trece | II semestre/2001

kipus

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

ISSN: 1390-0102

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

kipus
• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

trece II. semestre/2001

CONTENIDO

Homenaje

ERNESTO ALBÁN GÓMEZ 3 Homenaje a Carlos Suárez Veintimilla

Estudios

CARMEN PERILLI 9 El taller de la memoria literaria en nuestra América

RAÚL VALLEJO 19 La palabra inflamada

BÁRBARA SCHULTZ 27 El imaginario urbano en *El secreto* de Javier Vásconez y *Sueño de lobos* de Abdón Ubidia

VICENTE ROBALINO 37 Escritura y erotismo en tres narradores mexicanos del 50

JEANETTE AMIT 43 La metapoesía en Octavio Paz: trabajo de escritura y siquismo creador

GABRIELