que dividía a esas dos posiciones. Muchos confundían la Revolución con su aparente vástago que era el gobierno corrupto del Maximato; otros querían superar la Revolución con la invención de un clasicismo mexicano y de una tradición de cultura «civilizada»; otros repudiaban el nacionalismo como si éste solo hubiera podido tener el rostro que los nuevos mandarines —políticos y culturales— querían darle. Y la lógica de «un bandido mexicano» iba contra todas aquellas simplificaciones de la historia, de la cultura, de la identidad mexicana. Solo una lectura sorda a los matices (y más aún a los matices de la voz hablada, implícitos a lo largo de aquellos primeros 33 textos), solo una interpretación literal que aislara esa frase final de todo el contexto moral e histórico, podía concluir que esta calificación de «bandido» era una condena de Villa.

Para Nellie era exactamente lo contrario. Apenas tres años después, en 1934, las tesis de Samuel Ramos sobre lo mexicano, en *El perfil del hombre y la cultura en México,* se elaboraron en oposición bien definida contra los «pelados» y su supuesto complejo de inferioridad. Curiosos avatares de las ideas en el transcurrir mexicano: Samuel Ramos, con recursos de ideas «modernas», muy contemporáneas, construía interpretaciones de lo mexicano bastante anticuadas y demasiado estériles; al mismo tiempo, con instrumentos positivistas (que estaban ya «superados», según la miopía de Vasconcelos, de Antonio Caso y del mismo Ramos), Fortino Ibarra de Anda redactaba su «Bosquejo de una Historia de la Revolución»,[12] el mejor proyecto de análisis, hasta entonces, para la comprensión de la Revolución. Con un listado de motivos históricos y de preguntas que abarcaban toda la época revolucionaria y que se dividían en «temas» (lo económico, lo antropológico, lo sicológico), Ibarra de Anda proponía un recorrido estructural de toda esa etapa. Nadie ha igualado su visión totalizadora y muchas de sus preguntas —de enorme pertinencia— siguen sin respuesta.

Quizás no sabremos nunca qué pasó entre 1931 y 1940. En este último año, Nellie Campobello publicó la segunda edición de *Cartucho* en la editorial de Rafael Giménez Siles y Martín Luis Guzmán.

¿Fue decisiva la cercanía de éste último para que Campobello eliminara el prólogo («Inicial») y esa estampa extrañísima titulada simplemente «Villa», para que hiciera cambios muy importantes en todas las versiones de la primera edición y para que agregara 25 textos... y una dedicatoria? ¿Fue decisivo el desarrollo político mexicano en esa década? ¿Hubo acontecimientos persona-

12. Imprenta Mundial, México, 1934.

les determinantes de los cambios que hizo? Lo que fue, fue muy complejo. Para entonces Nellie se consideraba «una dama **very distinguished**» que «trataba con el marqués de Guadalupe y otros personajes»[13] y que al mismo tiempo quería reivindicar al jefe de una horda y a la horda misma de bandidos. Al mismo tiempo, se reencontró con Guzmán, en 1936, a quien había conocido en 1923. Si Guzmán influyó en ella para que reformulara su estilo, ¿no acaso fue ella quien le dio a Guzmán el acceso a los documentos que servirían para escribir las *Memorias de Pancho Villa*? ¿Y no sería ella decisiva en la elección que hizo Guzmán de la narración en primera persona para esta obra monumental? Existía, es cierto, el antecedente de las memorias de Villa publicadas por Ramón Puente en 1919 y «concluidas» por Rafael F. Muñoz en 1923. En la primera parte, publicada por Puente, existe muy cercana la verosimilitud del texto, se puede oír a momentos una voz que puede ser la de Villa. En la segunda parte, la de Muñoz, se sabe que esa voz es impostada, que Muñoz solo está prolongando la crónica de una vida contada en primera persona para darle cierta unidad al libro. En las *Memorias de Pancho Villa* de Guzmán encontramos la fusión de ambas perspectivas: constantemente la voz de Villa suena auténtica y falsa, es un discurso permanentemente ambiguo, un tono de dos filos que no dejan de dibujar una finísima cuerda floja del discurso entre lo literariamente artificioso y lo histórico inevitablemente retórico. De la misma manera —pero en un contraste inquietante— se presenta el discurso histórico de Nellie Campobello en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, publicado también en 1940, y en el que ella utilizó en parte las mismas fuentes que le había hecho accesibles a Guzmán. La relación entre estos *Apuntes* y las *Memorias* de Guzmán tiene mucho más que un punto de contacto estilístico, son dos proyectos de vida y dos perspectivas de mundo que se cruzan en un punto central, profundo, y que luego continúan hacia horizontes casi opuestos.

Por otro lado, es indudable que la publicación de *Las manos de mamá* en 1937 es decisiva. En ella aparecen ya los cambios que se aplicarán luego en la segunda edición de *Cartucho*. Lo más importante es que *Las manos de mamá* no alteraba fundamentalmente el mundo de Campobello y que era al mismo tiempo una prolongación de la primera edición de *Cartucho* y una amplificación de la figura materna.

Es difícil atribuirle un género a las obras, a todas las obras, de Campobello. Ella misma hace inútil toda discusión de esa calidad; sin pretender borrar las fronteras entre lo ficticio y lo histórico. Que Antonio Castro Leal haya incluido estos dos libros (y otros, como *Ulises Criollo* de Vasconcelos) en una antología de «la novela de la Revolución mexicana» solo es un síntoma de las

13. Citado en Irene Matthews, *op. cit.*, p. 54.

insuficiencias editoriales; y ninguna revelación de la naturaleza de los textos. No hay nada de ficticio en estas obras, aunque no se trate tampoco de lecciones históricas académicas o escolares.

Muchos acontecimientos de estos cuadros se pueden fechar con exactitud; la mayoría de los personajes se encuentran en documentos y crónicas de la época; y los acontecimientos narrados... ¿son verídicos? Nellie Campobello quiere mostrar las pasiones de la memoria personal en el presente de la historia. Una de esas pasiones —quizás la más ambiciosa— es la que busca invertir la secuencia del tiempo y hacer del pasado un futuro. Lo vivido se reconoce como lo único pasado, como lo único digno de haber pasado, como lo único deseable de haber pasado. Se asume el pasado —lo irremediable— como un destino que no se quiere remediar, sino perfeccionar. No es un pasado mítico, es la forma que se da el futuro para reconocer su autenticidad, una autenticidad individual y una pureza colectiva. Ese es el sentido profundo de la nueva dedicatoria de *Cartucho*, que aparece en la segunda edición: «A mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas».

Al final del prólogo de la primera edición se había enfatizado que la fuente de la narración era la misma Campobello: «Mis fusilados, dormidos en la libreta verde. Mis hombres muertos. Mis juguetes de la infancia». Seis años después la imagen esencial del recuerdo se identifica con la madre en *Las manos de mamá* y tres años más tarde, en la segunda edición de *Cartucho*, aquélla se convierte en el ojo de agua del manantial narrativo, en el origen mismo del acto de contar. Además, se acentúa el movimiento interno de los textos: los cuentos verdaderos sufren alteraciones que los llevan a revelar o a enfatizar su aspecto legendario. Campobello reafirma la condición histórica de lo narrado y al mismo tiempo realza su metamorfosis vital, sus efectos y sus afectos. Solo una lectura superficial y rápida de la dedicatoria (como la de Doris Meyer en su traducción al inglés) podría entender que los «cuentos verdaderos» son distintos de las «leyendas». Nada de eso: con los cuentos verdaderos se fabrican las leyendas y es tanto el dolor que éstas producen que sus escuchas terminan casi perdiendo los sentidos: «oyéndolas», dice Campobello, en femenino, no en masculino, para señalar claramente la transformación de los «cuentos verdaderos» en leyendas. En esta singular visión de Nellie, las leyendas son precisamente esa calidad futura de la historia, no para repetirla, no para negarla, sino para asumirla como un más allá de lo verdadero. El dolor transforma el cuerpo de los oyentes y la condición de los protagonistas de los cuentos: sin dejar de ser lo que son, se vuelven presencias permanentes, sin principio, ni fin.[14]

14. La traducción de Meyer dice: «To Mama, who gave me the gift of true stories in a country where legends are invented and where people lull their pain listening to them». La falsa

Con sus omisiones, adiciones y cambios, la segunda edición, de 1940, que quedó como la definitiva, se sitúa en ese equilibrio singular de un libro en constante movimiento entre lo legendario de la historia y lo histórico de la leyenda; entre la narración de una madre omnipresente en el recuerdo de la hija y la experiencia intransferible de una niña con sus fusilados, sus hombres muertos, sus juguetes de la infancia; entre el dolor constante de la crónica y el umbral indefinible de la insensibilidad. Así pues, la edición definitiva de *Cartucho* es un compromiso. Sin destruir su fuerza, se coloca a las primeras versiones en un entorno más abierto y en una dirección moral menos radical.

En la primera edición de *Cartucho,* la tercera y última parte («En el fuego») tenía solo cinco textos y, en cuatro de ellos, los protagonistas eran hermanos de Nellie. El texto final se titulaba, escuetamente: «Mi hermano 'El Siete'».

En la segunda edición se agregan, solo a esta sección, 16 textos, y el último de la otra edición queda ahora en cuarto lugar y con distinto título: «Mi hermano y su baraja». Con este cambio, Campobello apunta directamente a una fundamental modificación que hizo de la versión original. El nuevo párrafo final de ese texto se lee así: «Vino a México con la misma cara que se llevó, exactamente la misma expresión. No dijo nada acerca de Mamá. Se puso a mover una baraja que traía en la mano. El siete de espadas, el siete de oro, su obsesión. Ahora, ¿dónde está?»

La intensidad y la velocidad de la narración que antes borraban las fronteras entre lo personal y lo histórico, entre la perspectiva moral de los vencedores (que despreciaban a los derrotados como «bandidos») y la visión descarnada e inmediata de los oprimidos, han disminuido notablemente; y ahora se acentúa la claridad descriptiva donde se puede distinguir hasta la identidad de las cartas de la baraja. En esta segunda edición, se eliminan muchas elipsis abismales, se introduce una secuencia temporal con puntos de referencia explícitos («Ahora, ¿dónde está?»), se niega la virtualidad de los sentimientos («no la recordó») y se borran datos históricos aparentemente irrelevantes nueve

interpretación que hace la traductora al creer que los «cuentos verdaderos» son distintos de las leyendas, le hace traducir «fabrican» con «are invented». Campobello quiere decir todo lo contrario: con los cuentos verdaderos **se hacen** las leyendas... La verdadera historia de Villa es el mejor fundamento para su leyenda.

Y esa mala traducción llevó a otra —coherente con la falsa interpretación pero más patentemente contraria aún con el texto de Campobello: «where people lull their pain...» quiere traducir el «donde la gente vive adormecida de dolor». Pero «lull» equivale a «adormecer», «calmar». ¡Como si Campobello estuviera diciendo que las leyendas fabricadas «duermen» a sus oyentes como si fueran canciones de cuna! El mal dominio del español en este, como en otros muchos casos le hace a Meyer interpretar absurdamente a Campobello: «adormecidas» está unida semánticamente a «de dolor». Lo que Nellie dijo fue que las leyendas producen tanto dolor que adormecen a la gente en el sentido de casi arrancarles su sensibilidad, no de quitarles el insomnio.

años después. Por ejemplo, ¿qué le hizo pensar a Campobello, en 1940, que era innecesario identificar a Epifanio (en el texto del mismo nombre) como «colorado», es decir, orozquista? Lo transformó en «traidor» y toda la motivación precisa para fusilarlo —su filiación con los colorados anarquistas que eran los peores enemigos de Villa— desaparece. ¿Intervino aquí, de pronto, la consideración de que el padre de Martín Luis Guzmán había muerto en combate contra los orozquistas?

El texto con el que mejor se pueden confrontar las diferencias entre las dos ediciones es «Los hombres de Urbina». La primera versión terminaba con el fusilamiento de Santos Ortiz y con la revelación póstuma de su última voluntad: «Ordenó que se mandaran a mi casa las tres novelas y que dijeran que *Los tres mosqueteros* era la que más le había gustado». En la segunda, además de modificarse notablemente el estilo de la cláusula anterior, se agrega una reflexión sobre el dolor de la madre al narrar sus recuerdos y, en una súbita transición, se pasa a contar los recuerdos de Nellie del día en que su madre la llevó a conocer el lugar donde mataron a José Beltrán. Los párrafos agregados enfatizan el paso del tiempo y la justicia de la narración como modo de sobrevivencia de la madre. En ellos se expresa la frase en la que se puede cifrar el nuevo sentido de las narraciones para Nellie: «Narrar el fin de todas sus gentes era todo lo que le quedaba /a Mamá/».

Sin duda, en la segunda edición, la voz de Mamá es más determinante. Incluso el nuevo final del libro es ocupado por la presencia materna: «Se alegraría otra vez nuestra calle, Mamá me agarraría de la mano hasta llegar al templo, donde la Virgen la recibía».

Así, el texto definitivo teje en una sola trama la vida trágica de los soldados revolucionarios y el sentido de sobrevivencia de Mamá y de todas las mujeres del Norte. Uno de los textos agregados habla precisamente de cómo estas mujeres se oponen a una historia (que insiste en dejarlas al margen) concibiendo las idas y venidas de los soldados como si fuera un ritmo de la naturaleza que ellas dominan o que ellas encarnan: «'Pero ellos volverán en abril o en mayo', dicen todavía las voces de aquellas buenas e ingenuas mujeres del Norte».

Consecuentemente, para 1940, ya no le parece necesario a Campobello defender a Villa desde una posición externa a los maniqueísmos morales de la política y la cultura mexicanas. El cambio se debe quizás a la aparición en esos 9 años de, entre otras obras, las *Memorias de Pancho Villa* de Martín Luis Guzmán, de *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz, de los retratos de Villa escritos por Ramón Puente en La dictadura, la revolución y sus hombres, en *Villa en pie* y en el primer tomo de *Historia de la Revolución mexicana* (coordinada por José T. Meléndez). Se debe probablemente a la reevaluación que intentó hacer el gobierno cardenista de la figura de Villa apoyando totalmente la filmación de la novela de Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (con una adap-

tación del propio autor y de Xavier Villaurrutia, dirigida por Fernando de Fuentes, realizada en 1935 y estrenada a fines de 1936): esta reevaluación era parte, sin duda, del ataque cardenista contra Calles. Y se debe también a que Campobello ha cambiado su apreciación de Villa. Este ha dejado de ser el personaje íntimo, el individuo impenetrable, para convertirse exclusivamente en un militar: «La verdad de sus batallas es la verdad de su vida». Entonces, ese mismo año y en la editorial de Martín Luis Guzmán y de Rafael Giménez Siles, E.D.I.A.P-.S.A., la misma donde apareció la segunda edición de *Cartucho,* Campobello publicó: ***Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*** (dedicada «al mejor escritor revolucionario y de la Revolución, Martín Luis Guzmán»).

En su gran mayoría, los cambios apuntan hacia el mismo horizonte de hacer relevante la figura de Mamá (presente en los acontecimientos, ausente durante la escritura del libro) y de atribuirle a su dolor el origen de la narración. Sin embargo, la polifonía de voces de la primera edición no se redujo en la versión definitiva. Uno de los textos agregados, «Tomás Urbina», multiplica de hecho las voces y las perspectivas. Con esta pluralidad, Campobello logra colocarnos en un punto inédito de la narrativa y de la reflexión: el titubeo del discurso ante la historia, la inquietud ante la verdad de los hechos... No conozco ningún texto historiográfico, ni autobiográfico, ni de ficción, que ponga en movimiento con esta pureza la zozobra ante la imposibilidad de saber lo que pasó, no solo lo que pasó entre Pancho Villa y Tomás Urbina, sino simplemente lo que pasó. Como si la narración estuviera motivada exclusivamente por la obsesión de estipular que algo pasó y nada más.

En este sentido, aunque hace concesiones a la lengua «culta», aunque debilita imágenes violentísimas como la de Nacha Cisneros frente al pelotón de fusilamiento, aunque reduce la velocidad de muchas transiciones, Campobello no renunció a su posición fundamental ante el mundo de su infancia. Todavía más: nuevos textos como «Tomás Urbina» y «Las cinco de la tarde» aparecen como desafíos mucho más claros ante la permanencia de la historia y del discurso historiográfico. El segundo es tan conciso —tiene 70 palabras— que se convierte en un emblema no solo de su velocidad narrativa, no solo de la velocidad con la que sigue las pasiones de sus personajes, sino sobre todo de esa sabiduría con la que estos mismos personajes evitan el tiempo y se colocan en la eternidad de un instante: «A los muchachos Portillo los llevó al panteón Luis Herrera, una tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución; eran las cinco».

Al escribir este texto de unos puñados de palabras, ¿Nellie Campobello estaría pensando en su propia eternidad que una vez, en La Habana, se había cruzado —¡tres minutos apenas!— con las cinco de la tarde de Federico García Lorca? ¿Pensaría también en estar dando su versión de aquellas cinco de la tarde que García Lorca había eternizado a través de la muerte de Sánchez Mejías? Ella sabía muy bien que a Lorca lo habían matado igual que a los herma-

nos Portillo en su texto: «así como son las cosas desagradables que no deben saberse». El poema español y el texto mexicano, unidos tal vez por un encuentro fortuito, lograron su fin común, cada uno a su manera: hundirse en el instante que apenas tuvo tiempo de pasar, pero que no necesitó de más para justificar toda una vida.

En todos sus textos, Campobello captura esos momentos que la historiografía no sabe cómo incorporar a su visión ni a su discurso. José Lezama Lima, en su luminosa *Expresión americana* habla de esos momentos como aquéllos que imponen una nueva causalidad y los considera como las imágenes únicas que nos permiten pensar la originalidad americana.

Las leyendas de *Cartucho* y de *Las manos de mamá* pertenecen a ese linaje de empresas en las que el gran poeta cubano incluye desde el *Popol Vuh* hasta *Muerte sin fin* de José Gorostiza, pasando por Sor Juana, fray Servando, Simón Rodríguez, José Martí.

Todos ellos son creadores de un nuevo lenguaje; todos ellos postularon problemas y les dieron una expresión acabada que no necesitaba ser una solución. Los últimos problemas, como la muerte, como la condición trágica de la vida, como la pasión del tiempo por ser una forma de nuestro destino, no buscan soluciones; buscan formulaciones tan puras como su naturaleza inevitable.

La sensibilidad singular de Nellie Campobello encontró la línea finísima para traducir esos problemas en una forma narrativa que llevó los hallazgos de Mariano Azuela en *Los de abajo* a una estructura más compleja: la voz del narrador se confunde con la visión de los personajes y con la perspectiva de la narración. Los registros de la oralidad forman un contrapunto donde aparece la intensidad de los hechos. Los cambios veloces de la voz narrativa a la expresión de los personajes; las transformaciones casi instantáneas que cubren innumerables niveles de la realidad y de la emotividad crearon un lenguaje narrativo de una virtualidad abundante y vital. En *Cartucho*, para volver al principio, se vislumbran otros postulados y otros problemas; en sus líneas vemos ya los rasgos de Rulfo y de García Márquez.

No se trata, de ninguna manera, de proponer una imagen evolutiva del lenguaje literario. *Cartucho* tiene su propia identidad, ni mayor, ni menor que la de *Pedro Páramo* o la de *Cien años de soledad*. Pero cada obra singular, cada obra única, no solo es el recorrido de un sendero irrepetible, también es el descubrimiento de comarcas inexploradas. *Cartucho* fue y sigue siendo una nueva dirección para la vida del lenguaje y para los destinos de la narración.[15] ■

15. La primera edición de *Cartucho* comprendía una presentación de las Ediciones Integrales, que se iniciaban con este libro, un prólogo de Nellie Campobello y los siguientes textos, divididos en tres partes:

I. Hombres del norte
Cartucho
Elías
El Kirilí
Bustillos
Bartolo
Agustín Gracia
Villa

II. Fusilados
4 soldados sin 30-30
El fusilado sin balas
Epifanio
Zafiro y Zequiel
José Antonio y Othón
Nacha Cisneros
Los 30-30
Por un beso
El corazón del coronel Bufanda
La sentencia de Babis
El muerto
Mugre
Las tarjetas de Martín López
El centinela del Mesón del Aguila
El general Rueda
Las tripas del general Sobarzo
El ahorcado
Desde una ventana
Los hombres de Urbina
La tristeza de «El Peet»
La muerte de Felipe Angeles

III. En el fuego
El sueño de «El Siete»
Las cartucheras de «El Siete»
Los heridos de Pancho Villa
Los 3 meses de Gloriecita
Mi hermano «El Siete»

Solo «Villa», de la primera sección, fue eliminado. Unos más, unos menos, todos fueron alterados; y muchos con una idea de «corrección» culta: eliminación de las formas coloquiales y reconstrucción de frases. Otras alteraciones, más importantes, están comentadas en esta presentación.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

La poesía de Gonzalo Escudero y su luminosa oscuridad

Enrique Ojeda

La lírica ecuatoriana del siglo XX, entre otras figuras de relieve, cuenta con las cimeras de Gonzalo Escudero y Jorge Carrera Andrade. La reciente edición de la *Obra poética* de Escudero (Quito, Editorial Ecuador, 1998) invita a reflexionar en el legado de este escritor que, no obstante los extraordinarios méritos de su poesía, ha logrado escasa acogida entre críticos y traductores extranjeros.

Un mismo destino unió a Escudero y a Carrera Andrade: la poesía y el servicio diplomático, a más de circunstancias personales similares. Escudero, nacido en 1903 y menor con uno o dos años a Carrera Andrade, fue condiscípulo de éste en el Instituto Nacional «Mejía» donde, en compañía de Augusto Arias, iniciaron sus precoces actividades literarias, nutridas por incesantes lecturas. Nostálgicamente ha recordado Escudero esos años de adolescencia en los que se afirmó para siempre su vocación lírica: «Era para nosotros la poesía un oficio sacro del que no podíamos abjurar sin renegar de nosotros mismos» afirmó en su ensayo «La luz cenital de Rubén Darío» (*Rubén Darío y Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968, p. 49). Estos jóvenes iniciaron sus labores literarias en una época de profundas transformaciones: el paso de un modernismo expirante a las inciertas y combatidas vanguardias y, en política, el paulatino decaimiento del liberalismo y la instauración del marxismo. Humberto Robles ha echado luz sobre este incierto y confuso período de la literatura patria en su obra *La noción de vanguardia en el Ecuador* (Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989) y ha recogido en ella textos valiosos que permiten seguir la marcha de las ideas estéticas entre los años 1918 y 1934.

Entre esos textos hay que mencionar dos de César E. Arroyo: «La nueva poesía. La evolución de un gran poeta», y su conferencia «La nueva poesía: el

creacionismo y el ultraísmo» en las que historia el origen y programa del ultraísmo, a edificación de la juventud quiteña. Por testimonio de Hugo Alemán y Jorge Carrera Andrade, sabemos que esta conferencia y la asidua compañía de César Arroyo, gestor con Cansinos-Assens del ultraísmo, entusiasmó a los jóvenes literatos de la capital, orientándolos hacia los más recientes programas estéticos. No sorprende que tres años más tarde Gonzalo Escudero publicara en el primer número de la revista *Hélice* (abril 1926) un breve y encendido artículo de clara filiación vanguardista: «Esta es de nuestro velílovo. Meteoro de luz que estalla en la luz, guijarro de viento que muerde el aire; disparo de sol que acribilla al sol» (*La noción de vanguardia*, p. 114). En la misma revista, y un mes más tarde, Escudero vuelve sobre el tema con igual excitación, atacando el arte clásico: «El trazo nervioso y arbitrario ha condenado a muerte a la expresión fotográfica de la pintura clásica y la plasticidad móvil y descompuesta de la nueva escultura ha derribado a la idea helenista de la proporción volumétrica» (*ibíd.*, p. 115). En la compilación de Humberto Robles también consta una comunicación radial de Carrera Andrade, «El destino de nuestra generación», fechada en mayo de 1931 en Barcelona, la cual es una invitación a los jóvenes a seguir los nuevos rumbos del pensamiento y la cultura: «Los que hemos tenido la suerte de aparecer después de esa fecha [1900], interpretamos a nuestra manera el mundo y queremos ver y conocer con ojos propios. De esta manera, dos tendencias están frente a frente: la que se nutre de los restos del siglo pasado y la que se plantea la construcción futura del siglo en que vivimos» (*ibíd.*, p. 157).

No obstante la comunidad de experiencias e intereses, profundas diferencias distancian a Escudero de Carrera Andrade: su obra lírica responde a encontrados espíritus y a influencias diversas. Así lo demuestra la lectura de su producción en verso como también la de sus ensayos explicatorios de su poesía. Al confrontar los primeros poemas de estos precoces autores se observa que, en tanto los de Carrera Andrade llevan la impronta del modernismo y, algo más tarde, la de Francis Jammes, los de Escudero revelan ya las tendencias vanguardistas que caracterizarán su obra: despersonalización, lenguaje enrarecido, metáforas fulgurantes y con frecuencia difíciles de interpretar, estilo bañado en una luminosidad intelectual, vigilante cuidado de la forma.

Las reflexiones sobre el arte de la poesía que los dos escritores formularon les coloca en el grupo que T.S. Eliot llamó «poetas-críticos». Se sabe que Carrera Andrade compuso a lo largo de su vida textos destinados a revelarnos el significado íntimo de sus poemas y los sutiles mecanismos que los originaron. Como para él la poesía era en esencia comunicación, todo esfuerzo para lograrla estaba justificado. «Edades de mi poesía», «Mi vida en poemas», «Diez años de mi poesía» son autoestudios personalísimos de su obra en verso que ciertamente contribuyen a esclarecerla. En su conferencia «Poesía de la reali-

dad y la utopía», pronunciada en la Universidad de Harvard en 1971, Carrera Andrade enfrenta el problema de la oscuridad en la poesía: «Se ha hecho el reparo a mi poesía de ser transparente en exceso. Cierta crítica aduce que en la poesía debe existir una zona oscura que obligue al lector a buscar el misterio encerrado en ella». Está en total desacuerdo con ello pues alega que «uno de los fines esenciales de lo poético es la comunión con los demás hombres. Si la poesía no puede trasmitir su contenido emotivo o sensorial, deja de cumplir su misión que es la interpretación del mundo» (*Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987, pp. 113-114).

La postura de Escudero respecto a la claridad en la poesía es contraria a la de Carrera Andrade y está más próxima a la poesía europea contemporánea de la que Hugo Friedrich dijo que «habla en enigmas y oscuridad» y que su «magia verbal y misterio fascinan al mismo tiempo que desorientan» (*The Structure of Modern Poetry*, translation of Joachim Neugropchel, Evanston, Northwestern University, 1974, p. 3). Es significativo —repetimos— el hecho de que, a diferencia de Carrera Andrade, Escudero no escribiera páginas de autocrítica; su silencio parece custodiar los enigmas de su poesía. Al revisar su obra en prosa se advierte, sin embargo, que Escudero dejó dos ensayos sobre el tema de la creación lírica: «Origen y destino de la poesía» (*Variaciones*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972) y «La luz cenital de Rubén Darío», (*Rubén Darío y Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968). Si bien esas páginas, unas destinadas a exaltar la figura de Darío y otras consagradas a disertar sobre el tema de la poesía, no intentan dar una «explicación» de su *praxis* de poeta, precisamente por ese despego con que trata el tema, permiten adentrarnos en su obra y apreciarla desde otro punto de vista.

Observemos que la poesía de Escudero ha inspirado estudios importantes: «Gonzalo Escudero o el viaje a la extrema pureza» de Alejandro Carrión (*Galería de retratos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983); el de Hernán Rodríguez Castelo (*Tres cumbres del postmodernismo*, tomo primero, Quito Clásicos Ariel, sin fecha), y los estudios temáticos y estilísticos de Gustavo Alfredo Jácome: «Gonzalo Escudero. Homo eroticus» y «Manierismos gongorinos en el poetizar de Gonzalo Escudero» (*Estudios estilísticos*, Quito, Editorial Universitaria, 1977). De mayor importancia es el reciente «Prólogo» a la edición de *Obra poética* en el que Iván Carvajal analiza con maestría los temas y arbitrios estilísticos a lo largo de la obra de Escudero.

No es mi intención repetir el trabajo de estos críticos que han estudiado con acierto la poesía de Escudero. Prefiero enfocar la atención en esos dos ensayos citados, en la esperanza de que, al dilucidar los conceptos sobre poesía que en ellos formula Escudero, podamos llegar a un mejor entendimiento de su obra lírica.

El título que he dado a estas breves reflexiones: «La poesía de Gonzalo Escudero y su luminosa oscuridad», indica que, si bien la lectura de sus versos revela una clara y constante tendencia al hermetismo, de ahí el término oscuridad, al mismo tiempo, y también con carácter de permanencia, su obra entera se baña en una diafanidad lustral y está henchida de luz solar y sideral; por lo que la califico de luminosa. Confirma Escudero esta dualidad de luz y sombra en su poema titulado «Poesía»:

> y nauta de centellas como de lobregueses
> descendía a la hondura abismal de mí mismo
> .....
> y una ola de sol llenaba mis lagares
> pero mi canto estaba lleno de sombría
> (*Obra poética,* 249, 250).

Pero es hora de adentrarnos en sus ensayos y el primero es «Origen y destino de la poesía».

Este es sin duda, por su longitud y tema, el ensayo que más interesa. Las breves páginas dedicadas a exaltar la figura de Rubén Darío que lo preceden, preanuncian algunos conceptos que Escudero desarrollará más tarde y terminan, como veremos, extrañamente.

«Origen y destino de la poesía» apareció póstumamente, al año de la muerte de Escudero (1971). Sería interesante indagar cuándo compuso ese ensayo. Es posible que fuera contemporáneo de los dos poemarios fechados en Bruselas en 1971 y también publicados póstumamente: *Réquiem por la luz* y *Nocturno de septiembre.* De todas maneras es de creer que las reflexiones sobre la poesía que estas páginas contienen provienen de un escritor en su dorada madurez, concebidas al fin de más de cincuenta años de consagración a la creación lírica. Revisemos algunos temas que el autor se propone.

¿QUÉ ES POESÍA?

Inicia Escudero este intento de definición con negativas: ¿es la poesía el arte del lenguaje rítmico? No. ¿Es la métrica? Tampoco. Siguiendo a Max Scheler afirma que el hombre ensaya a comprender, traducir y expresar al mundo. Y ya aquí, al definir así el arte, manifiesta Escudero su desconfianza de los contenidos racionales, exaltando los irracionales:

> Cuando esa interpretación cósmica venga cuajada de materiales irracionales o intuitivos, afectivos o emocionales que predominan sobre las levaduras racionales,

intelectivas o epistemológicas, y esa interpretación sea bella, y no importa cómo lo sea, ese mundo se ha transformado en arte (60-61).

Insiste Escudero en que, a diferencia de la prosa en la que se inmiscuye prevalentemente lo lógico y racional, «es la poesía invención pura de vuelo irracional y alógico» (66). Se sabe que los románticos, particularmente alemanes e ingleses, fueron los primeros en desconfiar de los poderes de la razón y magnificaron el sentimiento en la creación lírica, atribuyendo ésta a la inspiración. Escudero adopta este concepto: «el romanticismo, como idioma patético del sentimiento, representaría mejor que ninguna otra modalidad poética a la poesía auténtica» (69) y su origen se halla en el «numen» al que a veces llama espíritu. «La sola imaginación creadora no fuera admisible como cualidad estética, si no estuviera presidida por un *pathos*, un sentimiento irrevocable que la envuelve» (68).

No deja Escudero de reconocer la existencia de otras modalidades de poesía; una que él define como «conceptualista, intelectiva y erudita» y otra como «exiliada en la plástica o música de la forma» (69). Llegado a este punto de sus razonamientos, insiste una vez más en que los elementos irracionales, afectivos y emocionales deben prevalecer sobre los racionales y lógicos pero no deben excluirlos «en una obra no solo sentida sino también pensada» (69) ¿En qué medida deben coexistir estos encontrados elementos? Escudero declara que es imposible prescribir su proporción: «No existe una estética que regule precisamente su distribución y proporción. Pero hay un sexto sentido: si lo irracional e ilógico predominan, es poesía, si lo racional y lógico, es prosa» (70).

Parnasianismo

En el breve recuento que Escudero hace de las diversas concepciones de la lírica a partir de Hesíodo hay dos líneas en que se refiere negativamente al parnasianismo. En la primera menciona la poesía como «exiliada en la plástica». En la segunda, habla más directamente de los «parnasianos posesos de la plástica en la envoltura del verso» (68-69).

Juicios claramente peyorativos que revelan incomprensión de la sobrehumana aventura que significó, entre otras, la obra de Mallarmé.

Y, sin embargo, cómo no observar la similitud de arbitrios estilísticos que median entre los dos poetas: su conato por devolver a los vocablos su eficacia poética, el cultivo de la oscuridad que evitando el uso unívoco permita a las palabras una mayor irradiación. Escudero debió desaprobar en la obra de Mallarmé esa creciente determinación a despersonalizar la poesía, de librarla de

todo elemento sentimental, de conducirla a una perfección formal tan absoluta que desembocó al fin en el nihilismo, puesto que el gran esfuerzo de Mallarmé en sus últimos años fue el conceder valor real al silencio, a la ausencia, al no-ser. «Después de haber encontrado la nada, encontré la belleza» afirmó en 1866 y definió la poesía como «el envío tácito de la abstracción». «Escribir poesía —añadió— significa evocar, en una oscuridad expresamente buscada, el objeto no nombrado, por medio de palabras alusivas, jamás directas; supone una tentativa cercana a la creación, puesta en juego por el encantador de letras que es el poeta». Leer la obra poética de Escudero es descubrir en qué medida está relacionada con la de Mallarmé, no obstante.

SIMBOLISMO

Si Escudero se vio precisado a rechazar las doctrinas parnasianas, hizo lo mismo con las simbolistas que él redujo al cultivo de los aspectos musicales de la poesía: «El sonido del lenguaje —declaró— equivale escasamente al atavío, al paramento o al friso» (70). Es verdad que el simbolismo tuvo como uno de sus propósitos fundamentales redescubrir en las palabras su valor musical pero se trató de una música más interior que exterior. Paul Valéry firmó que «lo que fue bautizado con el nombre de simbolismo se resume harto sencillamente en la intención, común a diversas familias de poetas (por otra parte enemigas entre sí) de recuperar de la Música algo que siempre les perteneció» (Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, José Corti, Edition Nouvelle, 1963, p. 52). Por otra parte Escudero desconoció o prestó menos atención al extraordinario papel que el simbolismo tuvo en el desarrollo de la analogía, sea ésta metáfora, comparación o símbolo. Me refiero a las «correspondencias baudelairianas» por las cuales éste relacionó del modo más íntimo los elementos del universo físico con los de su mundo interior. «En los poetas excelentes —afirmó el autor de *Las flores del mal*— no hay metáfora, comparación o epíteto que no sea una adaptación matemáticamente exacta en la circunstancia actual, porque están sacados del inagotable fondo de la universal analogía y no se pueden extraer de otra parte». Curiosamente, páginas más abajo, ofrece Escudero una visión más valedera del simbolismo —todavía adherida a la música— al tratar el tema de la poesía pura:

> Pero el simbolismo, como transporte del sonido integral que traduce la disonancia interna, es legítima poesía pura que se rinde en la opulencia de Baudelaire, en la sabiduría de Mallarmé, en el gemido de Verlaine, en el canto siniestro de Ducase, y en su torre más alta: el nomadismo universal de Rimbaud. (81)

Persuadido de que «lo trascendente y viviente en el lenguaje reside en su carga síquica, en sus vísceras espirituales» (70), desaprueba lo que él considera excesiva atención a los aspectos formales del poema:

> Nos hemos acostumbrado, por voluptuosidad de los sentidos y ocio mental, a reconocer en la poesía la estructura de la máquina en que todo se parece a una minuciosa y cándida relojería. Metro, hiato, hemistiquio, asonancia, disonancia, longitud, latitud y combinación del verso se rigen por códigos inexorables... (71)

Lo que cuenta en poesía es el espíritu:

> Todo lo dicho incide en una hipertrofia de la forma sobre el contenido de la poesía. Cuando me refiero a la forma, insinúo exclusivamente la contextura del lenguaje. Mas, subyacente al lenguaje, y como su verdad, está el espíritu... El espíritu tiene sus formas inmanentes y propias, y es en éstas, y no en las verbales y externas, en las que la poesía vive y sobrevive. (72)

La imagen

Las breves páginas que Escudero dedica a este tema son de suma importancia pues el examen de su poesía, por ligero que sea, manifiesta el extraordinario desarrollo de la analogía. Inicia con una cita de Valéry:

> Cada creador artístico seguro o inseguro de sus propias fuerzas, se siente un conocido y un desconocido, y cuyos cambios inesperados engendrarán alguna sorpresa. El artista piensa... yo inventaré una sorpresa, y si dudo de esta invención no seré nada. Sé que me asombraré del pensamiento que habrá de sobrevenirme y, por tanto, reclamo esa sorpresa. Construyo y cuento con ella, como cuento con mi certidumbre. (74)

¿Y qué es la sorpresa en poesía? se pregunta Escudero:

> Es en grado sumo la imagen. La imagen poética presupone el orden ontológico de los objetos, esto es, las cosas en la realidad; el orden lógico de los conceptos de esos objetos y el orden lingüístico de los nombres de esos conceptos. Relacionar los conceptos, como se ligan sus contenidos objetivos en la realidad: he ahí el signo del pensamiento lógico. Relacionarlos, no en vista de ningún contenido objetivo sino como se dan y vinculan tumultuosamente en nuestro espíritu: he ahí la marca del pensamiento poético. (74-75)

Mas, para que la imagen sea considerada bella, tiene que producir ciertos efectos «atrayéndonos, conmoviéndonos y deleitándonos. El curso de la ima-

gen sigue el movimiento de nuestra conciencia en el astillero inaudito de la asociación de ideas». En fin, «la poesía debe a la imagen su irrealidad, aunque el poeta construya su obra con elementos reales» (75). «La imagen es, por sí misma, un cataclismo y un desorden... dramática volcadura del cielo sobre la tierra... Es ruina ideal de una naturaleza física, de una naturaleza lógica y de una naturaleza filosófica. Todo lo dicho concurre a confirmar que la poesía es recreación limpia del universo. Y toda recreación exige una destrucción anterior» (76).

Poesía pura

Escudero afirma la existencia de esta poesía, más allá de «todo prurito clasificativo» (80). Sin decirlo, reconoce en ella el objetivo de su obral lírica:

> Poesía pura e inmanente que no se debe sino a sí sola, espoleada por el ansia de perfección interna y externa, y confinada a una soledad, en donde espíritu y palabra se vierten como se dan, sin rito ni cábala, sin preconcepto ni ayuntamiento con materias ajenas. Poesía insular y desnuda, en donde el numen lo hace todo...(80)

Leer esta cita es afirmar que en ella Escudero está definiendo su propia poesía. A continuación traza un breve recuento cronológico de las grandes figuras y obras de la poesía de occidente (no deja de referirse a «la metáfora sibilina» de Góngora) y concluye que, con el triunfo de la democracia, «la poesía continuará viviendo en su clima subjetivo, y a mayor libertad correspondería una mayor potencia creativa...» (85). «Presentimos —dice— que será cortado el nudo gordiano de la Retórica, uno de los últimos residuos de la ignorancia docta, y para sustituirlo, una estética libre de la poesía habrá de plantar su tienda. Bajo cuyas alas de luz fluente, el numen buscará formas interiores del espíritu antes que formas externas del lenguaje» (85).

«La luz cenital de Rubén Darío»

En 1968, con motivo del cincuentenario de la muerte de Rubén Darío, el Ecuador, como tantos otros países de habla hispana, ofreció en homenaje a la memoria del nicaragüense un volumen en que colaboraron las figuras más prestantes de la intelectualidad nacional. En su breve estudio Escudero hace referencia a la doble influencia en Darío, la castellana y la francesa, concepto que Juan Valera había estudiado en una de sus «Cartas americanas» dedicada a comentar *Azul*... «A España le debía la plenitud y riqueza de su lengua que

era la fabla de un alucinado. A Francia le debía la pasión arquitectónica de la forma y privilegio del parnasianismo y su rendida admiración al simbolismo identificado en Paul Verlaine» («La luz cenital de Rubén Darío» en *Darío y Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968, 52).

Lo curioso en ese ensayo es que Escudero establece una comparación entre la obra de Góngora y la de Darío en la que su entusiasta aprecio va del lado del poeta español.

Rubén Darío acuña una poesía límpida, dominada por la razón cartesiana, que era tan cara a la poesía de Francia; Luis de Góngora y Argote inventaba una poesía madura, densa y caudalosa de lo que se intuye pero no se razona ni se explica en los vastos dominios de lo irracional, lo 'alógico' (54).

Y entonces ha ocurrido en la historia de la poesía castellana esta verdad irrefutable. Mientras el rubendarismo ha adquirido ya la significación marmórea de una arquitectura del pasado para saciar la pasión de los eruditos de la poesía, el fantasmal e iluminado Luis de Góngora y Argote, resucitado en nuestra centuria, prosigue viviendo y ejerciendo la soberanía de su genio sobre los espíritus de quienes no admitimos más arte poética que la de la invención libérrima, la cual es casi una creación *ex nihilo* que irrumpe en nuestro macrocosmos interior con toda la magia de sus potencias irracionales» (54).

¿Cómo justifica Escudero esta comparación en la que Darío —el homenajeado— se lleva la peor parte? Una vez más tiene que ver con el elemento analogía: «Mientras Rubén Darío se aventuró en la tímida metáfora comparativa, Góngora se sumergió en las aguas procelosas de la imagen pura, con todo lo que ésta tiene de inaudito hallazgo y de sorpresa mágica» (54).

He aquí a Escudero que, invitado a exaltar la obra de Rubén Darío en ocasión del cincuentenario de su muerte, termina supeditándole frente a su admirado poeta barroco. Hay que reconocer que en este culto por la poesía de Góngora, Escudero se sumaba al movimiento de la lírica española del siglo XX cuyos cultores habían redescubierto la obra de Góngora en ocasión del tercer centenario de su muerte. Hugo Friedrich ha señalado el estrecho parentesco que media entre la obra del Góngora y la moderna poesía europea:

> Lo que se descubrió en Góngora fue la capacidad de recrear, cerebral e imaginativamente a la vez, las lejanas relaciones entre las cosas de la naturaleza y del mito; su lenguaje como una continua metamorfosis de los fenómenos en «elipses metafóricas» (Diego), el embrujo de su artístico estilo obscuro, que incansablemente construía réplicas poéticas al mundo real; el rigor de su técnica poética (sobre todo su hábito de dislocar la sintaxis para dar a sus versos una más alta tensión) y finalmente la reconciliación de sus complicaciones con la fascinación de sus armonías (Friedrich, *The Structure of Modern Poetry*, p. 111).

He observado anteriormente que hay poco de personal en estos ensayos de Escudero pero tal vez estoy en un error. Ciertamente al hablar de Góngora sus palabras expresan una opinión muy sentida pues declara contarse entre los espíritus que, siguiendo al poeta culterano, no admiten arte poética que no sea el de la «invención libérrima» (54).

CONCLUSIÓN

¿Qué podemos concluir al final de esta lectura de los ensayos de Escudero?

1. Que él define la poesía, al igual que los románticos, como resultado de la inspiración («numen» la llama él). Fue Edgar Allan Poe quien insistió en que la creación poética debe ser fruto de un trabajo asiduo más que de una súbita iluminación y sus discípulos franceses, sobre todo Baudelaire, Mallarmé y Valéry, siguieron fielmente el ejemplo del maestro. La poesía de Escudero es tan depurada y en muchos casos tan perfecta que debió exigir de él muchas horas de vigilia si bien su autor siguió atribuyendo al numen el origen de sus poemas. Como en los autores franceses citados, se advierte en Escudero una imposición del orden y de la unidad sobre lo incoherente de la naturaleza.
2. En repetidas instancias insiste en la irracionalidad de la auténtica poesía. Hay que recordar que la rebelión contra la lógica que inspiró a los mejores espíritus románticos por la que pretendían trascender el mundo de las apariencias y alcanzar el reino nocturno donde no existen los contrarios fue llevada por los superrealistas a sus últimas consecuencias. Para éstos, la imagen es el mecanismo fundamental en ese descenso a los abismos interiores. Pero la imagen superrealista es un desafío frontal a la razón. André Breton había declarado: «Para mí, la imagen más vigorosa es la que presenta el mayor grado de arbitrariedad» (Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, p. 288). En su ensayo sobre la poesía Escudero no mencionó sino de paso lo que él llama 'suprarrealismo' pero no formuló opinión ninguna sobre esa escuela. Sin embargo, el uso constante que hace de metáforas que son puros juegos verbales, muchas veces impenetrables, sitúa la obra de Escudero en los confines de la más brillante escuela entre las muchas de la vanguardia. Mas aún, yo diría que si algo constante hubo en él fue ese entregarse en forma libérrima a los vuelos de la imaginación, persuadido de que solo éstos podían dictarle las fórmulas conmovedoras que buscaba. En este sentido juzgo que el poeta quiteño se benefició desde su primero y temprano contacto con el superrealismo porque, como dice

Raymond, lejos de condenarlo como un «monstruoso error», su «llamamiento al inconsciente permitió a la vez depurar y profundizar nuestro sentimiento de la poesía y nuestra conciencia de ella» (Raymond, p. 350).

3. Creo que, no obstante la falta de aprecio que manifestó en su ensayo hacia el clasicismo, Escudero fue en alta medida un clásico. Como Martí y Darío, Carrera Andrade en su niñez y juventud leyó a los clásicos castellanos: «...por los entresijos de nuestro entendimiento —declaró en su homenaje a Rubén Darío— se filtraban los primeros e incipientes destellos del siglo de oro español» («La luz cenital de Rubén Darío», p. 49). En el otro ensayo había definido el clasicismo como el equilibrio de numen y mesura de la forma dentro de un universo que, como el griego, era cerrado y limitado («Origen y destino de la poesía», p. 79). El uso abundante que hizo de metros y tipos de estrofas tradicionales, la rima y otros elementos ornamentales de la retórica clásica revelan una voluntad de ceñirse a modelos y reglas que él tanto condenaba. Hay estrofas entre sus poemas en las que se entrevé el lirismo refinado de Garcilaso de la Vega.
4. Pero su entusiasmo por Góngora manifiesta una natural inclinación hacia lo barroco. Se ha visto que lo que él admira es esa voluntad de crear un universo de imágenes tejidas por la fantasía en uso de una absoluta libertad. Como ha dicho Bolívar Echeverría en su obra *La modernidad de lo barroco* (México, Era, 1998): «Lo que intenta el artista barroco es convertir en experiencia vivida la experiencia vital cristalizada en el universo de las proporciones clásicas que había sido invocado por el Renacimiento... De lo que se trata para él, en primer lugar, es buscar y encontrar el conflicto que se esconde en la perfección de su mesura» (94). Tal vez sea eso lo que inspiró a Gonzalo Escudero a producir esa obra personalísima, tan patética y al mismo tiempo tan bella.

Gonzalo Escudero, poeta contemporáneo

A diferencia de la de Carrera Andrade, la poesía de Escudero es de difícil acceso. Desde sus primeros versos se observa en su lenguaje metafórico una voluntad de hermetismo, de impenetrabilidad que le aproxima a la más atrevida escuela de la vanguardia; digo «aproxima» pues hay una profunda diferencia entre las doctrinas y prácticas del superrealismo y la poesía del ecuatoriano. En éste el contenido lógico —la búsqueda de Dios y el amor humano— es siempre claro y las metáforas, libérrimas como las de Góngora, difieren sin embargo de aquellas que Breton y sus seguidores cultivaron en abierta oposi-

ción a la razón. («El poema debe ser la derrota del intelecto» había declarado aquél).

Tal vez lo que mejor defina la poesía de Escudero sea el juicio de Hugo Friedrich sobre la lírica del siglo XX:

> La poesía intelectual coincide con la alógica en cuanto huye, como ella, de la actitud del hombre medio, es adversa a la objetividad normal y los sentimientos corrientes, reemplaza la inteligibilidad limitante, con una sugestividad ambivalente y tiene por meta convertir al poema en una entidad autónoma, cuyos contenidos son resultado de su lenguaje, de su ilimitada imaginación o de sus fantasmagorías irreales y no de la mimesis del mundo o expresión de sus sentimientos (*The Structure of Modern Poetry,* p. 109).

La proximidad del fin de siglo invita a echar una vista de conjunto sobre la obra legada por tantos poetas nacionales en estos cien años. Desde los modernistas que al fin empiezan a ser estudiados con seriedad hasta las más recientes generaciones, ¡cuánta obra valiosa! ¡Cuántos nombres de esos seres privilegiados que convirtieron —y convierten— sus dolores en fórmulas conmovedoras! ¿No dijo Rubén Darío en uno de sus «Nocturnos» que «la poesía es la camisa férrea de mil puntas cruentas que llevo sobre el alma»?

Pero, tal vez, los nombres deban importarnos menos. Así lo sugirió Rainer Maria Rilke en uno de sus *Sonetos a Orfeo*:

> No erijas un memorial en piedra. Deja que la rosa
> florezca cada año para recordarnos a él.
> Porque es Orfeo. Su metamorfosis
> es en éste y aquél. Ningún otro nombre
> debiera preocuparnos. Hoy y siempre,
> cuando hay una canción, es Orfeo. El viene y va.
> ¿No basta que de vez en cuando logre
> sobrevivir algunos días un ramo de rosas?
> .....
> Alabar. Esto es. Llamado a alabar,
> él vino cual metal extraído del silencio
> de la piedra. Oh, su corazón es una prensa perecedera
> de un vino que es eterno para los hombres ■

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

POSMODERNIDAD Y CULTURA POPULAR: UNA ENCRUCIJADA DEL CUENTO ECUATORIANO PARA EL SIGLO XXI*

Pablo A. Martínez

A partir de la década de los setenta se puede hablar con propiedad del *boom* del cuento dentro de la nueva narrativa ecuatoriana, hasta el punto de que la crítica, por un lado, ha acuñado y ha aceptado el término «nuevo cuento ecuatoriano»[1] y, por otro, ha reconocido la cantidad y calidad de cuentos y cuentistas. Dentro del panorama socio-cultural contemporáneo, signado por el entrecruzamiento de escuelas, movimientos y conceptos, disímiles, polémicos y hasta contradictorios, como posmodernidad,[2] globalización, neoliberalismo, modernidad, anti-modernidad, neocolonialismo, identidad, etnicidad,

* Texto leído en el IX Congreso de Ecuatorianistas celebrado en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, del 21 al 23 de julio de 1999.

1. Raúl Vallejo, estudio, selección y notas, *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración: antología del nuevo cuento ecuatoriano* (Quito: Libresa, 1990). La segunda edición actualizada de esta obra, con un título diferente, presenta significativas variantes entre las que se destacan: un incisivo «Estudio introductorio», la inclusión de otros autores (hombres y mujeres, nuevos y novísimos) y la revisión del criterio antológico de selección generacional. Es lamentable la eliminación de la brillante metáfora *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración* que con la concisión extrema del haikú, define al cuento y a su proceso festivo y doloroso de creación; ver, Raúl Vallejo, ed., *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX: antología crítica* (Quito: Libresa, 1999).
2. Empleo el término *posmodernidad* para referirme a una atmósfera cultural general que es el resultado de un cambio en las condiciones de la producción industrial, del surgimiento de las tecnologías de punta y de la globalización del mercado tanto de productos como de ideas. Con el término *posmodernismo* me refiero a una extensa gama de manifestaciones posmodernas tanto en literatura como en arte; me interesa en particular el *cuento posmoderno*, al que me referiré más adelante, tratando de caracterizarlo; en todo caso la definición que considero más instrumental y caracterizadora, aplicada al nuevo cuento ecuatoriano es la de Linda Hutcheon, quien ve al posmodernismo como «fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political», en *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York and London: Routledge, 1988), 4.

cultura popular, transculturación, eurocentrismo, cultura de elites, periferias culturales y capitalismo salvaje, es necesario abordar la actual narrativa ecuatoriana y, dentro de ésta, el cuento, con el fin de establecer su *status* cultural y determinar su contribución al esclarecimiento del continuo debate sobre identidad nacional, especificidad artística e impacto social de las artes.

Sin duda el cuento es el género literario más *popular* y difundido en el país y como tal goza de un *nutrido* público lector. Mas esta apreciación es relativa y peca de optimista si se considera que el número de lectores de obras literarias, en el Ecuador, es mínimo en relación a la población total y que estos lectores pertenecen casi exclusivamente a segmentos minoritarios de las clases media y alta.[3] Así, la mayoría de los ecuatorianos queda excluida del circuito de comunicación tan buscado por los escritores; este es entonces el mayor problema y dilema para los escritores. ¿Cómo conseguir un número mayor de lectores? ¿Qué estrategias, temáticas, estilísticas, lingüísticas, y sobre todo culturales, adoptar para que los textos lleguen al mayor número posible de lectores tanto nacionales como extranjeros? ¿Qué hacer en una época posmoderna y globalizada, sujeta entre otras a la tiranía de la imagen y de los multimedia, con la función social de la literatura, implícita en los cuentos, que sería imposible sin su lectura? ¿Qué hacer para lograr una difusión, estudio y discusión sostenidos? Con razón Arturo Arias habla del «fantasma de las literaturas invisibles» que deambula por los países subdesarrollados, puntualizando que «una literatura invisible es una literatura que nadie lee, que nadie comenta, con la cual nadie dialogiza, a la cual nadie toma en cuenta»,[4] y sostiene que tal situación no tiene que ver con la calidad literaria sino con «la circulación de productos culturales producidos en la marginalidad [...], con su falta de existencia dentro de centros hegemónicos de decisión cultural» (Arias, 33). ¿Es pues la literatura ecuatoriana una literatura invisible? En cuanto a divulgación en el país y el exterior, sí; en cuanto a calidad y complejidad, definitivamente no.

Asumo que esta problemática no es ajena ni ignorada por los cuentistas dentro del proceso creador de sus obras ni por los lectores y estudiosos de las mismas, dentro del proceso analítico e interpretativo de lectura, porque la tarea de cada lector es devolver a los textos la mirada crítica sobre el mundo que la práctica discursiva de sus creadores posibilitó al crearlos (Arias, 35). Por eso,

3. Existe un consenso general respecto a que, si bien diferentes lectores leen un mismo texto de diferentes maneras, ciertas características textuales y referenciales son obvias en cualquier lectura, posibilitando diversas interpretaciones, ya que tanto el texto como el lector (sus conocimientos, experiencias, intereses y preparación) son factores cruciales en el balance final.
4. Arturo Arias, «Identidad/literariedad: marginalidad y posmodernidad en Centroamérica», *Kipus* (Quito) 4 (1995/1996): 33.

he seleccionado para este ensayo textos exigentes y logrados a los que considero, por sus cualidades estéticas, fundadores de la cuentística ecuatoriana de los 90, posmoderna y neopopular.[5] Estos cuentos, es necesario reconocerlo, dialogan de igual a igual con los más logrados de América Latina, escritos en la última década. Definitivamente, este género se proyecta hacia una consagración definitiva en el siglo XXI, por ser estilísticamente ricos y complejos, intertextualmente densos y sugerentes y políticamente oportunos y consecuentes. Todos han sido publicados entre 1992 y 1998. Sus títulos podrían configurar una necesaria aunque polémica *Antología crítica del cuento posmoderno y neopopular ecuatoriano*, integrada por *Desde una oscura vigilia* (1992) de Jorge Velasco Mackenzie, *Fiesta de solitarios* (1992) de Raúl Vallejo, *La otra piel* (1992) de Aminta Buenaño, *Cuentos breves y fantásticos* (1994) de Jorge Dávila Vázquez, *Historias leves* (1994) de Iván Egüez, *Fetiche y Fantoche* (1995) de Huilo Ruales Hualca, *La luna nómada* (1995) de Leonardo Valencia, *Turba de signos* (1995) de Gilda Holst, *Un close up prolongado* (1996) de Liliana Miraglia, *El palacio de los espejos* (1996) de Abdón Ubidia, *Los últimos hijos del bolero* (1997) de Raúl Pérez Torres, *Zoom* (1997) de María Gabriela Alemán, *Quehaceres postergados* (1998) de Yanna Hadatty Mora; *Mi sombra te ha de hacer falta* (1998) de Lucrecia Maldonado y *Un extraño en el puerto* (1998) de Javier Vásconez.[6]

5. Debido a las limitaciones de espacio resulta imposible analizar con detenimiento las obras seleccionadas; todas ameritan sendos estudios que están por escribirse: Jorge Velasco Mackenzie, *Desde una oscura vigilia* (Quito: Abrapalabra, 1992); Raúl Vallejo, *Fiesta de solitarios* (Quito: El Conejo, 1992); Aminta Buenaño, *La otra piel*, 2a. ed., (s.l. [Guayaquil?]: Lito e Imprenta Jochi, 1994); Jorge Dávila Vázquez, *Cuentos breves y fantásticos* (El Conejo, 1994); Iván Egüez, *Historias leves* (Quito: Abrapalabra, 1994); Huilo Ruales Hualca, *Fetiche y fantoche* (Quito: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1995); Leonardo Valencia, *La luna nómada* (1a. ed. ecuatoriana (Guayaquil: MANGLAReditores, 1998); Gilda Holst, *Turba de signos* (Quito: Abrapalabra, 1995); Liliana Miraglia, *Un close up prolongado* (Quito: Abrapalabra, 1996); Abdón Ubidia, *El palacio de los espejos* (Quito: El Conejo, 1996); Raúl Pérez Torres, *Los últimos hijos del bolero* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1997); María Gabriela Alemán, *Zoom* (Quito: Eskeletra, 1997); Yanna Hadatty Mora, *Quehaceres postergados* (Quito: El Conejo, 1998); Lucrecia Maldonado, *Mi sombra te ha de hacer falta* (Quito: Eskeletra, 1998); y Javier Vásconez, *Un extraño en el puerto* (México: Alfaguara, 1998). Las citas de estas obras contendrán los títulos completos de los cuentos de los cuales provienen, para facilitar su identificación.
6. Si bien para este ensayo, los textos seleccionados me resultan fundamentales e imprescindibles, es obvio que «no están todos los que son»; pienso, por ejemplo, en *Las mujeres están locas por mí* (1997) de Raúl Serrano Sánchez, *Blues de la cama vacía* (1996) de Francisco Parra Gil, *El corazón es un animal en celo* (1995) de Carlos Carrión, *La dama es una trampa* (1996) de Galo Galarza y *El humo de tu boca* (1998) de Pablo Cuvi. Por otra parte, reconozco que para una antología crítica como la arriba sugerida, faltarían otros autores, también imprescindibles, con obras importantes escritas en la década de los 80. Sobre la nomenclatura *posmoderno* y *neopopular* volveré más adelante para precisar su alcance y sus limitaciones.

Raúl Vallejo, en 1990, al explorar las características temático-estilísticas del nuevo cuento ecuatoriano, considerado como *signo artístico,* señalaba que su novedad radica en la preocupación por el lenguaje, la profundización semántica, el perspectivismo múltiple de narración y narrador, la ruptura espacio-temporal, el surgimiento del anti-héroe, la irrupción del personaje femenino y la recuperación del sentido humano de la sexualidad, francamente asumida (Vallejo, *Una gota,* 18-25). Ernesto Albán Gómez, en 1995, comentaba que, temáticamente, el mundo de los nuevos cuentistas configura «un universo entretejido de figuras ambiguas y de historias a medio camino entre la realidad y la ilusión», por el que obsesivamente rondan la frustración, la pesadilla, la humillación, la soledad, el insomnio, los espejismos y delirios del desdoblamiento, la falsedad, la locura y la muerte.[7] Claude Couffon hablaba en 1996 de «un renacimiento suntuoso y fascinante» de la cuentística ecuatoriana.[8] Y el mismo Vallejo, en 1999, actualizando su análisis de 1990, considera como elementos caracterizadores del nuevo cuento ecuatoriano: el final inesperado y sorpresivo, la generación polisémica de sentidos, la deconstrucción del tiempo histórico, la integración de lo marginal al discurso cultural, la presencia femenina con voz e historia personales, la concepción de la infancia tratada en función del personaje y no del tema y la recuperación de lo fantástico enfrentado a lo moderno (Vallejo, *Cuento ecuatoriano,* 24-56).

¿Qué pasa, entonces, con el cuento *posmoderno* ecuatoriano de los 90 cuyo ideolecto incluye, en mayor o menor grado, todas las técnicas y características arriba señaladas? ¿En qué se diferencia el cuento *posmoderno* del *nuevo* cuento? ¿Cuál es el giro cualitativo, en temática, técnica y lenguaje, que irrumpe en los 90, superpuesto a los patrones de desarrollo sostenido que ha cohesionado y renovado al cuento ecuatoriano desde 1970, como lo señalaran Albán Gómez, Couffon y Vallejo? ¿Cómo explicar la ruptura y renovación erigidas paradójicamente sobre una evidente continuidad y *tradición?*

Una respuesta tentativa creo hallarla en el pensamiento posmoderno que, al ser una nueva forma de entender la realidad y al proponer un encuadre ideológico diferente,[9] posibilitaría dos direcciones de desarrollo para el cuen-

7. Ernesto Albán Gómez, prólogo, y Birte Pederson, traducción, *Doce cuentistas ecuatorianos/Zwolf Kurzgeschichten aus Ecuador* (Quito: Librimundi, 1995), 9-15. Habla también Albán Gómez de las estrategias del discurso narrativo que, significativamente, son las mismas de la década de los 90, con la salvedad de que ahora son estrategias renovadas al servicio de una diferente cosmovisión: «Juegos verbales, imágenes, ritmos del lenguaje, deliberadas tergiversaciones y ambigüedades, alusiones y omisiones, distintos puntos de vista, rupturas temporales y espaciales...» (15)
8. Claude Couffon, prólogo, y France Fontaine, traducción, *Veintiún cuentistas ecuatorianos/ Vingt et une Nouvelles Equatoriennes* (Quito: Librimundi, 1996), 19.
9. Me refiero aquí al hito teórico de Jean-Francois Lyotard, *La condición posmoderna* (Madrid: Cátedra, 1986), en donde se plantea lo posmoderno como resultado de la increduli-

to ecuatoriano del próximo siglo: lo posmoderno (con un predominio aparente de lo formal) y lo popular urbano (con un predominio también aparente de lo temático), caracterización que no es excluyente ni definitiva. De allí que, lo que han hecho algunos cuentistas es reponer en la mesa de discusión la naturaleza del lenguaje. Así, el alucinado Navegante, protagonista de «Bruma» de Leonardo Valencia, ubicado en un montículo de la Isla San Salvador, en Galápagos, leerá en voz alta y al borde de la locura, un manuscrito/palimpsesto/cuento/testamento, en un intento vano de rescatar la memoria histórica del laberinto del tiempo; esta confesión/confusión no es sino una inútil búsqueda de identidad que se remonta al origen de las especies, que es al mismo tiempo el origen del hombre:

> ...la fatigada moneda heraclitiana: plano diacrónico, sucesión verbal cercada, donde yo no quiero ser del río una gota sin origen ni destino. Historia foránea. O interpolación, yuxtaposición, ensamblaje, transcripción, traducción, tradición, traición, transtextualidad, intertextualidad, plagio, copia medieval, fuente común, escritura, lectura, invención, delirio, restauración, edición computarizada, word processor, reelaboración, salvaje palimpsesto, bla, bla, bla... ¡participen de la rifa! Todo lo encontrarán aquí: o nada (86)

También buscan afanosamente otros narradores la reconstitución del sujeto/persona, creando personajes atrapados entre el odio y el amor, entre las convenciones sociales y una identidad mutilada, entre el placer de los sentidos y los conflictos de la propia sexualidad. Este es el caso de la protagonista de «Alguien se escondió por allí» de Aminta Buenaño: una niña inocente que al ser sorprendida en juegos y escarceos amorosos con su primo es reprimida brutalmente por sus padres y traumatizada por el resto de su vida. El trauma, expresado en una prosa violenta y acusatoria, es de tal magnitud que ella vivirá con un complejo de inferioridad y de culpabilidad, con un sentimiento de asco y repugnancia hacia sí misma. Para este ser indefenso, la virginidad implica y significa terror; el acto sexual es suicidio; la familia es una escuela de hipocresía; el sexo es porquería; y el destino de ser mujer, una tragedia. Una opresiva atmósfera de malicia hipócrita, una verdadera cultura del pecado y de las apariencias domina en el relato. El desenlace es una condena a la soledad

dad en los metarrelatos propuestos por la Modernidad: la primacía del sujeto y de la razón; la idea de un progreso ilimitado, supeditado al poder de la razón; la emancipación del hombre; el auto-conocimiento progresivo; y la libertad de la voluntad. Según Lyotard, los metarrelatos (discursos maestros del pasado como las ideologías políticas, el sicoanálisis, la ciencia y la religión, entre otros) que pretendían una autoridad total han perdido credibilidad en la época contemporánea que enfrenta, en términos culturales, un eclecticismo total. Una lúcida síntesis de estos problemas se encuentra en José E. Juncosa, ed., *Posmodernidad: preguntas, debates y perspectivas* (Quito: Abya-Yala, 1998).

total de la protagonista, sentenciada sin apelación por la familia, la sociedad y sus instituciones más representativas: la iglesia, la escuela y la biblioteca, el lugar de su trabajo. El cuento desmitifica la farsa del código de honor y el mito de la virginidad. Hacia el fondo del pozo putrefacto de la culpa, la protagonista descenderá con un miedo obsesivo a los hombres; pero ese descenso será el descubrimiento de su condición de mujer y de su sexualidad, a pesar de conseguirlo mediante la lectura de novelas pornográficas y la masturbación. Una mezcla desconcertante de pasión, voluptuosidad soterrada, anhelos de violación y terror a la figura represora del padre acompaña este nacimiento, «en tanto que sus gritos de animal herido se escuchaban como sirenas de bombero, como campanas a rebato [...] volviendo locas al ruedo de beatas» (53).

Otros autores exploran la provisionalidad del significado de la realidad y la relatividad de la verdad, como es el caso del fotógrafo-periodista Manuel Manosalvas, protagonista de «Flash» de Iván Egüez quien, obsesionado por la vanidad del triunfo y del dinero y seguro de obtener por tercer año consecutivo el «Gran Premio a la foto más periodística», con su fotografía del incendio de un hotel, descubre, en el acto de premiación, que «la foto premiada era de un colega desconocido y en ella aparecía Manosalvas prendiendo fuego al traspatio del vetusto hotel de madera. A Manosalvas entonces se le cayó el clavel de la solapa y a nadie se le ocurrió tomarle una foto» (65).

Y hay cuentistas cuyos textos, más que fotografías, son radiografías, autopsias y desenmascaramientos de las estructuras y de las relaciones de poder; o si se quiere profundas aproximaciones a la naturaleza política de toda representación literaria que a la vez devienen en acervos cuestionamientos a la condición humana degradada. Es el caso patético del militar graduado de «subtenientedelarepública recién incorporado a las gloriosas fuerzas de defensa y seguridad nacional», (41) del cuento «Califícate», de Lucrecia Maldonado. La narración está estructurada en torno a un contrapunto trágico y cómico: por un lado, la brutalidad de la instrucción militar, el fracaso y el desencanto del protagonista, la degradación de los seres humanos educados para el odio, tratados con un lenguaje violento y soez por sus superiores, obligados a matar a perros para que luego no duden en matar a hombres, adiestrados en todas las técnicas de delación y de tortura; por otro, la intercalación de cinco *cachos* o chistes populares contra los militares y uno contra Judas y su traición los cuales, si bien producen humor y risa, no logran disipar el clima de terror y asco ni el de compasión y solidaridad por la prematura muerte del subteniente a los 25 años: «(Dizque el Pinochet se muere y le van a hacer la autopsia. Entonces le dan un tajo en el tobillo, y sale mierda; después le dan un tajo en el cuello, y más mierda; al fin le abren el estómago y se riega un montón de mierda, entonces el doctor da el diagnóstico: —Derrame cerebral)» (41-2).

En todos estos casos estamos ante el significado como producto del intercambio social: toda una poética del *descentramiento* y del exceso, de la inestabilidad y de la fragmentación. Esto comprueba la vitalidad y complejidad del nuevo cuento y evidencian el hecho de que los cuentistas exploran una variedad insólita de posibilidades narrativas que van desde radicales experimentos formalistas como el mini-cuento metaficticio «El rizo de las palabras»,[10] de apenas cinco líneas, con que se abre el libro de Egüez, hasta formas tradicionales renovadas por la novedad del tema y una prosa intensa, alegórica y sorprendente (como «De la ciudad de cristal», de Abdón Ubidia [94-119], en el que la simetría fondo/forma, llevada a extremos de un detallismo obsesivo, da como resultado una realidad nueva o autosuficiente cuyo único material es el cristal y la transparencia del lenguaje) u otras que dan primacía a la creación de temas mediante la manipulación experimental del lenguaje (el caso, por ejemplo, el esperpéntico y mágico macrocuento anecdótico «Fetiche y Fantoche», de Huilo Ruales [149-218], texto/máquina generadora de temas: el circo apocalíptico, la caducidad del ser humano, la morbosidad colectiva, las migraciones populares, las paradojas de la justicia humana, la invención del juego, la religiosidad popular, el turismo erótico, el mito de la virgen/puta, la vitalidad de las supersticiones y creencias populares, el ritual de la cacería, el juicio final).

Por lo tanto, la renovación estilística de estos cuentistas, al verse abocados a la dificultad y, a veces, a la «imposibilidad» de interpretar y dar sentido al mundo que les rodea, requiere y privilegia técnicas como la contradicción, la permutación, la discontinuidad, el azar, el exceso y el cortocircuito de la «metaficción».[11]

En este sentido, importa destacar que la perspectiva de estos narradores ante el mundo que describen, ya sea verosímil (Miraglia, Alemán, Hadatty Mora), fantástico (Dávila Vázquez, Ubidia), utópico (Ubidia y algunos textos de Valencia) o mágico (Ruales Hualca, Velasco Mackenzie), está condicionada por una visión desde el interior de la realidad misma, que la comparten autores y lectores. Debido a esta actitud de ruptura, típicamente posmoderna, el lector llega a tener conciencia de que el lenguaje configura antes que representa la realidad, que el *yo* posee una identidad múltiple y en proceso constan-

10. El texto completo es el siguiente: «Está en las primeras páginas del libro; entre ellas, apenas asomado, aparece un cabello, diríamos que un rizo. El lector lo toma como si estuviera sacándolo de la sopa. Es largo, largo, larguísimo; pero lo sigue halando, hasta que el libro queda con las páginas en blanco» (11).

11. Ver, David Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonimy, and the Typology of Modern Literature* (London: Edward Arnold, 1977), 240. Dentro de la metaficción se destacan, por ejemplo, los propósitos de crear confusiones ontológicas entre autor y personaje o entre personaje contemporáneo y figuras históricas.

te de construcción y que el significado es, en última instancia, una construcción social.[12]

El universo paródico[13] que propone el *corpus* de estos cuentos se sostiene primero, en una fusión original (casi inédita en el nuevo cuento ecuatoriano de los 70 y 80) que, como lo señalara Jameson, allana las distancias entre la cultura de elites y de masas;[14] segundo, en la «problematización» de las relaciones entre ficción e historia; tercero, en el cuestionamiento sistemático de la autoridad de las instituciones; y cuarto, en la quiebra de las fronteras establecidas entre géneros, discursos, disciplinas y artes. Por él desfilan, por una parte, muchas de las técnicas, estrategias y perspectivas asociadas con lo posmoderno en las artes.[15] Y, por otra, muchos de los elementos, componentes y manifestaciones de la cultura popular urbana: el cine, la música (pasillos, boleros, tangos, salsa, pop), los cuentos infantiles, supersticiones, leyendas, los serenos o serenatas, el fútbol, los ídolos populares (Julio Jaramillo, Carlos Gardel, Los Panchos, Daniel Santos), el humor (chistes, cachos, dichos, refranes, caricaturas), la religión, la poesía.[16] El cuento posmoderno ecuatoriano toma en consideración todas las esferas de la realidad y dialoga con personajes que provienen de todos los estratos sociales. Así combina, por ejemplo, realismo y fantasía, la mentalidad burguesa con la de los marginados, la técnica con el mito. Su camino predilecto no es la uniformidad sino la diversidad: semánticamente opera por contrapunto y contraste; sociológicamente por la interrelación de lo culto con lo popular.

Un recorrido por estos cuentos evidencia una cosmovisión dolorosa y desgarrada (Vallejo, Velasco Mackenzie), escéptica y trágica, cínica y desengañada (Vásconez, Pérez Torres), ambigua y ambivalente (Valencia), paródica y satírica, contestataria e irreverente (Ruales, Egüez), que contrasta con fugaces

12. Considérese, por ejemplo, en relación con el proceso de construcción de significados, algunas estructuras sintácticas y textuales como las construcciones no gramaticales, la incompatibilidad semántica (aparente, por supuesto) y el arreglo inusual de la tipografía.
13. Linda Hutcheon, en *A Poetics of Postmodernism*, destaca el papel relevante de la parodia en el posmodernismo, pues implica una ruptura con y un desafío a todo lo establecido; más aún, la parodia, para Hutcheon, es una de las características más destacadas de la estética posmoderna (véase nota 2).
14. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC, and London: Duke University Press, 1991). Al identificar la discontinuidad como uno de los fundamentos de la posmodernidad, Jameson señala, entre los elementos caracterizadores de la misma, la ruptura de fronteras entre la cultura de elites y la cultura popular.
15. Téngase en cuenta que el uso de materiales diversos es una técnica común del posmodernismo.
16. Importantes textos ecuatorianos sobre cultura popular son: Claudio Malo González, *Arte y cultura popular* (Cuenca: Universidad del Azuay y CIDAP, 1996); Hernán Ibarra, *La otra cultura: imaginarios, mestizaje y modernización* (Quito: Abya-Yala y Marka, 1998); y Patricia Varas, *Narrativa y cultura nacional* (Quito: Abrapalabra, 1993).

destellos de optimismo y vitalidad (Ubidia, Maldonado, Holst), de solidaridad y esperanza, de generosidad y nobleza (Alemán, Miraglia, Dávila Vázquez). Son mundos ficticios paralelos a la realidad pero dependientes de ella, «surgidos» de ella pero en constante enfrentamiento. Una especie de laberinto de espejos en el cual, autores y personajes se hallan atrapados en la encrucijada de sus propias contradicciones, históricas y personales; en la encrucijada de ajenas limitaciones y condiciones impuestas por la historia, la sociedad, la política y la economía. Tal encrucijada, ese «paraje [del cuento y de la realidad] en donde se cruzan dos o más calles o caminos»,[17] es una situación de desafío y resistencia que se resuelve muchas veces en nuevos enfrentamientos: alteridad e identidad, alienación y pertenencia, presencia y ausencia, aldea global y aldea local. Es la crisis general que en el Ecuador se ha venido gestando desde la década de los 70 y cuyo impacto y eclosión se siente con igual intensidad en los 90, tal como nos lo recuerda el narrador de «Cien mujeres han pasado por mi vida», de Raúl Pérez Torres:

> ... aquí también la justicia ha sido más peligrosa que los criminales y la ciudad de Quito, bella y pacata en otros tiempos, empezaba a cubrirse con ese manto de infamia, todo el país empezaba a podrirse, el barrio ya no existía, las casas se volvieron prisiones de paredes altas, indignas de la vida, barras de hierro en las ventanas, alarmas, vigilantes cada cuadra, se visitaban por teléfono. Un nuevo monstruo iba creciendo desde la mitad del mundo: la corrupción, el robo, la perversión burocrática, la epidemia de la coima, y hasta tu padre te pedía dinero para tramitarte la cédula de identidad. Los exrevolucionarios, compañeros de banca, de ideales, de amores, se unían a los poderosos, levantaban enormes empresas con doble contabilidad, con doble discurso. Los nuevos ricos dictaban leyes, ponían diputados, compraban magistrados, sacaban a sus familiares de los manicomios y los nombraban ministros. Los candidatos se vestían de payasos, bailaban y cantaban en las tarimas, practicaban el strip-tease, se arrastraban por los suelos, besaban la mierda de los niños menesterosos, se casaban con putas. Todo por el poder [...] Todo el pueblo empezó a espantarse de su miseria y a inventarse una desquiciada forma de vivir, de sobrevivir. Una violencia espejo de la brutal violencia del Estado, una ratería ídem [...] El amor andaba parapléjico por las calles, las personas acezantes, alertas, para pescar a alguien, a cualquiera, que le ayudara a cruzar, a cruzar tan sólo, el temor de la noche (88-9)

En iguales territorios, con la conciencia de estar atrapados entre dos épocas, «entre dos mundos, el uno muerto y el otro incapaz de nacer»,[18] están si-

17. «Encrucijada», *Real Academia de la Lengua: Diccionario de la lengua española*, 20a. ed. 1984.
18. La frase, en mi traducción, es de Mathew Arnold. Citada por Philip Stewich en su ensayo «Literature», publicado en Stanley Trachtenberg, ed., *The Postmodern Moment: A Handbook*

tuados muchos de los personajes trágicos del cuento posmoderno. Pero siempre, como lectores y seres humanos nos vemos reflejados, directa o indirectamente, en los micro-relatos brillantemente comprimidos de Egüez, Holst y Dávila Vázquez; en las pesadillas y sueños de Velasco Mackenzie, Ruales Hualca y Vásconez; en el *anecdotalismo* de Hadatty Mora, Miraglia y Alemán; en la impotencia y soledad desencantadas de Vallejo y Pérez Torres; en el fresco y sugerente ludismo social de Maldonado; y en la sutil ambigüedad reflexiva de Ubidia y Valencia. En una visión de conjunto, lo que hay que destacar en todos estos narradores es la recuperación para el lector del placer y la maestría en el arte de fabular, ya que es difícil no reconocer la especial capacidad del cuento para proyectar lo esencial de la condición humana con su gama compleja de temores y expectativas, impulsos y limitaciones, y alguna contada alegría, que son emblemáticos de tal condición en nuestra época (Stewick, 140). En última instancia, nuestros narradores posmodernos están lúcidamente conscientes de que la escritura, en palabras de Raymond Federman, es

> *producir* significado y no *reproducir* un significado preexistente. Escribir es *progresar* y no *permanecer* sujeto (por hábito o reflejos) al significado que supuestamente precede a las palabras. Como tal, la ficción ya no puede ser la realidad, o una representación de la realidad, o una imitación, ni siquiera una recreación de la realidad; solamente puede ser UNA REALIDAD, una realidad autónoma cuya única relación con el mundo real es mejorarlo. Crear ficción es, en efecto, una manera de abolir la realidad, y especialmente, abolir la noción de que la realidad es verdad. El objetivo principal de la ficción será desenmascarar su propia ficcionalidad, exponer la metáfora de su propio fraude, y no pretender ya nunca más pasar por realidad, por verdad, por belleza.[19]

De esto se puede colegir que existe la voluntad decidida en los narradores, plasmada mediante los artificios de la ficción posmoderna por involucrar al lector en la producción de «significados» no solamente por las palabras del texto sino por su estructura y por los diferentes códigos culturales y simbólicos que manejan los autores,[20] dentro de la heterogeneidad cultural y de las

of contemporary Innovation in the Arts (Westport, Conn, and London: Greenwood Press, 1985), 135-56.

19. Raymond Federman, «Introduction» a *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow* (Chicago: Swallow Press, 1975), 8. La traducción es mía; los subrayados de Federman.

20. José Joaquín Brunner sostiene que «hablar con sentido de cultura requiere que nos refiramos a representaciones colectivas, creencias, estilos cognitivos, comunicación de símbolos, juegos del lenguaje». Esta cita puede aplicarse con precisión al cuento posmoderno, por su vinculación directa con la matriz cultural de la que proviene; en «Notes on Modernity and Postmodernity in Latin American Culture», *The Postmodernism Debate in Latin America*, Special Issue, *boundary 2: an international journal of literature and culture* (Durham, NC), 20.3 (1993): 34. La traducción del inglés es mía.

fragmentarias condiciones que impone de ***modernidad*** regional de América Latina (Brunner, 44).

No hay duda que «el afrodisíaco más grande del mundo [es] la palabra» (Pérez Torres «Cien mujeres han pasado por mi vida» 92). Por eso me atrevo a definir el cuento posmoderno como un afrodisíaco cambiante y siempre renovado, ya que como categoría transgenérica se alimenta del cambio, de la maleabilidad y de la permeabilidad. En su versión posmoderna se ha apropiado de la forma de muchos lenguajes discursivos de la época contemporánea para llegar a ser, según lo sostiene Ana Rueda, «una estructura híbrida que resiste las categorizaciones puristas y los sistemas taxonómicos de clasificación [que no se orienta] tanto a imponer nuevos modelos cuanto a la necesidad de hacer propuestas y descubrir nuevos campos [...] Las apropiaciones de otros ámbitos discursivos y el golpe al principio de unidad son parte de un mismo *impulso posmoderno* de denotar los centros privilegiados».[21] La ambigüedad de la trama, el lenguaje multívoco, los personajes-submarino lo diferencian completamente del llamado cuento tradicional y de la mayoría de cuentos escritos en el Ecuador en las décadas de los años 70 y 80; sin embargo, no aspira a ser un metarrelato de nuevo cuño, ya que como agudamente ha puntualizado Marco Denevi, «lo que llamamos historia, y aun la historia inventada, que es la literatura, no es mas que una probabilidad elegida entre muchas».[22] Y es precisamente por esto que el cuento posmoderno recurre con frecuencia a la ambigüedad, a la paradoja y a la contradicción, las cuales potencian la función referencial y estructural de las marcas paratextuales (títulos, epígrafes, dibujos, citas). Esto se aprecia en el mini-cuento «Un hombre olvidable» de Gilda Holst, de apenas diecinueve palabras y que a su vez está en el interior de otro cuento titulado «La vida literaria». El texto completo dice: «Era un hombre olvidable como una verdad tan, pero tan evidente, que ya no pudo verlo» (144). Los polos semánticos olvido, evidencia y verdad son tan evidentes que me eximen de un comentario aunque es obvio que el texto posibilitaría un ensayo interesante.[23]

21. Ana Rueda, «El cuento hispanoamericano actual: operaciones de desmantelamiento», *Insula* (Madrid), 512-513 (1989): 29.
22. Marco Denevi, «Entrevista con Mempo Giardinelli», *Puro Cuento* (Buenos Aires), 3 (1987): 1-6.
23. El mismo cuento contiene otros dos microcuentos cuya intensidad lírica y poder de sugerencia son notables. «El Perfume II» dice: «Estaba tan concentrada en sí misma que la hicieron esencialmente accesoria» (146). Y el otro, sin título, pero para el que el narrador sugiere dos: «La vida literaria» o «La confrontación» reza: «Según X nuestras vidas están en un pero, yo le digo que más bien están en un aunque. Competimos por saber quién es la más optimista de las dos!» (147). En el primer caso, la concentración del perfume es similar metafóricamente a la esencia que individualiza la personalidad de una mujer; ambos son esencias, es decir perfume concentrado; sin embargo la palabra final contradice esta

El cuento posmoderno demanda una participación activa del lector a fin de develar sus posibilidades significativas y sus claves de interpretación. Al ser polivalente y plurívoco, es un campo minado cuyo mapa exige varias lecturas. El texto, cual carta de navegación, presenta escollos que impiden y paradójicamente posibilitan llegar al tesoro escondido de la simbología del relato. Uno de esos escollos es el final inesperado, sorpresivo, ingenioso. Esta insistencia en el final abierto refleja la problematización sistemática del desenlace: ¿Duda ontológica y epistemológica del posmodernismo o parábola de la condición humana a fines del siglo? ¿Afán lúdico gratuito e intrascendente? Todo esto y mucho más.

El cuento «Cielo en suelo» de Raúl Vallejo (95-101) es de una complejidad temática y estructural sorprendente: una visión desolada de la condición humana. Una primera lectura revela un accidente fatal: alguien se suicidó arrojándose de una ventana; una segunda lectura personifica la tragedia y la monotonía asfixiante ocasionada por la rutina del trabajo: Lucas, posiblemente jubilado luego de 32 años de trabajo, decide suicidarse arrojándose desde la ventana del edificio donde ha gastado gran parte de su vida. Mas el cuento en subsiguientes lecturas tiene un semantismo filosófico y existencial sobrecogedor pero apenas sugerido: la anatomía del suicidio, de los sueños rotos, de las esperanzas perdidas, del anhelo de libertad: Lucas el loco, está convencido que va a poder volar y, como Ícaro, cree firmemente en su sueño (¿héroe trágico contemporáneo?) y muere noblemente en su empresa. Sin embargo, hay aún más. Todo el relato está organizado, primero en torno a una cadena de oposiciones que abre el abanico de posibles interpretaciones: prisión/libertad, sueño/realidad, lo superior/lo inferior, lo prosaico/lo elevado. Más aún, este ritual contemporáneo de la muerte se apoya en la fusión e interrelación de cuatro mitos: El mito clásico de Ícaro o el anhelo ancestral del hombre por volar; el mito bíblico de Lucifer, de Adán y Eva o la caída como precio de la culpa; el mito universal de la inmortalidad o el sueño de ser dioses; y el mito contemporáneo de la locura o la deshumanización del hombre en el trabajo rutinario, monótono y despersonalizado. Este cuento bien podría ser una metáfora de la condición posmoderna y del sentido final de la existencia humana.

Para concluir, insistiré en que las dos vertientes entrecruzadas que considero más prometedoras para el cuento ecuatoriano que se escriba en los ini-

relación: lo accesorio no es necesario y mucho menos esencial. La superficialidad o vanidad de esa mujer es mucho mayor: Su caracterización lingüística es también accesoria pues no hay ningún sustantivo; el adverbio y el objetivo, también son accesorios sintáctica, morfológica y semánticamente. En el segundo caso, el optimismo es destruido por las conjunciones adversativas de clara connotación negativa o privativa; las vidas de estas dos amigas son inauténticas. Otro título adecuado sería «Pesimismo».

cios del próximo siglo son: la de la posmodernidad, entendida como resistencia y no como decadencia y la de la cultura popular urbana, matriz de nuestra identidad latinoamericana. En el poder sugerente de la imaginación creadora y de la palabra de nuestros cuentistas están los sueños verbales que todavía nos son tan necesarios: el palimpsesto de la ciudad y la conciencia, la encrucijada de nuestros códigos históricos y personales, el *collage* de los símbolos que nos individualizan y la intertextualidad lúdica de nuestra memoria colectiva. Luchando contra los fantasmas reales de la transgresión, el desplazamiento, la fragmentación y la injusticia, tratando de construir un imaginario cultural solidario y abierto a la esperanza, podremos escribir en nuestras ciudades: «No nos privatizarán los sueños [ni la esperanza], seguiremos soñando [y leyendo] en plural».[24] ■

24. Graffiti que sirve de epígrafe al artículo de Alicia Ortega, «El graffiti: entre la institución y la calle», *Kipus: Revista Andina de Letras* (Quito), 3 (1995): 61.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

LA CAPACIDAD ARGUMENTATIVA EN *ECUADOR: IDENTIDAD O ESQUIZOFRENIA*, DE DONOSO PAREJA

Cecilia Velasco

En 1997, y con los auspicios de Eskeletra, Jorge Enrique Adoum, narrador, poeta, crítico y ensayista literario publicó su *Ecuador: señas particulares.* Un año después, en 1998, Miguel Donoso Pareja, que ha incursionado en el cuento, la poesía y el ensayo, que ha actuado como coordinador de talleres de literatura de la CCE, y que fue su presidente en la ciudad de Guayaquil, bajo los auspicios también de Eskeletra publicó su *Ecuador: identidad o esquizofrenia.*

Los dos textos han sido publicados bajo la categorización de «ensayos», y resultan evidentes las homologías que el escritor Donoso Pareja, o los editores, quisieron construir entre las dos obras. El enunciado del título, el formato del texto, el número de páginas, incluso detalles aparentemente inocentes como el diseño de la portada y contraportada, crean en el lector el efecto, conscientemente buscado, de ver la obra de Donoso Pareja como una réplica en relación con la de Adoum. Es más, aquél deja en claro que su punto de partida y referencia obligada va a ser la obra de éste; de ahí que vaya a remitirse constantemente a ella, sea para parafrasearla, citar contra ejemplos, o simplemente como referente.

El ensayo tiene una larga tradición en nuestro continente, y a menudo los nombres de los autores han estado vinculados a títulos en cuyas páginas se reflexionaba, desde la literatura y la historia, acerca de la política y la estética de los países que conforman Hispanoamérica. A través de muchas y valiosas páginas, se han tendido puentes entre la producción literaria y la conformación ideológica, histórica política de los diversos países y naciones. Los textos de Adoum y Donoso Pareja serían casos bastante particulares del género «ensayo», en tanto hay un predominio de lo anecdótico sobre lo reflexivo, y en tanto el requisito de la solidez intelectual parece haber sido visto con ojos menos

exigentes. El texto de Adoum se deja leer fácilmente y creo que muchas de sus páginas se podrían prestar a conversaciones más bien frescas sobre temas como ciertos hábitos, costumbres, registros de habla de los ecuatorianos, y de la honda significación que estas manifestaciones podrían tener. Un autor de tan reconocido prestigio como Jorge Enrique Adoum parece sentirse en el derecho, y la obligación casi, de no ocultar su voz para decir lo que piensa sobre «el ser ecuatoriano», y para convocar a una cierta reflexión y autocrítica. Nótese el uso, harto meditado, de términos como «frescas», que se opondría a densas o profundas; o la convocatoria a una «cierta reflexión».

No es reprochable el que actores de nuestro desarrollo literario y cultural hayan producido textos que tienen que ver con preocupaciones filosóficas, sociales, antropológicas. No es reprochable que lo hayan hecho usando como herramienta un lenguaje llano, carente de grandes pretensiones intelectuales o cultistas, con dosis de humor o irreverencia. Lo reprochable es haberse movido, hablo particularmente del caso de Donoso Pareja, con una dosis inadmisible de prejuicios, subjetividad, falta de contextualización, falta de diálogo con las fuentes con las que, aparentemente, ha entablado un diálogo.

El caso de la esquizofrenia

La esquizofrenia es definida como un trastorno mental que produce una «disociación de la personalidad y la falta de contacto con la realidad». (*Diccionario Consultor Espasa,* 2000) También como «grupo de enfermedades mentales correspondientes a la antigua demencia precoz, que se declaran hacia la pubertad y se caracterizan por una disociación específica de las funciones síquicas, que conduce, en los casos graves, a una demencia incurable» (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua,* 1984). El oponer con la conjunción excluyente la identidad ecuatoriana a la esquizofrenia es ya una arbitrariedad. A lo largo de todo el texto no se llega a demostrar que los conflictos que tenemos los ecuatorianos respecto de nuestra tan cacareada identidad se deban a un problema mental, a una estructura mental enferma. Si esa comprobación se buscara, creo que tendríamos que rechazarla. Los pueblos y sus problemas estructurales y de conformación histórica no se pueden explicar a partir de «ideas» como la locura colectiva. Cualesquiera otros sintagmas de estructura similar equivalente resultarían igualmente arbitrarios, forzados, en los que se torna difícil descubrir la relación entre el enunciado y su motivación: «identidad o locura», «identidad o delirio», «identidad o enfermedad». De todos modos, parecería que la intención ha sido partir de una premisa radical, extrema, a menos que el enunciado de título no tenga otra razón que ser una pura frase, dotada de hipérbole para ser más eficaz en el plano retórico.

Para justificar nuestra personalidad disociada como país, Donoso Pareja recurre a demostraciones que apelan a la esfera emotiva y no racional de los lectores. Cuenta «un chiste» producido por «la sal quiteña», que calificó al Puente de la Unidad Nacional, el que simbólicamente integra la costa con la sierra, como «el eslabón perdido», porque une «al hombre con el mono». Al autor le parece que solo la indignación cabe frente a la broma, y no toma en consideración, como otra lectura posible, que la risa, como decía Bergson, el filósofo, anula momentáneamente la sensibilidad.

Donoso Pareja parte, obviamente, de la premisa de que entre los ecuatorianos existe el regionalismo. Creo que todos lo sabemos, y tal vez hemos esperado, no tanto de las ciencias sociales, que a menudo exhiben un discurso excluyente y altamente especializado, sino de nuestros escritores y artistas, explicaciones que desde una comprensión más global y enriquecedora interpreten y analicen dicho fenómeno. Pero ni Adoum ni Donoso Pareja han logrado hacerlo. Las explicaciones que formulan para demostrar que el regionalismo existe entre nosotros no son contundentes; se analizan solo las expresiones del fenómeno, los efectos prácticos y visibles, pero no las razones profundas que tienen que ver, por su puesto, con la historia y la organización de los sistemas económicos. O sea que sí se precisa del auxilio y las luces de las ciencias sociales para formular afirmaciones con más estatuto de verdades.

Para el escritor, hijo de «marciano en mona» (?), una razón de que exista el regionalismo —cuando se podría pensar que es más bien su efecto— son las generalizaciones que a lo largo de la historia, hombres vinculados al quehacer cultural, él incluido, han hecho en torno a serranos y costeños. Desde Juan Bautista Aguirre, Eugenio Espejo, pasando por Belisario Quevedo, hasta llegar a Osvaldo Hurtado; todos ellos han caído en el feo defecto de generalizaciones, que han conducido a la creación de estereotipos: pasividad versus actividad; escándalo versus discreción; hipocresía versus sinceridad, etc., etc. Como prueba de cómo nos hemos venido devorando los unos a los otros, cita Donoso Pareja una poesía de los versos jocosos de Bautista Aguirre, en los que se echan denuestos sobre la ciudad capital («Este es el Quito famoso/ y yo te digo, jocundo,/ que es el sobaco del mundo/ viéndolo tan asqueroso») y la pone en el estatuto de prueba de verdad. Del mismo modo, cita líneas de Eugenio Espejo, echando pestes sobre la gente del Guayas. Los fragmentos referidos le servirían para demostrar la existencia del regionalismo.

El problema, me parece, dada la envergadura del tema que acomete, es que debería ubicarse más allá de la pura glosa, y debería, para ser coherente, contextualizar los autores citados, ubicarlos en su preciso momento histórico, distinguir entre una pieza oratoria y unos versos satíricos, descubrir e interpretar la ausencia de corrección política en un chiste.

Para finalizar la parte de justificaciones, declara haber descubierto la existencia de lo que él ha llamado el «quiteñocentrismo», pero nuevamente parece confundir ejemplos, y de la más diversa jerarquía, con argumentos. Como de pruebas se trata, ofrece tres o cuatro antologías en las que los autores, obviamente quiteños, han borrado los nombres de los artistas costeños. Los lectores esperaríamos que se desentrañe, pero no se lo hace, cómo determinadas ciudades se han erigido, en el país, en centros culturales, con qué razones y auspicios ello ha ocurrido, qué criterios, más allá de qué personas, han primado para construir las antologías, el canon. De entrada, y sin razones que no sean las de sus personales pasiones, ilegitima, descalifica la idea de que en el Ecuador existan dos centros de poder y tributación, que serían Quito y Guayaquil porque, según él, es absurda la posibilidad de que existan dos centros. No se mete con los argumentos que ha dado Hurtado: «el conflicto regionalista ha beneficiado a los dos grandes centros urbanos del país», «las otras ciudades se han convertido en tributarias de Quito y Guayaquil». Privilegia lo formal, pero no lo esencial: es una rueda de molino que nadie se puede tragar que existan dos centros. ¿No está oponiendo Donoso Pareja, en este ámbito, una lógica bastante elemental?

Frente al cáncer del regionalismo que nos carcome, el autor, por lo menos dentro de lo anecdótico y la casuística en la que se mueve, le apuesta al mestizaje como opción de salida para el Ecuador.

No obstante, el mestizaje, no hay que olvidarlo, ha sido también la manta que nos ha cubierto a todos y que ha anulado, de modo arbitrario, las reales discrepancias y diferencias; detrás del discurso del mestizaje los derechos de las minorías han sido conculcados, y la posibilidad de reconocer múltiples nacionalidades ha aparecido como atentatorio para la famosa, cacareada y falsa «unidad nacional», temor este último que es compartido por el autor. Como somos mestizos, tenemos de «ingas y mandingas», dice Donoso Pareja, y con ello todavía ve al movimiento indígena —fortísimo en la última década, y de hondo impacto en la conciencia y la percepción de lo que somos— solamente como un motivo más para el «orgullo mestizo». Donoso Pareja sigue hablando, tal vez en ello se parezca a Adoum, de espaldas a los últimos sucesos nacionales, sordo ante el clamor indio de la última década.

¿Qué nos sostiene y nos hace un país? En estas páginas se da un papel estelar a las glorias deportivas, en las que se otorga un valor especial al guayaquileño «Barcelona», obviamente desconociendo el complejo contexto de intereses económicos detrás del fútbol en el mundo entero. Nos sostuvo también como colectividad, plantea, y con mucha fuerza, la gran motivación de la guerra con el Perú. Frente a sus amenazas, afirma, todos, serranos y costeños, nos agrupábamos férreamente. Pero como la guerra, o sus escaramuzas, fueron y ya no son, el autor relata que cuando se ha sentido más orgulloso de ser

ecuatoriano, sin considerar la región de donde provengan los triunfadores, ha sido cuando hemos obtenido éxitos deportivos.

Por supuesto que cuando de demostrar el valor de los deportistas se trata, tiene que, apoyado por una alusión a Fidel Castro, referirse a que para hacer las cosas «fuera de lo común» «hay que tenerlas bien rayadas». El requisito para hacer cosas extraordinarias es tener los testículos bien rayados. Pero resulta que desde hace años ya no se puede dejar de pensar en los derechos de las mujeres, en sus percepciones, en su realidad, en el respeto que se merecen. Un intelectual, un autor, ya no puede escribir sin pensar en este elemento, sin pensar en todo lo que han hecho las organizaciones de mujeres y hombres que buscan equidad de género en el discurso, en la división de trabajo, en el reconocimiento de lo doméstico, en el derecho a preservar la diferencia en medio de la dignidad. Cuando Donoso Pareja dice que antes las serranas tenían culo de lagartija y patas blancotas, si bien eran bonitas de cara, mientras que las costeñas, feas, eran «puro culo» y «meneonas», está utilizando un lenguaje excluyente y machista; está utilizando criterios anatómicos —los testículos, los culos— para otorgar valores como la valentía o la belleza a las personas. Ahora, dice, menos mal, todas las mujeres se han estilizado y pueden encontrarse «bellezas» en toda la ancha geografía ecuatoriana.

Por supuesto, no deja de referirse, signado como Adoum, por la coyuntura política que se vivía en los años de publicación de las obras citadas, marcada por la presencia de personajes como Bucaram y Mahuad, al tema de las elecciones, las preferencias partidarias, etc. Pero si en otros ámbitos el «ensayista» se ha movido con notable ligereza, aquí se nomina fuertemente para un premio. En efecto, los juicios políticos no llegan más allá de una adjetivación nuevamente discutible y en extremo subjetiva. Velasco Ibarra, Abdalá Bucaram, Rodríguez Lara, todos tienen un común denominador: eran locos y payasos. Es fácil englobar a todos los gobernantes del país, desde que iniciamos nuestra era republicana diciendo que fueron «locos, pintorescos, burdos y pillos». Es fácil, con ello, lograr la adhesión de un virtual auditorio: ¿qué persona del pueblo llano, sumida en una educación política paupérrima, no rechaza lo político y a los políticos porque «todos son ladrones»? Es sencillo, con repetir lugares comunes sin argumentos suficientes, lograr identificación del receptor. Es sencillo, pero no ético. Y es arriesgado, porque los lectores virtuales de obras como las mencionadas no son del pueblo llano y sencillo. Se trata de un auditorio más especializado al que se está «provocando» con este tipo de afirmaciones.

Recursos como el tono coloquial: «me parece que más claro no canta un gallo»; las alusiones regionales: «el serrano (...) digámoslo de un solo toque, ya no se expresa 'como longo'»; la transcripción de chistes o «cachos» de diverso color: «May be, dijo el gallinazo que picaba mierda en el Camal pero an-

tes había vivido en Nueva York»; la intercalación de anécdotas personales, a veces personalísimas: «fui con mi hijo, pequeño entonces, a las competencias de natación», constituyen «ganchos» para atraer la atención del público, para ganar su simpatía, para hacerle sentir que el autor se expresa con las mismas herramientas que «la mayoría». Mas, como hemos dicho, no son las masas precisamente quienes compran los libros de Donoso Pareja. Simultáneamente a este juego de conquista y seducción de las mayorías, el autor se ubica como representante de una «minoría». Al usar un cierto tono «guayaco», unas ciertas claves propias de ese ámbito cultural, parecería estar expresando su oposición frente a una cultura, que ha sido la rectora y que, según él, ha sido diseñada a partir de modelos quiteños. Pero, cosa curiosa, en medio de reflexiones culinarias, o «masculinas», hechas bajo este tono coloquial e informal del que he venido hablando, ve la necesidad de introducir unas nociones que le legitimarían como intelectual, y que le alejarían del vulgo, cuyas formas lingüísticas le «brotan» de tan espontáneas. Así, tras afirmar que llámese humita o choclotanda, nos las comemos «acompañadas de una taza de café negro pasado», y luego nos chupamos los dedos, comienza el siguiente párrafo así: «Todos estos cambios, cuyo destino ha sido la coincidencia, tienen su origen en los bloques semióticos (bloques de significación) más profundos, es decir, los históricos, políticos, incluso geográficos».

En ese afán, analizar los bloques de significación, el autor propone una nueva lectura, no canónica, de la historia del Ecuador, que ha planteado con demasiada frecuencia la filiación de Guayaquil con el Perú. Le dedica a ello dos o tres páginas y, básicamente, llega a demostrar que en las gestas del pueblo guayaquileño no le ha movido un afán «regionalista», sino «regional» y, si bien ha actuado con un criterio particular, le ha animado al mismo tiempo un sentido nacional. Analiza, mientras cita a varios autores, el fenómeno del liberalismo, y describe los efectos que tuvo, en la unificación del país una obra del pensamiento laico como el ferrocarril.

La lluvia de ideas se sucede nuevamente. Vienen entonces las reflexiones acerca de los nombres de las calles, sobre todo en Guayaquil, que demostrarían la ignorancia de las ciudades respecto de sus hombres de cultura y de letras, nuevas generalizaciones gratuitas sobre serranos y costeños, análisis breve y elogioso del personaje Juan de Velasco y su obra, «punto de partida de la identidad ecuatoriana», originales criterios acerca del fenómeno político, en los que se expresa la simpatía al entonces posible gobierno de Mahuad.

La obra finaliza con dos fragmentos que Donoso Pareja cita, cuyos autores son dos intelectuales latinoamericanos, Humberto E. Robles, y Fernando Alegría, en los que se refieren a una anterior novela de aquél, *Nunca más el mar*. ¿Para qué lo hace?, ¿para qué introduce comentarios críticos que se han hecho sobre una novela suya? Me parece que para poner en escena un nuevo

elemento que le legitime como hombre de letras: es autor de novelas, y de novelas de las que se han dicho cosas importantes. Sin embargo, según él, lo hace para demostrar, tal como ha dicho uno de los críticos literarios, que si Donoso Pareja tiene algún regionalismo, es del tipo «crítico». Termina con esta oración en subjuntivo, que expresa el deseo suyo de cómo le gustaría ser leído e interpretado: «Que la necesidad de ser inventados (sea Quito, Guayaquil, el museo de Latacunga o el Jamle (?) suburbano, o de que seamos nuestra propia invención, tenga la suficiente vitalidad y vasos comunicantes para que esta fábula —en el más estricto sentido de la palabra, si es que existe, sea cierta».

¿Qué dice el D.R.A.L. a propósito de fábula? Dice: «Rumor, hablilla. 2. Relación falsa y mentirosa, de pura invención, destituida de todo fundamento. 3. Ficción artificiosa con que se encubre o disimula una verdad. 4. Suceso o acción ficticia que se narra o representa para deleitar. 5. Composición literaria, generalmente en verso, en que por medio de una ficción alegórica y de la representación de personas humanas y de personificación de seres irracionales, inanimados o abstractos, se da una enseñanza útil o moral» (siguen cinco definiciones más).

Bien vale la pena preguntarse, sobre todo cuando se trata de una palabra de tan amplio espectro de significación, ¿cuál es «el más estricto sentido de la palabra»?, ¿rumor, hablilla?, ¿por qué un final tan hermético?, ¿juega otra vez a novelista Miguel Donoso Pareja?, ¿qué tipo de enunciado nos hace al final?, ¿qué exactamente implica la dichosa y recientemente acuñada noción de «regionalismo crítico»? ¿Se puede aplicar un juicio de valor sobre una novela a un tipo de texto que se supone de índole reflexiva y no ficticia?

Pero, más allá del posible análisis desde el punto de vista lógico, del texto de Miguel Donoso Pareja, que desde luego puede ser más extenso, exhaustivo, brillante e incontrastable, creo que a los lectores que hayan accedido o accedan en el futuro a este texto, ¿no se escribe con la idea de la trascendencia?, les queda en la boca un mal sabor, resultante no solo de la falta de lucidez que se evidencia, de la falta de solidez intelectual, de la falta de desarrollo de las ideas y los argumentos, sino de la ausencia de compromisos personales, de opiniones auténticas, maduradas al ritmo de la vida, la experiencia, la honestidad.

Sábato ha escrito hace poco un libro autobiográfico intenso, titulado *Cuando llegue el fin*, lleno de frustraciones y ciertos atisbos de esperanza, cargado de reflexiones,. Se trata de unas páginas dolorosas, en las que se expresa el dolor del sí mismo, de los otros, de la educación, de la política, de su país, Argentina. Entretanto, aquí estamos nosotros los ecuatorianos sin Sábato ni dolor, bajo un cielo, como decía Benedetti en algún poema, del que ya desapareció la estrella fugaz de los deseos, y donde solo queda un helicóptero y la

ausencia de Dios. ¿Cómo estamos, mi brother? Pues, exhibiendo sin pudor nuestra petulancia, jactándonos de las nimiedades y la pequeña y pasajera fama, auto citándonos. El país, sus problemas culturales e históricos, la construcción de una tradición o unas tradiciones literarias, culturales, artísticas, parecen, en el fondo, importarnos bien poco. Son solo el pretexto para echar a rodar la máquina que habla.

Desde luego que ahí sí nos va bien lo de esquizofrénicos. ■

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

FICCIÓN E HISTORIA EN LA NOVELA *EN NOMBRE DE UN AMOR IMAGINARIO* DE JORGE VELASCO MACKENZIE*

Michael Waag

En su estudio *Latin America's New Historical Novel* (La nueva novela histórica latinoamericana) Seymour Menton asevera que la corriente dominante después del boom no es la novela del «post-boom», como han dicho algunos críticos, sino la *Nueva novela histórica.*[1] Señala el comienzo de la corriente 1979, año de la publicación de *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, aunque admite que *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, o *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, ambos de publicación anterior, podrían servir bien de hito, y que *El reino de este mundo* (1949) del mismo Carpentier es la precursora del género (15). La novela histórica se ha definido de varias maneras por varios críticos pero por lo general son definiciones o demasiado estrechas o demasiado amplias. Al buscar el término medio Menton recurre a la definición de Enrique Anderson Imbert que afirma que la acción de la novela histórica debe tratarse de eventos históricos que se llevan a cabo durante un período anterior a la vida del autor (16). La nueva novela histórica, a diferencia de la *Novela histórica tradicional,* lleva en común con las novelas veneradas de los años 60 una amplia visión «muralista», exotismo exuberante y experimentación estructural y lingüística que a veces desborda a ser neobarroca. Además, ponen en evidencia todos o por lo menos la mayoría de las siguientes características: 1. la subordinación de la recreación mimética de un período histórico a tres ideas filosóficas: a) la imposibilidad de averiguar la verdad histórica, b)

* Texto leído en el IX Congreso de Ecuatorianistas celebrado en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, del 21 al 23 de julio de 1999.

1. Seymour Menton, *Latin America's New Historical Novel* (Austin: University of Texas Press, 1993), 14. Referencias posteriores a esta obra irán incluidas en el texto con la paginación correspondiente.

el carácter cíclico de la historia, c) lo imprevisible de la historia que aunque se repite siempre ocurrirá lo inesperado; 2. la distorsión consciente de la historia por medio de omisiones, exageraciones y anacronismos; 3. el desarrollo de personajes que corresponden a figuras históricas famosas; 4. presencia de la metaficción o la referencia del narrador al proceso de crear el texto; 5. la intertextualidad que se manifiesta en la alusión implícita o explícita a otras obras; 6. presencia de tres ideas bajtinianas: a) la de lo dialógico o la presentación de dos o más perspectivas en conflicto sobre sucesos, personajes o cosmovisiones; b) la de lo carnavalesco o la parodia y exageración humorística; y, c) la de la heteroglosia o el uso consciente de discursos diferentes (22-25).

Entre las novelas históricas ecuatorianas mencionadas en el estudio se encuentran las de *La caballeresa del sol* y *El Quijote de El Dorado: Orellana y el río de las amazonas* (ambas de 1964), *Un nuevo mar para el rey: Balboa, Anayansi y el Océano Pacífico* (1965) de Demetrio Aguilera Malta, *María Joaquina en la vida y en la muerte* (1976) de Jorge Dávila Vázquez, *La Linares* de Iván Egüez (que se puso en la lista equivocadamente mas no conforme a la definición),[2] *Polvo y ceniza*, (1979) de Eliécer Cárdenas, y *Mientras llega el día* (1990) de Juan Valdano (2-13). A ninguna de estas califica Menton como nueva novela histórica sino novelas históricas tradicionales. Desde entonces han salido en el Ecuador una que otra novela histórica para añadir a la lista *En nombre de un amor imaginario* (1996) de Jorge Velasco Mackenzie. Sería de ver si ésta se podría calificar como nueva novela histórica.

Comienza el relato en el año 1774, con la muerte de Jean-Marie de La Condamine, que se conoce en la novela con el nombre de Baltazar. En la alcoba de un caserón de Saint Amand, no muy lejos de París, una mujer al fin de sus días revive el pasado entre el recuerdo y el delirio. La atienden dos sirvientas, Claudine y Santa, que al vestirla no pueden dejar de admirarse de los pies y cuerpo cicatrizados de su patrona y de preguntarse de su pasado misterioso sin siquiera imaginar las circunstancias en que recibió esas heridas ya sanadas. Tampoco pueden distinguir entre la demencia de su patrona y su personalidad formada de experiencias inconcebibles y, para las dos domésticas francesas, indecibles. Solo puede confiarlas a la imagen que habita el mundo

2. No puede considerarse novela histórica a *La Linares* porque la acción se lleva a cabo durante la vida del autor. Menton se equivocó en no poner *Pájara la memoria* (1985) del mismo autor que sí lo es. Lamentable es la ausencia de cuatro novelas más: *Manuela* (1991) de Luis Zúñiga, *Los conquistadores* (1978) de Diego Viga, *Tambores para una canción perdida* (1986) de Jorge Velasco Mackenzie y la primera novela histórica del Ecuador *Relación de un veterano de la independencia* (1891) de Carlos R. Tobar. A partir de 1992, la fecha de la lista de Menton, han salido otras novelas históricas en el Ecuador: *Diario de un idólatra* (1992) de Eliécer Cárdenas, *Rayo* (1997) de Luis Zúñiga y *Aprendiendo a morir* (1997) de Alicia Yánez Cossío. Véase: Iván Egüez, «Mestizajes y novela histórica en el Ecuador», *Estudios Ecuatorianos 2* (julio, 1997).

interior de un azogue ovalado de cuerpo entero de la alcoba. Sus delirios son reminiscencias a la manera de vistas retrospectivas cinematográficas que abarcan un período de unos cincuenta años de medio siglo dieciocho, el siglo de la ciencia y de la Ilustración. La delirante es Isabel Godin des Odonais, riobambeña de la Real Audiencia de Quito, casada con Jean Pierre Godin, antiguo cadenero de la misión geodésica francesa a la América Meridional. Así se abre la novela que Isabel Godin protagoniza y cuyos varios hilos narrativos mantiene en órbita.[3]

La novela se divide en cuatro partes y cada parte en varios capítulos repletos de referencias históricas intertextuales y de trozos de textos de documentos históricos y literarios, inclusive el *Acta de aprobación para la apertura del camino de Nono al puerto de Esmeraldas*, el *Acta de inventario de los muebles bienes que trajo la misión francesa a la Presidencia de Quito*, *Declaración del esclavo Joaquín Gramesón ante el Gobernador de Mainas* y *Noticias secretas de América,* entre otros. La primera, la segunda y la cuarta parte de la novela es de narración en tercera persona subjetiva cargada de monólogos interiores y de vistas retrospectivas desde el punto de vista de Isabel Godin. La narración de los primeros dos capítulos de la segunda parte favorece el punto de vista de su marido Jean Pierre; la tercera parte es un diario apócrifo que el narrador Baltazar, de la Condamine, traduce del francés al español mientras él espera en Cayena embarcarse para Francia. Los personajes, tanto los menores como los favorecidos por la narración, corresponden a figuras históricas. Valiéndose de un sistema de imbricación narrativa los eventos se cuentan en forma fragmentaria en diferentes momentos desde varios puntos de vista, inclusive el de los documentos históricos, para rendir al fin una narración multifacética. Así va hilvanando Velasco Mackenzie una trenza de tres hebras narrativas principales que a su vez van incorporando varios eventos de la historia de la Real Audiencia de Quito, de América, y del mundo a lo largo del siglo dieciocho desde el saqueo de Guayaquil por William Dampierre, al comienzo, hasta la muerte de La Condamine en 1774.

La dominante de estas hebras es la historia del proyecto comisionado por la Academia de Ciencia de París y aprobado por pacto familiar entre los reyes de España y Francia. Su objetivo era determinar la forma del planeta, de confirmar de una vez y para siempre, una de dos teorías: o la de Cassinius, que planteaba un mundo alongado hacia los polos, o la de Newton, que teorizaba un mundo algo achatado por el mismo plano. No hacía falta prejuicios nacionalistas puesto que Cassinius era para los franceses lo que era Newton para los

3. Jorge Velasco Mackenzie, *En nombre de un amor imaginario* (Quito: El Conejo/Libresa, 1996), 14. Referencias posteriores a esta obra son de esta edición e irán incluidas en el texto con la paginación correspondiente.

ingleses. Para el efecto se mandaron dos expediciones a dos puntos del globo: una al Ártico y otra a la mitad del mundo para medir tres grados del arco del meridiano y, con los datos conseguidos de observaciones celestiales hechas desde los extremos de la línea, ganar una idea mejor de la figura de la tierra. La expedición a la zona ecuatorial la dirigieron Luis Godin, matemático y jefe, Pierre Bouguer, astrónomo, y Charles-Marie de La Condamine, matemático y geodésico. La acompañaron siete ayudantes cuando zarpó del puerto de La Rochelle en 1735 y se reunió en Cartagena de Indias con dos oficiales guardiamarinas españoles, don Antonio de Ulloa y Jorge Juan, mandados por el rey con el propósito de vigilar los intereses de España y asegurar en lo posible el éxito del proyecto mientras iban preparando su consabido informe secreto del estado de las colonias.

Lo que distingue a la ciencia del escolasticismo y la intuición es el arduo proceso de observar, medir y recoger los datos. La comprobación de la teoría dependía de una tarea práctica: trazar y medir con precisión una línea entre Yaruquí, al noreste de Quito, y Tarqui, al sur de Cuenca, una distancia de unos trescientos kilómetros. La última observación celestial se hizo en 1743, siete años después de establecer el punto fijo al norte de Quito. Para entonces tres miembros de la expedición habían muerto —uno de ellos, el médico Jean Seniergues, asesinado en la plaza de toros de Cuenca— dos habían enloquecido, dos habían abandonado la misión al casarse y otro al tomar cátedra de cartógrafo en la Universidad de San Marcos de Lima. Las relaciones entre los franceses y los dos guardiamarinas españoles se rompieron debido a la inscripción y la iconografía del monumento en forma de pirámide que se construyó para conmemorar la hazaña científica y permitir su repetición confirmatoria. Casi desde el principio las relaciones entre ellos y los moradores de la Audiencia se deterioraron debido al recelo aumentado por el chisme y la ignorancia. Llegan a tal punto los impedimentos puestos por el presidente de la Real Audiencia, Araujo y Río, que Baltazar se ve obligado a hacer un viaje inesperado a Lima para solicitar el apoyo del virrey. Se levantan juicios de ambos lados y entre los miembros de la expedición, el más famoso siendo el de la inscripción en la pirámide que marcaba el punto fijo y ofendía a los guardiamarinas. Las relaciones frágiles entre Bouguer y Baltazar cada vez empeoraban. Para 1743 la comitiva se desbanda. Sin embargo los dos enemigos dejan al lado sus diferencias para hacer sendas observaciones simultáneas en los puntos opuestos de la línea medida y así determinan la forma de la tierra y confirman la teoría de Newton.

Parecía que el mundo meridional no estaba dispuesto a ser medido ni el hombre dotado de las calidades humanas de llevar a cabo la tarea ardua de medirlo. En la historia y en la ficción pocos, ante todo el presidente de la Real Audiencia, podían concebir una obra de ciencia pura. Se les achacó a los fran-

ceses toda clase de motivo desde intrigas internacionales hasta la codicia del tesoro perdido del Inca, todo menos el deseo de conocer el universo como fin en sí mismo.

La segunda hebra de la trenza narrativa abarca la carrera de Pedro Donaldo (Pedro Vicente Maldonado para la historia), riobambeño ilustrado que era uno de los pocos hombres de medio siglo dieciocho capaces de comprender y en verdad entusiasmarse por la misión científica francesa. Es el autor de valiosos estudios científicos y obras públicas y bien conoce el oscurantismo que ahoga a la colonia y los celos de algunos de sus oficiales poderosos y poco eruditos. Al arribar la fragata San Cristóbal frente a la costa de la Real Audiencia, Baltazar desembarca en Manta mientras los demás miembros de la expedición siguen hasta Guayaquil. Pocos días después se presenta ante el científico francés el gobernador de la Provincia de Esmeraldas, don Pedro Donaldo, acompañado de un esclavo prestado, Joaquín Gramesón. Pedro Donaldo, que ha tenido noticias de la misión francesa, ofrece al geodésico llevarle a la sierra sobre el nuevo camino entre Esmeraldas y el pueblo de Nono, al norte de Quito, que el mismo *savant* riobambeño iba construyendo bajo contrato con el Consejo de Indias. El encuentro de los dos es sumamente fortuito y mutuamente beneficioso para ellos y para la ciencia. Siguen colaborando hasta el fin de sus días. Durante el viaje Joaquín le entrega a Baltazar una piedra metálica y así hace para el Occidente el descubrimiento del elemento platino. Baltazar conoce el caucho y, al llevar algunas muestras de la materia a Francia, introduce un producto que cambia profundamente la industria europea. También oye de la quina, la milagrosa cáscara de árbol que hasta hoy se utiliza en curar la malaria. Al cumplir el trabajo de la misión geodésica, los dos hombres con sed de conocimiento se embarcan en otra empresa: la de descender al río Amazonas, conocer sus misterios, y corregir, con métodos e instrumentos científicos, el mapa del río hecho por el jesuita Padre Fritz, cincuenta años antes.

El matrimonio de Jean Pierre Godin des Odonais, sobrino de Luis Godin y cadenero de la expedición, con Isabel Gramesón enlaza la historia de la misión científica con una de las historias más emocionantes y trágicas del siglo. En la ficción la protagonista es la misma riobambeña que acaba sus días recordando casi toda la acción de la novela en la alcoba de Saint Amand. Su marido Jean Pierre es un hombre egoísta y ambicioso que logra insinuarse con el padre de Isabel, Pedro Gramesón, al atizarle la codicia de este hombre igualmente taimado y ambicioso. A pesar de estar ella enamorada de un criollo riobambeño conocido desde la niñez, nada menos que Pedro Donaldo, el padre le obliga a su hija casarse con Jean Pierre Godin. Gramesón financia una expedición de Jean Pierre a buscar las riquezas de los Llanganates donde según la leyenda reposa el tesoro escondido del Inca. El único que regresa vivo es el esclavo Joaquín. Llega con la noticia de que Jean Pierre huye por el río Ama-

zonas traicionando a su suegro y abandonando a su mujer. Alcanza la Guayana Francesa donde permanece veinte años para llamar a su mujer. Le informa por carta que en la misión amazónica de Lagunas le espera un buque para llevarla a Cayena. Lo extraordinario, tanto en la ficción como para la historia, es que Isabel Godin responde a la llamada. Ya pasada los cuarenta años, sus tres hijos muertos, vende sus propiedades y desciende al Amazonas para reunirse con su marido. Es llevada en palanquín por indios, acompañada del fiel esclavo Joaquín, tres sirvientas, dos hermanos y un sobrino de doce años. A última hora dos franceses desconocidos asoman y logran integrarse a la comitiva presumiendo uno de ser médico. El padre se adelanta a su hija para dejar preparado el camino y contratar remeros indios en Canelos, al pie de los Andes, que los lleven en canoa y balsa hasta Lagunas. Al llegar a la misión de Canelos, después de siete días de marcha de Riobamba, Isabel encuentra el poblado indígena abandonado por una epidemia de viruela.

Aquí el error fatal. Isabel y la comitiva intentan bajar el río en canoa y balsa solos sin la ayuda de indios. Zozobra la canoa y la balsa con todas las provisiones.[4] Con la ayuda de Joaquín, Isabel y los demás logran alcanzar un playón y salvar la canoa. El francés y Joaquín bajan hasta Andoas en la canoa con la promesa de regresar con remeros y provisiones al rescate de los demás. Pero una vez a salvo el francés desaparece; el esclavo logra regresar al playón después de cuatro semanas. Para entonces todos están muertos, menos Isabel que anda deambulando río abajo hasta dar con una pareja de indios que la lleva a Andoas. Al recuperarse, rehúsa regresar a Riobamba y sigue el viaje. En Lagunas el barco que había esperado dos años ha salido. El esclavo Joaquín es detenido e interrogado en Andoas y no se sabe más de él. Isabel sigue el viaje unos meses más por las tres mil millas de largo del Amazonas y por fin se reúne con Jean Pierre Godin en el río Oyapock, frontera de la Guayana Francesa con Brasil.

En la historia, la saga terrible de Isabel Godin en el Amazonas captó la imaginación tanto de los europeos como de los americanos y perduró muchos años. Ante todo atrae la protagonista, una dama de rica familia riobambeña, que logró sobrevivir adversidades, apenas imaginables, que acabaron con todos los otros miembros del grupo menos ella. Acoge por el tema de la traición del supuesto médico francés y el de la fidelidad del esclavo Joaquín. Desmitifica el colonialismo al revelar en caso patente que es el colonizador blanco que depende del indio colonizado del trópico, y no al revés, como le conviene al

4. En la novela la tragedia tiene lugar en el río Pastaza, lo que es posiblemente un error. Comete el mismo error Victor Wolfgang von Hagen cuyo nombre se encuentra bajo los agradecimientos de la novela. Canelos está en el río Bobonaza, no en el Pastaza. Andoas está, y estaba entonces, cerca de la confluencia del Pastaza y el Bobonaza.

colonialismo afirmar. Sin el amparo de indios la comitiva compuesta de blancos serranos y europeos perece, incapaz de sobrevivir en el bosque tropical. Así termina la tercera hebra narrativa.

A pesar de su amplia visión «muralista», exotismo exuberante, y experimentación estructural, a fin de cuentas, la novela de Jorge Velasco Mackenzie es una novela histórica de corte tradicional, según el criterio de Seymour Menton, ante todo porque favorece la mimética con la correspondiente subordinación de las ideas filosóficas. Sin embargo, no le hace falta a la obra innovaciones a nivel de estructura y estilo que le aparta de la gran mayoría de sus antecedentes nacionales. Tampoco carece de ideas filosóficas a nivel de la temática. Hay pequeñas alteraciones de la historia para que quepa con la acción de la trama pero no hay las mayores distorsiones conscientes de la historia, exageraciones o anacronismos que Seymour Menton apunta como características de la nueva novela histórica.

Tampoco hay nada que se pueda calificar de carnavalesco. Más bien el tono de la novela es trágico. Trágico el matrimonio de Isabel con Jean Pierre y la resultante frustración del amor entre ella y Pedro Donaldo, irónicamente trágico el hado del esclavo Joaquín, el único fiel que termina injustamente acusado de abandono culposo. Aunque el proyecto científico tiene éxito, el costo del mismo es trágico, no solo por las vidas perdidas sino también por el tiempo y energía vitales perdidos en disgustos personales, egoísmo y celos que sirven para empañar el lustre de lo que debía ser una obra transcendente de intereses, de pura ciencia, de grandeza y de orgullo humano colectivo.

De la metaficción no se puede citar ejemplos a menos que se considere el caso especial del diario de la expedición que Baltazar traduce del francés al español mientras espera la flota francesa en Cayena que le llevará a Francia. Al comenzar el trabajo, todo consciente de sus deficiencias con la lengua extranjera, pide paciencia al lector, «que no me juzgue mal en mi manera de ponerlo escrito, porque es letra de alguien que no habla esta lengua por maternidad, sino por haberla aprendido oyendo, muchas veces a indios que no saben escribirla, en otras a gente sabia» (157). A veces, el narrador es consciente del proceso de escribir cuando descubre que los hechos históricos han cambiado entre el momento de escribir el texto original y el de traducirlo. Aquí habla de la seguridad de Cartagena de Indias:

> escondida en una bahía, bajo protección del imponente castillo de San Luis de la Bocachica, esta ciudad fue codiciada por corsarios y bucaneros; hasta el tiempo de llegados, apenas habían logrado cercarla; ahora que esta otra lengua de este diario me dice la verdad, en mi aposento cálido de Cayena frente al Mar del Norte, escribo que ya fue abatido por el Barón de Pointis, quien la asedió siete meses hasta tomarla. (161)

Y al hablar de su paso por Panamá descubre que siente limitaciones de lo que considera prudente revelar en una lengua y en la otra:

> En este lugar, mirando a las mujeres panameñas acostadas todo el día en sus hamacas, un muchacho que había vivido en costas francesas del Mediterráneo, comenzó a enseñarme lengua de España, a cambio yo le mostraba la declinación de la aguja imantada, probado el catalejo apuntando entre las piernas de las mujeres recostadas. Puedo decir: la de España es lengua suave, rica de verbos y demás palabras, dudo que hasta ahora sepa hablarla y escribirla como puedo sentirlo en este instante, cuando descubro que nunca quise decir eso, que traducir es traicionar. (165)

El concepto bajtiniano de la dialógica corresponde a la idea borgesiana de que la verdad histórica no se puede saber. La novela trata la historia dialógicamente al ofrecer interpretaciones variadas y conflictivas de varios hechos históricos presentados desde puntos de vista diferentes. En los dos capítulos de la segunda sección por ejemplo, Jean Pierre lee el diario de Baltazar, el mismo que éste escribe en la sección tres, y comenta sobre los mismos acontecimientos desde su óptica de un hombre amargado. Al salir de la Audiencia, Baltazar escoge el menos propicio de tres posibles caminos para bajar al Amazonas, según él, para conocer el impresionante Pongo de Manseriche donde el río Marañón corta la cordillera oriental de los Andes en un impresionante y peligroso caudal encausado. Jean Pierre, al leer el diario, asegura que no fue la curiosidad de naturalista que le llevó por el camino del sur sino el miedo y la ambición. En primer lugar, temía otro ataque de los mismos que mataron al doctor Seniergues en Cuenca, que esperaban emboscarlo en los otros caminos y, en segundo lugar, quería aprovechar de las riquezas de Zaruma y del llamado Valle del Oro: «Baltazar miente, ...lo que planeaba era apoderarse de todo el oro en su paso por la villa de Zaruma, si hasta aquí lo escribió, cuando dice no hace falta sino brazos para aprovechar su valor...» (97). Otras interpretaciones conflictivas tocan el asunto del mapa del Amazonas, preparado por Baltazar y su relación con el del Padre Fritz, y otras la inscripción de las pirámides. Isabel también interpreta algunos hechos muy a diferencia de los otros dos.

El cambio de nombres de personajes con referentes históricos no parece tener propósito sustancial. Disfraza sin disfrazar y hace más difícil una lectura que ya lo es. Peca la novela de no haber conjugado acción y personalidad al desarrollar el personaje de Isabel de tal manera que se convence del acto audaz de emprender un viaje de semejante peligro y después de la experiencia mortificante seguir con el viaje. Aunque se retrata a una mujer inteligente, fuerte y capaz de actuar según su propia voluntad, su vida es tramada por otros. Pedro Gramesón, al morirse en Lagunas, confiesa que las imposiciones sobre la vida de su hija han sido malhadadas: «Hija, nada; ninguna señal de esa

vida que te di fue cierta, ni mi brazo fue un buen eslabón, ni nunca fui fiel a ti» (77). En un monólogo interior Isabel comenta su dependencia de la voluntad de varios hombres de su vida: «¿Por qué siempre he vivido encadenada? Pedro Gramesón me alejó de mi ciudad natal con el poder de su brazo; Jean Pierre, sin tocarme, me trajo a su lado a través de la selva, veinte años después de su abandono; el fiel Joaquín, salvándome de la muerte en el río, arrastrada por su mano hasta el playón lodoso de Canelos» (73). Cuando Isabel sale de la alcoba de Saint Amand a pasear por última vez, el narrador hace la misma pregunta, «Como una condenada que se despide de su celda, Isabel recorre la estancia en este momento único. ¿Por qué ella ha estado todo el tiempo aquí, cautiva pero con las puertas abiertas? ¿Cuál es su verdadero encierro, su castigo y su delito?» (265).

A lo largo del texto el *leitmotiv* del espejo refuerza el tema del espejismo. Vienen los franceses por una obra de ciencia pura; persiguen una línea imaginaria, pero encuentran la dura realidad física y humana, la mezquindad, la frustración, el sufrimiento y la muerte. De igual manera otros personajes persiguen metas inalcanzables, tan inalcanzables como la imagen detrás del azogue que acompaña a Isabel en la alcoba del caserón. Pedro Gramesón busca el oro de los Llanganates; el vanidoso Jean Pierre la fama y la riqueza. Isabel, al ir al encuentro del esposo ausente veinte años, busca un amor que, como la línea de los franceses, solo existe en la imaginación, y al fin le resulta un amor imaginario. ■

Obras citadas

Benites Vinueza, Leopoldo. *Argonautas de la selva*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.

Cárdenas, Eliécer. *Diario de un idólatra*, Quito, Planeta, 1992.

Egüez, Iván. *La Linares*, Quito, Universidad Católica del Ecuador, 1976.

— *Pájara la memoria*, Quito, Planeta, 1985.

— «Mestizaje y novela histórica en el Ecuador», *Estudios Ecuatorianos*, 2 (julio 1997): 11-20.

Menton, Seymour. *Latin America's New Historical novel*, Austin, University of Texas Press, 1993.

Tobar, Carlos. *Relación de un veterano de la independencia*, Quito, Círculo de Lectores, 1891 [1987].

Velasco Mackenzie, Jorge. *Tambores para una canción perdida*, Quito, Planeta, 1986.

— *En nombre de un amor imaginario*, Quito, El Conejo, 1996.

Viga, Diego. *Los conquistadores*, Bogotá, Ediciones Paulinas, 1978.

Von Hagen, Victor Wolfgang. *South America Called Them: Explorations of the Great Naturalists*, New York, Alfred A. Knopf, 1945.

Yánez Cossío, Alicia. *Aprendiendo a morir*, Quito, Planeta, 1999.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

CIEN AÑOS DE SOLEDAD: VIGENCIA Y HEGEMONÍA TREINTA Y CUATRO AÑOS DESPUÉS

Luis A. Aguilar Monsalve

El éxito que tuvo en los 60 *Cien años de soledad*, en toda América Latina (cien mil ejemplares en un año), fue porque se convirtió en la radiografía de una región geopolítica marginada que luchaba por adquirir modernidad y que, hasta hoy, combate para dejar de ser parte de ese vergonzoso membrete del subdesarrollo, de su peyorativa y aún vigente condición estigmática colonial, de su agobiante atmósfera rústica; cuando en la arena política, económica e ideológica, el gran esfuerzo está encaminado hacia un cambio de estructuras reales, pero es de lamentar el esfuerzo particular o colectivo de los latinoamericanos que no logran encontrar metas adecuadas para el progreso y el adelanto tan buscado por varias generaciones, a pesar de que ya hemos entrado a un tercer milenio. Se ha puesto presión sobre centros dirigenciales del mundo; cuando el crecimiento caótico e imparable del sentido competitivo y marginal ha dibujado con toda su crudeza la posición del hombre enajenado y listo a deslumbrarse, pero, asimismo, irremediablemente está en vías de desilusionarse con facilidad. Vale la pena, entonces, volver a estudiarla desde un punto de vista estructural e ideológico y reconocer desde el comienzo que «conocer y morir van unidos en *Cien años de soledad*, son dos procesos simultáneos: cuando la vida se conoce a sí misma, se contempla como una forma entera en reposo; cuando se es un círculo, entonces la vida ya es muerte, ya es nada cuando ese futuro deja de ser tal para ser transcurrencia inmovilizada en la fijeza de un ayer... Así, se afirma que Melquíades está desprovisto de toda facultad sobrenatural por su fidelidad a la vida..., igualando muerte y conocimiento» (Dorfman, 113).

Gabriel García Márquez consiguió reconocimiento internacional con *Cien años de soledad*, entre otras cosas por «la clave de su arte de novelista: la metamorfosis de la biografía del coronel Buendía en la saga familiar, la apertura

del enfoque puramente individual hasta abarcar el linaje entero, la nación y sus mitos. Esa metamorfosis certifica la invención narrativa de García Márquez» (Levine, 196). Es una obra que usa como base una amplia visión de la naturaleza humana, el paisaje de una ciudad y su historia; en la que se encuentra también una «reiteración de momentos que taladran una personalidad escalonadamente hacia la muerte» (Dorfman, 124), y cuenta lo que ha sido Macondo «en una historia interminable sobre un pueblito colombiano perdido en una maraña de selva, montaña y pantanos; de contar su historia poniendo bien claro el acento en la violencia política, en la explotación económica del capital nacional y extranjero, en el fraude y en el atropello, temas y motivos bien conocidos de la (...) difunta novela de la protesta social que tanto engendro ha suscitado en nuestra América» (Rodríguez Monegal, 15). Cubre seis generaciones del fundador de la ciudad, José Arcadio Buendía, que va desde su inicio hasta su decadencia. García Márquez usa Macondo como representante de Colombia, de América Latina y de una reflexión de la historia de la humanidad; «cuando el crecimiento caótico pero incontenible de las capitales ha puesto en primer plano el conflicto del hombre enajenado de las grandes ciudades; en ese preciso instante, Gabriel García Márquez capta la atención de lectores y críticos (y lo sigue haciendo) con un libro que, a primera vista, va a contrapelo de ese movimiento general de contemporaneidad» (15). Sin embargo, «Macondo, lo mismo que Yocknapatawpha para Faulkner, representa para García Márquez algo así como el ombligo del mundo, no porque se sienta inclinado a la sentimental idealización de usos y curiosidades regionales (sino porque Macondo es) el eje en torno del cual van girando las constelaciones planetarias de su universo narrativo» (Volkening, 76). Se sabe que «el condado de Yocknapatawpha tiene una población aproximada de 15.600 personas distribuidas en un radio de unas 2.400 millas... en Mississippi... (donde) viven los personajes de dieciséis de sus novelas» (Aguilar Monsalve, 26). Al describir cómo es Macondo se la especifica «como una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río con aguas diáfanas» (Zabala, 207). Por otro lado, «la historia de Macondo es la historia del pasado... es una especie de isla: el coronel Aureliano Buendía creerá descubrir que el pueblo está rodeado de agua por todas partes. Y este mundo aislado está sostenido en la fantasía de José Arcadio Buendía y en la presencia de Melquíades, el mago, especie de autor interno de la obra, hipérbole del propio autor» (Ortega, 173, 175).

El argumento de *Cien años de soledad* no hace justicia ni a la estructura ni a su complejidad histórica, pero un perfil de lo esencial de lo histórico es posible. José Arcadio Buendía, su familia y sus seguidores viajan hacia el Sur y fundan la «nación» de Macondo que «en efecto resulta una metáfora o representación de una historia anterior a todo pensamiento organizado, a un rela-

to que comienza paralelamente con el comienzo del mundo...» (Ulchur, 66). Buendía es un innovador que se dedica de lleno a la ciencia y que termina en la locura, abandona a su esposa Úrsula para que ella se encargue, de allí en adelante, de sus seguidores. Con respecto a este personaje femenino ya lo encontramos en «La prodigiosa tarde de Baltazar» (que aparece en la colección de cuentos *Los funerales de la Mamá Grande*, 1962). El hecho de que se llame Úrsula la establece como antecedente directo de *Cien años de soledad*, ambas hacen el papel de la mujer arquetípica frente al arquetipo masculino. Macondo es, en su propio derecho, una ciudad muy visitada. Los gitanos son viajeros constantes que llegan a esta ciudad trayendo una gama de chucherías para su venta. Melquíades es su líder que ha escrito cierto tipo de manuscritos raros antes de su fallecimiento, es el primer personaje que muere en Macondo y, a la vez, «retrasa el reloj del tiempo» (Rodríguez Monegal, 15).

Por la historia se sabe que tanto José y Úrsula son primos hermanos y, por ello, toda la descendencia vive en constante temor de tener un hijo con «cola de cerdo», un resultado degenerante por el incesto. El primer niño en nacer es Aurelio, hijo de José que parece tener poderes sobrenaturales; la habilidad de predecir el futuro. Úrsula desaparece por algunos meses y cuando reaparece es porque ha descubierto el camino a una ciudad vecina. Trae consigo a mucha gente y más vendrán después de ella. Melquíades también regresa —ha estado aburrido en su estado mortuorio y se siente solo—. La novela usa muchos ardides raros y sobrenaturales. Una plaga de insomnio afecta a la ciudad y ninguna persona en Macondo puede dormir a pesar de que se use cualquier método para contrarrestar la epidemia. Melquíades resuelve el problema con una bebida mágica. «La peste del insomnio es también parabólica, revela esta experiencia del mundo: advirtiendo 'las infinitas posibilidades del olvido'... El pasado empieza a construirse a partir de esa conquista de la realidad» (Ortega, 175).

Aureliano se casa con Remedios, hija de un magistrado enviado del gobierno. Después de esto la novela nos narra el desarrollo social y político en Macondo, desde el nacimiento de partidos políticos hasta varias guerras en las que peleó la gente. Las acciones políticas son repetidas de generación en generación en tanto los cambios son registrados en los diferentes gobiernos que se suceden sin haber conseguido superar estos problemas que desembocaron en guerra. Una compañía bananera estadounidense llega a ser el centro de la economía y rehúsa dar a los trabajadores un mejoramiento en sus condiciones de trabajo, lo que lleva a una huelga. Se llama a los soldados y estos masacran a los huelguistas, quienes desconocen que haya pasado algo.

Una tormenta aparece en Macondo y dura casi cinco años. Es una lluvia de limpieza para la ciudad, y toda su corrupción y degeneración sirve para que Macondo vuelva a nacer pura, ya que esto se había perdido desde hacía mu-

cho tiempo. Sin embargo, es temporal, desde que lo corrupto y los problemas sociales regresan y se repiten. Hoy como ayer, la América Latina puede enseñar al mundo la base de sus problemas: la ignorancia y la corrupción; todo lo demás, es consecuencia de estos dos. A la sexta generación, después de José, le llega el temor que han tenido desde el comienzo y les nace un niño con la cola de cerdo. Es entonces cuando «la historia de Macondo es un trabajo que enriquece en importancia a la nueva narrativa hispanoamericana» (Silva Cáceres, 104). Por otra parte, García Márquez tiene la inclinación de establecer, y lo consigue, un recinto geopolítico «como 'abreviatura' o 'cifra perfecta' del mundo, como su posibilidad de expresión total, por su mayúscula universalidad» (Loveluck, 146).

Cien años de soledad está estructurada con caracteres ricos en personalidad, muchos excéntricos y todos subrayan sus peculiaridades y su papel en la ciudad de Macondo. José y Úrsula son los primeros en este elenco de personajes. A José se lo describe «como el más trabajador del pueblo, (...) el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea...» (García Márquez, 15), y también como el hombre que construye todas las trampas y jaulas necesarias en la ciudad. Úrsula ejerce una influencia fuerte en su marido y es la que le hace que se quede en Macondo con palabras dulces pero profundas, dice: «si tengo que morir por ti, moriré (y) Úrsula no volvió a acordarse de la intensidad de esa mirada...» (19). Se convierte en la figura maternal de Macondo e intercede cuando es necesario controlar a Arcadio o salvar a García Márquez de una ejecución. Es también la que desaparece y hace contactos con la ciudad vecina. Como se vio, trae a mucha gente a la ciudad y discute con los que llegan. Úrsula se hace más fuerte mientras José, en su locura, se debilita, dejando a Úrsula cada vez más como el centro de lo que pasa en la ciudad, en tanto él se degenera en su estudio científico. La importancia de Úrsula en la familia se refleja en la Úrsula que vive cien años después. Amaranta Úrsula, casada con otro Aureliano, quien cree que ella es su hermana, pero en realidad es su tía. Es su hijo que nace anormal, terminando la dinastía, justo cuando Úrsula y José la inician. Cabe señalar en este momento que *Cien años de soledad* «se había iniciado en Cartagena...bajo el influjo de Herman Melville, William Faulkner, Virginia Woolf y el reencuentro con su cultura caribe y los fantasmas de su infancia» (Saldívar, 318, 319).

José es el fundador de Macondo y su degeneración predice el deterioro de la ciudad. Y también se sabe que el libro está poblado de fantasmas. Prudencio Aguilar, el primer muerto de la novela, obliga a su asesino, José Arcadio Buendía, a huir de su provincia natal para fundar Macondo, porque no puede soportar «la inmensa desolación con que el muerto lo había mirado desde la lluvia, la honda nostalgia con que añoraba a los vivos» (Dorfman, 109). Después de asesinarlo con «la lanza mortal,... busca a Úrsula y la fuerza a coha-

bitar con él. Hay una inversión de términos en cuanto al arma del vencimiento, la lanza-falo que mató a Prudencio es el falo-lanza que engendrará a los Buendía...» (Gullón, 161). Así, la vida, actitudes, sensibilidades son pasadas de generación en generación, protegidas primero por Úrsula, pero también producidas y mantenidas por las profecías expresadas en los escritos extraños de Melquíades. El último de los Aurelianos descubre cómo descifrar los escritos y encuentra que su historia familiar ha sido profetizada. Melquíades es extraño y un personaje interesante cuando está vivo y muerto. Facilita, entre uno de los muchos inventos y maravillas, hielo a José y a los otros. Se ha dicho que es el primer muerto de Macondo, y después José establece que «Una persona no pertenece a un lugar hasta que alguien esté enterrado en el suelo» (García Márquez, 19). Melquíades tiene doble papel, es el primero bajo tierra, así garantiza a la gente a que se sienta segura en la ciudad y, también es el hombre que predice el fin de Macondo con referencia al animal mítico que llevaría a la línea de los Buendía a un fin con el niño con la cola de cerdo.

Hay muchos personajes más que transitan en *Cien años de soledad*, cada uno contribuye de una manera especial a la totalidad de la novela y que su «realidad (...) estalla en la carne y sangre de su palabra incandescente. (...) García Márquez, con una olímpica indiferencia por la técnica exterior, se larga a narrar, con increíble velocidad y aparente inocencia, una historia absolutamente lineal y cronológica, una historia como las de antes: con su principio, su medio y su fin» (Rodríguez Monegal, 16). Pero se debe recordar que lo que «se suele olvidar al leer esta novela vertiginosa es que la realidad que describe García Márquez no es menos, sino más real que las que suelen mostrar las novelas de la protesta (porque) no soslaya los datos más terribles de una situación política que cambia con el tiempo pero permanece invariable en sus constantes de explotación, injusticia, violencia y fraude» (40). Los hijos de José y Úrsula son particularmente importantes, al continuar la estirpe que sirve de base para las generaciones subsecuentes. Las conexiones entre la primera Úrsula y Aureliano y la última Úrsula y Aureliano acentúan ambos *sets* de caracteres y hacen de sus papeles más importantes en todo el conjunto. Las relaciones entre ellos llevan a cuestas el tema del incesto, que es el punto central en esta novela, desde la relación de primos hermanos de José y Úrsula hasta la tía-sobrino de Aureliano y Úrsula. Las simientes de la destrucción están cosidas por la primera generación y repetidas por la última, ya que desde «las primeras obras, por ende, en el encuentro entre el mundo íntimo del personaje y el mundo exterior del pueblo se hallan las semillas de *Cien años de soledad*» (Dorfman, 124). Más aún, el cuento «Rosas artificiales» que también aparece en *Los funerales de la Mamá Grande* «es como la antesala de *Cien años de soledad*» (Saldívar, 375).

Cabe resaltar que los personajes femeninos son vigorosos, fuertes y altivos; se enfrentan libres a los personajes masculinos ya que los hombres son criaturas caprichosas y quiméricas, soñadores siempre propensos a la ilusión fútil, capaces de momentos de grandeza, pero fundamentalmente débiles y descarriados. Las mujeres, en cambio, suelen ser sólidas, sensatas y constantes, modelo de orden y estabilidad... García Márquez lo dice de otro modo: «Mis mujeres son masculinas» (Harss, 71).

En la estructura de la novela, Gabriel García Márquez prefigura mucho de lo que pasa y usa habilidades sobrenaturales para mirar en el futuro y extraer lo que sucederá y ganar tiempo, al parecer, es la esencia unificadora. Los hechos sucedidos en cualquier escenario relacionado con lo que ha acontecido, o a lo que puede acaecer y, todo esto puede realizarse al mismo tiempo porque el pasado y el futuro son conocidos. Se toma de los escritos de Melquíades y de las profecías del primer Aureliano. Esta unificación de diferentes períodos de tiempo se puede ver en la frase inicial: «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo» (García Márquez, 9).

El lenguaje es básicamente simple y directo, pero la complejidad está presentada en la profundidad de la descripción y en la altura dada a las acciones y emociones de los principales personajes. El libro cubre un largo período de tiempo sin perder al lector en un laberinto de detalles. La ciudad dice mucho de lo mismo y García Márquez saca a relucir el hecho de que, al subrayar la estructura social y política, ésta se carga de repeticiones, de temas y modelos que van de una generación a la otra. En este sentido, en realidad, nada cambia en Macondo. A otro nivel, sin embargo, esta ciudad varía más que otras por los acontecimientos sobrenaturales y los hechos fantásticos que hacen la historia. El autor trae a la novela una actitud algo sardónica aparente en la manera con que describe la plaga o los cinco años de lluvia. Los personajes ven el futuro, mueren y regresan porque están aburridos, dan a luz niños deformes, etc. Estos hechos fantásticos son comunes en *Cien años de soledad*, y García Márquez los usa como vehículo de exageración de los temas y las ideas en la interacción de las personas en momentos de crisis particulares o en el margen de desafíos como aquellos que nadie enfrenta.

La idea de trasladar a los muertos al mundo de los vivos y la ruptura brutal del tiempo cronológico no es una técnica exclusiva de García Márquez. Por los 30, Virginia Woolf lo había usado en su libro *Orlando*. Aquí se cuenta la historia de un *lad* en la época isabelina que recorre mucho tiempo cambiando de personalidad y de género. Lo que Woolf alcanza con éxito es parodiar las vivencias existenciales de aquella época. Y otros como Thomas Mann que en la introducción a *Las historias de Jacob* desarrolló un tiempo sobre el tiem-

po para narrar las acciones repetitivas de los hijos de lo que ya habían hecho los padres y los abuelos, demostrando así la idea de que el individuo es menos importante que el núcleo familiar sin mengua del tiempo. Miguel de Cervantes y Saavedra, por su cercana unión con la fábula y la llamada novela de caballerías que en su obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, manifiesta que lo fantástico es la realidad paradójica del mundo. Todos estos autores con sus obras mencionadas manipulan al tiempo dándole libertad, magia y, sobre todo, le han quitado la rigidez de una cronología asfixiante.

Por otro lado, el trabajo de William Faulkner «está siempre ajustado a una estructura densa y precisa, a la vez que hay una personalísima confusión intencionada. Parece estar remedando el enredo de la vida; porque, en cada página, nos mantiene en la incertidumbre acerca de lo que realmente ha pasado, o a quién ha pasado» (Aguilar Monsalve, 25). García Márquez en su cuento «La siesta del martes» (que aparece el libro *Los funerales de la Mamá Grande*, 1962) «mostraba (al escritor) ya deslumbrado por la retórica y la visión de William Faulkner..., también mostraba esa voluntad de estilo terso e intenso de gran economía verbal que será la marca de fábrica de este... narrador» (Rodríguez Monegal, 17). No obstante, el estilo de Faulkner «es extraño, así como lo son sus gentes y sus confusos argumentos. Se puede afirmar que se trata de un estilo apresurado, donde las comas se suceden unas tras otras hasta alargar una frase toda una página» (Aguilar Monsalve, 25), «pero García Márquez había simplificado las estructuras temporales complejas de Faulkner y había sometido su floración estilística a un drástico proceso en que la influencia de otro narrador norteamericano, Ernest Hemingway, parecía ya visible, o tal vez sólo se preanunciaba... si García Márquez es capaz de juntar Faulkner y Hemingway (algo que ni Faulkner pudo hacer al parodiar crudamente a su rival en *Las palmeras salvajes*) es porque a través de esos dos caminos opuestos y complementarios, así como a través de otros autores (...), él iba llegando a su propia y única manera de narrar» (Rodríguez Monegal, 18). Pero la influencia de Faulkner en García Márquez se debe ver más bien en función de los recursos estilísticos que implementa en su propio trabajo literario y también en la manera de contar «ese algo» que lo distingue de los demás y lo aleja de la influencia total faulkneriana; García Márquez crea su propio estilo. Con Hemingway su forma de narrar concisa y realista, en la que el adjetivo entra solo cuando es preciso y necesario, dejó huella en el gran escritor colombiano cuyo realismo «trabaja sobre las condiciones de simplicidad, rigor, exactitud, que configura la línea moderna de un estilo donde los adjetivos sólo reclamados cuando definen categóricamente, y las opiniones sobre la acción novelesca resultan drásticamente erradicadas» (Rama, 61). Por otra parte, cuando García Márquez vio a Hemingway paseando con su mujer por el Boulevard Saint-Michel un día de primavera... le pareció entonces a García Márquez una figura

escuálida... Él lo admiraba mucho..., pero su proverbial timidez lo dejó inmóvil en la acera de enfrente, sin saber qué hacer, y solo se atrevió a gritarle: «¡Maeeestro!». Éste se volvió con la mano en alto y le respondió casi sin verlo: «Adioooos, amigo» (Saldívar, 351). Henry James, antecesor de Faulkner y Hemingway, es otro novelista de análisis que aborda como aquél «la misma técnica para crear la incógnita o el suspenso requeridos en la obra literaria». (Aguilar Monsalve, 25) Asimismo, Franz Kafka checoslovaco de lengua alemana que en su obra muestra la angustia, la desilusión y la soledad del hombre frente al absurdo del mundo; «de Kafka proviene, en parte, la concepción de una materialidad —según el término de Feliz Weltsch—, ese realismo mágico que se ha reflejado en América en alguna novela de Carlos Fuentes (*Aura*), en algunas obras de Miguel Ángel Asturias, y en cuentos de Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Pero lo que en el escritor checo es angustia expresada en árida prosa de abogado, se convierte en García Márquez en placer de la fantasía y en sabio humor...» (Castro, 269).

La soledad es uno de los temas más duros que se repiten con frecuencia en la novela, parece no haber página en la que uno no se tope con la palabra *soledad*, entre los cientos de temas diversos que fluyen en el transcurso de la lectura, hasta tal punto que nos satura de un ambiente melancólico y solitario. «Leyendo (*Cien años de soledad*) tan solo (por) el título sabemos lo esencial de la obra... (soledad) es el símbolo de la vida introvertida que llevan los Buendía; esta vida hacia adentro que los separa del resto del mundo; los Buendía, atrincherados en su casa (que es su reflejo), se han distanciado del mundo... su soledad es la de los introvertidos... No saben tener contacto... viven recluidos en mundos propios» (Arnau, 70). En la novela abundan frases como: «Un aire de soledad», «perdido en la soledad», «cómplice en la soledad», «un pacto honrado con la soledad», «condenados a cien años de soledad». Sin embargo, «García Márquez introduce un tipo de soledad que casi no había tenido expresión en América: la de los hombres sucesivos que nacen, se desarrollan y mueren dentro de un vasto proceso histórico... Se prosigue así la labor experimental de Carpentier, Sábato y Fuentes, donde la relación con el pasado histórico y por ende con el tiempo como esencia del hombre se problematiza» (Dorfman, 134). A pesar de esto, *Cien años de soledad* también enseña la otra cara de la moneda; muestra al hombre como un ser esencialmente temporal porque no describe al hombre (homo sapiens) en virtud de un instante de soledad, sino tiene todo un siglo de soledad que lo envuelve en un manto de suprema desesperación, conflicto y patetismo.

A otro nivel, se debe comentar que, dentro de la obra de nuestro autor, se encuentra la presentación de personas reales o personajes de la ficción literaria, atributo muy relacionado con Jorge Luis Borges, conocedor veraz de la expresión verbal y de ideas filosóficas profundas. En *Cien años de soledad* es-

tán presentes: Victor Hughes de *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, Rocamadour de *Rayuela* de Julio Cortázar o Lorenzo Gavilán de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes y el mismo García Márquez entra en acción como el joven escritor amigo del último Buendía en su propia novela.

Asimismo, García Márquez con *Cien años de soledad* refuerza un concepto tradicional de la novela latinoamericana:

> Juan Rulfo y Joâo Guimarâes Rosa estaban indicando en *Pedro Páramo* (1954) y *Grande Sertâo: Veredas* (1956), una salida mágica a la novela de la tierra, a la exploración de esos vastos mundos vegetales de América Latina, la obra de demolición de la narrativa realista que realiza Borges en pleno apogeo del realismo socialista, sirvió para marcar veinte años antes, con un rigor y fantasía impecable, la línea de una narración que no acepta limitaciones y que entronca los esfuerzos más sofisticados de este siglo con las formas más básicas del arte de narrar.(...) García Márquez crea en *Cien años de soledad* un mundo a la vez al margen del tiempo y hondamente enraizado en el tiempo, un mundo de fábula y magia, pero también un mundo totalmente real, suprarrealmente real. (Rodríguez Monegal, 39, 40)

El hecho de que la historia ha sido predicha en parte y el resto por los escritos de Melquíades, pone de manifiesto la dualidad conceptiva de una amalgama de lo real (tangible) con lo fantástico (fábula) en este cosmos existencial sui géneris. «A veces, la irrealidad invade por completo las situaciones y la muerte se mezcla con la vida» (Lerner, 261). El universo presentado es determinista porque, de alguna manera, niega la influencia personal al subrayar la fuerza de los motivos y es también fatalista, en cuanto a su tono porque los acontecimientos están irrevocablemente fijados de antemano por una causa única y sobrenatural. García Márquez ve a sus personajes actuando de la única manera que pueden y en *Cien años de soledad*:

> la muerte es un reino paralelo, efectivamente existente, que acompaña a la vida desde lo ficticio, desde las palabras de Melquíades y desde el mito que recuerda anticipadamente una realidad. De ahí los fantasmas que deambulan por la novela: morir es convertirse en ficción, en palabra legendaria, ser un sueño que el hombre arrastra entre sus sombras, completarse en la simultaneidad de un conocimiento absoluto, comunicado con la vida por medio de la imaginación de los mortales. Este acto imaginativo es el vínculo entre el conocimiento (la muerte) y el desconocimiento (la vida) es el puente entre la omnisciencia narrativa y la ceguera obsesiva del impulso vital, entre la determinación fatalista y la libertad indefinida, es la exploración del futuro, pero a su dominio exacto seguro, científico. Es el acto de leer los pergaminos (acto idéntico al nuestro mientras leemos *Cien años de soledad*), es el acceso a todas las dimensiones de la historia, el último acto posible, el conocimiento de todos los conocimientos anteriores, parciales y fragmen-

tarios, lo que lleva a la muerte, a ese temporal de aire y tiempo, a ese viento que sopla desde la ficción. (Dorfman, 113)

Por otra parte, los modelos económicos y políticos que se desarrollan como una consecuencia natural de las circunstancias, de la naturaleza humana, y de los tipos de actitud que los personajes traen con ellos, no han cambiado mayormente desde fines de los 60. De esta manera, García Márquez ayuda a hacer la conexión entre la historia de esta ciudad fantástica y la historia de su nación y del mundo al revelar, quizá entre líneas, la «intrahistoria» como decía Miguel de Unamuno sobre nuestros países. Describe, también, las diferentes acciones políticas de los seres humanos, y Macondo es el laboratorio para conseguir esta meta con «una narración que jamás pierde impulso ni parece enredarse nunca, y han proclamado que ésta sí, esta es la gran novela de América Latina: la novela de la tierra, la novela de la protesta, la novela de la anécdota, la novela de la narración que corre sin esfuerzo y no obliga al lector a ninguna sospechosa álgebra» (Rodríguez Monegal, 16).

En suma, el hecho de que «la historia de Colombia, como la de la mayoría de los países latinoamericanos, es una historia jalonada de guerras civiles, incluso desde antes de su nacimiento como República» (Saldívar, 32), ha servido para que el siglo veinte, con su tecnología y avances modernos deformadores, marquen a esta nación como una de las más violentas y sanguinarias del mundo; Gaitán y Torres no inician este estado de cosas, han sido víctimas y victimarios del anarquismo y de la falta absoluta de identidad ideológica nacional. Macondo, por otra parte, es víctima también del progreso y de la decadencia. La tecnología arrasa la región y el tren integrador de las zonas agrícolas es el vehículo por el cual la producción del banano crece y ofrece soluciones económicas a un gran número de habitantes; el adelanto es obvio, pero conlleva responsabilidades que no se cumplen. La United Fruit Company de Boston, por ejemplo, «terminó de absorber a las otras compañías nacionales y extranjeras en 1921, el cultivo del banano se fue extendiendo como un hongo a través del extenso territorio de los municipios... de sus 112.009 hectáreas globales, 46.000 llegaron a corresponder a la zona bananera, y de éstas, unas 20.000 se dedicaron al cultivo» (55). La United Fruit Company, con su tecnología y su falsa actitud benéfica, mantuvo al jornalero con sueldos de miseria, pero la idea de trabajar para una transnacional creó en el hombre colombiano una idea falsa de opulencia, orquestada por los miembros de esta empresa y también por la ignorancia de las masas; ya que la «única alteración fundamental para Macondo viene representada por la compañía bananera (reflejo del poder norteamericano en América del Sur) y los cambios inherentes en su establecimiento. El pueblo se transforma totalmente con su llegada, incluso en su aspecto exterior, y el contraste se hace evidente...» (Arnau, 76). Sien-

do así, Macondo y toda esa sarta de personajes (que tenían que ver con los familiares y amigos del Gabriel García Márquez de Aracataca) pasan por *Cien años de soledad,* comprometiéndose a exponer una realidad patética de una región convulsionada por el oprobio, la corrupción y la decadencia. Gabriel García Márquez, hace treinta y cuatro años, crea *Cien años de soledad* con un poder imaginativo, natural y con una buena dosis de objetividad que son esenciales dentro de su narrativa. No sorprende, entonces, que después de todo este tiempo esta novela siga vigente y hegemónica y, que «aunque cualquiera piense que sobre García Márquez (y *Cien años de soledad*) ya todo está dicho, nadie se baña dos veces en el mismo río de las interpretaciones» (Ulchur, contraportada) ■

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Monsalve, Luis A. «William Faulkner y su mundo mítico en Yocknapatawpha», *Revista América,* segunda época, No. 119 (2000), (Quito): 29-37

Arnau, Carmen. *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Península, 1971.

Castro, José, Antonio. *Cien años de soledad o la crisis de la utopía*, inédito.

Dorfman, Ariel. «La muerte como acto imaginativo en *Cien años de soledad*», *Imaginación y violencia en América*, Chile, Ed. Universitaria, 1970: 107-139.

García Márquez, Gabriel. *Los funerales de la Mamá Grande*, Bogotá, Oveja Negra, 8a. edición, 1984.

— *Cien años de soledad*, Bogotá, Oveja Negra, 15a. edición, 1986.

Gullón, Ricardo. *García Márquez o el olvidado arte de amar*, Taurus, 1970.

Harss, Luis; Dohmann, Barbara. *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

Lerner, Isaías. «A propósito de *Cien años de soledad*», *Cuadernos Americanos*, enero-febrero (1969): 251-265.

Levine, Susanne Jill. «*Cien años de soledad* y la tradición de la biografía imaginaria», *Revista Iberoamericana,* enero-febrero (1969): 18-196.

Ortega, Julio. *La contemplación y la fiesta*, fotocopias.

Rama, Ángel. *9 asedios a García Márquez*, Ed. Universitaria, 1969.

Rodríguez Monegal, Emir. «Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*», *Revista Nacional de Cultura*, enero (1971): 16-42.

Saldívar, Dasso. *García Márquez, El viaje a la semilla: la Biografía*, Bogotá, Santillana, Alfaguara, 1997.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

EL CUARTO DE HORA DE NUESTROS CLÁSICOS

Efraín Villacís

Mientras le preparaban la cicuta, Sócrates aprendía un aria para flauta. «¿De qué te va a servir?», le preguntaron. «Para saberla antes de morir».

Ciorán, citado por Italo Calvino.

Parafraseando a Italo Calvino diremos que leer nuestros clásicos es mejor que no leerlos. Alguien dirá para qué si tenemos los universales o, más precisamente, se preguntará ¿tenemos clásicos nuestros, es decir, locales? Creo que sí. ¿Pregunta y respuesta de perogrullo? Creo que no.

Uno de nuestros clásicos es sin duda Gonzalo Zaldumbide. Se ocupó, entre la ardua tarea literaria y otras *no tan santas* como la diplomacia, de ubicar y establecer nuestra tradición literaria a través de la lectura de nuestros clásicos. Gaspar de Villarroel (1587?-1665) y sus *Comentarios* —entre otros autores y obras en *Cuatro grandes clásicos americanos*—[1] fueron para Zaldumbide no solo objeto de frío estudio sino un afluente para su propio ejercicio literario, para entender y reconocer una tradición literaria de este lado del mundo desde la Colonia y específicamente de lo que hoy es el Ecuador. La vida y obra del fraile es abordada con objetividad, dando al César lo que es del César, con lucidez crítica que no juzga por buena a mala fe. Para Zaldumbide, Villarroel, fue un narrador de raza, escritor fresco, espontáneo y erudito, que si bien pecó de farragoso y excesivo al citar a las autoridades patrísticas, su obra, aunque tropiece, merece ser leída por amena, cuyo estilo llano y elocuente seduce a

1. Gonzalo Zaldumbide, *Cuatro grandes clásicos americanos*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1947. [Rodó-Montalvo-Gaspar de Villarroel-Juan Bautista Aguirre].

los lectores atentos y prevenidos. «Parece —nos dice Zaldumbide acerca de la obra del obispo quiteño— que quisiera rehacer por su cuenta el descubrimiento de la materia más agotada, renovar con su sinceridad la más gastada interpretación... La vivacidad de sus impresiones remoza los viejos textos».[2] Las obras clásicas viven porque encarnan al hombre de todos los tiempos. Zaldumbide —al citar, por contraste, a Villarroel y al Inca Garcilaso— desacredita a la *leyenda negra* que dice «...que hubiésemos tenido que esperar hasta la emancipación para aprender a leer, a escribir, a hablar. Hubo desde mucho antes quienes supiesen decir las cosas y en qué grande estilo».[3]

Cuando se habla, diserta, o apunta acerca de lo más relevante de nuestra literatura se repite, constantemente, esta sentencia: *Hay que rescatar a nuestros autores olvidados.*

¿Rescatar la «Relación del terremoto que asoló la ciudad de Santiago de Chile» en 1647, por Gaspar de Villarroel? ¿Tal vez el «Discurso pidiendo la abolición de las mitas» del guayaquileño José Joaquín de Olmedo, de quien Menéndez y Pelayo dijera que es «uno de los tres o cuatro grandes poetas del mundo americano»? ¿Quizás el opúsculo *Bosquejo de Europa y América en 1900* de Fray Vicente Solano donde apunta acerca de las bendiciones de Dios para ese continente y «de las causas que han corrompido a la Europa» sin dejar de esbozar sus opiniones acerca Lutero, Calvino, Voltaire, Rosseau, Hume o Gibbon? ¿O la «Oración eucarística» pronunciada por el olvidado lojano Nicolás Jerónimo Carrión y Velasco en la reapertura del Colegio Seminario de San Luis en 1786 donde cuenta la historia de este establecimiento quiteño y de su importancia en la educación y cultura de la Colonia?[4]

¿Rescatar los cuentos olvidados: «Gaspar Blondín» de Juan Montalvo. «Memorias del niño Santiago Birbiquí» de José Modesto Espinosa, «Paulina» de Cornelia Martínez o «La virgen de mis amores» de Gonzalo Zaldumbide, entre tantos otros?[5]

En «El síndrome de Falcón»,[6] Leonardo Valencia plantea la ausencia casi total de referentes clásicos ecuatorianos en la novelística actual. Pablo Palacio

2. Gonzalo Zaldumbide, «Gaspar de Villarroel» en *Páginas*, 2 tomos, prólogo de M. Sánchez Astudillo S. J.; selección de Humberto Toscano, Quito, Ministerio de Educación, 1961.
3. *Op. cit.*, p. 26.
4. Los textos citados en este párrafo corresponden a la obra *Antología de prosistas ecuatorianos*, tomos 1 y 2, prólogo de Pablo Herrera, Quito, Imprenta del Gobierno, 1895 y 1896, respectivamente.
5. Estos y otros relatos están recogidos en *Los mejores cuentos ecuatorianos*, selección de Inés y Eulalia Barrera, Quito, Empresa Editora El Comercio, 1948. (Biblioteca Últimas Noticias).
6. Leonardo Valencia Assogna, «El síndrome de Falcón» en *Pablo Palacio. Obras completas*, edición de Wilfrido Corral, París, Unesco, 2000 (Colección Archivos de la UNESCO), pp. 331-345.

es el referente clásico más válido, según su parecer, y cita como hitos innovadores a *Pájara la memoria* (1984) de Iván Egüez y a *El viajero de Praga* (1996) de Javier Vásconez. Valencia sustenta su juicio en «la falacia del canon novelístico del Ecuador... por la historia oficial de un balbuceo novelístico: Una historia de la novela supeditada a valores extraliterarios y a un nacionalismo a ultranza». Y más adelante Valencia nos recuerda que «la fuerza de una novela no está en su contenido sino en la coherencia e interacción de sus partes». Siendo así, en su síndrome, Valencia, se olvidó de algunos Anquises, que aún caminan y hasta corren solos, como *El muelle* de Pareja Diezcanseco o *Las cruces sobre el agua* de Gallegos Lara por nombrar solo dos.

El catedrático Wilfrido Corral nos hablaba de Humberto Salvador como parte de «los nuevos olvidados» en relación al viejo olvidado llamado Pablo Palacio. *En la ciudad he perdido una novela* (1929) es la obra de Salvador a la que apela Corral para plantearnos este nuevo olvido. Novela renovadora, contemporánea, original en la concepción de las formas narrativas, abierta, posmoderna que cumple con las más actuales exigencias de la teoría literaria como la de Bajtin. Habría que ver si cumple también con la recepción del «lector puro», según Vargas Llosa, o lo «invita a la impureza», según el síndrome de Valencia. De Salvador nos queda aquella «novela perdida» por su ímpetu y riesgo en el experimento narrativo. «Aclaremos: —nos dice Valencia acerca de Palacio y que bien puede aplicarse a Salvador— es una simiente. No una llegada, es una partida».

Si bien Gonzalo Zaldumbide tampoco fue una llegada —como la mayoría de nuestros autores reconocidos—, fue bastante más que una partida. Su obra ensayística habla por sí misma. Temas, obras y autores que abordó con pasión, inteligencia y que, si bien no encuadraban dentro de la problemática social, política y cultural del Ecuador de las primeras décadas del siglo pasado, su obra fue y es la base para la conformación de nuestra tradición literaria. La prosa del quiteño es una de las más relevantes muestras del modernismo literario en el Ecuador y ha sido un inevitable referente para muchos de nuestros escritores como el caso de Benjamín Carrión.

La visión hispánica de Zaldumbide, más particular que original, ante el devenir de América, tan denostada y juzgada por muchos intelectuales de diversas épocas, adquiere su verdadero valor cuando analizamos *Cuatro grandes clásicos americanos*, sus ensayos sobre España y América,[7] *Benalcázar* o su pro-

7. Ver, entre otros, *Elogio de Bolívar en el sesquicentenario de su nacimiento*, Washington, Imprenta del Gobierno, 1933; *Significado de España en América*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1933; «Prólogo» a *Homenaje a Carlos V en el IV centenario de su muerte: historiadores y cronistas de Indias*, selección y notas de Humberto Toscano, Quito, Ministerio de Educación, 1958 (Biblioteca del Estudiante, No. 20); «Les fils

yecto: *El sinventura Gonzalo Pizarro* que no llegó a concluir. Zaldumbide escribió con los ojos puestos en el mundo. En su visión, el Ecuador, debía insertarse en el mundo con lo que tenía de suyo y con lo que fue dado de fuera, España.

Como Gaspar de Villarroel, en su gobierno episcopal en Chile, Gonzalo Zaldumbide, en su vida y obra no lo vio todo, ni lo entendió todo, ni lo castigó todo.

Hemos citado estas obras y autores con el fin de situar el alcance de la fácil sentencia que pretende justificar la publicación de una u otra obra considerada clásica. Es elemental que no todo lo antiguo es clásico ni todo lo reciente innovador. Si consideramos las catorce definiciones o requisitos —dados por Calvino en *Por qué leer a los clásicos*— que una obra debe cumplir para ser considerada como clásica debemos concluir que no son muchos los títulos, en nuestra literatura, que los cumplan en su totalidad.

Si muchos autores y obras han sido olvidados, así sea, pues solo recordamos lo que bien vale la pena aunque sea doloroso. Y si hay que rescatarlos es porque el autor y su obra han muerto. No se trata, según Gallegos Lara en «Los clásicos ecuatorianos y el culto a los muertos»[8] —y con el debido respeto a los deudos o descendientes—, de desenterrar momias para mal petrificarlas y darles una segunda muerte, porque aquello sería tarea para arqueólogos aspirantes a museólogos posmodernos.

Cuando hablamos de clásicos nos referimos a la verdadera literatura, a aquella que ha sido fundacional más allá de la moda o el experimento a priori. Lejos de la posición política, religiosa o del nivel socio-económico o de linaje del autor. Hablamos de aquella literatura que nos permite desde el sencillo placer de la lectura hasta el análisis de una época, un pensamiento que nos empuja a repensar, negar o confirmar nuestra visión actual de tiempo y espacio. Nos plantea una tradición que, si no es comparable con otras, es la que nos pertenece. Tradición que es rechazada no por haber estudiado la misma sino por su casi total desconocimiento.

Se ha dicho y se mantiene que la tradición de un autor no está solo en sus referentes locales sino también en sus diversas lecturas universales. Cuando leemos a un autor local necesariamente nos enfrentamos a sus lecturas foráneas que, si bien están tamizadas por su particular preferencia y momento histórico, nos permiten intuir su devenir creador. Las tradiciones literarias de cualquier país se componen de lo propio y lo ajeno, de la capacidad de un pue-

d'Espagne en Amerique Latine et les fils de France en Afrique Latine» en *Revue Le Monde Colonial Ilustré*, (París), año 14, No. 153, abr. (1936).

8. Joaquín Gallegos Lara, «Los clásicos ecuatorianos y el culto a los muertos» en *El Universo*, (Guayaquil), 2 jul. (1944).

blo para reconocerse a sí mismo y de su libertad al adoptar y asumir las influencias que le vienen de fuera sin petición de parte.

Se afirma que la tradición literaria del Ecuador es más relevante en el ensayo y la poesía. Son géneros que tendrían más continuidad y menos olvidos por parte de autores, intelectuales y lectores. Sin embargo también se concluye que a los autores nacionales les ha faltado y les falta capacidad y valentía para abordar autores extranjeros. Bien, Juan León Mera, en su momento, se ocupó de la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz; Julio Zaldumbide tradujo a Byron; Aurelio Espinosa Pólit tradujo a Virgilio y Sófocles; Gonzalo Zaldumbide escribió sobre d'Annunzio, Rodó, Barbusse; Benjamín Carrión sobre los más relevantes autores hispanoamericanos; César E. Arroyo sobre Lope de Vega y otros españoles; también están Augusto Arias, Raúl Andrade entre otros. Sin olvidar los referentes literarios que se desprenden de la poesía de Medardo Ángel Silva, Gangotena, Escudero o Carrera Andrade.

Se confunde desconocido por olvidado. Se denomina caduco a lo que no está de moda como si la verdadera literatura fuese un enlatado con fecha de expiración. Se limita la difusión de una obra en el mismo momento de su publicación. No existen obras olvidadas sino publicaciones no difundidas. No aparecen lecturas frescas acerca de aquellos autores. Se recurre siempre a las frases manoseadas sobre juventud, madurez, pobreza, linaje, genialidad, etc. etc. Se limitan al desglose geométrico-matemático, en el caso de la poesía, o a las labores de ingeniería en la construcción de una novela. Se disecciona a la obra literaria como si se tratara de un examen forense a un cuerpo inerte, olvidando al autor y a la obra misma. La literatura en sus diferentes géneros convoca, invoca, seduce, dialoga con el lector, apela a su inteligencia a través de la connotación de la imagen o la metáfora. Está en constante transformación como la vida misma. La verdadera literatura está presente en cualquier tiempo, atrapa y rapta al lector a otros mundos más reales y menos ficticios que la realidad cotidiana; exige y niega complicidad.

Calvino nos dice: «La escuela y la universidad deberían servir para hacernos entender que ningún libro que hable de un libro dice más que el libro en cuestión».[9]

La lectura o relectura de una obra, clásica o no, es la oportunidad que tomamos por libre opción; no es cuestión de democracia o consenso, ni tampoco de imposición por parte de intelectuales o catedráticos, *generosos* con sus discípulos, que pretenden evitar la lectura de obras menores según su particular concepción. Cada lector establecerá sus clásicos a los cuales volverá cuan-

9. Tomado de *Por qué leer a los clásicos*, de Italo Calvino, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 16.

do le plazca. Estos clásicos particulares, sin proponérselo, serán concomitantes con los clásicos de los otros: nuestros clásicos.

Constantemente hablamos de parricidio o de orfandad. Anhelamos tener un padre literario más *padre* que el del vecino o colega para adorarlo o destruirlo. Nos olvidamos que la literatura es una diosa promiscua que no perdona. Amante coqueta que nos cuestiona y reclama sin opción a responder. Ya que hablamos de padres literarios no asumimos a la literatura como una matriarca que no recuerda sus noches de amor y nos obliga a escoger no a uno sino a varios padres, de diferentes nacionalidades, porque cada uno tiene un poco de lo que quisiéramos en uno solo.

Ningún escritor, mayor o menor, se ha limitado a leer a los autores de su lugar natal. Ha leído a todos los escritores a los cuales ha podido acceder sin importar su origen geográfico, social, étnico o político. Ha bebido de diversos remansos hasta llegar a formar el suyo. Y desde allí decide confirmar, adorar, cuestionar, negar u ocultar los referentes que han dado forma a su obra literaria.

No se trata de opinar sobre gustos y colores. Se trata de aprehender la obra de uno u otro autor más allá de nuestras simpatías o apetitos domésticos o de capilla. Porque este tipo de lectura se asemeja al toro de lidia, flojo de remos, que se arroja sobre la barrera y quiere alejarse de la arena no por bravura y raza sino por mansedumbre. Valga aquí una digresión: ser vegetariano no impide la lectura de la *perdición de la carne*, en la *Baja noche*, del poeta de Biblián Cristóbal Zapata. Ni la condición de misóginos nos evitará conocer a *las mujeres que están locas* por Raúl Serrano. No haber salido del altiplano andino no significa que no podamos remontar las olas de la *Tabla de mareas* para *ocuparnos de la noche* de Roy Sigüenza. O nuestra moral conventual no obstaculizará cometer el pecado mortal de conocer la noche travestida de Raúl Vallejo. No porque hayamos leído a Milan Kundera o a Javier Marías sea caduco leer a «costumbristas» como José de la Cuadra o Maupassant. No porque disfrutemos del seudoerotismo del argentino Andahazi o la ligera ironía del mimado de la aristocracia peruana, Jaime Baily, sea una pérdida de tiempo leer a José Saramago. O no porque amemos los maravillosos universos de Faulkner u Onetti sea inocuo leer a Javier Vásconez más allá de su *Secreto*.

Cada generación, en su momento, ha expresado su inconformidad ante la falta de una verdadera crítica en el Ecuador. Julio Zaldumbide a mediados del siglo XIX; Silva a principios del XX; más tarde, Benjamín Carrión, Raúl Andrade, Augusto Arias hasta muchos de nuestros contemporáneos. Entonces hablamos del silencio pernicioso de nuestros críticos, de las tendenciosas opiniones de grupúsculos intelectuales que tendrían el poder de los medios, del olvido de los verdaderos valores de nuestra literatura, del amiguismo y otras quejas consuetudinarias.

Paradójicamente nuestros autores olvidados se reeditan cada cierto tiempo.[10] Pablo Palacio y sus obras completas[11] —con excepción de un cuento— con el estudio extenso[12] de la española María del Carmen Fernández, o la edición[13] a cargo de Wilfrido Corral en la colección Archivos de la UNESCO. Relevantes publicaciones que han incluido hasta los discursos político panfletarios del autor de «El antropófago». Anotadas hasta la saciedad a fin de que los estudiantes y curiosos puedan leerlos con todas las explicaciones del caso y no se confundan.

La *Obra poética* (1998) de Gonzalo Escudero, edición de Javier Vásconez y prólogo del catedrático y poeta Iván Carvajal, quien nos sumerge en un taller de como leer al poeta de *Hélices de huracán y de sol* sin dejar de apuntar acerca de la impecable técnica y la variedad de recursos retóricos que ostenta Escudero. Sin embargo cuando nos habla de «Los inicios: aprehensión de las formas» se olvidó mencionar una novelita cursi llamada *El escorpión y la vampiresa* publicada en el número 121 de septiembre de 1927 de la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria.*

A Jorge Carrera Andrade también le tocó su momento. Edición de su *Poesía completa* (2000) a cargo de Javier Vásconez y con sugerente prólogo del cubano Alejandro Querejeta que va más allá de un Carrera Andrade y sus haikus, citado por Octavio Paz, de la poesía telúrica de la ventana y el cielo, de la ventana y el cuarto, del armario y el aguamanil o del indio de dos metros de altura que transforma a un caracol en la cinta métrica de Dios y que además abordó el ensayo literario.

Benjamín Carrión lleva cuatro volúmenes: tres antologías y el epistolario *Cartas a Benjamín: correspondencia* I. Selección y notas de Gustavo Salazar con «oportuna» presentación de Jorge Enrique Adoum (Municipio de Quito, 1995). Volumen que permite leer al Ecuador a través de casi sesenta años y donde podemos acceder a la visión de una tradición cultural que nos corresponde desde la pluma de los más importantes escritores ecuatorianos hasta los más connotados de Hispanoamérica.

10. El investigador Alejandro Guerra Cáceres ha recogido en 2 volúmenes: *Páginas olvidadas* y *Escritos literarios y políticos* de Joaquín Gallegos Lara y la compilación de los versos del Grupo de Guayaquil titulado *Cinco como un puño*, publicados por la Universidad de Guayaquil en 1987 el primero y los siguientes en la C.C.E., Núcleo del Guayas, en 1995 y 1991, respectivamente.
11. Palacio Palacio, *Obras completas*, introducción y notas de María del Carmen Fernández, Quito, Libresa, 1998 (Colección Antares).
12. María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio. En la encrucijada de los 30*, Quito, Libri Mundi Enrique Grosse Luemern, 1991.
13. Pablo Palacio, *Obras completas*, edición de Wilfrido Corral, París, Unesco, 2000 (Colección Archivos de la UNESCO).

De Gonzalo Zaldumbide acaba de ponerse en circulación la octava edición de *Egloga trágica*, editada por la Fundación Zaldumbide-Rosales (1998), con prólogo del español José María Pemán quien la denomina novela poemática y la ubica entre el cantar y la epopeya. *Egloga trágica* no es una novela, aunque lo parezca; es una de las más bellas descripciones del Ecuador andino de principios del siglo XX con una prosa cadenciosa, musical y nostálgica cuyo estilo, en los mejores momentos de la obra, nos ofrece viñetas costumbristas, artísticamente acabadas. *Gonzalo Zaldumbide: Cartas (1933-1934)*.[14] Cartas muy personales, valga la redundancia, con Gabriela Mistral, Alfonso Reyes, Gonzalo Escudero y otros. Volumen que, una vez más, demuestra que el Ecuador, a través de sus escritores e intelectuales, no es una isla, sino que está inmerso en el quehacer cultural y político de Hispanoamérica.

Es encomiable la publicación de las obras de estos autores puesto que aún están vigentes. Pero la pregunta que nos hacemos es: ¿llegan a un buen número de lectores? La respuesta de cajón es no. Las razones pueden ser muchas: tiraje limitado, volúmenes muy costosos, problemas de distribución, falta de difusión, preferencia por lo light y muchos etcéteras. Ya que se publican leámoslos, aunque sea por cultura general, y si decidimos no hacerlo, permitamos que otros lo hagan y puedan sacar sus propias conclusiones, a lo mejor nos sorprendan.

La deferencia o indiferencia se agradece, decía alguien, porque nos llega sin solicitud; no así la oportunidad porque a ésta se la toma si se es capaz, por decisión propia.

La obras de nuestros autores clásicos deben ser difundidas en todo el país y fuera de éste, a fin de que sean leídas hasta por «la ínfima plebe»,[15] según Juan León Mera y Julio Zaldumbide, aunque no hayan sido escritas para aquellos, las entiendan o no. Estos clásicos deben llegar a la mayoría de los posibles lectores por libre opción, sin imposiciones o trabas técnicas seudoeruditas y ahí se establecerá su verdadera vigencia en la actualidad.

Es más importante, en principio, la obra escrita, no el individuo y sus particularidades sociales o domésticas y, si se acude a éstas, servirán únicamente para conocer las diversas etapas coyunturales que atravesó el autor. Se reeditan a nuestros clásicos y pareciera ser que se pretende justificar su existencia desde el informe forense de cuatro académicos de laboratorio; por las elucubraciones políticas de igual número de literatos con bandera partidista o por

14. *Gonzalo Zaldumbide: Cartas (1933-1934)*, introducción y notas de Efraín Villacís y Gustavo Salazar, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2000.
15. Ver «Cartas del señor don Julio Zaldumbide al señor don Juan León Mera» en *Memorias de la Academia Ecuatoriana correspondiente a la Española: nueva serie*, entrega 14, (Quito) dic. (1933), pp. 170, 171, 173-174, 372-373.

los cotilleos, muy bien fundados, de cuatro intelectuales o escritores malditos de barra o cafetín. Malditos no por maldecidos sino porque son preferibles las maledicencias y los hechizos de Circe.

Gonzalo Zaldumbide ha provocado opiniones contrarias: desde el elogio florido hasta las diatribas más insultantes. No obstante ni un grupo ni otro han arriesgado un estudio cabal y objetivo de la obra literaria de este ensayista quiteño. Su pensamiento y crítica han sido elevadas a «la más universal de todos los escritores ecuatorianos»[16] y relegado como «el escritor más europeizado, racista y antipopular de todas las épocas».[17] En las dos posiciones la visión es maniquea y si alguno ha arriesgado alguna interpretación no ha pasado de la tibieza de un verbo adjetivado o la interrogación.

Baldomero Sanín Cano define a José Enrique Rodó en una carta inédita, fechada el 29 de mayo de 1919, dirigida a Gonzalo Zaldumbide. Esta definición bien puede aplicarse al escritor ecuatoriano: «... era, sin duda, más poeta que crítico; más orador que analista; más amigo de mostrar la verdad por todas sus faces, cuando creía haberla encontrado, que de buscarla tesoneramente... su optimismo irreductible le hacía muy apto para desmenuzar con suprema elocuencia las razones de su admiración ante las figuras históricas que lo cultivaban y lo atraían con fascinaciones irresistibles».

Parafraseando a Gonzalo Zaldumbide cuando cita a Anatole France, diremos: si tenemos que hablar bien de un libro y su autor, es mejor no leerlo, ni saber de su vida, para no influenciarnos. ■

16. Ver Hernán Rodríguez Castelo, *Literatura ecuatoriana 1830-1980*, Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología, 1980 (Serie de divulgación cultural); Aurelio Espinosa Pólit, S. J., «Introducción» a *Gonzalo Zaldumbide en Cuenca*, 2a. ed., Quito, Artes Gráficas, 1947, pp. III-LXXIX.; Benjamín Carrión, «En el año jubilar de Gonzalo Zaldumbide» en *Egloga trágica*, 4a. ed., de Gonzalo Zaldumbide, Quito, C.C.E., 1962, pp. 47-48; Jorge Carrera Andrade, «Apoteosis de Zaldumbide» en *Letras del Ecuador*, año 16, No. 126, (Quito), jul.-dic. (1962), p. 1; en *Interpretaciones hispanoamericanas. Radiografía de la cultura ecuatoriana*, Quito, C.C.E., 1967, p. 161.

17. Ver Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza*, Cuenca, C.C.E., Núcleo del Azuay, 1981; Benjamín Carrión, *G. H. Mata, el comprendedor apasionado*: «Defensa de mi Zaldumbide y Montalvo», Cuenca, Biblioteca Cenit, 1966; Jorge Enrique Adoum, *Las clases sociales en las letras contemporáneas*, No. 3, *Revista Literatura*, (Quito), Universidad Central del Ecuador, [s.f.].

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

La estrategia narrativa de Diamela Eltit

Julio Ortega

La atención internacional que distingue a Diamela Eltit (Chile, 1949)[1] se debe, en primer lugar, a la extraordinaria calidad intrínseca de su proyecto narrativo. Ella es el novelista que mejor representa la auscultación de la subjetividad latinoamericana de este fin de siglo. Ella es también uno de los pocos nuevos narradores hispanoamericanos que no se han limitado a su ficción, lo que ya sería bastante, sino que ha ido demarcando un pensamiento crítico y ético que disputa las formas dominantes del discurso intelectual y prosigue señalando versiones y voces alternas, de poderosa persuasión vivencial. En segundo lugar, porque en un período como el actual, en que la novela latinoamericana ha diversificado aún más la apertura y riqueza de su registro con el retorno de la argumentación, el placer del cuento, y los nuevos pactos con el lector; el camino de Diamela Eltit se distingue de inmediato no solo porque

1. Diamela Eltit nació en Santiago en 1949. Su experiencia con la marginalidad de la pobreza es una de las bases de su novela *Por la patria* (1986). Desde 1972 y por algo más de una década trabajó de profesora de castellano en la escuela secundaria. Es Licenciada en Literatura de la Universidad de Chile, 1976. Fue cofundadora del Colectivo Acciones de Arte (CADA), en 1979, del cual participó como escritora y artista de video. Su primera novela es *Lumpérica* (Santiago, Ornitorrinco, 1983), que le tomó cinco años escribir. Su instalación de video «Traspaso Cordillerano», se mostró en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1981 y mereció el Gran Premio de Honor. Obtuvo la beca Guggenheim en 1985. Ha sido profesora visitante, conferenciante y panelista en numerosas universidades, congresos y coloquios en Estados Unidos, Europa y América Latina. Fue agregado cultural de su país en México (1990-94). Sus libros son *Lumpérica* (Santiago, Ediciones del Ornitorrinco, 1983), *Por la patria* (Santiago, Ornitorrinco, 1986), *El cuarto mundo* (Santiago, Planeta, 1988), *El padre mío* (Santiago, Francisco Zegers, 1989), *Vaca sagrada* (Buenos Aires, Planeta, 1991), *Los vigilantes* (Santiago, Sudamericana, 1994), *El infarto del alma* (con Paz Errázuriz, Santiago, Francisco Zegers, 1994).

posee un dispositivo operacional propio, de estirpe analítica, atención clínica y fábula crítica, sino porque el mundo que ha ido construyendo no es un espacio traducible (no es ni Macondo ni Santiago, ni el realismo mágico ni el realismo trágico) sino la escena anímica del orden autoritario y el desorden de la violencia. Esto es, el lugar no narrado de la cotidianidad, que en estos libros acontece como un espacio previo (o posterior) a lo novelesco, como la fisura del pre-discurso y la fábula del posrelato. Nos dicen allí que el mundo no está del todo acabado de hacer, que contra todas las razones contrarias, el relato construye el proyecto de espacios alternos, los que se anuncian en estas novelas con la fuerza de su libertad entrevista. No son novelas sobre el futuro pero las anima la convicción de un diálogo restitutivo, de un esclarecimiento mayor, de una humanidad recobrada. Esa virtualidad comunica a la escritura agudeza crítica pero también el aliento de un proyecto sedicioso.

Entre la escritura y la siquis, entre la socialización compulsiva y su fractura sistemática, entre el cuerpo vulnerable y las identidades que lo redimen, entre el espacio ocupado por la Ley y los extramuros desocupados por la Ciudad, entre los hombres construidos por el discurso occidental y las mujeres inscritas por las hablas étnicas, entre la historia desértica y amnésica y el futuro nomádico y herido, entre las huellas de una saga popular y la sangre de los sobrevivientes, estas novelas trazan sus márgenes como una zona fluida y serializada; como un mapa subterráneo que se rehace con trayectos de rebeldía y deseo, de impugnación y lucidez. Una pasión por la verdad, que es capaz de transfigurarse en cada libro en una estrategia de asedio diferente, se formaliza, así, como una obediencia a la ficción profunda en que aquella verdad cuaja. Gracias al diseño formal objetivo y a la inteligencia de un texto a la vez circular y fluido, nunca estas novelas se resignan a la prédica o el sentimentalismo, y hasta sus convicciones son sometidas a la prueba de una economía austera y formalidad impecable. No son, por eso, novelas que se plantean en oposición a otras novelas o tendencias, no ocurren en ese trabajo literario sino en otro: debaten, más bien, las estrategias de desconstruir y construir discursos de relevo, de forjar los textos antagonistas del poder, de tramar las voces no oídas, haciendo de todo ello un relato que alegoriza tanto esa pulsión política como sus casos, ejemplos y enigmas.

Son márgenes, por tanto, que configuran un territorio de zozobra. La intuición central de esta obra parece decirnos que no hay todavía un mapa, un lenguaje, y mucho menos un relato que dé cuenta de la subjetividad posmoderna (del modo de vivir lo moderno desde el más incumplido de sus proyectos, el margen latinoamericano); visión ésta que empezó en su centro, el cuerpo de la mujer; en su espacio vertebral, la plaza pública y las afueras urbanas; en su textualidad exploratoria; en su lenguaje preciso, de trama implicada y obsesiva; y, en fin, en su aventura de alternativas y virtualidades donde cons-

truir el tejido de la identidad, fracturado por las varias disuasiones de Occidente. Se trata de una identidad, claro, imaginaria: hecha por la suma de contrarrespuestas que pueden gestarse desde este lado del desencanto moderno. Sin ironía, pero siguiendo el juego de sutilezas que ella induce, se podría decir que la Eltit es una contrafigura de la Mistral: en lugar del mito educacional propone el imaginario des-educativo, la novela de la des-educación chilena y latinoamericana; esto es, la puesta en crisis de los códigos de socialización, que reproducen relaciones de poder; y de la normatividad, que naturaliza a la censura como formación cotidiana. Aunque estas novelas no son programáticas, y hacen de la ambigüedad su materia y de la incertidumbre su tiempo, varios de sus rasgos configuran una estética y una política. Después de todo, esta obra se desarrolla hacia adentro, en el proceso de zozobra que figura, pero también hacia afuera, en el proceso de resignificar el lenguaje con un conocer de la crisis. Estas novelas parecen decirnos que si las nuevas subjetividades no se descifran en la lógica discursiva ni en la representación naturalista, se pueden, en cambio, reconocer en sus figuraciones y disrupciones; como si la subjetividad fuese una historia sin origen pero ocupase la temporalidad virtual.

Lo cual deduce la ética de esta opción: cada novela de Diamela Eltit ha sido elegida en el paisaje del discurso pero no solo como un acto literario sino como una intervención deliberativa en las representaciones de la época. Son novelas que piensan nuestro tiempo, y cifran su enigma en la misma zozobra y estrategia con que descifran nuestra lectura. Nos dicen que nuestra capacidad de leer es homóloga a nuestra voluntad de ver. Participan, de este modo, en el trabajo del nuevo arte chileno por ampliar las operaciones de la mirada como un pensamiento de revelaciones y revelados.

De allí también la derivación política de este proyecto. Cuando no pocos narradores cancelan livianamente el carácter de objeto cultural que anima a la novela (aunque el lector analítico puede muy bien recobrar esa animación aún de las novelas que gana el mercado); Diamela Eltit ha arriesgado no opiniones sino opciones, planteando la novela como un renovado camino de incógnitas (en cada libro recomienza por otro margen) y como una antagonía implícita de lo dado y prejuzgado. Cada libro se estructura en un proyecto independiente y riguroso, metódico y sistemático, de agudo desmontaje y apasionado transcurrir. Su focalización es intensa, sus micronarrativas prolijas, su lenguaje denso; pero hay también una ironía tácita, una complicidad con la inteligencia del lector alerta y, sin duda, la delectación de una escritura que se desarrolla con fuerza y seducción.

Por todo ello, la importancia de la obra de Eltit declara el valor perdurable de la literatura en una época de cotizaciones fluctuantes. Si el modo de multiplicación capitalista en su fase exportadora mide toda productividad; resta, en cambio, los valores literarios (de información más densa, menos consu-

mible en los ritmos de gasto y desgaste de los signos del mercado) al imponer a la novela une mecánica reproductora del consumo. Aunque las relaciones de novela y mercado son más complejas, y se remontan a la naturaleza misma del género, es evidente que en el caso de Eltit hay una tensión extra; ella misma ha novelado esa relación, al final de *El cuarto mundo* (1989), cuando sugiere que la novela es la criatura que nace al mundo, a su mercado. El hecho es que el lector, de cualquier latitud, acoge la propuesta radical de esta autora como una pregunta por él mismo, por su condición de lector reconocido, a su vez, para un proyecto que busca exceder a la literatura. Ello es, ciertamente, otra propiedad de la novela, que por una parte ficcionaliza nuestro lugar en ella y, por otra, documenta la saga de nuestra lectura.[2]

Algunos núcleos de problematización, algunos planteamientos de exploración, y hasta algunos personajes de auscultación son recurrentes en estos textos. En primer término, la mujer y su cuerpo. Todo lo que tiene que ver con la mujer se define aquí en su interacción con el mundo masculino. Con una opción certera, Eltit muy temprano advirtió que el relato de lo femenino sería, por sí mismo, incompleto: requiere ser tramado, opuesto, discernido, en interacción con el fluir masculino, no solamente como su otro lado sino como parte integral de su mutua construcción social, de su configuración histórica, de su modo de significar político. La identidad de la mujer, así, está dada en el debate con el hombre, en esa tensión irresuelta. La teoría feminista (o posfeminista) le ha dado la razón: escribir sobre la mujer aisladamente, advierte Gillian Beer, es sentimental.[3] Por otra parte, mientras algunas autoras debaten todavía el cuerpo femenino como objeto sojuzgado por la mirada masculina intrusa, que lo subalterniza, Eltit lleva al texto más allá de las evidencias, para que la novela no demuestre meramente lo que ya sabíamos, y para que las preguntas circulen entre un tema bastante saturado por los lugares comunes.

2. Nelly Richard lo describe muy bien: «El lector de D. Eltit es un lector que ha transitado desde la experiencia de la destrucción (la anulación del sentido por violencia coercitiva) hacia la experiencia de la desconstrucción: la multiplicación de las potencialidades de sentidos liberadas por el desmontaje representacional de las ideologías del poder cultural. Este tránsito retrata un lector de la crisis (que emerge de la fractura de los sistemas de categorización y simbolización dominantes): un lector en crisis (desajustado respecto de sí mismo y sin coordenada firme de identidad ni sentido), y un lector que pone en crisis (que hace del conflicto su repertorio de intervenciones semiótico-discursivas)». «Duelo a muerte y jugada amorosa. La novela, el libro y la institución», en *Revista de Crítica Cultural* (Santiago) No. 6, mayo (1993) pp. 26-27.
3. Gillian Beer, «Representing Women: Re-presenting the Past», en Catherine Belsey y Jane Moore, *The Feminist Reader, Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism* (New York, Blackwell, 1989, pp. 63-80).

Si en *Lumpérica* (1983) se trata del cuerpo femenino como espacio mutante del espectáculo, en *Los vigilantes* (1994) se trata del cuerpo femenino sospechoso, interpretado y sobreinterpretado, pero siempre ajeno a la mirada que busca controlarlo. Y aun si en esta novela, la mujer es finalmente humillada y condenada, y marginalizada como vagabunda en el orden homogenizador; la novela no deja de anunciar que ese cuerpo es una fuerza de contradicción, un despojo de la rebeldía pero a la vez una víctima cuya caída divide el sentido unívoco del mundo.

Un planteamiento explorado por Eltit es el de la familia desocializada. Es decir, el núcleo familiar no solo se disloca (contradiciendo de este modo la retórica de la familia que la dictadura militar había propagado), sino que se excluye del contrato social. Y, en fin, el mismo pensamiento (tan novelesco como político) de la sociedad como destino del sujeto moderno aparece aquí puesto en duda por una práctica de impugnaciones alegóricas, desde la condición «sudaca» (sudamericana y étnica) que contrapone a Occidente su identidad signada.[4] Sin embargo, este desbasamiento de la normatividad social no implica aquí el heroísmo del sujeto marginal ni siquiera el arte del rebelde genuino contra la falsedad del mundo; implica, más bien, la indeterminación del cuerpo síquico, del cuerpo sexual y del cuerpo solidario, cuyas prácticas exceden los mapas normativos y desplazan las negociaciones obligadas. Así, en *El cuarto mundo* los hermanos gemelos disputan, ya en el vientre materno, su género en el discurso, su identificación en las representaciones, y su no-lugar en la familia. A la vez, reafirman una tabula rasa social, un espacio de refutaciones. Su identidad permutable y su género no fijado, los convierten en la pareja desfundadora, la del apocalipsis societal. Todo ello ocurre no por vía programática sino por vía negativa, en un relato tan impecable (de lúcida precisión) como implacable (nada queda en pie, ni las ruinas).

En *Los vigilantes*, en cambio, se trata de un esquema familiar triangular y, por eso, novelesco: el hijo (un niño retardado), la madre (vigilada y quizá paranoide, pero también solidaria) y el padre (ausente, aunque presente con la norma y la Ley). La madre le escribe cartas que protestan su autoexclusión,

4. Raquel Olea define esta postulación en los siguientes términos: «Uno de los sentidos de su obra podría significarse en la proposición de una narrativa de periplo que se inicia en la escritura de una épica lumpen que deviene texto sudaca; devenir que guía en la escritura, la interrogante por el texto latinoamericano. La escritura de una épica de la marginalidad que escenifica *Lumpérica* y *Por la patria* construye, desde lo marginal, un espacio de resistencia a los distintos poderes que ordenan lo social, extremados todos ellos por un estado totalitario. La constitución del texto sudaca se enuncia y anuncia en *El cuarto mundo*, en una indagación por los orígenes y los componentes más profundos de la hibridación racial, cultural latinoamericana». («De la épica lumpen al texto sudaca», en su *Lengua víbora, Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*, Cuarto Propio, 1998, p. 52).

abandono familiar, y espionaje y acusación; pero esa dependencia ante el interlocutor le roba la letra y, al final, el cuerpo. El triángulo edípico es aquí una alianza carente: el hijo es casi un idiota (aunque su lenguaje es articulado) y la madre vive acosada y recluida (todo su lenguaje se hace dentro de la Ley del marido). Solo al final, cuando ella ha sido reducida a la condición de pordiosera, convertida en «desamparada», el hijo la recobra y protege. La novela, así, desarrolla la pérdida del habla en una sociedad de control: la madre es enloquecida y arrojada a la calle, porque el habla le ha sido extraída de raíz.

Si en *Por la patria* (1984) se trataba de una épica femenina (y seguramente feminista) en la que las mujeres de la población reprimida por el estado policial construían espacios subsidiarios como alternativos a los ya controlados y ocupados; y si en *Vaca sagrada* (1991) la mujer que sangra es un flujo sin control, una huella de su historia de víctima; en *Los vigilantes* la madre representa el cuerpo más vulnerable, dividido entre espacios cerrados por el control: la casa, la escuela, el vecindario, la calle.[5] Ella se opone al discurso de una reconversión forzada (varias veces la madre anuncia las prácticas de una «occidentalización»); y, por otro lado, atiende al balbuceo sin discurso propio de los parias, perseguidos y acallados, cuyos cuerpos denuncian el fracaso de la prédica «occidental». La madre es vigilada por la vecina, por su suegra, por las cartas del marido, por la Ley; y, al final, su integridad cede a esa violencia. Esta mujer solo tiene su lenguaje para elucidar el proceso pero no le es suficiente para confrontarlo. Su lenguaje, como su siquis, no resiste el desorden naturalizado por la mirada policial, por la sospecha que la envilece. Esta mirada de la vigilancia ha vaciado de contenido al mundo, y ha convertido a la sociedad de control en aparato de exclusiones, en instrumento de hegemonía que borra las diferencias.[6]

La novela se mueve entre el habla primaria del niño y la escritura lúcida de la madre en sus cartas al marido; pero cuando ella por fin se libera del interlocutor que la censura, es sancionada y pierde el habla; es decir, su lugar como sujeto. Entonces, el lenguaje del hijo reaparece, conmovedor y desolado. Así, a diferencia de las novelas anteriores, ésta se estructura desde las emociones. Con su intensa recurrencia emotiva, la novela hace coincidir la desnudez del sujeto y la lucidez del habla; de modo que el desamparo, el frío, el miedo, la indignación, la miseria y la compasión traman una subjetividad solidaria, capaz de sostener en las palabras un albergue del sentido. Solo que ello no es

5. Sobre el posfeminismo como la identificación de «lugares de opresión» y «lugares de resistencia» y un intento de «dislocar significados», puede verse Ann Brooks, *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms* (London and New York, Routledge, 1997).
6. Un excelente ensayo sobre el espacio y la mujer es el de Ruth Salvaggio, «Theory and Space, Space and Women», en *Tulsa Studies in Literature* (vol. 7, No. 2, Fall 1988).

posible, nos dice la madre, cuando padecemos una reversión del mundo, un mundo al revés.

La paranoia materna, el estado larval infantil, la violencia denigratoria paterna, y la abyección general del orden social, revelan que la subjetividad ha sido, otra vez, estructurada como un lenguaje censurado. Las fuerzas de control y represión buscan ocupar todo el espacio interior disponible, invadirlo con la mirada policiaca. Por eso, los órdenes del discurso dominante han usurpado a la naturaleza, incluso a la misma ciudad, y terminan construyendo un sistema de vigilancia como lugar de castigo.

Aunque el hijo es una voz descarnada, y padece la penuria de la necesidad, es capaz de entender que la madre es un sujeto cuyo poder radica en el lenguaje, en su capacidad para responder a la miseria creciente: nos dice que ella siente «vergüenza» por «el hambre [que] inunda las calles». Por eso, ella le escribe al ausente: «Los vecinos proclaman que es necesario custodiar el destino de Occidente. Dime ¿acaso no has pensado que Occidente podría estar en la dirección opuesta?» La crisis se precipita: la miseria creciente hace que la vigilancia se redoble. Un «desorden» cósmico sigue al desorden social: la ciudad se torna inhabitable, y las fuerzas de la madre flaquean. Al final, el hijo y la madre son la última pareja de este fin del mundo, extraviados en su deshumanización. Notablemente, la madre alegoriza la agonía de la verdad en una sociedad de control: el costo simbólico de decir la verdad se paga con el lenguaje mismo, usurpado y confiscado por los poderes de sanción. El cuerpo verbal de la verdad es, por eso, el centro más vulnerable: al ser desvalorado y refutado, el lenguaje mismo sucumbe, y con él, la posibilidad del sentido.

Aunque los libros de Diamela Eltit no cuentan historias, construyen el modelo de una historia. Ese argumento es una escena fantasmática, un caso clínico, un documento terapéutico sobre los abismos de este tiempo: el cuerpo anímico hecho carne herida y escritura curativa, lugar simbólico de una batalla por el sentido. Esa batalla del arte sugiere que la mujer asume el riesgo de restituir certidumbre a la historia que ha hecho lo que somos y lo que no somos todavía. Esa función ritual o tribal parece ocurrir en la mitología de la horda: entre la furia desatada por los hijos que conspiran para huir de la Ciudad y encontrar la otra orilla. En el apasionado alegato de estas novelas, resuena esa voz fraterna y ardiente.

Escritura posfeminista (la mujer es inteligible en su contraparte); relato posmoderno (el sujeto opera en el desmontaje de un Occidente inexorable); y escritura del fin de siglo (documenta la virtualidad de la crítica como método de la crisis); esta obra está animada por sus propios riesgos y rigores, por la aventura de construir textos capaces de reinscribirse en la penuria y el escepticismo, contra un tiempo de resignación y melancolía; y capaces, sobre todo,

de abrir espacios hipotéticos de fuerza disolutiva y complicidad exploratoria.[7]

Esa es su mayor empresa novelesca: una rebelión que empieza en el margen va encendiendo toda la página. En esa combustión leemos las palabras salvadas y más ciertas.[8] ■

7. En las entrevistas que ha concedido, Eltit desarrolla las búsquedas y planteamientos de su proyecto literario. Véanse, entre ellas, la de María Eugenia Brito, «Desde la mujer a la androginia», en *Pluma y pincel* (Santiago) No. 17, agosto (1985); donde viene también una reseña suya de *Por la patria*; Patricio Ríos, «Chile: ni desprecio ni puro amor», en *Cauce* (Santiago) No. 100, 23 de marzo (1987); Claudia Donoso, «Tenemos puesto el espejo para el otro lado», en *Apsi* (Santiago) No. 191, 26 ene. a 8 feb. (1987); Guillermo García Corales, «Entrevista con Diamela Eltit: una reflexión sobre su literatura y el momento político-cultural chileno», en *Revista de Estudios Colombianos* (Bogotá) No. 9, (1990); Leonidas Morales, «Narración y referentes en Diamela Eltit», en *Revista Chilena de Literatura* (Santiago) Universidad de Chile, No. 15, nov. (1997).
8. Una importante compilación de ensayos sobre la obra de la autora es la de Juan Carlos Lértora: *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit* (Santiago, Cuarto Propio,1993), incluye una útil bibliografía. Algunas reseñas de valor son las de Agata Gligo, «*Lumpérica*», en *Mensaje* (Santiago) No. 343, oct. (1985); y «*Por la patria*, de Diamela Elite», en *Mensaje* (Sàntiago) No. 355, dic. (1986); Marta Contreras, «*Por la patria*, Una novela femenina de vanguardia», en *El Sur* (Concepción) 7 de junio (1987). Otros ensayos recientes se deben a Rodrigo Cánovas, «Apuntes sobre la novela *Por la patria* (1986), de Diamela Eltit», en *Acta Literaria* (Concepción) No. 15 (1990), pp. 147-160; Eugenia Brito, «La narrativa de Diamela Eltit: un nuevo paradigma socio-literario de lectura», en su *Campos minados (literatura post-golpe en Chile* (Santiago, Cuarto Propio, 1990); Pablo Catalán, «*Lumpérica* o las iluminaciones de Diamela Eltit»; Luz Ángela Martínez, «La dimensión espacial en *Vaca sagrada* de Diamela Eltit: la urbe narrativa», en *Revista Chilena de Literatura* (Santiago) Universidad de Chile, No. 49, (1996) pp. 65-82.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

«VIENE LA MUERTE CALLADA EN LA SAETA»: *DEL OTRO LADO DE LAS COSAS*

María Isabel Hayek

Lo que viene es un diálogo con la novela de Francisco Proaño Arandi: *Del otro lado de las cosas*. Hemos procurado descubrirla a la luz de la propuesta bajtiniana. Ha sido un verdadero encuentro estético, en el que han confluido y se han confrontado las voces propias y las ajenas.

Hemos vivido una serie de hallazgos, no necesariamente armónicos, pero sí inquietantes, en la medida en que nos sugiere una reflexión acerca de los códigos, un acercamiento al *otro lado de las cosas* desde una percepción barroca, desde un desgarramiento, una pugna que intenta la concordia de lo irreconciliable: el tiempo y el absoluto; el ser sin misterios; la intuición de la presencia de una deidad que todo lo controla y lo determina y la imposibilidad de enfrentarla desde la limitada condición humana.

A partir de *la historia* contada en la obra de Proaño Arandi, iremos hacia todos aquellos aspectos que sostengan la narración y anuncien lo que Bajtin denomina *la arquitectura* de la novela, arquitectura que nos involucra activamente como lectores y cobra forma definitiva, paulatinamente, mientras avanzamos a través de los distintos elementos que conforman el tejido narrativo.

La historia de *Del otro lado de las cosas* cuenta que, revestido de una falsa identidad, Rodrigo Javier Bejarano regresa después de 30 años a la casa de su infancia, ahora destinada al inquilinato. Vuelve con una misión: la de resolver el enigma acerca de su identidad, y vengarse por el desarraigo en el que ha vivido desde la muerte de su padre, ocurrida en el zaguán de la casa, donde queda aún una mancha de sangre como testimonio del asesinato, fruto de una disputa con su hermano, el Dr. Bejarano, a la sazón único propietario de la casa. Viven allí el decrépito Dr. Bejarano; su mujer, Angelina, quien grita en medio de la noche atrapada por un perpetuo insomnio; Elina, una hija soltera; la vieja y arrugada señorita Elena Puig y los inquilinos, familias de escasos recursos.

Se presenta con la identidad de Oscar Zuloaga y dice trabajar en proyectos de reconstrucción del centro histórico. Alquila un cuarto en la planta baja. Desde allí, siempre detrás del visillo de la ventana, atisba todo lo que ocurre en la casa. Guarda celosamente unos papeles que revelan su verdadera identidad, pero que contienen los testimonios de quienes vieron cómo murió su padre.

Pronto es invitado a tomar café en casa de los Bejarano. Se siente observado, pero él también lo escudriña todo. Elina le resulta familiar y a la vez desconocida, mas él sabe que es su prima y ella, de igual modo, parece sospecharlo. Esta mujer le envía mensajes extraños, unas veces con la Manuela (la empleada doméstica), otras a través de un mensajero que permanece en el anonimato. Lo cita en el patio trasero, donde está el estanque. Le habla de un sueño que la persigue desde niña en el que está amenazada por un desconocido que tiene un cuchillo en la mano. Más tarde, Elena Puig le dirá que él es el hombre del sueño y le instará a buscarla, a cortejarla, a ayudarla.

Paralelamente, el inquilino recuerda a Andrea y la ciudad del norte, particularmente la avenida Amazonas, donde la conoció. Algo *arcano* lo comunicaba con ella. Pero estaba impedido de acercársele libremente por las reglas del «movimiento». Organizan juntos el asalto al Banco de Descuento; más tarde mantienen encuentros íntimos y tiempo después la relación decae, hasta que, de repente, ella desaparece y solo vuelve a saberse de su muerte a través de los diarios; entonces el inquilino decide cambiar de identidad y va a casa de los Bejarano a descifrar el enigma de su vida.

Lentamente vamos descubriendo que Elina y el inquilino tienen un mismo interés: salvar la casa, recuperarla del dominio de Pardo. Entre ambos se cierne un proyecto ambiguo, en medio de la atracción prohibida que sienten mutuamente. Ella le da pistas, le sugiere internarse en los conventos, detenerse en los cuadros de Miguel de Santiago en el convento de San Agustín, especialmente en el que el santo señala un libro que Elina interpreta como *una puerta*. El inquilino va y allí tiene un encuentro con el pintor, entonces siente que él es su otro «yo».

Desde entonces Bejarano —Zuloaga— va perfilando su plan, movido por las sugerencias de Elina. La noche del 22 de diciembre se encuentran en la terraza, él la besa y entonces ella le revela que sabe cuál es su identidad y que Pardo también la conoce a través de un informe de unos pesquisas; le habla del baile de disfraces que va a organizar y le propone que en el curso de la celebración él mate a Pardo; le facilita un arma.

El inquilino se hace un esquema provisional de la situación de la casa: habla del poder de una trinidad, de un contrapoder y de una comparsa; él está en medio del *mare mágnum* y pronto descubre que lo que se urde en la casa es inaprehensible, pero sabe que no puede huir, pues eso le impediría *ser* para siempre. Hace los preparativos necesarios y la noche del baile, disfrazado de

puta, da muerte a Pardo en la habitación del viejo Bejarano. Tiene las coartadas indispensables y cuando ve alejado el peligro, retorna a la casa y se une a Elina en un acto amoroso cargado de oscuros presagios.

Todos estos acontecimientos los refiere el protagonista-narrador: Rodrigo Javier Bejarano u Oscar Zuloaga. El escenario donde tienen lugar los hechos referidos por el protagonista es la ciudad de Quito, en particular su denominado «centro histórico», y más específicamente todavía, en la gran casa perteneciente a la familia Bejarano, poseedora de patios, corredores y un oscuro zaguán, testigo del asesinato familiar.

Unas pocas referencias (la alusión a la Avenida Amazonas, el afán de restaurar los inmuebles del centro histórico, la referencia a la música salsa) nos inducen a pensar que la historia se desarrolla a fines de los años 70 y durante los 80, del siglo XX. Sin embargo, la acción trascurre, en principio, entre el 15 de noviembre y el 12 de enero de algún año. El protagonista recoge sus observaciones y vivencias en una especie de diario, una crónica muy personal en la que consigna el día de la semana y la hora del día, pero no incluye el año porque es evidente la deliberada intención de dar forma a su concepción temporal: todo se repite, todo adviene según los designios que ya están escritos por alguna voluntad superior.

En ese sentido, Zuloaga-Bejarano consigue que en su relato se anule lo puntual y concreto, que haya un sentido de vaguedad, de repetición incesante. No importa cuándo, importa lo eterno: un ciclo interminable, una ubicación temporal ambigua. Lo que ocurre puede ser uno u otro año, como siempre. Sin el año se ha suprimido precisamente el único indicador de trascurso, de linealidad. Con ello se refuerza la idea de que ayer-hoy y mañana están juntos. Dice el narrador:

> Pero, ¿dónde empieza todo esto? Fechas, no puedo precisarlas, mas tengo la certeza de que se inicia en un lugar perdido en la infancia. Solo que su desarrollo no ha sido lineal, sino a través de distintas rupturas. La acción se adelanta a veces, ciega, inconsciente, con la furia o tenacidad de una fuerza de la naturaleza. Otras vuelve, en flash'back, y zonas que creía olvidadas se clarifican, cobran impensado carácter a la luz de nuevas perspectivas, bajo el impacto de ulteriores revelaciones, evidencias, unas y otras, en el momento preciso.[1]

Cerca del desenlace de la obra, Rodrigo J. Bejarano concluye: «la luna ha recorrido ya por dos veces el ciclo total de sus cuatro fases; yo no parezco haberme movido de mi puesto de siempre, como si apenas hubiera vivido un pequeño desplazamiento en el tiempo, mas no en el espacio» (179).

1. Francisco Proaño Arandi, *Del otro lado de las cosas*, Quito, Ed. El Conejo, 1993, p. 95.

Una vez llegado el final de la historia tenemos la sensación de que los tiempos se funden: todo lo que se había venido anunciando como un presagio, ha acontecido, y Bejarano mantiene la sospecha de que aún quedan cosas por sobrevenir, cosas vaticinadas en un antiguo y vago registro del destino humano.

Pero volvamos a los hechos y cómo nos son referidos. De todo lo que ocurre nos enteramos a través del inquilino, narrador protagonista, que desde el *yo* construye una narración personal; es el *sujeto enunciador* y el *sujeto cognitivo*, que se mueve entre su presente y su pasado. Bejarano expresa su voz y su pensamiento desde el presente, pero se remite a una serie de sucesos pasados y anuncia, a su vez, algo que sobrevendrá. En tal sentido aparece como un narrador disonante; sin embargo, en determinados momentos adopta la función de un narrador consonante: desde el presente se refiere a ese mismo tiempo: «Desde donde me oculto, contemplo un ángulo de la casa... a tal punto que lo que veo refleja de algún modo su transcurrir profundo, total» (19). Es, por lo tanto, ambas cosas: un enunciador *empírico* y un enunciador *narrador*: en la conciencia de Bejarano-Zuloaga se funden el presente y el pasado, éste último dividido entre la remota infancia y un pasado más cercano, el de su militancia clandestina en un movimiento revolucionario.

La conciencia de este narrador-protagonista está en constante desdoblamiento; está en permanente reflexión y revisión de lo que vive y de lo que ha vivido. Lo pasado y lo presente; la alternativa: «o» y la conjunción: «y»; lo que «es» o «parece»; lo que el entorno «muestra» y «esconde»; lo que insinúan y en realidad dicen los gestos y las señales que se le presentan. De ahí que sus cavilaciones, sus preguntas y sus agudas observaciones alternen con el empleo del presente y del pretérito perfecto.

La necesidad de encontrar un puente entre el pasado y el presente e incluso de acceder a lo que vendrá, hace que el tiempo verbal mayormente utilizado sea el pretérito perfecto: «Para llegar a este umbral y contemplar su *rostro*, la máscara que en este momento se me aparece, han pasado, es verdad, demasiadas incidencias» (10). Con él se busca la continuidad, la imposibilidad de establecer fronteras fijas entre lo que sería «algo concluido», lo que «es ahora» y lo que «pueda sobrevenir».

Oscar Zuloaga, el inquilino, se desplaza, en especial hacia el final de la novela, hacia un *tú autorreflexivo*, pues el yo interior está en abierta crisis y se presenta como enfrentado a un interlocutor que toma el puesto de sujeto cognitivo: se trata de él mismo por supuesto. Es decir, *el otro* se ha instalado en el yo. Por lo demás, no hay que olvidar que Rodrigo Javier Bejarano habla, pero no siempre es él quien ve o quien sabe. Esto refuerza el diálogo en esta novela porque este narrador muchas veces se pregunta si serán correctas sus apreciaciones y se siente inseguro cuando ve que otros saben más que él: «¿Me vi-

gilarán acaso, y Elina no ha querido decirme? ¿Sabrá ella algo? ¿Tendré necesariamente que representar esta farsa?» (58).

De acuerdo con Beltrán Almería,[2] en *Del otro lado de las cosas* técnicamente estaríamos ante un monólogo que, en este caso, es predominantemente autorreflexivo y, a ratos, autocitado; nos referimos, por ejemplo, al uso de los paréntesis, que introducen ciertos pensamientos íntimos del personaje-narrador o bien al uso de las cursivas para determinadas palabras, que expresa la voluntad de poner énfasis en términos que contienen una carga afectiva distinta: «... y yo debo ser, para ella, (y *debo ser*, por mí mismo), indefectiblemente, un cualquiera» (34).

En determinados momentos de la narración, la presencia de «los otros» (los lectores, la gente, las diversas conciencias a las que todos nos enfrentamos) se instalan en el yo, con lo cual se da una forma de polifonía: el narrador se escucha, escucha al otro que habita en él y a los otros que también le escuchamos; todos son —somos— sus interlocutores: «todo adopta el carácter de epílogo, aunque muchos, no prevenidos, podrían pensar lo contrario» (10). ¿A quién se refiere cuando dice «muchos»? ¿A quién le habla cuando dice «todo es y no es, todo tiene su revés y su anverso, ¿no creen ustedes?» (95). ¿Es ese «ustedes» el mismo «usted» de la siguiente cita: «¿no le ha ocurrido a usted el haberse encontrado impensadamente con alguien que moriría casi enseguida, horas o pocos días más tarde?» (174).

La duda, la incertidumbre, la investigación alejan a Bejarano-Zuloaga de la monotonía. A lo largo de la novela el tono no es el mismo, aunque es permanente el detenimiento, la observación sostenida y minuciosa. Sentimos que mientras al inicio hay un tono distanciado, retórico, el que se usa para ingresar en un territorio todavía ajeno, poco a poco advertimos algunas variantes: al tener ciertas claves, viene el discurso del intelectual, del conocedor de arte; más adelante, cuando su identidad ya ha sido revelada, el tono es más íntimo: usa el tú.

Por todo lo señalado hasta aquí, es lógico que la narración nos llegue a través del *estilo directo*, pues lo visto, lo conocido, lo vivido pasa por la conciencia de Bejarano-Zuloaga. El estilo directo es útil al protagonista en su intención de aprehenderlo todo, de resolver él el enigma, de ubicarse y ubicar cada una de las piezas del rompecabezas que se ha propuesto armar.

Además de la voz del narrador-protagonista, solo la de Elina podemos escuchar en algunos pasajes de la novela; a los demás personajes los conoceremos fundamentalmente por lo que nos dicen a través de sus actos, de sus miradas, de los mensajes que envían, de sus silencios, sus chismes, sus máscaras y los enigmas que los rodean. Así conocemos a «la Manuela», por ejemplo.

2. Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 161.

Zuloaga la presenta como una muchacha fresca, joven, apetecible. Ella mira, oye e interpreta; es cómplice de Elina; parece saber más que el inquilino y eso lo inquieta.

Es así como en *Del otro lado de las cosas* confluyen múltiples voces sociales: hablan las instituciones, las clases sociales, los grupos, las disciplinas; a través del viejo Bejarano, del tendero, del padre Juan Manuel, de Pardo, de los inquilinos, de Andrea, los pintores, la Manuela, hablan la aristocracia decadente, los pequeños comerciantes, los campesinos migrantes o trabajadores, la burguesía, los intelectuales y artistas, los militantes revolucionarios, la Iglesia, la Escuela Quiteña, el servicio doméstico, entre otras.

En la compleja y enigmática búsqueda emprendida por Bejarano-Zuloaga y secundada por Elina, su cómplice, es indispensable que abordemos lo que Bajtin llama «el cronotopo»; al hacerlo, ingresaremos en las conciencias de los personajes y en el rol que éstos tienen en el desarrollo de la historia.

Comencemos con la atmósfera de la casa, esa desvencijada mansión convertida en casa de inquilinato, que se halla en plena decadencia: todo apolillado, descolorido, envejecido. En ella subsisten los vestigios de una rancia aristocracia, detenida y anquilosada en el tiempo: «Los dominios del Dr. Bejarano», que nos recuerdan a *Aura,* de Carlos Fuentes. La habitación del Doctor Bejarano apesta; su presencia, su anacrónica vigencia es la de un poder que vigila, «un pulmón que absorbe toda la casa y alcanza todo, un miasma maléfico» (130-131). Por eso, pensamos, allí mismo tendría que ocurrir el asesinato de Pardo: así, simbólicamente, se acabaría con ese protervo poder. El viejo Bejarano, «efigie de un monomaníaco en fase terminal», (11) abogado manipulador, vive en la penumbra, con torva obstinación. Este viejo anquilosado es implacable: es como el insomnio: una oquedad sin tiempo, absorbente y mortal. El narrador dice que la cara del viejo provoca la sensación de ingresar a un territorio hostil: «está en el epicentro de esta contradicción de espacio-tiempo» (11) y al verlo junto a las barajas de solitario, no hace sino pensar en el azar, en lo que le augura el destino.

Otra figura inquieta al nuevo inquilino: la de Elena Puig, una anciana alcohólica, detenida en el tiempo, cuya mirada impresiona a Zuloaga: «ciega que reconoce el trayecto», «¿qué mira, qué extraños paisajes interiores o qué matices no conocidos de la realidad circundante redescubre en ese mirar hacia adentro, con quién habla cuando masculla entre dientes?» (30). Desde que la ve en casa de los Bejarano, el narrador la siente exiliada del presente, afincada de por vida en un mundo muerto. Elena Puig —mujer sibilina— parecería vivir anunciando una desgracia; su máscara anuncia algo aciago y secreto. Rodrigo J. Bejarano la relaciona con la Parca, que siempre está rondándolo.

La casa, de cualquier forma, es un refugio, habitación, supervivencia, historia. El narrador repara en cada detalle: sus rincones, la luz, la sombra, su in-

terior y sus espacios exteriores. La casa está en contacto inmediato con la calle, con la ciudad. Ambas evocan su infancia; le dan la sensación de haber vivido ya ciertos sucesos: «el patio, el zaguán guardan ominosos secretos» (18); las escaleras, la baranda: son detalles que ayudan a entender el todo: «la baranda secciona en espacio y tiempo la desolada extensión de la casa» (19); «desde donde me oculto, contemplo un ángulo de la casa y desde allí veo su transcurrir profundo» (19).

El zaguán de la casa es una boca negra que traga; es el testigo del crimen cometido contra el padre de Rodrigo Javier Bejarano; es, con la mancha indeleble de sangre que pervive en la pared, el cómplice del pecado que podría unir a Oscar y a Elina por el incesto.

El zaguán trae el pasado al presente; el narrador sabe que *las cosas* que ocurrieron en él no fueron como cuentan: no fue el hombre el que llevó el fusil a sus fauces, otro provocó el disparo: «la mancha es signo de algo no dilucidado que avanza y repta» (54). La figura del padre de Rodrigo Javier Bejarano está unida a un conjunto de sospechas, de intuiciones que preocupan e impulsan al narrador a dilucidarlas. Su padre aparece en sus sueños, en sus cavilaciones, como la figura de un hombre a caballo, una especie de quijote «un hombre llegando en el tiempo» (17). La del caballero es una especie de visión arquetípica, acompañada de algo no dilucidado que ahora tiene que ser resuelto. Bejarano-Zuloaga siente que no es casual que esta figura lo aseche; la relaciona con las barajas del solitario; todo tiene que ver con un enigma no resuelto, con la muerte que ronda al hombre... Una y otra vez vuelve a su mente un hombre antiguo, lento, casi eterno. Un luchador, tal era la imagen que la madre le había transmitido de su padre; un insurgente que había peleado junto a Concha contra los plutócratas; un hombre traicionado por su propio hermano, fiel a una causa imposible, había luchado contra el presidente Páez infructuosamente. Rodrigo Javier Bejarano busca vengar su muerte.

Como en una gran mansión, cada habitación, cada rincón guarda algún secreto. Así, la habitación de Elina es testiga de sus ardores; el cuarto del inquilino, con su pequeña ventana cubierta con un visillo, es el lugar prohibido de donde es posible vigilar ocultamente; la tienda en el local de la esquina permite que circulen los chismes de los inquilinos, enfrentados al poder invisible del viejo Bejarano; el estanque, donde se refleja y se desdobla la silueta de Elina, y en cuyas aguas parecen reposar los otros rostros de los seres a quienes el inquilino conoce de modo precario.

Pero Elina se desdobla continuamente: es la mujer madura del presente y al mismo tiempo es la niña que Rodrigo Javier veía en su infancia. Pero también es Elina-Andrea: en la mente y en la conciencia de Zuloaga ambas imágenes se juntan y se confunden en determinados momentos. Una y otra vez se insiste en que el tiempo parece jugarnos malas pasadas; se insiste en el he-

cho de que todo es y no es; todo cambia, pero también permanece. Mientras Zuloaga ve desplazarse a Elina por el patio descubre tras su figura otra: un cuerpo dual: otra mujer inmaterial, «de la otra irradia una leve amenaza» (20), pero se esfuma y se hace oscuridad.

Según el protagonista, Elina se desplaza siempre con movimientos calculados; él está convencido de que ella atisba desde su costurero como él lo hace desde su pequeño cuarto. El inquilino ve a Elina en sus sueños y le parece que es un *pandemónium* indescifrable: mientras todo se desbarata el rostro de Elina permanece intacto; ella lo representa todo en esa casa: dispone de la vida y de la muerte; Zuloaga reconoce su poder.

Entre Elina y su madre también surge el desdoblamiento: ambas oyen los relinchos de caballos briosos y sienten despertar su sexualidad reprimida. Seguimos pensando en *Aura:* Angelina-Elina (son una especie de eco): la vieja contagia a su hija el insomnio y la hace cómplice de sus remordimientos; madre e hija viven atrapadas por oscuras fuerzas que desatan sus apetencias carnales tanto como sus culpas, a las que mantienen acalladas en el fondo de su ser. Ambas «conocen» los secretos de la casa, de la familia. Un caballo conquistador las inquieta tanto como al inquilino, que cavila sin cesar acerca de estos extraños signos. Hay sin duda un vínculo entre Elina y Andrea, los dos amores del protagonista. Ambas persiguen un objetivo, buscan liberarse, luchan por una convicción. La primera está ligada a la infancia de Rodrigo J. Bejarano, la segunda a su juventud militante. Andrea, «extraviada en devastadora búsqueda» (17), había sido cabeza de una célula de una organización política subversiva. Según el narrador Andrea lo acostumbró «a esta apetencia de lo que aguarda más allá del límite, más allá de lo posible y lo corpóreo» (23); ella representa la transgresión, la búsqueda de un orden superior, justo.

Andrea y Elina pertenecen a un cierto estrato (o enigma) que permanece en las sombras, que determinan los actos de los demás mediante un don particular, un poder misterioso, inasible. Los actos de estas mujeres evidencian una íntima necesidad de encontrar una respuesta; sus búsquedas están más allá del cuerpo, son de carácter metafísico, «de comunión con el cosmos» (88).

Otro detalle une a estas dos figuras femeninas: la idea de una trinidad que las envuelve. Según el narrador, Elina y la casa están atrapadas en medio de «la sombra contradictoria de una trinidad, de un enigmático poder tricéfalo: ... el viejo Bejarano ... la Angelina ... Elina y sus múltiples desdoblamientos». (148). A su vez Andrea, cuando niña, había vivido el horror de un padrastro incestuoso; había vivido *el mal*, representado en el infierno por un verdugo, un cómplice y una víctima. ¿No es el mismo drama de Elina? Sin embargo, ella, Andrea, había buscado una respuesta en la antropología, en la etnología, en los mitos, en la historia, en la lingüística... Acudió a las fuentes; fue militante revolucionaria; luego desertó; fue al Oriente; probó toda clase de dro-

gas y desapareció; fue encontrada muerta; el narrador lo supo todo por los periódicos.

La casa, igual que su inquilino, tiene enigmas no dilucidados. En determinado momento asegura que la piensa como un ente de razón: «la casa entendida en cuanto ser en sí mismo, como ente de razón (por aquello de las hipótesis que se propongan) e, incluso como entelequia» (125), es decir como el principio de lo que puede causar su destrucción, a pesar de redimirlo al mismo tiempo. En la casa se encuentra y se pierde, como en el útero materno. El protagonista vuelve a una casa retenida en su memoria, pero la encuentra convertida en tugurio. Es una más de las casas céntricas, hacinadas. Zuloaga la ve y dice:

> una suerte de ciudad mínima y fangosa ... una especie de escenario que levita sobre el abismo, encaramado como está en lo alto de una peña que asciende desde la calle, la ciudad eterna, abisal y quebrada, redescubierta a mis ojos en su esplendor y miseria, entre las ilusorias fachadas y los espacios de adentro, cruzados de tinieblas y de abruptos vacíos. (44-45)

El narrador insiste en la idea de que la casa es, a su modo, una ciudad mínima; posee una parte nueva y otra antigua, restos de sucesivas casas ya desaparecidas, como otra ciudad, desconocida, de la que no se tiene memoria: «tal vez la ciudad inmemorial quiera volver a aparecer» (127). En la casa circulan las leyendas, las tradiciones (los aparecidos, los cucos), igual que en la ciudad. De ahí que oscilemos constantemente entre estos dos espacios: en ellos el protagonista reemprende una especie de contemplación de sí mismo, una exploración doble, «porque la ciudad que se extiende ante mis ojos parece idéntica ... al arquetipo forjado en una hora perdida de mi niñez» (127).

Nuevamente es necesario aludir a la concepción del tiempo del protagonista: el presente unido al remoto pasado:

> La ciudad que me fue dado contemplar cuando era niño, era la misma que podría mirar si despertara cuatro siglos atrás ... Quito: la solar, la mítica, la secreta transmigración a los sueños de aquello vivido por sucesivos antepasados, anónimos ascendientes cuyos nombres se pierden dejan de tener validez ... El niño que yo era, solitario vigía en el balcón principal de la casa, hipnotizado por la altura o la luz, por ese perpetuo crepúsculo, por la sinuosa extensión de los campanarios y las techumbres. (16)

Bejarano se ve a sí mismo cuando niño, contemplando la ciudad desde el balcón de la sala. Recuerda su luminosidad entre montes abruptos, erguidos como divinidades. Quito, «hilvanada a través de los múltiples campanarios, en el laberinto de las techumbres» (59). Mas ahora la ciudad lo acoge de otro

modo: como un impostor capaz de ocultar su identidad para presentarse en cualquier parte; «el anonimato genera un distanciamiento que permite una mirada desapasionada de las cosas» (113). Ahora recorre sus calles, descubre los conventos; quiere encontrar una clave; en el fondo se busca a sí mismo. La ciudad del norte (la avenida y los parasoles del café) queda en su memoria tan solo un nexo con una etapa de su desesperada búsqueda por medio de la militancia política; el sur permanece como una advertencia, un presagio de ciudadelas lotizadas y vendidas mediante estafas, a la manera de Pardo... Definitivamente, Bejarano-Zuloaga se ubica en la ciudad colonial: la que le puede ofrecer un vínculo con su pasado, con su origen. Por eso dice lo siguiente de sí mismo:

> Yo, ¿qué soy?, definirme es difícil. Tras una infancia sombría, traté de labrarme un destino (de ello hablaré a su hora). Creí, por un tiempo, quizás más largo de lo conveniente, luchar por la felicidad de los hombres —así, en abstracto—; pero luego todo se derrumbó: sólo mi conciencia sobrevivió, escindida. ... soy un exiliado de mí mismo ... por ello *vigilo* ... en virtud de ello *he regresado*. He emprendido un aciago camino hacia el origen. Y sé, de antemano, que el final no me será posible encontrarlo, y que el enigma ... esconde también eso: lo atroz. (100)

Zuloaga está unido a Elina por un oscuro afán, el miedo y la guerra. Elina urde un plan contra Pardo frente a la inminente posibilidad de perder su territorio. Pardo representa el mayor peligro para los primos Bejarano porque sus intereses contravienen la necesidad de arraigo, de pertenencia, que tienen Elina y Rodrigo. Para el cuñado de Elina no existe limitación ninguna que obstruya el derrocamiento de la casa y en su lugar impulse la construcción de un «centro comercial»; no ve razón alguna que impida el traslado de la familia hacia un moderno departamento en el norte de la ciudad...

De modo que el narrador y Elina son cómplices en todo: en la historia familiar, en la atracción que sienten mutuamente, en el plan para eliminar a Pardo, en la voluntad de preservar la casa. El sueño y la vigilia los une: vigilan todos los movimientos de la casa y se vigilan mutuamente. Ambos viven acosados por sueños en los que ronda la muerte, el crimen, la culpa y el deseo. Pero, llegado el momento decisivo, juntan sus proyectos y llevan a cabo su plan. Todo empieza con la indagación en los conventos, en su historia, en sus obras de arte.

Es así como Zuloaga llega a San Agustín y tiene un encuentro con Miguel de Santiago y sus lienzos «con la luz de la ciudad y su perpetuo crepúsculo» (116). Es un encuentro decisivo, estremecedor: Zuloaga no puede dejar de pensar en el acto cometido por el pintor: apuñala a su modelo para encontrarse, para cruzar el umbral. Será el mismo acto el que él tendrá que acometer. El narrador hace entonces una serie de observaciones acerca del arte colonial

quiteño, de la inquisición creciente, o de angustia, que empieza con Fray Pedro Bedón y sigue en el hermano jesuita Hernando de la Cruz y en su discípula, Mariana de Jesús: una búsqueda de lo absoluto, la rebeldía contra el poder; la desaforada visión de algo que no podía revelarse. Así habla Zuloaga:

> Toda la peripecia de Bedón, Hernando de la Cruz, Miguel de Santiago, es al cabo, solo, la metáfora, o el punto más extremo de algo mucho más amplio, infinitamente más vasto: toda la ciudad —hablo de la vieja ciudad, mezclada, mestizada, conquistada cien veces— expresa, de manera implícita, en su arquitectura, en las pinturas de las iglesias monumentales y los conventos, en las piezas de imaginería, en sus retablos y artesonados, una búsqueda, o el proceso de una búsqueda acuciosa, urgida y atormentada. (119)

Pero esas reflexiones acerca del arte colonial y de sus cultores, van unidas a otros nombres que han incursionado en la misma búsqueda, en medio del dolor y la angustia: Espejo, extraviado en la escasa lumbre de un acertijo inaprehensible; Edward Munch, con su grito; Vinueza (el poeta moderno de la ciudad), que inquiere por sus claves; Andrea, expresión de la nostalgia por lo perdido y jamás alcanzado y Elina, en pos de la realidad de lo que sobreviene. Por eso Bejarano-Zuloaga se pregunta: «¿No es el hombre una búsqueda de algo que se nos perdió y no conocemos?» (119), aunque sabe que toda búsqueda es inútil porque «al cabo de la cual espera, esperará, como siempre, la muerte. O tal vez ni siquiera la muerte: solamente, ya lo hemos consignado, el infierno» (100).

Desde el momento en que Elina descubre la verdadera identidad del inquilino y le propone dar muerte a su cuñado, la novela adquiere un ritmo distinto: crece la intriga y el suspenso; se prepara un crimen y finalmente se lo ejecuta. Muerto Pardo, se produce *el encuentro* («en esta geografía donde me descubro y me identifico») (181); el narrador dice: «Elina ha entrado, *por primera vez*, en mi cuarto» (180); la luna, el amor, los cuerpos, los corceles suenan por última vez desde lejos.

Lentamente el destino ha hecho que lo que fatalmente habría de sobrevenir, se cumpla. Bejarano-Zuloaga es apenas una pieza en el devenir: todo a su alrededor transcurre ajeno a su voluntad, manejado por una especie de fuerza superior a la que es imposible enfrentarse. *El retorno* a la casa de la infancia es para él una instancia más de algo previsto con anterioridad, pero lucha por entender, por descifrar el enigma de su vida. Bejarano-Zuloaga *re*cuerda (vuelve a pasar todo por su corazón); *re*memora (su memoria sitúa algunos hechos); *re*visa (todo pasa nuevamente por su mirada, quiere tener la visión absoluta de lo acontecido, lo que acontece y lo que tendrá que acontecer); *re*corre (se mueve, se desplaza con sigilo y acuciosidad) la casa envejecida, la ciudad detenida en el tiempo.

Es, en definitiva, un proceso de *re-conocimiento:* la conciencia descifra, interpreta, da forma, se pregunta y se responde. Este hombre está constantemente dotando de sentido a lo que acontece. Todo para él es una señal, un signo, una advertencia que hay que decodificar; hay algo cifrado siempre a su alrededor. Lo propio acontece con Elina. También ella recibe una y otra vez indicios, señales, signos que le anuncian algo: «Todo en su vida parecía enhebrarse de tenebrosas señales» (104). En la casa: «Nadie habla claro pero bajo las palabras, más allá de los gestos, en el brillo de las miradas, fluye un lenguaje, y este lenguaje tiene su propia dinámica» (158).

El acto de *conocer* es un proceso conducido por la razón, escolástico en cada uno de sus procedimientos: el conocimiento moviliza la lógica, el intelecto y con ellos, el lenguaje. El lenguaje es una verdadera vía de descubrimiento para el narrador protagonista: con él busca arribar a la esencia, *al otro lado de las cosas*, cada palabra —cada signo— entraña la posibilidad de contener una porción del sentido que busca (insiste en términos como vindicativo, esquilmar, arcano, réprobo, mimetizar, admonitorio, sobrevenir, sibilina, protervo). De ahí que insista en las preguntas, en la elaboración morosa de cada respuesta. De ahí también que procure borrar las fronteras temporales: acude a arcaísmos deliberados —azas es su término predilecto— para insistir en la ausencia de una linealidad irreversible: todo acontecimiento está anunciado y se instala en el presente prefigurando el futuro.

El narrador es un intelectual que maneja los códigos de modo riguroso, aunque sabe que alguna clave se le escapa. La suya es una labor «epistemológica», pues hay una voluntad de llegar a los fundamentos del conocimiento, de cruzar y desentrañar todos los misterios: desde los más concretos y objetivos como la casa, hasta los del sentido de su existencia: «¿Dónde está la verdad, la otra verdad latente bajo su empírica frialdad?» (149). La realidad en *Del otro lado de las cosas* es intelegida: el autor, refractado en el narrador, procura hacer una lectura en *lo profundo*, en los recónditos parajes *del ser.*

El conocimiento es una actividad que exige detenimiento. La observación minuciosa: la mirada debe asimilarlo todo, auscultar, aquilatar, ordenar lentamente el caos. Con la mirada se vigila, se controla; el ojo (la pupila) toma el pulso y busca los signos vitales en las cosas. Esto lo sabe bien Bejarano-Zuloaga, quien intuye, además, que él también es observado, vigilado y controlado por un ojo superior, poderoso, que registra cada movimiento y se oculta hábilmente para dar el golpe certero cuando lo crea oportuno (no hay que olvidar que incluso en la fiesta de disfraces el narrador descubre una videocámara que contiene una amenaza, un peligro al que se tiene que enfrentar).

Lo anterior nos lleva a otro aspecto que está latente en toda la novela: la idea de una fuerza oculta que ejerce su poder de manera sutil. Esta fuerza reúne los atributos de una divinidad que parecería mover los hilos del destino hu-

mano. En la conciencia del narrador protagonista (también en la de Elina, Andrea y el conjunto de poetas y pintores a los que él alude) hay una voz que clama contra un perverso dios tutelar; Bejarano-Zuloaga vive en constante pugna contra los designios de un dios o de un tótem contra el que anhela rebelarse para sentirse libre. Desesperado se pregunta:

> ¿Es que todo para ser tiene que pasar por el sacrificio y la sangre?
>
> ¿Es que hasta un dios, para abrir el vasto camino de la redención —léase felicidad— hubo de descender todas las escalas del horror y convertir a sus enemigos —sus elegidos enemigos— en asesinos y victimarios?
>
> Esta búsqueda de la felicidad jamás alcanzada, ¿debe pasar por el repetido infierno de la muerte, de la represión, del aherrojamiento total, del cadalso? O al revés, si no emprendemos ese fatigoso camino, ¿el resultado será siempre igual?: sevicias, miseria, muerte, reiteradamente lo mismo? ...
>
> Porque, no cabía duda, en lo más encarnizado de aquella guerra ... resurgía ... eso: ese vacío arrastrado desde mi infancia, ese tótem invisible que permanecía inalterable en el centro de mis íntimas contemplaciones. (152-153)

El narrador lucha contra lo que se oculta, contra la adhesión total a una verdad incuestionable acerca de la felicidad de los hombres, herencia de un pensamiento cristiano y, posteriormente, de un pensamiento marxista. De ahí que sea también, de algún modo, una lucha contra lo instituido, contra dogmas concebidos por poderes inescrutables. Una lucha contra el vacío y el desarraigo, una lucha para *ser*, para pertenecer a algún lugar, ocupar un espacio, sentirse acogido. Por eso, probablemente, la casa, la ciudad, Elina, Andrea representan el horizonte de su búsqueda; encierran un enigma, despiertan su curiosidad y su atracción; ejercen un poder especial en él: todas poseen una dimensión arcana; son el «continente»; albergan, pero guardan herméticamente su secreto.

El problema de *ser* nos conduce al tema de la identidad. Bejarano se sabe un impostor: hace las veces de inquilino, en apariencia renuncia a lo propio. Vive irredento, desarraigado; en su propio territorio se siente un intruso, un advenedizo, y al mismo tiempo es alguien que busca desesperadamente la verdad. Pero precisamente ahí está la trampa, el artilugio: para *ser* había que «*no ser*», es decir, ocultarse, no mostrar su identidad. Bejarano-Zuloaga se halla inmerso en un juego de máscaras; está consciente de que el verdadero *ser* siempre se esconde. Su identidad y la de los demás se torna escurridiza: nadie puede acceder jamás a la totalidad; nos acercamos siempre a una parte de la verdad: «cada cosa es ella y su revés» (95).

Zuloaga insiste una y otra vez en que una trampa puede estar esperándolo; no lo abandona la idea de falsedad, de ocultamiento, de juego, de mentira, de sospecha. Tiene la sensación de participar en una permanente «masca-

rada» y finalmente así ocurre: acude a un simbólico baile de disfraces, a una especie de ritual que precede un sacrificio: la sangre y la muerte lo han de redimir.

Las dudas —la búsqueda— del protagonista de la novela (¿la de Proaño Arandi?) revelan la necesidad de saber quién es en diferentes instancias: como ser humano enfrentado a los misterios acerca de su origen y su destino; como un quiteño, mestizo, heredero de una una historia y de una tradición; como un hombre exiliado de sus raíces familiares y sociales; como un «intelectual», formado bajo los preceptos y los ideales de un conjunto de instituciones perversas a las que hubo de abandonar cuando advirtió la inutilidad de sus afanes.

Todo el conflicto presente en *Del otro lado de las cosas* evidencia una concepción sumamente barroca de la realidad: hay un horror al vacío, la permanente búsqueda del otro lado; la conciencia de lo uno y lo otro; la tensión por el permanente movimiento entre la intuición y la certeza; entre la realidad y el sueño. Hay una identidad escurridiza, múltiple, que lucha, pugna contra el poder; lo que aparece y lo que se oculta: el enmascaramiento. Está el inquilino: un yo distanciado, tenso entre el pasado, el presente y el futuro, que ocupa un lugar ajeno. Enfrentadas la vida y la muerte; la claridad y la opacidad; la permanencia y la evanescencia. El sentido de la alteridad, es decir, de que alguien ocupa la posición antinómica. El espionaje, la curiosidad y la inseguridad; la sospecha y la duda; investigar y ser investigado. La guerra: el narrador viene de una guerra y se lanza a otra: «en el origen de todo está la necesidad insoslayable de desplazar el vacío, de bloquearlo» (153); Bejarano-Zuloaga mata para redimir y redimirse; busca una forma de limpieza y engaña. Se trata de una transgresión, de un audaz ingreso en el terreno de lo prohibido a pesar del miedo, porque de cualquier forma ***viene la muerte callada en la saeta.***[3] ■

BIBLIOGRAFÍA

Bajtin, Michael. *Teoría y estética de la novela,* Madrid, Taurus, 1991.
Beltrán Almería, Luis. *Palabras transparentes*, Madrid, Cátedra, 1992.
Calabrese, Omar. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.
Fuentes, Carlos. *Aura*, Madrid, Alianza, 1994.
Proaño Arandi, Francisco. *Del otro lado de las cosas*, Quito, El Conejo, 1993.

3. Verso adaptado por Proaño Arandi de los originales del «Anónimo sevillano», recogido por M. Menéndez y Pelayo en su antología *Las cien mejores poesías de la lengua castellana.*

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

SENTIDO DE CIUDAD Y DE LO FEMENINO EN *ROSARIO TIJERAS* DE JORGE FRANCO RAMOS

Felipe García Quintero

Aunque sea recalcar en lo obvio, es necesario recordar que el comienzo de todo buen libro es el umbral de un camino nuevo hacia la interpretación de algún asunto de la realidad humana, en cuya entrada está escrita con unos cuantos elementos cifrados, a modo de augurio y de sentencia, toda su historia y el valor de su significado. Este es el caso de la novela *Rosario Tijeras*[1] del escritor colombiano Jorge Franco Ramos (Medellín, 1962).

Y es desde umbral que el lector encuentra enunciadas las reglas del juego que esta novela impone a la existencia humana como la marca distintiva de una época histórica convulsa. Al tener en cuenta el modo con que la crítica la recibió: ser una narrativa nueva que surge con fuerza estética en Colombia a mediados de los noventa, y que viene a renovar la ya larga tradición de la literatura de la violencia política con una mirada cuestionadora de la realidad social, económica y cultural, visión que no se limita a examinar las circunstancias y las consecuencias de ese conflicto desde un realismo crudo, sino que elabora una transposición poética de ese estado crítico para recrear el pensamiento del hombre contemporáneo que ha inventado una cultura de la muerte, que mantiene una vigencia indeseada a causa de la vehemencia generada en las últimas décadas por el fenómeno del narcotráfico.

El amor y la muerte se funden en un beso, nos dice Antonio, el narrador, cuando leemos que Rosario confundió el dolor del amor con el de la muerte. Esta es la primera regla dentro de la categoría de ese nuevo orden impuesto, la lucha social del sicario por sobrevivir bajo un sistema donde el amor es el rostro de la violencia, puesto que la vida de éste como sujeto urbano margi-

1. Madrid, Mondadori, 2000.

nal, cuya realidad se identifica solo por la muerte, es el espacio y el tiempo histórico en que la novela se sitúa. De entrada asistimos a la antigua ceremonia de la relación entre eros y thánatos para encontrar un nuevo significado que se teje al interior de unos seres cuya naturaleza resulta extraña para quienes no la viven, aunque no ajena de aquellos que la sufren y la alimentan como es el caso del personaje que encarna Rosario Tijeras.

La vida para Rosario es un combate. Una constante lucha por cambiar el rumbo de su destino manchado por la violencia masculina, que no solo es un asunto personal, como si se tratara, acaso, de una realidad aislada de la de su entorno, sino que se torna en el conflicto de una cultura y de una raza, la que ha sido denominada por algunos sociólogos como la del «no futuro». De ahí el peso de su tragedia que se manifiesta en una pugna exterior con el mundo e interior consigo misma donde siempre pierde, así el resultado de esa batalla sea favorable a sus intereses que encuentran en la muerte un límite para cualquier propósito de cambio y bienestar.

Decimos esto al intentar pensar su relación con el amor, que vive consciente de ser la disputa de un territorio geográfico cuyo escenario son su cuerpo y su alma. A Rosario se la pelean dos jóvenes que representan las antípodas del orden social dentro de las jerarquías geográficas de la urbe: Ferney, amigo de infancia y vecino de barrio en la comuna nororiental de Medellín, y Emilio, su amante burgués del norte de la ciudad. Pero también es perseguida por los narcotraficantes que hicieron de ella el símbolo de una conquista cultural, al imponer a los jóvenes marginales un nuevo sistema de vida e inculcarles contravalores como el de la temeridad, la insensatez y la agresión, formas todas de la violencia, que junto a la belleza física de Rosario Tijeras crean, por ejemplo, una armonía que nunca mantuvo equilibrio alguno.

Como objeto de deseo, Rosario representa un espacio físico que es visto por el hombre como un lugar que debe poseerse por medio de la fuerza primaria del eros. En esta medida, la conquista de Rosario viene a jugar un papel de puente entre las dos o tres ciudades que sus pretendientes representan, así como ocurre con el espacio en disputa de la ciudad que ha sido dividido por las diferencias de las relaciones sociales y por los símbolos que identifican cada cultura como un territorio privado y distinto uno del otro. En *Rosario Tijeras* están juntas, mas no reconciliadas, las realidades opuestas que hacen del espacio geográfico la ciudad habitada por un conflicto. En ella se encuentra al migrante que ocupa un margen extremo de la ciudad desde donde cada cierto tiempo invade a la otra ciudad por el acceso que el narcotráfico abre como punto de contacto entre las capas de realidad que conforman la urbe. Es por medio del amor que Rosario Tijeras se ubica en la ciudad del poder, la que habita la familia de su amante que es llamada por el narrador como la de la «monarquía criolla», aunque sin lograr una posición de aceptación que no sea la

que le dice que su presencia resulta ajena a ese mundo al que ella denomina como el de «las cosas prestadas».

Entre la Medellín que ocupa el hijo del migrante rural y la ciudad construida por el poder simbólico que ostenta la oligarquía, el narcotráfico como nueva fuerza social emergente, tiende puentes de contacto cultural entre unos sectores y otros, a través de la seducción material de su poder económico, para lograr la posesión de la ciudad que controla con el imperio de la violencia, puesto que al generar miedo en la sociedad, al complacer al desposeído y saciar la ambición del poder político, logra convertirse en una fuerza oscura que mina la voluntad social de un progreso lícito.

Tanto Ferney como Emilio, Antonio y los «duros» intentan poseer a Rosario, y a cambio reciben de ella una fuerza contraria al amor, aunque semejante al hechizo de éste, que altera sus vidas, porque rompe con cualquier idea que insinúe fuerza, posesión, quietud o paz. La desazón de uno y otro, y de allí su feroz rivalidad, es la de sentir que ninguno la posee porque Rosario es una mujer escindida por la violencia masculina, que se sabe pertenecer solo a la muerte. De allí el modo en que opera como asesina de hombres y la manera en que acontece su final en ese estado de incertidumbre total donde lo único cierto fue el dolor que une los equilibrios contrarios del amor y la muerte.

No obstante el permanente acoso de la que es objeto, dado su pasado trágico con el amor como herida, cuando decide ajusticiar a uno de sus tantos agresores mientras lo besa, Rosario asume la libertad de elegir entre el amor y la muerte. Vemos cómo la muerte la libera del yugo de la violencia masculina con la cual está ordenada la ciudad y al mismo tiempo la condena a la soledad de estar por fuera del amor. De ahí la errancia y el extravío por una ciudad que odia mientras se afirma el carácter de su libre voluntad destinada a perecer, que a pesar de la autonomía otorgada por la agresión, depende del arbitrio de sus jefes que enmascaran el ansía del amor con la falsa tranquilidad del bienestar económico.

Luego de la experiencia brutal del eros como fuerza destructora y de la muerte como un acto de liberación que la predestina, Rosario decide excluir al amor de su mundo violento porque para ella la muerte tiene su origen en el amor mismo. Por ello la contradicción de despertar pasiones y no poder amar. De ser obsesión y vivir sin deseo. La violencia le ha quitado el sentido del amor y por ello ama el estilo de vida que la muerte le ofrece.

Al usar el amor como droga, como un fármaco para curar su tragedia, el sentido de lo femenino adquiere el significado de lo maldito, que ha sido consecuencia de la actitud de separarse de la unidad familiar. Al huir de su casa, Rosario Tijeras vuelve a repetir el destino del sujeto migrante que es expulsado de su territorio por la violencia, y que ya no encuentra un lugar estable donde habitar que no sea el rechazo permanente de una ciudad que la fasci-

na. Al romper con la unidad familiar, ella transita en su errancia como una mujer despojada del valor de lo maternal, puesto que tampoco cree en el matrimonio ni en la familia, y a su paso enseña el horizonte desolado de un mundo propio levantado y sostenido solo por la muerte. Encontramos minado el sentido sagrado de la madre, y en ella la ciudad adquiere una representación de ser intemperie contaminada.

El ultraje del que es víctima cuando niña, y luego el acto de su venganza al mutilar con unas tijeras el miembro de uno de sus muchos agresores, hecho que es entendido como la acción y la reacción del diálogo sordo de la violencia, marca la distancia de Rosario con el mundo, y a su vez define la emancipación de su identidad como mujer agredida al generar y multiplicar la agresión que recibe por medio de la relación entre el amor y la muerte. Cuando Rosario Tijeras castra a su agresor, valiéndose del amor como trampa, está luchando por despojar al mundo de la violencia de lo masculino como orden rector de la realidad. La discusión que se establece es contra la cultura falocéntrica, que ha hecho que la ciudad pierda su condición primordial de la armonía con lo femenino y se vuelva brutal.

El apelativo de «Tijeras», además de darle sentido a su naturaleza agredida, le otorga un estatus de reconocimiento en el mundo del marginal por ser el título ganado en las batallas que la vida diaria sostiene contra la muerte, cuya conquista es solo buscar sobrevivir, aunque cada vez se logra con menor sentido de lo humano. Este título es también parte de la identidad que le ha dado la violencia como sujeto que se auto nombra, y con lo cual ha marcado un territorio que lo define en su pulsión por la muerte. En este espacio de la relación entre lo físico y lo simbólico, Rosario Tijeras se vuelve leyenda, como si fuera un personaje literario que inventa el lenguaje de los graffiti escritos en las paredes por las cuales la ciudad habla. No obstante el sicario y su mundo de realidades contrarias, no es el resultado de alguna creación estética, sino que es la representación de un ser real del cual se toma el modo de ver y actuar en el mundo para señalar una condición de la ciudad contemporánea, donde la sociedad, además de no ser homogénea en todos sus niveles de conformación, se comporta como asesina con el que demuestra la debilidad del amor.

Ella y el orden de ese mundo desequilibrado por la muerte, es la causa del extravío por Medellín de los dos jóvenes burgueses, a quienes Rosario enseña el mundo desconocido de la ciudad, cuando entrega su cuerpo y comparte su alma desde la experiencias de su propia vida relatada como si fuera un viaje de exploración por la entraña misteriosa de la urbe que ellos no han vivido por estar del otro lado de la realidad social del sicario. El lenguaje de ese duro aprendizaje fue el desenfreno amoroso, la pulsión constante por el delito y la muerte, hasta llegar al exceso de vivir la vida en sus límites más degradantes,

para lo cual el alcohol y la droga son los instrumentos que abren la percepción de ese mundo desconocido, donde lo bello aparece como la unión de lo mágico con lo violento.

***

Hasta ahora mi pregunta ha sido por la mujer y su relación con la ciudad, cuyo rostro en la novela asume las señas de una misma identidad, y entre esta relación brota el sentido de lo femenino que lucha con su opuesto para intentar recuperar el amor y decir con su derrota que al fin la batalla del hombre contra la muerte es la única razón del extravío al habitar la ciudad que ha perdido la posibilidad del equilibrio de la unión de los contrarios, puesto que los personajes de la novela son seres divididos por su propia destrucción.

No es difícil percibir que existen correspondencias entre el carácter de Rosario y la realidad de la ciudad donde transcurre la novela como es la Medellín de los años noventa. Si Rosario Tijeras es una representación de esa ciudad, ella oscila entre el salir de su mundo propio y el entrar a otro que le es ajeno, como el paso trascendente que marca toda evolución. Esta ambigüedad no se advierte como tal, puesto que su relación con Emilio, el joven burgués y con Ferney su amigo sicario, se realiza sin conflicto porque ella se sabe no pertenecer a ninguno. El amor que busca siempre unir lo separado para volver a la armonía de la unidad, en *Rosario Tijeras* actúa como puente entre las dos ciudades que sus personajes representan. Por el eros se une la diferencia y es la muerte la que se encarga de hacer más hondo y presente el abismo de esa separación dada desde el origen mismo de este nuevo sujeto urbano.

Rosario Tijeras es una mujer de cuya vida es narrada su experiencia al lado de dos jóvenes de procedencia social distinta a la que marca su origen marginal. En Rosario se intenta la unión de los binarios, puesto que ella, al igual que los jóvenes burgueses está buscando del amor, la paz y el equilibrio de una vida sin sobresaltos, y para conseguirlo toma el camino contrario que le ofrece el odio y el miedo de la agresión física y simbólica con que la ciudad ha sido erigida por la fuerza destructora de la fuerza masculina. Este asunto de la violencia es el origen del mundo de *Rosario Tijeras*, y al constituirse como comienzo es una herida de la que mana la muerte para adquirir la categoría de un nacimiento, puesto que el destino de estos nuevos sujetos urbanos está mediado por una acción de la agresión física o simbólica que ordena la relaciones sociales y personales en la ciudad.

Se sabe que el origen del sicario es el de ser hijo del migrante rural que se refugia en la urbe porque viene huyendo de la miseria para intentar alcanzar algo de la promesa de la modernidad en la ciudad que lo rechaza por su condición social. Puesto que los padres abandonan a sus hijos, y estos a su vez

rompen con cualquier intento de unidad familiar porque representa el principal foco de violencia, por ello al salir de la casa y rebuscar el modo de subsistir que pocas veces encuentra oportunidades legales, repiten el comienzo de un destino predestinado a la muerte.

El mundo del sicario es el del barrio marginal que está ubicado en una montaña desde donde se ve la ciudad como un pesebre. La mirada que tiene Rosario de la urbe es la de un afuera que mina con sus actos el adentro de la ciudad, que al igual que su propia realidad, está rodeada de violencia y de muerte. El pasado y el presente de Rosario son sangrientos, así como fueron sangrientos el de sus padres y, en fin, el de toda la historia de esa raza y su cultura que a través del relato sobre su vida se cuenta. Eso hace de su historia personal otro enigma más oscuro aún que los actos de una vida de agresiones como, por ejemplo, la compulsión por la comida luego que comete un asesinato.

Cabe agregar que uno de los efectos que produjo el narcotráfico fue el de actuar como mediador entre el migrante rural y la ciudad, al hacer de éste la herramienta del crimen aprovechando tanto su condición de marginado social, como la desventaja de sus necesidades, la altura de sus sueños y los deseos de progreso que fueron pagados con dinero, lo cual sirvió para crear y mantener relaciones de dependencia. El uso que el narcotraficante dio al sentido de fidelidad del hombre del campo hizo de estas personas siervos del crimen y lacayos de la violencia.

***

Desde el punto de vista que permite situar la estructura técnica de la novela, la vida de Rosario Tijeras, que es la historia de Medellín como ciudad, de Colombia como sociedad y de los personajes como seres de la realidad contemporánea, es narrada desde el umbral de la muerte, desde esa grieta que se abre en la angustia, y en cuyo espacio insondable por la desolación, el tiempo no transcurre, es infinito. El miedo como atmósfera de la vida urbana hace eterno al tiempo, siempre son las cuatro y media en el reloj del hospital, como otra ironía de la muerte que hace inmortal su presencia, y dentro de esa realidad profundamente subjetiva donde los efectos de la emoción marcan el ritmo del relato, la historia de la novela transcurre al interior de la memoria, con un lenguaje oral que busca reanudar el diálogo suspendido por la distancia y que solo encuentra el silencio y el eco del vacío que trae la cercanía de la muerte en la memoria. ■

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

EL YO PROBLEMÁTICO EN *LOS AMORES FUGACES* DE JORGE ENRIQUE ADOUM*

Peter Thomas

Con intitular su libro más reciente *Los amores fugaces: memorias imaginarias,* Jorge Enrique Adoum se vincula con los otros autores hispanoamericanos contemporáneos que han polemizado la supuesta oposición genérica entre autobiografía y ficción. Me refiero a escritores como Alfredo Bryce Echenique, Luis Cardoza y Aragón, Eduardo Galeano y Gustavo Sainz, cuyas memorias o «antimemorias» representan la praxis de la teoría contemporánea que plantea que debemos «dejar de pensar en la autobiografía de la misma manera en que pensamos en una biografía objetiva, regulada únicamente por los requisitos del género de la historia» (Gusdorf, 45). Puesto que estos autores «ya no creen que la autobiografía pueda ofrecer una reconstrucción fiel y transparente de un pasado históricamente verificable», en sus memorias se destaca el artífice del acto autobiográfico en sí, «en que los materiales del pasado son plasmados por la memoria y la imaginación para servir las necesidades de la conciencia presente» (Eakin, 5). En este caso, en vez de afirmar que *Los amores fugaces* «inaugura un género insólito» con su título, como declara el comentario de la portada del libro, tal vez será más acertado señalar que el texto de Adoum —junto con los textos autobiográficos de los autores hispanoamericanos señalados arriba—, nos hará pensar que todas las memorias son imaginarias.

Además de controvertir la «condición ontológica del yo», que en *Los amores fugaces* es el enfoque primario del presente estudio, éste y los otros textos que resaltan el concepto de las memorias como «imaginarias» se dedican a impugnar la autobiografía como no ficción de dos maneras fundamentales. La

* Texto leído en el IX Congreso de Ecuatorianistas celebrado en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, del 21 al 23 de julio de 1999.

primera es cuestionando la veracidad de la memoria del autobiógrafo, y la segunda es por medio de lo que Paul John Eakin califica como el «desafío deconstructivo a la referencia en la autobiografía», basado en «la relación entre la experiencia del individuo ... y su representación a través del lenguaje» (*Narrative and Chronology,* 32).

Entre los autores hispanoamericanos que más vale citar, por incluir en sus textos autobiográficos comentarios que revelan un reconocimiento de cómo la memoria en conjunto con la imaginación funcionan para «servir las necesidades de la conciencia presente», son los ya mencionados Bryce y Cardoza y Aragón. De igual manera, Adoum en *Los amores fugaces* le advierte al lector un «recuerdo confuso, por acumulación y superposición» (98) y califica otros de sus recuerdos como «brumosos, envueltos en una polvareda parda o bajo una agua espesa» (157). La declaración más contundente acerca de la memoria ficticia que hace Adoum en este libro para aumentar su definición del texto como «memorias imaginarias», sin embargo, es una pronunciada entre paréntesis por una voz metanarrativa en primera persona:

> (... me doy cuenta de que a veces corrijo con el recuerdo del recuerdo o de alguna lectura algunos gestos, las palabras también ... Me cuesta un gran esfuerzo contar las cosas, situándome de nuevo allá y entonces, sin verlas desde aquí y ahora ...) (81-82)

Los textos autobiográficos hispanoamericanos más radicales en cuanto a su desafío deconstructivo a la referencia contienen una variedad de comentarios metatextuales que evocan los teóricos literarios contemporáneos para quienes cualquier lenguaje, a pesar de sus pretensiones «científicas» o «documentales», resulta en fin «un lenguaje de privación, encerrado en sí, impotente para referir verdaderamente, para efectuar una penetración en cualquier realidad de la experiencia humana que se encuentre más allá de sí mismo» (Eakin, *Narrative and Chronology,* 32). Para el autobiógrafo Cardoza y Aragón, por ejemplo, «el lenguaje más abstracto no está inserto en la realidad, es la realidad» (165).

Aunque Adoum no dedica tanto espacio a su conciencia de la ausencia de otra realidad que no sea la lingüística como los otros autobiógrafos hispanoamericanos más iconoclastas, ese mismo concepto desempeña un papel clave en *Los amores fugaces* para ayudar a definirlo como «memorias imaginarias». Se siente la presencia del «desafío deconstructivo a la referencia en la autobiografía» por todas partes del texto de Adoum, debido a su selección como epígrafe para las «Notas para un prólogo» del libro de una cita que resume nítidamente esta corriente teórica cuando dice: «Lástima que para escribir haya que escribir» (7).

Sin embargo, la manera primordial en que Adoum y varios de sus contemporáneos hispanoamericanos polemizan sus memorias como no ficción es disputando la autenticidad del «yo» autobiográfico. Para algunos de ellos, como para varios autobiógrafos franceses más influyentes del siglo veinte, como Sartre y Roland Barthes, la mayor impugnación de la «condición ontológica del yo» también deriva en gran parte de su concepción de éste como una «fabricación de la imaginación y el lenguaje» puramente ficticia (Goodwin, 102). Varios de estos autores evocan la teoría lingüística de Benveniste, quien reafirma que es únicamente «en y por el lenguaje que el ser humano se constituye como sujeto», que significa decir que el «yo» puede existir en el lenguaje nada más (225). Otros ofrecen variaciones de la afirmación de Barthes que nos recuerda que «el que habla (en la narrativa) no es el que escribe (en la vida real) y el que escribe no es el que es» (261). Muchos otros autobiógrafos contemporáneos más heterodoxos reiteran además el concepto fundamental de Jacques Lacan, quien señala que el «yo» «no es una presencia sino una ausencia», y quien nos pregunta: «¿Es el sujeto a quien refiero cuando hablo el mismo que habla?» (Eakin, 25).

Desde una perspectiva filosófica no estrictamente lingüística, muchas de las reflexiones acerca del «yo» expresadas por los autores de memorias recuerdan a Heráclito, quien reconoce que el hombre de ayer no es el hombre de hoy y quien se interroga si esto y aquello me sucedió a mí o le sucedió al otro. También se siente la influencia de los filósofos «idealistas» en muchas de las especulaciones metaautobiográficas contemporáneas que derivan del «yo» problemático y múltiple. Según pensadores como Berkeley y Hume, por ejemplo, la realidad metafísica del individuo resulta sospechosa y la memoria —que hace de cada cual un espectador y un actor— y el sueño no son actividades mentales tan distintas como suponen los autobiógrafos tradicionales. En un contexto latinoamericano es imprescindible además citar a Borges, por haber relacionado el idealismo a la realidad ilusoria de los seres humanos en sus «ficciones» y por tanto haber difundido el concepto del «yo» desdoblado como «otro» en la literatura contemporánea.

En sus estudios críticos sobre *Entre Marx y una mujer desnuda*, Laura Hidalgo declara que «la idea del desdoblamiento del ser humano en varios 'yos' parece ser uno de los 'demonios' de Jorge Enrique Adoum» (107). Para confirmar la trascendencia del yo problemático en la obra temprana de Adoum, Hidalgo señala un ejemplo de su poesía de los años 70 y ofrece un análisis estructuralista de la manera compleja en que el «autor, desdoblado, consigue el distanciamiento que le permite la objetividad ante su propio yo» en su primera novela (*Revista Iberoamericana,* 884). El poema que Hidalgo cita para confirmar su tesis se titula «Coinciobediencia», en el que el poeta habla de «mis otros yos» y en el que le recuerda al lector que «un grupo puede ser uno» (*No*

son todos, 9). Entre los otros ejemplos más demostrativos que se pueden citar del yo múltiple en la poesía de Adoum son los «miltuplicada tú yo mildividido» (17); «el que con todas sus mitades jamás ha estado solo» (59); el «que no fui y seguí siendo otras veces» (61); el «yo que creí haber sido (que) no ha sido sino y/o así partido en uno» del poema titulado «Y/O»; y el encuentro y diálogo/monólogo que es «La Visita»:

> Llamo a la puerta.
> —Quién es, pregunto.
> —Yo, contesto.
> —Adelante, digo.
> —Yo entro.
> Me veo al que fui hace tiempo.
> Me espera el que soy ahora.
> No sé cuál de los dos está más viejo. (65)

Hidalgo explica que en *Entre Marx y una mujer desnuda* la perspectiva narrativa se divide en los niveles de un autor-personaje, un narrador-personaje y un narrador-protagonista (882-83); en el primero del cual hay un desdoblamiento en que un «'Autor' (Jorge Enrique Adoum) ... se mira a sí mismo desde afuera», mientras este «yo dialoga con su otro yo-escritor» (876). También se puede establecer la presencia de unas «antípodas» u opuestas diamétricas femeninas en la novela, representadas por el personaje «Rosana» y su doble invertida, la adolescente «Ana Rosa», además de la enigmática «Rosángela» que, según Hidalgo, es la «antítesis» de «Bichito» o de «Potrilla» (214).

Calificar la segunda novela de Adoum, *Ciudad sin ángel*, como obra autobiográfica se justifica según una de las citas incluidas en ella, atribuidas a su protagonista masculino, el pintor quiteño Bruno Salerno, quien proclama que: «Todo lo que uno pinta es parte de un inmenso autorretrato, así como todo texto es parte de una autobiografía» (130). Aceptando que este personaje se relaciona en parte con un Jorge Enrique Adoum «histórico», se destaca el vínculo autorreflexivo entre éste y el «autor» de la novela, un «yo» «autor-personaje» que «solía ver a Bruno en su casa de entonces» (51), identificado con el Jorge Enrique Adoum nombrado en la portada como autor del libro. Por tanto, uno de los aspectos más llamativos de la segunda novela de Adoum también resulta ser la manera en que en ella su autor «se mira a sí mismo desde afuera».

Lo que sirve además para vincular esta novela con *Entre Marx* y *Los amores fugaces* es el hecho de que el desdoblamiento de su protagonista se complica aún más con la fusión de éste con contrafiguras femeninas. Esta mezcla de yos se nota por excelencia, por ejemplo, en el fragmento del texto que produce la nota ya citada cuando un conocido de Bruno le advierte que había ob-

servado a una de las dos figuras femeninas con quienes el pintor forma un triángulo de identidades con «un libro sobre usted abierto en la página en que había un autorretrato suyo: parecía la sombra medio borrada de un retrato de ella, pero era usted» (130).

Combinar y confundir los retratos y autorretratos es un motivo ubicuo en el polifónico «tríptico» y «collage de cuadros» (23) que es *Ciudad sin ángel.* La profusión de imágenes y técnicas cubistas en esta novela sirve para que equivalga al «autorretrato de un malvado» (174) múltiple y plasmado por la imaginación que Bruno sueña cerca del fin del texto-pintura que «cambiaría con la marcha del sol..., sería otra a la luz de la luna y con el viento, otra más según el lugar desde donde se la mire» (173). De esta manera se puede vincular la segunda novela de Adoum, tanto con sus memorias imaginarias como con textos autobiográficos hispanoamericanos que, según Silvia Molloy, utilizan la «estética de collage y ... experimentación con formas de contigüidad» para negar cualquier «visión comprensiva de la realidad o del yo» (132).

«J.E.A.» firma en las «Notas para un prólogo» de *Los amores fugaces*, escritas en primera persona que opina sobre el «yo» del texto que sigue y sobre el género de las memorias en una primera persona al que pertenece. Estas notas terminan con una cita de Ray Bradbury, autor que, según el prologuista, junta «el zen y el arte de la escritura»: «Cada día salto de la cama y camino por un terreno minado. El terreno minado soy yo. Tras la explosión, paso el resto del día juntando los pedazos» (19).

El despedazamiento y la reunión del ser en otro, al que el prologuista se refiere aquí, se refleja en la formación de la voz narrativa en primera persona que rememora las cinco «historias» incluidas en *Los amores fugaces.* A pesar de que «J.E.A.» niega que el «yo» que narra estas autonombradas «memorias» sea su «personaje central», se puede identificar este «yo» como autobiográfico, debido al uso del nombre «Adoum» en las páginas que siguen y al hecho de que en las «Notas» «J.E.A.» repite su determinación de que «todo cuanto uno escribe forma parte de un gran autorretrato» (18). El prologuista también admite la inclusión en el texto de «datos reales, que los demás conocen por haber estado cerca o por haberlos contado yo mismo, en diversas ocasiones».

Sin embargo, la realidad «histórica» de este personaje «no central» se polemiza, cuando «J.E.A.» lo hace ajeno y despedazado, calificándolo de «héroes» y explicando que «tuve pena de ellos antes de concebirlos: simplemente no nacieron». Tras este proceso que le permite al narrador «mirarse a sí mismo» o a «sí mismos» desde afuera, «J.E.A.» completa el proceso de «juntar los pedazos» y ficcionalizar sus memorias cuando decide «asumir yo las frustraciones, ser culpable de los equívocos, lamentar los desengaños que habrían sido suyos» y así crear una nueva primera persona para las historias que define como «mías —por haberlas inventado» (17, 18).

El «yo» como otro también se manifiesta de una manera heracliteana en *Los amores fugaces*. La misma parentética voz metanarrativa que reconoce las necesidades de la conciencia presente en la memoria del narrador se da cuenta de que «(... viéndolo bien, se diría que no fui yo quien estuvo en su casa esa noche, sino alguien que se parecía a mí, a un yo que, por higiene, dejé de ser.)» (82). En otra de las historias el narrador, hablando de su relación personal con Pablo Neruda, recuerda que «su poesía influyó en mí ... más que en los otros que entonces todavía éramos nosotros» (39) y observa más adelante que: «hice un esfuerzo por encontrarme conmigo mismo, por hacer coincidir el yo en que me estaba convirtiendo con el que había sido» (50).

Varias de las mujeres, a quienes, «J.E.A.» define como los personajes «centrales» de las historias, duplican aún más la unidad del narrador-personaje con ser incorporadas al yo de éste, evocando la fusión de identidades en las novelas de Adoum. Venciendo la «imposibilidad de comunión con el Otro», el «yo» en una historia, por ejemplo, comenta que la protagonista «comenzaba a habitarme» (144), y en otra historia describe al personaje femenino «axial» como «tan yo... de identidad y coincidencia» (184). Enfadado consigo mismo, dice acerca de otra «la hería para herirme» (86).

Cada protagonista femenina tiene además su propio doble o contrafigura en el texto: Perla/Mamá; Helga/Clawdia Chauchat; la Li Siao-tien «amante»/las Li Siao-tien fuera de la cama; la Martine de Montvilliers/la Martine de París; Claudine/Fernanda. Estas también se fragmentan de maneras cubistas o heracliteanas en las memorias. En un momento revelador, por ejemplo, el narrador dice de Li Siao-tien: «Vi entonces, a lo lejos, todos los rostros de la cambiante camarada, esforzándome por hacer que el risueño ocultara al furioso, el amable al iracundo, el enamorado al del odio» (126).

En «Carambola» el narrador comenta que Perla «se convertía en una aventajada aprendiz de mujer que se alejaba, poco a poco pero a trancos, de la adolescente que fue hasta ayer» (39). Al recordar el desdoblamiento clave de su alumna Martine que la convierte de un «Ud.» en un «tú» mientras se dirige a ella desde el presente, el narrador la define como «una mujer nueva, asequible, más bella» (152) que había salido de su «propia estatua» (157) y que se encontró con un «yo» «que en nada recordaba a su profesor» (162).

Tanto el yo del narrador-personaje como los de las protagonistas femeninas de *Los amores fugaces* se fragmentan y se revelan como cada vez más ficticios según la gran cantidad de diferentes papeles e identidades ajenos que adoptan. Además de los desdoblamientos más notables que resultan cuando el narrador y Helga asumen los papeles de Hans Castorp y Clawdia Chauchat, los yos de estas historias constantemente corresponden más a predeterminados modelos de autodefinición y comportamiento exteriores que a una presencia estable desde adentro. Para seguir con los ejemplos de papeles literarios,

se observa que Helga también se identifica con la protagonista desdoblada por excelencia del cuento «Sola y su alma», y además Martine resulta una duplicación de Madame Bovary como indica el título de la cuarta historia. En ésta se nota además que para el narrador «tras unas páginas de la *Sonata de estío*, de Valle Inclán ... el rostro de Martine suplantaba al de la deseada Niña Chole», (165) y para él la Claudine de la última historia «podía ser ... la mujer ... de la receta establecida por Vinicius de Moraes» (174). En sus memorias, el narrador también se ve a sí mismo en los papeles de Marco Polo y Guillermo Tell, y como personaje de películas, de boleros, de una telenovela venezolana y varias veces como actor en una obra de teatro. Adicionalmente, los papeles a veces resultan múltiples y contradictorios. En «Carambola», por ejemplo, hay una escena que «pareció un velorio en el cual yo era el difunto y deudo a la vez y los tres deudos restantes empeñados en que no muriera» (57). En otro momento Li Siao-tien «me miraba asustada como una niña, enfadada como una mujer, lista para el ataque como una esposa» (109). Se nota que el hecho de que éstas y otras identidades son imitaciones de algo ajeno al yo se intensifica en el texto con la abundancia de poses, gestos mecánicos, máscaras y otros disfraces con que los personajes tratan de construirse o son construidos por otros.

Así, el yo ausente o puramente ficticio cuyas memorias se revelan aquí como «imaginarias» corresponde mucho al yo de autobiógrafos como Sartre o Fitzgerald. Según un estudio sobre la «autoinvención» en textos autobiográficos, lo que se destaca de las «confesiones» de éste es el hecho de que su «búsqueda de los orígenes del yo, tanto como entidad y como idea, ... ha conducido no hacia adentro, como se debe esperar, ... sino siempre hacia fuera, a una dimensión social, a los demás, a la cultura, a la lengua y la literatura» (Eakin, 209). En *Las palabras*, Sartre se desmiente a sí mismo como yo auténtico al revelarse constantemente en el proceso de «desempeñar una actuación que ya ha sido plasmada y que presupone lo que va a hacer». En este contexto subraya la influencia de su abuelo que se identificaba con Víctor Hugo y que «había adquirido un gusto por las poses y 'tableaux vivants'» y para quien todo era pretexto para adoptar una actitud, de convertirse en «su propia estatua» (Folkenflik, 230).

Sin embargo, resulta más aplicable hablar del yo inventado y falso que Adoum retrata en *Los amores fugaces* en términos de su relación antagónica con el yo nulo del budismo zen, que es un motivo clave en el libro. Según esta religión, que el narrador identifica en el texto como «mi pasión», (85) la convención le anima al individuo a vincular la idea de sí mismo con estereotipos y papeles abstractos y simbólicos, puesto que éstos le ayudarán a formular su propia imagen que será inteligible. No obstante, la «liberación» se consigue en el zen, por el desenredo del yo de cada identificación. El yo verdadero del

zen —para el cual la dualidad se concibe falazmente—, es la «ausencia de cualquier yo» (Watts, 38, 122). Es la antítesis del yo inauténtico hecho de conceptos de sí mismo o del yo múltiple autorretratado por el budista fracasado Adoum en sus *Memorias imaginarias* como «mal rehecho, mal retocado» (89). ■

BIBLIOGRAFÍA

Adoum, Jorge Enrique. *No son todos los que están*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

— *Entre Marx y una mujer desnuda*, México, Siglo Veintiuno, 1976.

— *Ciudad sin ángel*, México, Siglo Veintiuno, 1995.

— *Los amores fugaces: memorias imaginarias*, Quito, Planeta, 1997.

Barthes, Roland. «An Introduction to the Structural Analysis of Narrative» en *New Literary History*, 6 (1974-1975).

Benveniste, Emile. *Problems in General Linguistics*, Coral Gables, University of Miami Press, 1971.

Bryce Echenique, Alfredo. *Permiso para vivir*, Barcelona, Anagrama, 1993.

Cardoza y Aragón, Luis. *El río*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Eakin, Paul John. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1985.

— «Narrative and Chronology as Structures of Reference and the New Model Autobiographer» en *Studies in Autobiography*, ed. James Olney, New York, Oxford University Press, 1988: 32-41.

Folkenflik, Robert. «The Self as Other», en *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*, ed. Robert Folkenflik, Stanford, Stanford University Press, 1993: 215-234.

Galeano, Eduardo. *Días y noches de amor y guerra*, México, Era, 1983.

Goodwin, James. *Autobiography: The Self Made Text*, New York, Twayne Publishers, 1993.

Gusdorf, George. «Conditions and Limits of Autobiography» en *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton University Press, 1980: 28-48.

Hidalgo, Laura. «Acercamiento a *Entre Marx y una mujer desnuda*», disertación no publicada, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1978.

— «*Entre Marx y una mujer desnuda*, de Jorge Enrique Adoum», *Revista Iberoamericana*, 54 (1988).

Molloy, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Sainz, Gustavo. *A la salud de la serpiente*, México, Grijalbo, 1988.

Watts, Alan W. *The Way of Zen*, New York, Vintage Books, 1957.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Tierra de Nadia

Ruth Román

Una historia, cualquier historia, siempre es parcial. El autor-narrador invariablemente debe realizar un corte horizontal en el tiempo; en determinado momento tiene que dar vida a los personajes, hacerlos nacer, dudar, sufrir, reír... y en algún momento debe matarlos (ya sea por muerte natural; por crecimiento; viaje o matrimonio —son algunas de las distintas maneras en que se mueren los personajes de papel—). Además de este corte en el eje temporal y su consecuente ubicación espacial, el autor —ya sea por tradición, por oficio, por desidia; o por premeditada alevosía le confiere la voz o el enfoque a un personaje y no a otro; a un sexo y no a otro; a un punto de vista; y no a otro. Es así que *Tierra de Nadia* se abre con la confesada intención de plantear el contrapunto a esa otra novela de Marcelo Báez *Tan lejos tan cerca* (Quito, El Conejo 1996); en la que el autor le entregó la voz a Pietro Speggio, coprotagonista de esta historia que establece un juego de imágenes cinematográficas y del recuerdo; el enamorado Speggio se pierde en los linderos de la irrealidad; el objeto de su añoranza y origen de su enajenación final es Anaid, rebautizada en el recuerdo como Blanca, Nadia...; confundida con otras... Indefinida, perdida, traspapelada; como un rostro sin nombre; un nombre sin dueña; ficcionalizada al antojo de la añoranza del que aún ama. Anaid, la evocada —y por ende cosificada— en la anterior novela de Báez se ha rebelado, regresa del exilio que esa trama le impuso y exige a su autor-creador, por medio del correo electrónico un espacio en la realidad ficcional; irrumpe en el papel en blanco para escribir directamente su visión-versión de los hechos narrados.

Tierra de Nadia ingresa así en el ámbito de los diálogos entre textos. La intertextualidad y este intento no es una exhibición técnica del oficio literario de su autor, no; obedece al imperativo en el que sobreviviremos a nuestra época: el diálogo en todos los ámbitos —el arte uno de los primeros— debe esta-

blecer comunicación con otras manifestaciones artísticas; así literatura y cine, pintura y música, y la red de relaciones que un texto lanza y otro recoge no solo enriquecen a esta novela sino que le dan vida.

Únicamente en el despertar de otras voces se escucha el eco de las primeras, si una voz no tiene resonancia o no la provoca, muere en su propio monólogo.

Si bien Nadia inicialmente reconoce su voz femenina a partir de su cuerpo, su lengua: «Para hablar, sencillamente, tengo que descender de esa tonta categoría de mito en la que él me puso. Mi anhelo: hablar entre mujeres, pero no puedo. Estoy sola. Dueña de mi discurso. Nada, nadie me posee; nada, nadie debe hablarme, nombrarme, solo yo puedo hacerlo. Quiero tactar ese habla que nace cuando el hombre no está presente. Ese algo al que ellos le tienen tanto miedo y que captan cuando nos ven agrupadas. Yo quiero hablar así, como si estuviera rodeada de muchas Ellas. Aunque físicamente no estén, mi habla y yo estaremos con todas las mujeres. ¿Femenino singular? No. Femenino plural, pues cuando yo hablo las demás también lo hacen a través de mí. Solo soy yo. Detrás de mí hay milenios de aplazamientos. Ya llegué. Estoy aquí. Nadie va a lograr que me vaya».

Luego a esta voz le invade la irrefrenable necesidad de controlar lo narrado y para ello ordena, excluye, jerarquiza; y así renuncia al cuerpo y a la voz femenina que preconiza.

Para Hèlene Cixous, los textos femeninos son textos que tratan de la diferencia, luchan contra la lógica falocéntrica dominante, rompen las limitaciones de la oposición binaria y gozan con los placeres de un tipo de escritura más abierta. Ella habla de una feminidad libidinosa que se puede leer en obras de autor de sexo masculino o femenino. No es el sexo del autor lo que cuenta sino su estilo. Cree en la naturaleza bisexual de lo humano en un nuevo sentido: no una posición que pretende borrar las diferencias sino más bien la de esa «otra» bisexualidad que es múltiple, cambiante y no rechaza ni la diferencia ni un sexo. (...) Esta «otra» bisexualidad no anula diferencias sino que las fomenta, las provoca, las aumenta.[1]

Me gustaría escuchar con ustedes las diferentes voces que Báez logra en esta historia que trasciende el título que nos presenta ahora. Una diferencia dada no por oposición sino más bien por ubicación frente a la realidad y al discurso. Lo femenino viene a ser, tomando nuevamente las palabras de Hélène Cixous, esa escritura «cuya voz disminuye como una llama, casi no habla, pero avanza y se va acercando cada vez más, cada vez más a los secretos de las cosas, decrece hasta tocar la tierra, se tiende, roza con la mano el suelo imperceptiblemente tembloroso, escucha la música de la tierra, el concierto de la

1. Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 61.

tierra con todas las cosas, hay esa feminidad cuya voz percibe los signos de la vida en sus nimios comienzos. Si escribe lo hace para rodear de los cuidados más delicados al nacimiento de la vida».

Escuchemos la voz de Pietro Speggio, detenida en la añoranza personificada en ese personaje feminizado por la ausencia del otro. La ausencia del otro lo contiene y lo enreda en sus tentáculos, de los él golosamente no desea librarse:

Tu ausencia es una demora
un paréntesis que se abre y se abre
hasta alargarse y contenerme
Es una pausa que no descifro
preguntas que se gritan a sí mismas
invocando respuestas que no llegan
No es un vacío
Es una llenura
Es el estar lleno de tantos precipicios
Es ser un semáforo ciego de los tres ojos
que yace roto en el pavimento
y no deja que pasen tus recuerdos
Es jugar a ser viudo
o un aprendizaje de ese espacio blanco
que lleva tu nombre y me quiere atrapar todo
(...)
¿Y si para ti no estoy ausente?
¿Y si soy yo el inexistente
en eso que se llama tu vida?
Para ser ausente hace falta ser pensado
¿Cómo saber si soy parte
de esa arbitraria antología de imágenes llamada memoria?
Si me piensas no podría corroborarlo
Por más que me lo escribas
Pues es una experiencia demasiado tuya
¿Y si las cosas que me representan en tu memoria
se fugaron de ti para siempre?
¿Qué si estas palabras son vanas y no llegan a rozarte?
La ausencia solo se define a partir de quien se queda
El que se va solo invoca
Ese desierto de nieve que es la no-presencia (85)

Voz femenina en la que la palabra es una extensión del propio autor; además, el uso de la primera persona delata un sujeto en formación y esa formación es intuitiva y desintelectualizada. Denota un ansia por introducirse en la

cabeza del otro. Es una voz femenina en el desgarramiento morboso del dolor: ausencia, vacío, precipicio, sufrimiento total.

En el diálogo que *Tierra de Nadia* propicia con la anterior novela se escucha la voz de la sensatez, de la lógica y la distancia. Es decir se escucha una voz masculina: la de Nadia. Debemos insistir en que no es el tema lo que la desfeminiza, nada más lejos de este acercamiento auditivo; es la forma estructurada y «viril» con que la voz traspone a su creador para establecer un «método» que le permita relacionarse con la historia y de esta manera instaurar un cierto orden para poder contarla. Esta voz disciplinada y observadora de la norma reafirma su fe y confianza en el discurso. Esta voz pretende resolver la relación entre lenguaje y mundo, esa voz es logocéntrica, en la acepción que Derrida ha dado a este término. Debemos insistir en el uso indiscriminado de esta voz por parte de emisores hombres y mujeres.

> Aquí, en esta historia, el hombre se va a llamar M. (letra con la que empezaba su segundo nombre) o Miragen, (...) No lo llamaré con su verdadero nombre... porque sé que es la mejor forma de distanciarme de él, de objetivar todo lo que quiero rememorar. (...) Además hay un poder tan distintivo que se adquiere cuando se renombra un mundo y todo aquello que lo compone. (23)
>
> Cuando se está fuera del lugar natal se piensa en cualquier cosa menos en el ausente. Quizá al principio hay muchos recuerdos, pero son como un sobrepeso de equipaje de la memoria. Hay que deshacerse de esas maletas para poder afrontar la nueva vida, el nuevo contexto. Viajar es como volver a nacer o lo más cercano a nacer. ¿Qué cabida podía tener M. en el viejo continente? Al principio era posible recordarlo, pero poco a poco se fue difuminando su imagen. Hubo días, momentos, ratos en que recordarlo se me convertía en una obligación, no una necesidad. Me sentía culpable por haberlo dejado atrás. Y esa actitud de él, mezcla de espera e inercia, me molestaba, pero fue lo que llegó a liberarme de la culpabilidad. (78)

Es decir, escuchamos una tonalidad masculina en el relato cuando expresa una voluntad de ordenación del mundo histórico. También consideramos una tendencia masculina el enfoque extradiegético u objetivo. El propósito de la voz masculina es reflejar la realidad, el reportaje objetivo es lo primordial.

Quien aguarda ante la ausencia del otro, está detenido, atrapado en una imposibilidad. Imposibilidad de acción o de movimiento, no debe irse, ni olvidar; su función primordial es esperar y su persistencia y pasividad, de alguna manera, lo feminizan.

«La ausencia solo se define a partir de quien se queda», dice Speggio. A su vez, el que se queda y espera es redefinido por el vacío que lo rodea. La voz de ese sujeto «presente» experimenta un proceso de feminización. Según Roland Barthes,

no hay ausencia más que del otro: es el otro quien parte, soy yo quien me quedo. El otro se encuentra en estado de perpetua partida, de viaje; es, por vocación, migratorio, huidizo; yo soy, yo amo, por vocación inversa, sedentario, inmóvil, predispuesto, en espera, encogido en mi lugar, *en sufrimiento*, como un bulto en un rincón perdido de una estación. La ausencia amoroso va solamente en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quien se queda —y no de quien parte—: *yo*, siempre presente, no se constituye más que ante *tú*, siempre ausente. Suponer la ausencia es de entrada plantear que el lugar del sujeto y el lugar del otro no se pueden permutar; es decir: «Soy menos amado de lo que amo».

(...) en todo hombre que dice la ausencia del otro, lo *femenino* se declara: este hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado. (Mito y utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos *en quienes existe lo femenino*).

La continua recordación tiene un carácter eminentemente femenino y puede tener otros efectos. Según la investigación de la señora Ciplijaúskaité,

Simone de Beauvoir afirma que las mujeres se agarran al recuerdo más que los hombres. (...) Una de las protagonistas de Roig sugiere que la novela es más que ficción; implica la dimensión de lo recordado. Beatrice Didier establece una diferencia en el modo de funcionar la memoria en el hombre y la mujer: depende la percepción del tiempo, distinta en los dos. (...) Ann Belford Ulanov discute varios fenómenos de la existencia femenina bajo un enfoque amoldado a las teorías de Jung. Sugiere que la percepción del tiempo es siempre cualitativa en la mujer y cuantitativa en el hombre. Según ella, cuando se trata de la mujer, no se debería hablar de chronos, sino de kairos. El tiempo femenino es siempre personal, lo cual influye su percepción global del mundo y de la vida, que suele producirse como una iluminación repentina frente a la exposición masculina, que se destaca por racional, progresiva y lógica (...) El recordar no se limita a evocar; tiene una función suplementaria, un poco como la repetición en los versículos bíblicos, donde produce intensificación del significado.

Recordar, hablar, escribir ¿con voz masculina, con voz femenina?; con las dos voces, con todas voces, con las de la humanidad

Tierra de Nadia es el eco inequívoco de *Tan lejos tan cerca*, aunque su protagonista insista en que no es necesario haber leído la evocación de Speggio para ingresar en ésta, su contrapartida. Las voces, los lados de un espejo, las caras de una moneda, no son inamovibles, depende de quién las oficie. Así esperemos junto con Nadia cuando dice

Yo: pronombre femenino. ¿Cómo sabemos que hay una mujer cuando estamos ante la primera persona del singular? El escribir Yo puede también llevarnos a pensar que estamos ante un hombre. Algún día se borrarán las fronteras entre los

géneros y tanto el hombre como la mujer seremos tan solo uno de modo que no importará quién dijo qué.

Ingreso la palabra Yo... ■

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
12/2000-2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Alexandra Astudillo,
NUEVAS APROXIMACIONES AL CUENTO ECUATORIANO DE LOS ÚLTIMOS 25 AÑOS,
Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1999; Serie Magíster, vol. 8; 134 pp.[1]

El presente libro, *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años,* es la tesis académica mediante la que Alexandra Astudillo obtuvo el título de Magíster en Letras, en la Universidad Andina Simón Bolívar.

Sin duda, tiene la clásica estructura de un texto académico: un instrumental metodológico —la teoría de Mijail Bajtín— que «trabaja» —en el sentido althuseriano del término—[2] una determinada «materia prima» —los cuentos de los escritores ecuatorianos nacidos después de 1940— para producir el conocimiento de las «estrategias narrativas que organizan las distintas maneras de imaginar la sociedad ecuatoriana», según lo dice la autora.

Empero, el resultado dista mucho de ser un mero ejercicio académico. Yo habría aconsejado a Alexandra publicar el texto sin el capítulo I —«El texto como enunciado»— que sintetiza ese instrumental bajtiniano, para que el texto brille por su propia voz.

En una velada o indirecta autocrítica a su obra Borges dice:[3] la forma en vez de liberar la vida, la mata. De manera similar, en muchos textos académicos, el método en lugar de permitir el despliegue creativo de la interpretación, la mata.

En este libro no ocurre nada de eso. Por el contrario: se trata, a mi juicio, de uno de los mejores y más creativos estudios realizados sobre la nueva narrativa ecuatoriana. Y su importancia radica no solo en el nivel teórico —la interpretación de los cuentos ecuatorianos de los últimos 25 años— sino en la (recreación) del universo literario presente y que va más allá de ellos. Alexandra Astudillo lleva la crítica literaria a su mejor nivel: construye los imaginarios de la ficción, las figuras o imágenes del lenguaje que fundan su sentido y que están, más allá o más acá de la conciencia narrativa. Algo así como el inconsciente de las formas de inventar e imaginar de una época. La crítica así desarrollada deviene en literatura ella misma. *Nuevas aproximaciones...* es un texto literario. De alguna manera, Alexandra no solo despliega las potencialidades creativas contenidas *in nuce* en los cuentos analizados sino que los profundiza y supera.

1. Tomado del prólogo.
2. Las famosas «generalidades» de la llamada práctica teórica.
3. En su relato sobre las críticas realizadas a Herbert Quain.

Mas aún el texto en su parte fundamental tiene una estructura narrativa. Hay una secuencia lógica que es, a la vez, dramática. El proceso que va del capítulo II —«Cuando la imagen del lenguaje es imposible»— hasta el IV —«La imagen de un lenguaje otro»— puede ser leído también como la épica de la emergencia de las voces «otras», de la insurgencia literaria de la diversidad. Una suerte de pequeña revolución democrática en la república de la literatura, un cambio en las relaciones de poder.

Esa insurgencia no solo está analizada sino «narrada». Se siente la tensión, el drama instaurado en los textos estudiados en el capítulo II: el sujeto de la enunciación pretende cuestionar y aun condenar la conciencia moral que instaura la diferencia —el cuerpo deforme o los personajes femeninos— pero termina reproduciéndola: hay una sensación de derrota y fracaso. En los cuentos estudiados en el capítulo III, el drama se estructura en torno a dos centros discursivos: «la palabra ajena y la palabra que la muestra como ajena»: las voces otras han abierto un espacio mayor de existencia, se hacen oír pero aún dentro de la voz ajena. En los cuentos analizados en el capítulo IV, la tensión se acentúa, esas voces ganan autonomía y libertad y la palabra «pierde tranquilidad y seguridad para llegar a ser turbulenta...»[4] Alexandra Astudillo nos cuenta el drama de una conciencia —y un discurso— monológica que pretende abrirse a la diversidad polifónica del mundo.

Alejandro Moreano
Universidad Andina Simón Bolívar

Armando Muyulema Calle, *La quema de Ñucanchic Huasi (1994): los rostros discursivos del conflicto social en Cañar*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2001; Serie Magíster, vol. 11; 97 pp.[5]

La palabra no es neutra. La toma de la palabra va precedida de una toma de partido por aquello de lo que se habla; de ahí que cada discurso se construya desde un particular punto de vida. El poder, sin embargo, nos quiere convencer de que su palabra es neutra, de que su discurso se construye desde lo inevitable y de que oponerse a él es oponerse al ejercicio de la racionalidad. A contracorriente de aquello, el discurso crítico siempre recuerda que su punto de vista es, desde el comienzo, una toma de partido, una ubicuidad precisa en el universo de las ideologías, con lo que, de antemano, señala el límite de toda lectura de ese palimpsesto infinito que es la realidad. Contra esa visión autoritaria y tautológica del poder es que se construyen los discursos alternativos; aquellos que nos hablan de las aristas escondidas tras la aparente ingenuidad de las palabras.

4. Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoyewsky*. Cit. por la autora.
5. Tomado del prólogo.

La quema de Ñucanchic Huasi (1994): los rostros discursivos del conflicto social en Cañar, de Armando Muyulema, presentado como tesis de Maestría en la Universidad Andina Simón Bolívar y que le valiera a su autor la aprobación con honores, es un texto que parte y reconoce la toma de partido de la palabra crítica: «hablo desde un lugar y me identifico con aquella 'terquedad histórica' de un pueblo que se niega a morir». Desde esta perspectiva, identificado con el pueblo quichua al que pertenece, Muyulema ubica con propiedad las fuentes de las que se nutre teóricamente, sin abrumar al lector, y las aplica en el análisis de los discursos para realizar una lúcida desconstrucción de los discursos públicos que se entretejieron a partir de un suceso histórico a cuya pervivencia en la memoria del país, seguramente, coadyuvará este trabajo.

El 19 de junio de 1994, la sede de las organizaciones indígenas del Cañar, Unión Provincial de Comunas y Cooperativas del Cañar, más conocida entre las comunidades como *Ñucanchic Huasi* (Nuestra casa), fue destruida por ciertos grupos de blanco-mestizos. El saqueo y la quema de *Ñucanchic Huasi* se dio en el marco de una movilización generalizada de los indios en contra de la expedición de la Ley de Reordenamiento Agrario, patrocinada por el gobierno de Sixto Durán Ballén en alianza con el Partido Social Cristiano, de tal forma que con la agresión a tal espacio simbólico quedaron en evidencia los problemas racistas y clasistas que atraviesan a la sociedad ecuatoriana.

El trabajo de Muyulema no se limita a la cuestión descriptiva en relación con los acontecimientos de la historia reciente a los que dedica sendos capítulos: la quema de la casa, los discursos diversos de los distintos sectores sociales a través de la prensa local y nacional, y el juicio penal que fue instaurado debido a dicho suceso. La tesis, que tiene además el mérito de una escritura fluida, con unidad y coherencia, va mucho más allá: las descripciones de los discursos de los diferentes actantes del episodio histórico van seguidas de reflexiones y observaciones que analizan la naturaleza de los discursos y de qué manera estos se encuentran imbricados en el debate acerca del proyecto nacional y sus contradicciones internas.

Desde una perspectiva indígena, Muyulema también construye un contradiscurso que se apropia de la palabra para hacer escuchar la voz de quienes han estado marginados de los discursos del poder. Evocando la 'pena' que perdura tras la quema de *Ñucanchic Huasi*, el autor propone la pervivencia de la memoria como la pervivencia de la vida, más allá de los avatares y como representación de una resistencia que es, al mismo tiempo, una manera de pervivir en la historia.

La quema de Ñucanchic Huasi (1994): los rostros discursivos del conflicto social en Cañar, de Armando Muyulema, es, finalmente, un nuevo discurso en la multiplicidad de discursos que construyen nuestra nación múltiple, asumido con honestidad intelectual como una forma de resistencia al poder y como una muestra de profundo amor por su pueblo: «Este sólo es un relato distinto, no pretende ser la verdad; esta es, si se quiere, nuestra verdad, nuestras razones; no pretende, por tanto, decir 'la' verdad; se pretende criticar el modo como construye su verdad el poder y su pretensión de que la asumamos como tal todos».

Raúl Vallejo
Universidad Andina Simón Bolívar

Julio Pazos,
Arte de la memoria: sustentos de la vida diaria,
Quito: Paradiso, 1998

Arte de la memoria: sustentos de la vida diaria es un largo, ambiguo y paradójico título. Basta pensar que arte puede entenderse, entre múltiples otros sentidos, como la forma de hacer bien algo o como una expresión de la belleza; que memoria puede significar, entre más de una decena de acepciones, recuerdo del pasado o, según el registro del diccionario, puede ser también «libro o relación escrita en que el autor narra su propia vida o acontecimientos de ella». Y que sustento significa alimento, pero al mismo tiempo, puede significar apoyo y, además, para repetir el diccionario, lo que sirve para dar vigor o permanencia a una cosa.

Arte de la memoria: sustentos de la vida diaria es un título poco periodístico, aunque corresponde a un libro cuya versión primera se publicó en entregas periódicas bajo otros títulos unívocos y concretos Y, por supuesto, es un título nada atractivo para los perfiles del mercado, si bien la obra tiene virtudes tanto por su contenido como por la impecable y elegante factura editorial, como para contar con una muy amplia difusión.

Sin embargo el nombre del libro sitúa, de entrada, a los lectores en los terrenos plurívocos propios del lenguaje de la poesía. Y funciona, por supuesto, como un primer indicio de la intención del autor.

Julio Pazos recoge, en esta obra, precedidos por sendos títulos, cortos e inequívocos, 115 textos, de variada índole y una extensión casi siempre no mayor de dos páginas, con evocaciones de personajes del ámbito familiar, del pueblo, de la historia; escorzos que se desprenden de viejas crónicas, comentarios de costumbres, expresiones, palabras, observaciones, sugerencias, breves relatos, indagación en el origen de ciertos nombres, paisajes, lugares...

El libro es barroco por la abundancia y multiplicidad de su contenido, por el caudal de información y su riqueza variopinta, por la frecuente fusión de elementos contrapuestos, por la composición en aparente desorden y un discurso que crea la ilusión de construirse ante nuestros ojos y que podría ampliarse y continuar indefinidamente, si fuera posible sobrepasar los límites que impone el número de páginas.

Pero el orden de *Arte de la memoria* se revela en otros niveles del discurso. Menciono, al menos, tres: la actitud, los motivos, el lenguaje. Mis afanes de lector quieren recorrer, a vuelo de pájaro, esos tres niveles.

La actitud narrativa, me parece, es una matriz de la composición de toda esta obra de Julio Pazos. Esa actitud es la de un gran conversador. El discurso avanza con los ritmos, la variedad, el libre vuelo de una sabrosa e interminable conversación. Aunque la escritura no materialice las formas de la oralidad, sino de una prosa muy sugestiva, el cauce que siguen es conversacional: se divide y avanza entre rodeos, se detiene apacible o se precipita en saltos rápidos e imprevistos.

En la actitud del narrador, los lectores sorprenden con las manos en la masa al autor de carne y hueso. Sin duda, quienes conocen a Julio han admirado en él las dotes de un contumaz y hábil conversador: el conocimiento de tantas cosas, sus observacio-

nes y lecturas, la sensibilidad y sus capacidades para registrar e inventar, el gusto por el relato le predisponen para mantener en sí mismo esa especie en peligro de extinción del conversador.

Conversar es, si jugamos con la etimología y la composición de la palabra, ejercicio propio de una persona versada y, en primer lugar, es un ejercicio de sociabilidad. El infierno de Pazos, hombre versado en múltiples temas, sería el encierro y el aislamiento, la imposibilidad de conversar. Puedo dar fe que su recurso del método es la conversación. Numerosos trabajos del maestro Julio se convierten en tema reiterado de conversación, y no me dejarán mentir los profesores que comparten con él las responsabilidades docentes en el Departamento de Letras y Comunicación de la Universidad Católica. Y su sociabilidad se mueve como pez en el agua cuando es magnífico anfitrión y hacedor de fanesca, colada morada, puchero o cualquier otro potaje en su casa de la Lugo, en la Floresta.

La actitud narrativa —y no hace falta abundar en demostración sicológica alguna— revela con fidelidad al autor.

El narrador no separa ni aísla tampoco la imaginación y la realidad. Más bien junta al cronista y al poeta, no duda en aproximar el dato fidedigno de la historia y una insinuación que proviene de la fantasía. Y esta operación es parte, una identidad y un proceso asumido por el escritor con plena conciencia de su sentido. Al describir, por ejemplo, los cuadros de Vicente Albán y su afán por presentar el mundo americano a los europeos, el autor observa que los documentos icono-literarios que creó el pintor quiteño a mediados del siglo XVIII, «debieron sorprender a los europeos, hombres que al pragmatismo conjugaron la imaginación, aunque europeos al fin, pomposamente se esmeraron en separar los objetos de los círculos superpuestos de la imaginación». El narrador de *Arte de la memoria* procede a la inversa.

Por eso, por ejemplo, cuando describe el cuidado de los árboles frutales frente al peligro de que los pájaros acaben con peras, duraznos y membrillos, el discurso puede adquirir una dimensión maravillosa. Leemos, en el texto correspondiente: «Cuelgan de las ramas papeles de colores. Ponen espantapájaros con viejos capachos. Hacen gritar a los niños contra el viento, para que las voces se alarguen... Quiero decir que en medio de tanto tiesto roto, harapo percudido, latas oxidadas y sillas quebradas, un ciego toca el arpa para devolver el alma al cuerpo y para embobar a los pájaros. Esa música sube a la colina, se empolva y cae en el chorro en forma de pelusilla». («Chupaflores», 61) Para usar sus propias palabras, el narrador ha superpuesto en los círculos de la imaginación tanto el grito infantil contra el viento para alargar las voces a la música del arpista ciego que devuelve el alma al cuerpo, emboba a los pájaros y se transforma en pelusilla, cuanto objetos como espantapájaros, tiestos, harapos, latas, sillas...

Por eso, también, la descripción del proceso de elaboración del mote linda con el milagro, a tal punto que, en medio de la faena colectiva, «San Jacinto lee su libro. La gente le deja espacio. El Santo es transparente, pero la gente más que verlo con los ojos, siente su presencia». Y, más adelante, en tanto la cocinera mayor imparte instrucciones, «ensimismadas, Santa Teresa y San Francisco observan el humo azul que se evade por el cumbrero...» («Mote», 195) Por eso, los personajes de una ficción tienen derecho a confesar cuáles son sus platos preferidos y a explicar la receta correspondiente, como acontece en «Caldo caonero», texto en el cual los personajes que testimonian los

sabores son Nazario Moncada Vera y Ramón Piedrahíta a quienes solo podrán reconocer los lectores de «Banda de pueblo», el magistral relato de José de la Cuadra.

A la matriz conversacional del narrador o emisor de los textos, a su tendencia a juntar los objetos y la subjetividad, la crónica y la fantasía, lo real y lo maravilloso en las situaciones narrativas o en el lenguaje, hay que añadir el doble rostro de la información que proporciona en ellos: su carácter útil y su condición desinteresada, la razón práctica y la intuición estética. Una muestra de la información dual es que la obra comprende desde recetas de cocina hasta breves relatos fantásticos.

Afirmé antes que el orden en este libro profuso, abundante se sostiene en tres niveles del discurso: la actitud narrativa, los motivos y el lenguaje. He procurado caracterizar la actitud. Propondré, de inmediato, unas observaciones preliminares sobre motivos y lenguaje.

Los 115 textos de *Arte de la memoria: sustentos de la vida diaria* tienen dos motivos centrales: los alimentos y la cotidianidad. Detrás de ellos, se expresa una forma de ver la realidad, el mundo, la historia, la literatura.

El registro de los dos motivos atraviesa todo el libro: alimentos, cocina, objetos inseparables de ellos, historia, personajes, anécdotas, palabras. Basta echar una mirada a los títulos de cada texto para comprobarlo: higos, quinua, golosinas, quesadillas, naranjillas, cuero reventado, pescado seco, el lenguado de Anconcito, sancocho y locro, esencia de café, humitas, tamales, panela, bolones y café de Babahoyo, pan de Ambato, chicha, yucas, banquete inolvidable, agua de pítimas, etc., etc.

Los alimentos, como motivo omnipresente, no son solo sustentos de la vida diaria, sino fundan lo cotidiano, dan vigor y permanencia a una identidad colectiva. Este inventario de alimentos y vida de cada día es una forma oportuna de entregar parte de una nueva historia. Pero también es fuente privilegiada para los creadores. Como comenta el intermediario entre el lector y el mundo narrado, «la historia sólo recobra una que otra cosa de la inmensa hojarasca de recuerdos. Lo que sobra es una confluencia de imágenes y destellos». («Comeibebe», 171) En este material se mueve el poeta de *Arte de la memoria*.

«En las nimiedades que la gente esconde, disimula o atesora, se encuentra la literatura», observa, además, el autor («Agua de pítimas», 122) Escribir, agrega, es «quitar territorio al olvido y es devolver vida al pasado...» («Golosinas», 18)

Pero la memoria no solo es un combate contra el olvido, sino el tejido de la misma realidad: «Después de todo, el mundo ajeno o propio, distante o próximo, no es más que una confusión de recuerdos», leemos en otro texto («El pulpo», 50)

Ahora bien, creo que la vitalidad de la memoria de Julio Pazos se alimenta de lo popular. El autor deja constancia de más de una treintena de referencias bibliográficas, que pesan en los textos. Pero las fuentes innominadas, no escritas, aquello que proviene de lo que vio y escuchó y el espacio provinciano, popular, pesan más, por la fuerza de la verdad vivida. Con lo popular, están las revelaciones de los sentidos —colores, sonidos, olores, sabores, texturas. Es un mundo que se percibe desde aquellas evidencias.

La prosa de *Arte de la memoria* es la justa para la representación de una realidad múltiple y para la crónica y la poesía, el registro histórico y el registro maravilloso. Julio Pazos entrega unos textos de prosa poética sugestiva, intensa, fuertemente evocadora. Y con esa prosa sostiene el libro, de comienzo a fin. Es, por consiguiente, el len-

guaje otro elemento unificador en medio de la multiplicidad de los textos. Los motivos exigen la apropiación de un léxico local, pero que posee la suficiente amplia apertura para no caer en un reducido localismo. Las palabras encuentran la fuerza de la sugestión y una retórica que resuelve bien el maridaje entre la función referencial, denotativa, y la función poética.

Arte de la memoria: sustentos de la vida diaria, título que da una primera impresión de ambigüedad, responde, sin embargo, con precisión a la propuesta del libro: señalar realidades a través de las que perdura una identidad colectiva en la cual, como explica el autor, «no es verdad que el mestizaje esté vacío porque no logra identificarse con las culturas madres, sino que el crisol de ese mestizaje no descansa y no para de fundir nuevos objetos». Pero el arte de la memoria, a pesar de la ilusión de fijar el tiempo al nombrar la realidad por la poesía, es frágil y escurridizo porque, coma lo dice bellamente el autor del libro, «nosotros solo somos una sucesión de emociones y breves espejismos». También el *Arte de la memoria* sustenta esta ilusión.

Diego Araujo Sánchez

Luis Aguilar Monsalve,
El umbral del silencio,
2a. ed., Libresa, Colección Crónica de sueños, 1999

Luis Aguilar Monsalve, encarnado en el cuentista de origen inglés Ronald Shoemaker, nos entrega 15 cuentos muy bien logrados, extraños en nuestro medio, sorprendentes por el alejamiento de cualquier influencia con la actual corriente literaria latinoamericana, con un acercamiento a Borges y a Cortázar, y una innegable influencia de la literatura inglesa y norteamericana.

La temática de estos singulares cuentos, *El umbral del silencio*, estriba en la renovación del tiempo. El autor parte de la diferencia de la naturaleza que existe entre el tiempo humano, finito, con límites de duración, y el tiempo infinito, que normalmente la inteligencia no puede concebir por su íntima relación con el concepto de eternidad, lo que significa la negación del tiempo.

En tal sentido, los personajes son enigmáticos, se mueven en un ambiente brumoso y melancólico, ocultan su verdadera identidad en un momentáneo instante de la vida, aparecen como sombras fluctuando entre el presente y el pasado, se desenvuelven en una atmósfera de sueño o de recuerdos, confundiendo la realidad con lo imaginario, al margen de la lógica, sin que por esto, los personajes sean entes fantasmagóricos, sino dueños de una innegable presencia y de un peso vital que imprime el logro de personajes universales.

Hay cuentos que impresionan por su profundo simbolismo, los protagonistas no son los prisioneros de una cárcel, sino la humanidad entera en un espacio y en un tiempo circulares, o en un simbolismo en la ambigüedad de la vida del hombre analítico

que ve su nuevo nacimiento. El tema de la soledad absoluta, sin diálogo ni comunicación crea personajes melancólicos, sumergidos en el ostracismo, como el seminarista que se presenta real, pero que es el que murió hace un siglo. Algunos personajes se debaten entre la realidad y la vigilia sin más salida que el acoso de la muerte, y otros viven la desintegración de sus cuerpos agradeciendo la vida que vivieron. Está presente la tremenda ironía del hombre que presencia el final de la vida anhelada cuando es anciano y vive encadenado a la niña que debe proteger. El poder de la imaginación se refleja en la larga secuencia de los pocos pasos que da el protagonista en una calle desierta. Conmueve el implícito ambiente de tristeza en los recuerdos de la infancia y adolescencia del hombre que recibe el fax anunciando la muerte del amigo. El miedo y la patética angustia del niño perdido durante un viaje se convierte en sonrisa cuando se ve en un ataúd, y al fin sabe a dónde va. Y hay un atisbo de humor en la abuela que compra el bastón con puño de oro, cuento que recuerda las mejores páginas de Dickens.

No faltan los finales sorpresivos que caracterizan a los cuentos de estructura perfecta y los que dejan el sabor de la sugerencia, por lo cual es indudable que Luis Aguilar Monsalve ha entrado con paso firme en las letras ecuatorianas.

Alicia Yánez Cossío

Mario Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo*, Madrid: Alfaguara, 2000

En 1968, Mario Vargas Llosa quiso editar un libro de cuentos sobre los caudillos y dictadores del continente. La edición, como nos consta, nunca pasó de ser un gran proyecto. Según Monterroso, quien narra la anécdota, no es aventurado pensar que a éste se deba, en gran parte, la publicación en 1974, de las novelas sobre el dictador escritas por Carpentier, Roa Bastos y García Márquez.[6]

El caudillo ha sido uno de los temas preferidos de la literatura.[7] Es Sarmiento con

6. Augusto Monterroso, quien narra la anécdota, estaba invitado a participar en dicha edición con un cuento sobre Anastasio Somoza García. Alejo Carpentier escribiría sobre Gerardo Machado, Carlos Fuentes sobre el mexicano Antonio López de Santa Anna y José Donoso sobre el boliviano Antonio Melgarejo. En el caso argentino, Julio Cortázar escribiría sobre Perón y Carlos Martínez Moreno sobre Rosas. Finalmente, Vargas Llosa haría un cuento sobre el peruano Luis Miguel Sánchez Cerro y Augusto Roa Bastos sobre el célebre José Gaspar Rodríguez de Francia. Augusto Monterroso, *Tríptico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995: 171-173.
7. Casi todos los países en algún momento han producido obras en contra de caudillos, aunque en su gran mayoría no hayan llegado a destacarse en el canon continental. La más conocida en el caso ecuatoriano es *El secuestro del general* escrita por Demetrio Aguilera Malta en 1972.

Facundo, obra fundacional de las letras modernas hispanoamericanas, el primero en tratar sobre un caudillo. Retratar a Facundo Quiroga le posibilita a Sarmiento escribir un tratado geográfico del territorio argentino; revisar la historia nacional, y establecer el paradigma de civilización y barbarie para comprender la composición social de la Argentina.

En el siglo XX, la primera gran obra sobre el tema la escribe el español Ramón de Valle-Inclán. A pesar de que el *Tirano Banderas* (1926) es una novela concebida en España, en ella se retrata al dictador mexicano Porfirio Díaz; por eso algunos críticos han leído la obra de Valle-Inclán como parte del género de novelas de caudillos escritas en el continente.[8] Valle-Inclán nos presenta al caudillo como personaje exótico de tierras calientes, sin embargo, a él se le debe el recurso del *esperpento* para resaltar la sordidez del mundo del caudillo.[9] Como muestra está *El Señor Presidente,* esa importante novela de Miguel Ángel Asturias, que siendo muy superior a la de Valle-Inclán, algo le adeuda en su estilo. A la obra de Asturias le sigue el largo poema narrativo *El Gran Burundún Burundán ha muerto,* del colombiano Jorge Zalamea. Fieles muestras del terror que el poderoso imponía, las dos obras presentan al tirano desde una enorme distancia y el poder parece ser una estructura que rebasa al propio caudillo.[10]

En 1974, con la publicación de *El otoño del patriarca, Yo el Supremo* y *El recurso del método,* hay una renovación en la forma de representar al caudillo. En las tres novelas, por momentos, el hombre está descrito desde su propia conciencia. García Márquez, Carpentier y Roa Bastos, dan cuenta del nefasto poder político que el caudillo lidera, pero describen también su carisma. La aproximación de estos escritores al caudillo hace que sus novelas establezcan una suerte de analogía entre el poder político y el poder de la escritura.[11]

Ángel Rama estudió la incidencia de los diferentes momentos políticos en los cambios de estrategias para novelar acerca de los caudillos y afirmó que la revolución cubana abrió posibilidades de una desmitificación del caudillo. Característica que para Rama es clara en las novelas escritas en los 70. En años recientes, ha sido el fracaso revolucionario y político de los autores, el marco en el cual se han escrito las novelas sobre caudillos.

En 1998 Sergio Ramírez publicó *Margarita, está linda la mar,* una novela que sin hacer de Anastasio Somoza García la figura central, narra partes de su vida, los abusos de su autoritarismo y su asesinato en 1956. Ramírez no solo escribe después de la derrota política de la revolución nicaragüense, sino que además lo hace como ex-líder del régimen revolucionario. Ramírez retrata al caudillo de una manera irónica, Somoza es un hombre sin intestinos que vive cargando sus excrementos en una bolsa de plástico adherida al cuerpo.

8. Conrado Zuluaga, *Novelas del dictador, dictadores de novela,* Bogotá, C. Valencia, 1977.
9. Mario Benedetti, *El recurso del supremo patriarca,* México, Nueva Imagen, 1979.
10. Ángel Rama, *Los dictadores en América Latina,* México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
11. La reflexión sobre la escritura y la novela es explícita en la obra de Roa Bastos, quien enfatiza la labor del escritor como «compilador». Ver estudio introductorio de Carlos Pacheco en la edición de la Biblioteca Ayacucho, 1986.

A esta larga tradición de novelas de caudillo pertenece *La fiesta del Chivo,* la última novela de Mario Vargas Llosa publicada por Alfaguara hace pocos meses. Más de treinta años después de su fallida propuesta editorial, el autor peruano nos ofrece la novela con cuyo tema se han inmortalizado los grandes escritores del continente.

Al igual que Ramírez, Vargas Llosa construye la trama alrededor de la conspiración y el asesinato del caudillo, en este caso el dictador dominicano Rafael Leonidas Trujillo. Tanto en *La fiesta del Chivo* como en *Margarita, está linda la mar,* el efecto de lo grotesco se construye alrededor del cuerpo del tirano. Si Somoza carga sus excrementos en una bolsa de plástico, Trujillo sufre de incontinencia y además es impotente. La descripción de un cuerpo imperfecto y torpe en el desempeño de las funciones básicas, hace que en los caudillos descritos al final de siglo, exista un contraste entre el derroche de poder en el ámbito político y cierta incapacidad física.

Como casi todas las novelas del caudillo, *La fiesta* viaja en un péndulo desde la historia hasta la ficción. El autor usa los nombres propios de los conspiradores de Trujillo, pero cambia sus historias, las exagera o las cuenta a medias. En una prosa nítida, ofrece la detallada construcción de personajes, reproduce giros del lenguaje propios de los dominicanos y escudriña en la historia hablada del país para recoger al Trujillo de los rumores y las quejas cotidianas. Vargas Llosa es meticuloso en describir todos los detalles de la apariencia y personalidad de Trujillo con las que el tirano se dio a conocer; o, mejor dicho, con las que se hizo temer: la ridícula voz aguda, la obsesión con la limpieza y el orden, y la fuerza de una mirada letal. Como muchos dominicanos certifican, la fama de Trujillo era lo que de él se decía. En la novela sigue siendo lo que de Trujillo se dice, la manera como el lector llega a conocerlo mejor. Este es uno de los grandes aciertos de la obra.

La imagen idealizada del poeta o del escritor cuyo poder imaginario y creativo mata al tirano, ha sido un recurso común en las novelas del caudillo.[12] No es el caso de *La fiesta del Chivo.* La voz narrativa en esta novela es la de una mujer y el relato mismo es fruto de su venganza. Urania Cabral, hija de uno de los colaboradores del Chivo, fue entregada por su padre, como muestra de incondicionalidad con el Jefe. Urania, que apenas había entrado a la adolescencia, no sabía para qué le mandaba su padre a la casa Trujillo. Como era de esperarse, la noche de su visita, Urania sufre un grotesco abuso sexual. Aquel hombre impotente que además no puede contener la orina, al sentir su virilidad amainada, decide penetrar a la muchacha con la mano. Después del hecho, Urania no regresa a su casa. Se refugia donde las monjas que la educaban. Ellas le ayudan a escapar a los Estados Unidos ya que, al traducir como burla la impavidez de Urania, Trujillo había decidido matarla.

El final de la novela se conoce de antemano, la muerte de Trujillo no es lo que mantiene el suspenso en el relato. El lector tiene curiosidad de la versión que Urania da de la historia. Es ella, por su odio y sed de venganza, quien hace las veces de *compiladora* de la vida del hombre; ella quien investiga la historia, conoce nombres, fechas y descripciones de algunos de los colaboradores de Trujillo. La información de Urania a veces nos llega a manera de recuerdos; otras, el relato toma forma de monólogo

12. La metáfora más hermosa aludiendo a esta figura la escribió Juan Montalvo, con su célebre frase «Mi pluma lo mató».

cuando ella hacía frente a su padre ya senil. Por último, Urania relata a sus tías y primas la historia de sus treinta y seis años de ausencia, los mismos que pasaron desde la muerte del Chivo.

La mirada testigo que permite a Urania ser la voz narradora, no responde a una versión idealizada de la mujer como escritora. Urania describe la parte más importante de su historia en un íntimo ambiente familiar, disputando el lugar de enunciación con el loro de la casa. Ella es una mujer histérica y amarga que, pese a sus grandes logros profesionales, no conoce el placer. Es un sujeto consumido en la frustración física.

No es casual que la estrategia narrativa de un relato que privilegia el cuerpo del caudillo para ridiculizarlo, dé el lugar de la escritura a un personaje femenino. La mujer es la testigo perfecta porque solamente su memoria permite trazar un paralelismo entre la historia de tiranía y la falta de vigor de su líder. La burla a la impotencia de Trujillo es una burla a su masculinidad. La mujer posibilita la burla, pero no puede celebrarla con humor porque esa broma a ella le cuesta la posibilidad de sentir placer. Por ello es una burla hecha entre hombres, para hombres.

Los horrores perpetrados por Trujillo durante la dictadura, se narran paralelamente al reporte de la impotencia del líder, pero su imposibilidad física se traduce en el horror que significa para Urania hablar/escribir de ellos. Su condición de narradora no la libera, tampoco hace que su escritura sea combativa o política, sino que es la expresión de su historia. La impotencia de Trujillo parece ser la venganza de la literatura que inmortaliza al tirano como un hombre incapaz. Pese al alto precio que Urania paga por escribir, nadie duda que Vargas Llosa entra triunfante en la galería de quienes novelan sobre caudillos.

Gabriela Pólit

Leonardo Valencia Assogna, *El desterrado*, Barcelona: Debate, 2001

Sí, *El desterrado* tiene la grandeza de convertir la construcción literaria en el centro del esfuerzo narrativo de Leonardo Valencia.

Es decir, más allá del tema en sí, de los personajes, de los escenarios o las descripciones, el talento de este escritor ecuatoriano estriba en su tarea, en el oficio para producir una obra que se lee con la exigencia de agarrar el eje para sostenerse en el sentido de la novela.

Además, se permite una interiorización abundante, a ratos exagerada, en la época, en la geografía y en la caracterización de los personajes y las situaciones de una familia, los Dalbono, que vive en Italia en las primeras décadas del siglo XX.

En ese sentido, tiene la habilidad para convertir al 'viejo elefante', Nebbiolo Bentornato, en el señuelo de todas las realizaciones, frustraciones, anhelos, sueños y hasta

suspiros de la familia. Y ese personaje, en la construcción literaria de Valencia, tiene la validez de mostrar, con su mirada, los matices de la época sin llegar a los absolutismos de las novelas que todo lo definen, asumen posiciones doctrinarias o defienden una causa. Y tal vez en esa abundancia de datos, descripciones, caracterizaciones y diálogos Valencia pierde algo de aliento y soltura en su producción narrativa. Sucede que en largos tramos de la novela se extiende, en perjuicio de la emoción, en situaciones que podrían superarse con una elipsis puntual. Eso, quizá, le quita 'alma' a la obra de modo que el lector acompañe emocionalmente a la narración.

Lo cierto es que Valencia ha logrado un trabajo responsable (no es la primera vez, pues en *La luna nómada* ya lo evidenció) porque no hay detalle que no se respalde en la verosimilitud sin afectar la ficción. Incluso, el asunto de fondo, el destierro, aparentemente el imposible porque los personajes centrales viven en una ciudad no apta para desterrados, cuenta con la atmósfera y el ambiente para la recreación de la historia que no rebasa las líneas de la ficción en favor de la literatura.

Hay que celebrar el trabajo responsable de este guayaquileño que actualmente vive en Barcelona, porque, de hecho, explica la publicación de la novela en la editorial española Debate y también porque en los debates últimos de la producción literaria ecuatoriana uno de los temas recurrentes es la irresponsabilidad de algunos, contados por suerte, autores que publican sin el cumplimiento de ciertos requisitos como el respeto al cliente que compra un producto para su placer y enriquecimiento espiritual.

Y hay que celebrar por partida doble: Valencia inscribe un tema no localista en la literatura ecuatoriana y pone en el debate si hay autorías nacionales con temas ecuatorianos.

Orlando Pérez

Raúl Serrano Sánchez,
Las mujeres están locas por mí,
2a. ed., Quito, Eskeletra, 2000, 144 pp.

Sabemos que toda vida es ante todo dispersión, pasión y confusión. En medio de estos avatares y desórdenes los seres humanos inventan, repiten o combinan estrategias y actitudes que buscan una garantía de vida, de amor y de juego en las aventuras que el deseo guía, unas veces, solo tímidamente, otras, de manera impetuosa, desaforada y hasta con rabia. Los cuentos que conforman el libro *Las mujeres están locas por mí* ponen el acento en el peso de las máscaras que llevan los humanos en el juego de las celadas, las búsquedas, los rodeos, las obsesiones y la doble cara.

Este juego de las apariencias devela el ingrediente de ficción, simulación y aprendizaje que toda identidad supone. Una de las máscaras que de manera recurrente asumen los personajes es la del cazador. Un cazador que en su aventura y persecución a veces asume, sin advertirlo, el papel de la presa. Una suerte de cazador maldito que

persigue un objeto inalcanzable, que lo embauca y lo fuerza a una acción indefinidamente continuada, «como el sueño que persigues y jamás o siempre te deja a medias».

Esta búsqueda, que supone el rastreo de la presa perseguida, tiene lugar en un mundo percibido como pecera en la que huir parece tarea imposible. En el cuento «Antes de que empieces a desnudarte» la caza supone también las parecidas y dobles que pretenden la sustitución del sujeto inalcanzado, cuerpos con pechos prestados y caricias tránsfugas, miedos y culpas de las «criaturas sin historias».

La premura de adquirir otra identidad como estrategia de conquista y seducción es el motivo que estructura el cuento «Safo se lava el pubis en agua bendita». El narrador vive la obsesión y la necesidad de ser otro, de asumir otras existencias y otras máscaras como manera de imponerse en el ritual de la cacería amorosa en «el juego idiota de las apariencias»: «adquirir otra identidad para que Julito, ni siquiera él sepa del otro Julito, ni de uno mismo». Este juego de enmascaramientos supone también la simulación de la presa como forma de autoengaño y salvación: «Sucedió contigo Julito cuando las mujeres contratadas para las imitaciones te llevaron a las muñecas que resultaron todo un embrollo porque tenías que llenarlas con el aire sobrante del desánimo [...] donde Ud. está con esa cara de pan dormido, unas veces, otras —hay que ser justos, Julito— de Afrodita, de Safo». Hay momentos en los que estos cuentos se acercan al tono de una confesión, de un acto de contrición, a manera de un diálogo entre el narrador y su propia conciencia que asume diferentes máscaras para hablar de sí mismo y con ese otro que también lo habita. Allí la escritura da cuenta de una larga conversación que, al enfrentar al personaje narrador consigo mismo, desplaza toda idea de tiempo y de espacio. Es una conciencia narrativa que fluye enmascarada por los intersticios de su propia memoria, en el afán de representar diálogos, encuentros y pérdidas que registran el ritmo de una cacería en la que el sujeto se mueve, de manera ambigua, entre el miedo, la ansiedad y la culpa. Estos desplazamientos además evidencian otra ambigüedad y que tiene que ver con la pertenencia de las palabras. A quién pertenecen las palabras no es siempre una pregunta fácil de responder. Los personajes indagan la respuesta en medio de los avatares de sus dramas existenciales y nosotros, los lectores, asumimos la pregunta como reto de una escritura que se repliega sobre ella misma como siguiendo los sinuosos caminos y las trampas que toda cacería demanda.

En el cuento «Mientras ella duerme», ella es la cazadora, Ariadna, que desde su guarida deshilvana la punta del deseo. Ellos la buscan, sin saberse cazados, con la ayuda de un mapa que al invertirlo se convertía en el camino hacia el dorado bajo la promesa de heredar «una vieja que te mime, te cuide y proteja contra todos los males y tentaciones del mundo, por lo menos hasta que le durara el afán de jugar a la cacería o de enredarte con sus cabellos».

Todo este juego de cacerías y persecuciones, de máscaras y apariencias entraña también cuerpos disfrazados en juegos travestis, seres que viven el espanto de quedarse sin cuerpos por el resto de los siglos y que han enterrado sus cuerpos en el rebautismo de sus nombres.

En definitiva, este conjunto de cuentos propone la imagen de la cacería y los cuerpos enmascarados como metáforas de la aventura humana presentida como realización de múltiples trampas en el difícil juego de la seducción. «Uno tiene que actuar —no le queda otra salida— [dice el narrador en «Música para atravesar un café»] tampoco puedes darle la espalda a quien te ha elevado a los altares de los que bajar [...] sería muy

doloroso, sobre todo por ciertas penas y tristezas que no viene al caso nombrarlas aquí».

Quiero volver sobre la idea de tono confesional que caracterizaría significativos pasajes de estos cuentos para destacar el carácter fragmentario del narrador protagonista de los relatos, un narrador hecho de otros «yos» imposibles de ser registrados en la imagen única que no devuelve el espejo, un narrador que en el ritual de la cacería no hace sino encubrir la permanente fractura y huida de sí mismo.

Alicia Ortega
Universidad Andina Simón Bolívar

María del Carmen Porras,
Aproximación a la intelectualidad latinoamericana: el caso de Ecuador y Venezuela,
Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional; 2000; Serie Magíster, vol. 10; 116 pp.[13]

En los momentos actuales se hace necesario recoger la tradición crítica desarrollada por los intelectuales y pensadores latinoamericanos, en el contexto de la cambiante y compleja relación entre intelectualidad, esfera cultural y el problema de la nación. En este sentido, el trabajo desarrollado por María del Carmen Porras tiene el mérito de abordar un tema de gran importancia en el campo de los estudios literarios en la medida en que asume, con lucidez crítica y rigor académico, la problemática de la intelectualidad latinoamericana durante la década de 1960 en relación con la cuestión de la cultura nacional.

Nosotros, latinoamericanos, quizá debamos preguntarnos si alguna vez el ejercicio crítico literario ha tenido sentido solo desde la dimensión estética. Siempre se habló de la relación entre literatura e identidad nacional en el contexto de un debate político-cultural aún vigente. Definitivamente nos hemos acostumbrado a soñar desde la literatura las ilusiones futuras. Los intelectuales latinoamericanos han hablado de la literatura como una práctica que construye mundos, que incide sobre los imaginarios sociales, sobre la lengua, que no se limita a reflejar o inventar realidades, sino que ha sido asumida como una práctica con efectos reales, que reinscribe límites, elabora nociones, dibuja mapas, construye comunidades.

María del Carmen Porras ha desarrollado un excelente estudio comparativo de las revistas literarias publicadas, entre 1960 y 1970, por los jóvenes intelectuales de Ecuador y Venezuela. La preocupación fundamental de ***Aproximación a la intelectualidad latinoamericana: el caso de Ecuador y Venezuela*** ha sido problematizar el rol del intelectual en el marco de una profunda crisis de valores, cambios y renovaciones sociales,

13. Tomado del prólogo.

que caracterizó la década de 1960. Desde la intuición crítica de María del Carmen, se trata precisamente de rastrear las diferentes estrategias elaboradas por nuestros intelectuales en el afán de elaborar respuestas al impulso modernizador y a la búsqueda de representatividad que ha marcado de modo recurrente el diálogo desde América Latina con las realidades exteriores.

Sabemos que el intelectual latinoamericano ha desempeñado su oficio en términos de una proyección política y desde su capacidad para actuar como conciencia crítica de la sociedad. Esta línea ha señalado un acercamiento a la literatura desde una perspectiva cultural que rebasa el campo de lo puramente estético, como ejercicio de un modo de pensar y problematizar las relaciones entre arte, cultura, sociedad y política. De hecho el lenguaje, la cultura y la ideología son tres elementos claves que vertebran todo el trabajo de la crítica latinoamericana.

Durante la última década asistimos al despliegue de una perspectiva que intenta problematizar la noción misma de literatura en el sentido de incorporar en ella los textos producidos por la cultura no ilustrada y, sobre todo, en la idea de ratificar que la literatura ha sido un espacio permanentemente contaminado por otros discursos: social, económico, histórico, entre otros. Así, se trata repensar las características de la conmocionada biblioteca contemporánea para incorporar en ella nuevos objetos de estudio que permitan valorar con sentido crítico diversas formas de manifestación cultural. En este sentido, emprender una reflexión sobre el pensamiento intelectual desde las revistas literarias posibilita comprender los mecanismos y estrategias discursivas a partir de las cuales se construyeron grupos de afinidad en abierto debate con otras instancias del orden social. Las revistas literarias suponen un efectivo medio de comunicación y debate en la medida en que generan consenso y gusto, orientan la opinión, evidencian las preguntas del momento; en fin propician la conformación de una comunidad que se congrega alrededor de unas ciertas propuestas y preocupaciones.

A partir de la lectura y análisis de los manifiestos, reseñas, textos críticos y ensayos publicados en las revistas que conforman el objeto de estudio, María del Carmen Porras reconstruye el discurso intelectual elaborado en el esfuerzo por encontrar respuestas a un conjunto de inquietudes que orientaron el debate intelectual durante la década de 1960: el problema de la autenticidad de la cultura nacional, el compromiso del escritor, el concepto de renovación en términos formales y morales, el diálogo con la herencia de la cultura occidental, el conflicto entre regionalismo y vanguardismo, la discusión de la cultura en el ámbito continental, las relaciones y alianzas entre la esfera intelectual y los sectores populares, la relación de las culturas con los centros hegemónicos del poder, el problema de la educación, entre otras problemáticas que marcaron las discusiones y tensiones de esos años.

Este libro posibilita una comprensión crítica de los procesos culturales de los años sesenta desde la perspectiva de la intelectualidad. La lectura de María del Carmen focaliza el protagonismo de una intelectualidad que experimenta, de manera conflictiva, el imperativo y la demanda de crear una tradición cultural realmente nacional que rompa críticamente con el pasado de su presente. En esta línea el texto no solo estudia las condiciones en las que dicha conciencia crítica surge y los modos de insertarse en una tradición que le antecede, sino que además analiza el proceso de repliegue que experimenta el movimiento intelectual de vanguardia y su propio fin.

En definitiva María del Carmen Porras se pregunta por el modo cómo el discurso intelectual de la década de 1960, desacralizador y ruptural, se insertó en una tradición crítica que no ha dejado de articular el discurso cultural al discurso social, económico y político en el contexto de una tarea que reflexiona cómo nuestra literatura y nuestra cultura inscribe y escribe la realidad latinoamericana.

Alicia Ortega
Universidad Andina Simón Bolívar

Roy Sigüenza,
Ocúpate de la noche,
Colección Triformidad, Cuenca: Universidad de Cuenca / Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2000

Con esta edición «rústica» de *Ocúpate de la noche*, que hace ostensiva la displicencia, el desinterés, y en última instancia la extrema ignorancia de las instituciones cuando se ocupan de la cultura, inconscientemente la Universidad de Cuenca, y la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, han devuelto a Roy Sigüenza, y a su poesía, a una marginación y a una marginalidad tan injusta como inaudita, y desde las cuales, hace aproximadamente diez años, este poeta empezó a comunicarse con un puñado de amigos dispersos en Machala, Quito y Cuenca.

Dije un puñado de amigos, y no exagero. Podría nombrar los cinco lectores o interlocutores literarios que contaba Roy Sigüenza en estas tres ciudades hacia 1991, año en el que publica, en una modesta imprenta de su Portovelo natal, la *plaquette Cabeza quemada*. A la manera de Cavafis, poeta del que andaba a llevar en esos tiempos una antología transcrita por él mismo a máquina, Sigüenza había resuelto debutar en la República de las Letras con la humildad que la sabiduría impone. Más aún, antes que una *plaquette*, se trataba de una plaqueta, mejor: de una placa de sangre: una hojita de papel bond impresa por ambos lados que el autor puso dentro de un sobre de papel kraft (o Kfrafft-Ebbing como prefiero llamarlo yo, en memoria de Richard von Krafft-Ebing, pionero de la sexología y la medicina forense, que en 1886 publicó una relación de perversiones reales, es decir de la vida real, que tituló *Psychopathia sexualis*).

No más de diez poemas constituían esta hoja inaugural, pero en su envés y revés tenía lugar un estallido silencioso, una explosión que sin duda alguna participaba del misterio de la poesía: imágenes que parecían proceder de visiones oníricas, pero que eran más bien el resultado de la agudeza de su mirada para penetrar en los entretelones de la realidad, y de una finísima sensibilidad para transmitir por un lado su propia y particular subjetividad, y por otro para captar la singularidad de un mundo que en su acusado provincianismo y rusticidad —el de los pueblitos mineros, pesqueros, de antiguos contrabandistas y asaltantes de camino entre los que Sigüenza ha desarrollado su vida en El Oro, cuando no ha padecido los rigores de la violenta, precaria y mercantil

Machala—, era susceptible de convertirse en metáfora viva del mundo gracias al poder encantatorio de la palabra poética. No obstante la indiscutible contemporaneidad en la concepción y el desarrollo de los poemas, la voz estaba transida de elementos arcaicos, ancestrales, locales, evocados o aludidos con una enorme gracia y discreción —aspectos que reaparecerán en su próximo libro, cuando algunas figuras del imaginario popular asomen investidas de un poder simbólico: el Timonel, el Excavador, el Bebedor, La Estremecida— y que infundían a estos textos iniciales su extrañeza, su diferencia y su sugestión.

Tras este debut casi clandestino, Sigüenza reaparecerá siete años después, cuando en 1998 «La (h)onda de David», una colección auspiciada por la Universidad de Cuenca, la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay y la Alianza Francesa, publique su volumen *Tabla de mareas.* Si pensamos que durante varios meses una editorial quiteña tuvo los originales de este libro en sus gavetas, y sistemáticamente prefirió editar a otros poetas —la mayoría de ellos fungibles—, con todas sus miserias y parroquianismos, que no son patrimonio exclusivo de la morlaquía, hasta el momento Cuenca ha sido —por razones que van más allá de lo puramente editorial— la tierra prometida del poeta.

En un ensayo anterior he señalado como a partir de *Tabla de mareas* Sigüenza empieza la reconversión simbólica de dos elementos míticos que no tardarán en volverse recurrentes: el caballo y la noche; aventuro una paráfrasis: la noche boca abajo. Si el animal en su universo poético es un emblema de las potestades viriles, masculinas, del poder y el brío de la irracionalidad, la noche es el espacio que propicia las transgresiones. Baste recordar su ya célebre epigrama «Piratería»: *«Iré, qué importa/Caballo sea/ la noche».* Tres líneas que cualquier noctámbulo o maldito podría adoptarlas como su divisa, como su lema de guerra. Este libro también cifra la poética y la erótica del autor, poética y erótica que se funden y confunden en el decurso del texto. La última línea del libro reza así: «*La poesía come carne prohibida*». Si operamos un mínimo cambio tendríamos que el poeta o su voz poemática también comen carne prohibida, pues el objeto de su deseo no ha perdido totalmente su carácter de interdicto. Por lo demás, en *Tabla* Sigüenza construye una especie de plataforma mítica de la homosexualidad. Safo, Sodoma, Rimbaud —como más tarde Salem, Whitman y Hart Crane, entre otros— son los personajes y las geografías que el autor invoca y de algún modo vindica en función de su elección sexual, de su impureza y de su pasión. Los invoca y vindica en nombre de los malditos, de los condenados, de los maldecidos.

Una vez que ha elaborado esta plataforma mítica, que se ha provisto de este prestigioso soporte cultural, de este respaldo histórico, de haber recordado y remitido al lector al siglo IV antes de Cristo, *«cuando era común el amor entre los hombres y la pasión no discriminaba los sexos; solo ardía»,* como dice en «Hallazgo en Nubia», uno de sus más hermosos textos, donde realiza una brillante parodia de la crónica roja para referir una noticia seudo-arqueológica: el supuesto encuentro de «*la cabeza de un efebo*»; digo que tras confeccionar sutilmente toda esta armadura canónica, el poeta parece sentirse en plena libertad de desplazar las segundas y terceras personas desde las cuales venía emitiendo su alocución poética, en beneficio de un yo más íntimo, confidencial y coloquial.

Ocúpate de la noche es el espacio donde tiene lugar esta desinhibición, esta asunción del poema como un discurso autorreferencial, un decir para decirse, un contar pa-

ra contarse. Privilegiando siempre la concisión expresiva, la intensidad emocional y física —experiencias por las que pasa el cuerpo durante el tiempo que acontece la escritura y la lectura—, en su brevedad este libro puede leerse como el itinerario amoroso y erótico del poeta, el diario personal de sus ocupaciones diurnas y nocturnas. Pensiones promiscuas, casas abandonadas, montes, parques, asientos traseros de los cines, autobuses, estos son los recintos urbanos y rurales que el poeta cataloga y recorre en su incesante cacería amatoria, y aunque son los únicos sitios que permiten el encuentro de «*los hombres enamorados*» —como dice con más ironía que aflicción—, los habita con una actitud gozosa y cínica. Así, «En el hotel»: «*'Está prohibido escribir en las paredes'/ señalaba un edicto en la pared del cuarto,/ 'todo lo demás está permitido'/ le agregamos él y yo, riéndonos*». Pero acaso lo excepcional estribe en vivir la experiencia erótica simultáneamente como una experiencia estética. Este es el motivo de «Los viajeros», posiblemente el poema más bello del libro:

Leíamos en las estrías de la langosta
Largas alusiones al paisaje:
Lomas, como en las acuarelas japonesas
De la dinastía Qui, le decía señalándolas.
Eran ascensiones por donde venían
Los rayos del sol a poner transparencias
—alas de agua seca, hojas del Árbol de Invierno—.
A lo lejos el gavilán hundía el pico
En el viento espeso que traía la tarde
Cuando ya nuestros pies iniciaban el vuelo.

El dolor y el desgarramiento que acarrean la pasión amorosa laten debajo de toda la poesía sigüenciana. Ausencia y búsqueda del ser deseado, soledad esencial del enamorado, del deseante: la angustia que nos producen estas situaciones el poeta las transmite con una contención encomiable, evitando al límite cualquier patetismo, y sin embargo no deja de enfrentarnos al dolor, de involucrarnos en su ferocidad, porque hace del dolor —como casi todo lo que este poeta toca— trascendente:

Alguien estuvo antes de mí
En este cuarto
solo
y supo
que alguien estuvo antes de él
en este cuarto
solo

Pero aunque participa de la dimensión dramática del amor que está presente en todos los grandes poetas, Sigüenza jamás es un poeta trágico. Al contrario, la mayoría de las ocasiones es un escriba gozoso, festivo, celebrante, unas veces aquejado de tristeza, otras de una cierta *saudade* pessoana. Vive su diferencia exento de culpas y temores. Por eso en este libro cuanto más adopta un humor melancólico para celebrar no la memoria, sino la imagen viva, vigente de quienes tiene entre sus modelos artísticos y vitales: Adriano, Antinoo, Auden.

En su agudo ensayo sobre Lorca, el escritor español Francisco Umbral hace una precisa distinción entre los poetas que pertenecen «a las esbeltas fuerzas de lo apolíneo», y aquellos que conforman «la turbia élite de lo dionisíaco». Más instintivo que cerebral, más intuitivo que intelectual, Sigüenza pertenece a estos últimos.

No obstante los descuidos y omisiones de edición, *Ocúpate de la noche* confirma a Roy Sigüenza como una de las voces más plenas de la poesía ecuatoriana actual. Aunque muchos todavía no se enteren, entre nosotros su heterodoxia ha corroído los tediosos y asfixiantes claustros de la poesía heterosexual, como su visión y vivencia del amor han alumbrado y enriquecido la nuestra.

Cristóbal Zapata

Sofía Paredes,
Travesía de lo popular en la crítica literaria ecuatoriana,
Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2000; Serie Magíster, vol. 12; 66 pp.[14]

En *Travesía de lo* popular *en la crítica literaria ecuatoriana* Sofía Paredes parte de la necesidad de reconocer la centralidad que ocupa la noción de lo *popular* en las ciencias sociales para preguntarse por los modos en que se ha representado lo popular en los discursos de la crítica literaria generado en instancias académicas universitarias, en medio de un juego de oposiciones y jerarquizaciones que han construido la interrelación entre lo popular y lo literario. Para ello, Sofía Paredes aborda el estudio de un conjunto de textos que ha circulado, entre 1975 y 1995, en la academia ecuatoriana bajo la modalidad de ponencias, ensayos, tesis, mesas redondas, congresos, seminarios.

Sabemos que la investigación actual en el campo de la cultura y de las letras está orientada a conocer y comprender la producción y significación de textos culturales en el contexto de un debate en torno al estatuto de la literatura, la constitución del canon y el peso de la tradición. Se trata pues de una perspectiva de estudio que intenta problematizar la noción misma de literatura en el sentido de incorporar en ella los múltiples textos producidos por una sociedad profundamente heterogénea y que antes eran considerados objeto de estudio del folklore, la etnografía, la antropología. Se trata entonces de producir dispositivos teóricos que puedan servir para comprender aquellas textualidades producidas en sociedades híbridas y contradictorias para pensar el estatus sociocultural de dichas manifestaciones discursivas. De esta manera, Sofía Paredes se propone en este libro precisar los dispositivos teóricos, los referentes políticos, las matrices y políticas culturales que han guiado la investigación y el debate académico en torno a la valoración, legitimación y estudio de la cultura popular ecuatoriana en el afán de trazar una suerte de tradición teórica en el campo de la crítica literaria.

14. Tomado del prólogo.

Sofía Paredes sostiene que es necesario atender a las formas en que ciertas producciones son culturalmente asumidas como populares en un proceso histórico que implica cambios en la práctica tanto de sus autores como de quienes se proponen interpretarlas en el contexto de un debate sobre la construcción de la identidad en medio de la necesidad de reconocimiento, integración y diferenciación en sociedades sometidas a procesos de colonización.

Esta reflexión se pregunta por los modos en que la crítica literaria asume y utiliza las nociones sobre lo popular provenientes de diversos campos disciplinarios; los mecanismos de legitimación de lo popular en el escenario cultural y político; la representación de la valorización cultural del pueblo; los cambios que se han dado en la producción, circulación y consumo de los bienes y las prácticas culturales populares; lo popular literario en relación a la problemática de la cultura popular y la identidad cultural; las diferentes estrategias utilizadas para analizar lo popular literario; lo subalterno y lo híbrido como nociones básicas que sustentarían el ocultamiento de la dicotomía culto / popular; lo propio y lo ajeno en el debate en torno al problema de la identidad; la literatura como espacio privilegiado para representar la diversidad y las especificidades culturales; el desplazamiento de lo literario, la centralización del margen y la celebración de la risa popular.

En América Latina las paradojas de la modernización desigual generó instituciones y prácticas del saber desde siempre heterogéneas, irreductibles a principios de autonomía que hubieran demarcado límites fijos entre las disciplinas. Este proceso generó también literaturas profundamente híbridas, frecuentemente intervenidas por otros discursos e instituciones, literaturas y campos de estudios literarios que en la superficie misma de sus géneros y sus formas desbordan los marcos de la especialización disciplinaria. Esta lúcida travesía realizada por Sofía Paredes en torno a lo popular en el terreno de la crítica literaria ecuatoriana cuestiona los modos habituales en que se ha asumido lo popular, para subrayar los efectos de verdad que dichas tendencias analíticas habrían generado en el debate crítico contemporáneo en torno a la literatura, la identidad y la tradición.

Alicia Ortega
Universidad Andina Simón Bolívar

Cristóbal Zapata,
Baja noche,
Quito: Eskeletra, 2000; 58 pp.

En el prólogo de *Baja noche,* su autor dice

> Si toda escritura presupone un destinatario más o menos *secreto, a pesar* de hallarse *remitida* y dedicada, a pesar de *su* acentuado carácter confesional, creo que esta «carta» —que en varios pasajes desborda la confidencia—, puede encontrar nuevos destinatarios en su camino.

De esta cita se concluye que su autor sabe quien es el destinatario de su libro con seguridad y como un hecho estrictamente privado. Pero también se sigue que el autor admite la posibilidad de otros destinatarios, *estos*, desconocidos. ¿No será que esta posibilidad es la que verdaderamente inquieta al autor? ¿No es un refinado artificio decir que el libro «puede encontrar nuevos destinatarios», solo como una posibilidad y no como un hecho? Es un virtuosismo negar o dejar en la duda, la quizás única función que un libro tiene y que es la de ir al encuentro de lectores. Ocurre que soy uno de esos nuevos lectores y que en virtud del pacto social debo, públicamente, decir la experiencia que me suscitó *Baja noche*.

Nuevo lector acosado por un cúmulo de propias y oscuras ansiedades, pero a la vez dispuesto a oír las voces que se levantan en las líneas del libro, no una voz sino varias, tal como lo manifiesta el autor en el prólogo: «De nuevo, como en el libro anterior, un puñado de traducciones acompañan esta colección. Me parece que dialogan con los textos autógrafos». Como ya se *verá* no solo se escuchan las voces de las traducciones, sino otras y en diversas posiciones. Me doy cuenta, en este momento, que el prólogo de modo indirecto, es decir virtuoso me suministra informaciones sobre la poética adoptada por el escritor y sobre los significados de su actitud.

La poética, es decir, las categorías a las que el autor cifra su trabajo. En síntesis, se concluye que se procede conscientemente o, de otro modo, que el autor compone de acuerdo con unos principios. Descarta el azar, en otras palabras, no admite el hecho literario como resultado de la inspiración. Se distancia pues de la concepción romántica de la poesía.

La función del prólogo es claramente paratextual, término que acuña Gerard Genette en su tratado sobre las prácticas textuales. La vinculación del prólogo con los poemas es insoslayable porque es una especie de guía del lector y porque suministra informaciones que lo obligan a percibir el trabajo literario dentro de unas nociones determinadas. En el presente caso se habla de la producción como un juego de «usurpaciones», es decir como un lugar de encuentro de muchas voces. Para Cristóbal Zapata el discurrir de la poesía es un diálogo y una convocatoria, es una suerte de coro.

Otra función del prólogo tiene que ver con el pacto entre la obra y el lector. Esta exige un lector con ciertas características. El lector debe conocer ciertos autores y otras artes, sin este conocimiento la comunicación poética no *fluye*. Por supuesto que estos enunciados no son explícitos, se los presenta disimuladamente, es decir, virtuosamente.

Pero el prólogo tiene, además, otra misión: se propone iniciar la sintonía afectiva entre los poemas y el destinatario. Se dice que los poemas son reproducciones de sentimientos cuyo eje es el amor y específicamente, el sentimiento del amor frustrado. No se encontrarán en ellos imágenes sorprendentes ni ritmos hipnóticos ni máximas ontológicas y morales. Los poemas son reelaboraciones sentimentales. Esta dirección apunta hacia la clase de poesía de los sentimientos que Northrop Frye señala como una de las cuatro que se observa en el conjunto de la poesía lírica de todos los tiempos. Pero no se crea que el autor ha retomado al romanticismo de Lamartine, Duque de Rivas, Espronceda, y entre nosotros al de Remigio Crespo Toral de la Leyenda de Hernán. Más bien el antecedente podría estar en la poesía de Bécquer y en la de Antonio Machado, que se caracterizan por evitar la grandilocuencia y por atenerse a la sobriedad, aspectos que se consolidaron en la Vanguardia, no debe extrañar entonces las alusiones

a T. S. Eliot y Octavio Paz, poetas de poemas elípticos y que definieron el trabajo como el resultado de la mayor economía del lenguaje.

Así pues, aunque se busca transmitir un sentimiento, este propósito se consigue mediante la selección de términos y frases exactos, sometidos a sutiles procesos de sugestividad. Cristóbal Zapata procede de este modo en «Parto de sombras» *Han pasado nueve meses de tu ausencia/ y mis labores de olvido/ solo consiguen alumbrar tu imagen.*

Labores, sustantivo que designa la ocupación, la confección de intrincados diseños con las manos, el trabajo obligatorio, aquello que no podemos evitar porque consta en un contrato; las labores pueden ser enojosas o gratificantes o pueden apartarnos de otros pensamientos y acciones. Se supone que en el poema son trabajos para distraer dolorosos o amables, no se sabe. Ignorar, en este caso, significa dejar paso a la sugerencia, a una enorme cantidad de significado. Y tanto que estas labores de olvido logran lo contrario. Como se dice en la siguiente linea: *«solo consiguen alumbrar tu imagen»* Pudo haberse dicho: *«quiero olvidarte, pero solo pienso en ti»*, mas esto sería un lugar común del todo opuesto a la poesía.

En virtud de la fusión de la sobriedad con los mecanismos disimulados de cambios de significados y de otros artificios se eluden los lugares comunes del léxico sentimental del romanticismo. En efecto, aparecen los amor, corazón, besos de tu boca, adoración, aflicción, ausencia... los que sutilmente modificados irradian poesía.

Más se puede comentar de la poética, pero ahora paso a la actitud entrevista en el prólogo. Hay una intención, también disimulada, de comunicar sobre el trabajo del poeta Cristóbal Zapata, es decir, de sí mismo. Escribió un libro cuando le ocurrió cierto suceso y esa escritura tuvo, según él, determinadas características. Escribí el presente libro, después de *Te perderá la carne*, dice Zapata. El destinatario advierte, a partir de estos datos, que se enfrenta a un escritor de oficio y que, en consecuencia, será conducido con interés y cautela. Pero además esta actitud remite a la idea que el escritor tiene de sí mismo, se trata de una especie de autovaloración en la que se inserta la idea que Zapata tiene de lo que es el arte de escribir: es un oficio. Esta actitud difiere de la romántica que insistía en el intento siempre frustrado de llegar a la poesía, enunciado que grandilocuentemente se repetía hasta la saciedad. En el caso presente, los poemas son realizaciones determinadas por su autor y no dejan lugar a vacilaciones.

Antirromántica es también la actitud que se refiere al enunciado de la temática de los poemas: son amatorios y han surgido de una frustración. Podría pensarse que esta confesión de un asunto personal manifiesta la presencia del impudor romántico —en palabras de Carlos Bousoño—, pero la diferencia es sutil. Mientras en el romanticismo la primera persona era la voz protagónica que despreciaba a las otras voces, en un acto de suprema agonía, aquí, la voz poemática trasmite sus sentimientos a través de un conjunto de un coro de voces.

Considero que el breve prólogo es un componente de la totalidad de la obra. He comentado la vinculación interna y externa que mantiene con las otras partes: «El dolor de los devotos», «Afluentes» y «Traslaciones». No me parece adecuado decir el contenido de cada una de ellas, porque si lo hiciera significaría que intento trasladar el discurso poético a una especie de prosa conceptual, a todas luces empobrecedora. Cuando más puedo citar que contienen, metaforizados, los temas de los poemas

Baja noche: noche de la soledad y del tormento; marea que en el crepúsculo declina y agoniza; derrocada y enlutada bandera; telón oscuro y plúmbeo que de repente cae para suspender el drama y dar paso a la tragedia, a la ruindad, a la bajeza.

Estos son los temas. Pero como todos sabemos ni su formulación coincide exactamente con los poemas ni los temas por sí solos constituyen la emoción poética. Toda suerte de artificios extraen de las almendras temáticas afectos y sensaciones. El trabajo del poeta consiste en involucrar temas, afectos y sensaciones de un modo tal que la experiencia sugerida por las palabras haga creer al lector que aquello que lee es un entramado de sus propia experiencia.

Mencionaré algunos artificios o estrategias utilizadas por Cristóbal Zapata, con el propósito de obtener la comunicación poética. Al final del prólogo, por ejemplo, el autor se minimiza mediante el uso de iniciales. Es un modo de sacar el cuerpo, aunque es también una llave puesta en manos del lector y que le conducirá a una abundante producción de sentidos, el más explícito podría ser el combate con el impudor.

Otra estrategia es la paratextual de los epígrafes. Extraigo los nombres de los escritores que colaboran: René Char, Roberto Bolaño, Robert Lowell y Luis Antonio de Villena.

Otro mecanismo es el paratextual de las dedicatorias: en el nombre de Diana, para Sophie y Bruno Roy y a Beatriz Babilonia de Bulirich.

Hay una nota de pie de página que alude a una obra de Juan García Ponce. Dentro de la nota se cita al poeta mexicano José Emilio Pacheco.

Desde el punto de vista intertextual hay dos clases de inserciones: la alusión y la cita entrecomillada. Se alude al poeta Raymond Carver, al fotógrafo Andrés Serrano, a Jorge Luis Borges, a Rubén Darío, a un lienzo del pintor español Tapiés, a las Sagradas Escrituras, al pintor Magritte. Existe una alusión extensa al filme japonés *El imperio de los sentidos*. Se alude al poeta Tomás Stern Eliot, al primer hombre Adán y al filósofo griego Diógenes. Cada uno de estos intertextos tienen tratamientos que incluyen la parodia hasta el travestimiento.

Las citas entrecomilladas contienen palabras de Anton Chéjov, Javier Vásconez y Octavio Paz. Se encuentra la cita entrecomillada: «cuando llegues a dormir abrázame,/ por favor, abrázame», palabras que provienen del otro actor del drama.

Pero el coro queda incompleto si se olvidan las traducciones de «Dos poemas ingleses» de Borges, de unas líneas de Robert Creeley y de la «Canción Infantil» de Robert Lowell. Este último texto se imbrica con la referencia que aparece en el poema «Relación de hechos» y que dice: *«El hijo que amamos y perdimos irrevocablemente,/ los tres claveles blancos sobre su tumba sin nombre»*. Motivo que reaparece en el poema «Memoria del Arcángel»: *El tiempo ha dispersado los últimos claveles/ que dejamos, son tallos secos y rotos en el camposanto. ¿Los volverá a juntar el viento, sobre la tumba amada y anónima? ¿O los destruirá, por fin,/ el próximo aguacero del invierno?*

Las estrategias son muchas, pero las mencionadas son suficientes para uno levantar una idea de lo que es el libro de Cristóbal Zapata. En todo caso, el papel de lector que he asumido, solo es eso, un papel, una especie de loa del antiguo teatro español —mientras la loa solicitaba compostura al público y hasta le informaba sobre las maravillas que iba a oír y ver—, mi papel es llenar, con poca pericia, el espacio que crece, el más explícito, en torno a los poemas de Cristóbal Zapata. No diré lo que quiso hacer

porque eso nunca se sabrá. Diré las pautas de sentido que se generan en los poemas.

Ya se comentó que *Baja noche* se aparta del primer romanticismo. Comentario que busca desvanecer la idea que podía surgir de una lectura ligera, la idea de que este poemario no es otra cosa que la plañidera queja del amor fracasado.

Baja noche es una rica convergencia de voces. Es un lugar de encuentros: el lector irá de un lado a otro y presenciará el drama del personaje poemático y otros dramas: noche de perros, el *imperio de los sentidos,* el drama de Borges... y aunque la palabra no sea afortunada, se contaminará con materias que solo la experiencia de vivir deja al descubierto.

El virtuosismo, no siempre disimulado, por ejemplo la imagen reticente que relaciona la boca con el sexo femenino sangrante y que pretende «impactar», el virtuosismo reside precisamente en el disimulo, en el ocultamiento del definitivo sufrimiento personal. En esta encrucijada del oficio del escritor se sitúa la cualidad del arte de la lírica y que es la posibilidad de proyectar el sentimiento que pudo rasgar las envolturas del ser hacia la diversidad de lectores, proyectar, reproducir otros sentimientos terribles, pero siempre liberadores. *Baja noche,* de Cristóbal Zapata, rompe el horizonte de expectativas y conduce hacia otro denso, hostil y en ocasiones de imprevistos cintarazos de luz.

Julio Pazos Barrera
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Violeta Luna, *Una sola vez la vida,* Quito: Eskeletra, 2000

Vale recordar que Violeta Luna (Guayaquil, 1943) es una de las figuras más importantes, junto a otras que se han sumado en estos últimos años, de la poesía ecuatoriana contemporánea. Su escritura ha sabido marcar y enfrentar los retos que toda escritura demanda mientras se sabe viva, a veces a riesgo de que al ensayar nuevos registros los resultados no lleguen a tener la plenitud que se persigue. Por ello no sorprende que ahora con *Una sola vez la vida* (Eskeletra, Quito, 2000), título que nos recuerda la atmósfera perfecta, bellamente funesta, de aquellos boleros que suenan —golpean— mejor cuando la soledad es un bar con las sillas patas arriba. No sorprende que un título tan logrado contenga los fragmentos de un discurso que busca perpetuar lo que la eternidad, tan cara para nuestros mal leídos modernistas, implicaba la fugacidad de lo vivido, la brevedad de lo que solo los sueños, las evidencias del desamor, su simbólica, en este caso el poema, permiten que sean la voz, «la otra», de aquello que nos nombra, pero que a veces nos cansamos, la cotidianidad termina por aplacar antes de que sean sumum de lo que nunca quisiéramos se parezca al olvido.

Una sola vez la vida también es un ajuste de cuentas, un desquite sutil, pero no por ello despiadado, sin que eso signifique que se sostenga en la vehemencia verbal o

el estridentismo metafórico; ajuste con las cosas más sencillas —nunca simples— de las que están hechos nuestros días. Retrato de los ecos, el vacío que tritura, de las sombras que se fugan de «Los agujeros de la ausencia», sección esta que copa el mayor espacio del libro. Acumulación de instantes, ráfagas (recordemos que el «pez solo puede salvarse en el relámpago», según Dávila Andrade), de una sola y larga jornada, ¿o batalla?, que enuncia todo lo que el cielo nos presta.

Fragmentarismo en el que conviven, cohabitan, dos discursos que se contraponen, pero a la vez, delicadamente se complementan (la delicadeza en Violeta Luna tiene aquí mucho del candor de la trampa y los ceremoniales negros), quebrando la noción convencional del texto unitario; versión de un texto en el que las palabras, sacadas del léxico que provee el haber transitado por el infierno o los suburbios del paraíso, se dan la mano en una alianza donde (la disposición tipográfica contribuye al efecto) todo es parte de una misma advertencia e imprecación, que poco o nada tiene del cliché del refrán:

Ningún espejo
suprime los errores.

Ahora mismo
la luna se ha metido en mis espejos
y yo me miro en ella
para limpiar mi sombra. (23)

Ese recurso, muy bien suministrado, le permite al sujeto lírico marcar, por medio de oposiciones, lo que en primera instancia se plantea como un acerto envuelto en el aliento de la supuesta sentencia (entendida esta como nos la propone Cioran), para luego devenir en negación que en algunos casos se resuelve desde y dentro del poema; en otros la resolución lírica esperada se ancla en el albur.

El negar en Luna, por tanto el condenar, como el erotismo que conserva su esencia al insinuarse en el ocultamiento, no es parte de un juego o decir gratuito, ni afán de contradecir solo por irritar; negar es la forma que asume la voz poética para reconocer e interpretar aquellos huecos por donde se cuelan las proyecciones de esas cosas, elementos volátiles de los que se va nutriendo (ritualidad ejecutada desde el desconcierto), pero a la vez desnudando, quedando en hueso, la vida, los cuerpos, su noche, su día, que en estos versos duele como piedra de fuego entre manos.

Inventario este, redactado con el apremio que el habitar, saberse parte, extranjera, de un cielo extraño, impone. No hay tiempo (de ahí la obsesión por lo epigramático) para dejar morirse, para que el implacable y descomunal animal de la nostalgia nos devore, incluso, como en los poemas de la uruguaya Idea Vilariño, las vastas posibilidades del instante (lo etéreo) de la palabra que es milagro, del lenguaje que es la verdadera patria del poeta:

No existen alfabetos
sin su primera ausencia.

Un día desperté bajo este cielo
Y me dolió la Patria.
Ahora reconozco que la ausencia
No es la Patria que yo quiero. (31)

La ausencia es un espejo en el que aún, dentro de la misma Patria, no deja de recordarnos cuán extranjeros somos. Quizá los tiempos que corren, con la vorágine del miedo y el terror sembrados en la gente que busca cómo despertar sin ser asesino de su aliado, han legitimado esa secreta noción, esa verdad que no se aprende —como en el amor— mientras no es parte del desplome. Ahora reconfirmamos que (estos textos nos atraviesan como una guillet) la Patria es más que una, que siempre estuvo partida, a veces murmurándonos una canción de película de terror, otras de un saxo que algún ciego toca desde el fondo de una plaza de Quito ganada por los travestis y los profetas que ni siquiera sospechan lo que anuncian. Esa Patria —la de la referencialidad política— que la ausencia le devuelve a la poeta, es de la que, a pesar de habernos pateado en las costillas, siempre, como parte del cuerpo que se adora o pretende olvidar, se quiere poseer aunque sea, como apéndice de la peor de las mentiras, un puñadito de su sangre, de su historia:

Yo busco en estas calles
las huellas escondidas de mi gente,
esa perfecta línea de mi tierra.
Pero este mundo ajeno
me niega la evidencia de lo mío. (89)

Anoté apremio impuesto por el tráfago de la ciudad extraña, apremio del que se contagia esta poesía en la que todo es parte, sin duda, de un universo largamente trabajado por Luna entre uno y otro libro; en los que, incluso, ese afán legítimo, sin la pose que podría evidenciar el inútil cartelismo, más de una vez la llevó a verse en el pellejo, la soledad y la desolación del otro, del prójimo que nos identifica porque es la proyección de lo que tememos ser, de lo que somos en tanto y cuanto pernoctamos en el mismo edén, en el mismo calabozo. Ese prójimo, llámese Sinatra, al que la extranjera, desde las ruinas que no le pertenecen, le tributa, quizá la celebración que en el azul de Chagall no se sospechó ese réprobo de la pesadilla americana:

Difícil es saber
el preciso minuto del ocaso.

Anoche se apagó una azul garganta
y ahora llueve tanto sobre el mundo.
Se fue sin pasaporte,
«a su manera», Frank Sinatra. (45)

Pero el ocaso de Sinatra, la conciencia azorada desde el otro lado de la calle extraña, solo es un pretexto para repoblar toda esta «biografía para uso», no solo de «los pájaros», sino de todos quienes al entrar en sus códices irán encontrando, redescubriendo, los vestigios, las afirmaciones y las paradojas, de quien nos habla del dolor más vie-

jo, pero no por ello superado, del hombre y la mujer que habita un tiempo, un país, una ciudad, una época, sin caer en patetismos discordantes, ni en ese discurso del chillido en el que nadie repara. Una biografía real, asumida con el temple, la sabiduría de las palabras, de la lectura (pasión y reflexión, por tanto búsqueda que no termina) de lo que secretamente nos comunica el lenguaje invisible de las alucinaciones; «real», además, por estar atravesada de las infamias, sus variantes, los golpes vallejianos —bajos y altos—, los que nos caen cuando llueve mientras esperamos en la misma estación donde no hay trenes, el que nos llevará a esa playa o recodo que el amor —el que no se muere nunca— ficcionaliza, pero que sabemos nos trae, otra vez, de regreso. Porque sucede que

> Cansados de pensar
> y hallar nuestro vacío
> podemos finalmente convencernos
> que adentro de nosotros solo queda
> ese viejo semblante del olvido. (67)

Olvido que se revierte en memoria. Las partes corresponden a un todo, quizá a ese grande y único poema (los fragmentos son pausa y continuidad de una misma confesión) que desde un bar o una plaza sembrada de fantasmas en Seattle (todo los textos están fechados en esta ciudad norteamericana), le fueron devolviendo, reconstruyendo, aquello de lo que pensó solo sería parte de un juego clausurado. Pero la memoria, parece recordarnos la poeta, se encarga de volvernos al espejo, ese donde es posible toda escritura, toda transfiguración de la máscara. Olvido que es desbocadura de la ausencia, extrañamiento de resucitar (otra de las caras del desarraigo) en medio de algo que entre uno y otro texto está sugerido: la desolación de no haber conseguido lo que, incluso, el amor (personaje central) expresado más allá de los límites de la experiencia, no deja de anunciarse como una pérdida que se justifica en la desaprensión, o la falsa memoria:

> *Tal vez lo que se pierde*
> *resulta lo más dulce.*
>
> Un hombre está alejándose
> por una obscura playa,
> y una mujer se queda
> soñándolo por siempre.
> Es el amor que empieza. (71)

¿El amor que empieza? Sí, porque es el amor, no nosotros, ni el objeto amado, el que se marcha. Porque el amor comienza, a pesar de las estafas, ahí donde todos, incluso los amantes que no aman, creían que solo habría ceniza para borrar todo intento de arrepentimiento por lo no cumplido.

La visión del deseo y lo amatorio, su envoltura de inocencia irrecuperable de ese entramado que en tanto exista en los hombres y mujeres la posibilidad de ejercerlo, a riesgo de que nunca se obtengan las respuestas que engordarán el hastío, reviste a la escritura de Violeta Luna de una dimensión desencantada; religiosa —toda gran poe-

sía está imbuida de ella— que la torna réquiem, acto de contrición, testimonio, música nocturna y marina, para los ojos y el desasosiego de las criaturas de este jardín donde

Ningún tranvía,
ninguna loca puerta
nos puede conducir a la alborada.
Ningún camino, nada,
nos puede regresar a la inocencia. (72)

Música —la poesía es música inventada por Dios para recordarlo— dicha con las palabras precisas, urgentes e impostergables, a la que se suman sus otras partes: «Una sola vez la vida», que da título al volumen; homenaje contra una de las formas, la sensación de ruptura, que improvisa la muerte, en ningún momento explicitada en el texto, al hermano que «se ha vestido/ con ese blanco traje del silencio/ para levar el ancla./ Mi hermano se ha embarcado/ con rumbo al arco iris y allí vive» (99). «Otra variante de la ausencia» explora e insiste en la búsqueda —la ausencia es territorio desde el que se habla con la miel y el espanto de la espera— del amado, sujeto y objeto, destinatario, de lo que es la ejecución de esa forma cabal, la más posible, quizá única, del amor cuando se expresa como una presencia en pretérito:

Tu voz me recompensa
se riega en esta piel hasta endulzarla.

Me llegan tus palabras
bordadas con el humo de la tarde
y yo me quedaría
catorce primaveras escuchándolas.
No dejes de tocarme
con esa magia obscura de tus ojos.
No dejes de bañarme
con esa menta pura de tus ríos. (105).

Ciclo al que se agrega, dentro de lo que temáticamente resulta un leimotivo obsesivamente sondeado y escarnesido por la poeta, secciones como «Mi búsqueda» y «Mi nombre», que son la caída en plomada (la intensidad del intimismo adquiere en este tramo los niveles de la alucinación, la escritura es más perentoria), a ese lugar con historia, pero a la vez sin otras señas de identidad que no sean las que determina el *nombre* que nos dieron, el que nos designa, pero a la vez nos desfigura, incluso, dentro de las broncas, las guerras triviales o válidas que un yo disgregado, ausente de sí mismo, logra levantar cuando se reproduce en el pedazo —los pedazos que se asimilan en un silencio arenoso— de espejo que una vez (¿solo una vez?) le concede y nos regala la vida.

Raúl Serrano Sánchez
Universidad Andina Simón Bolívar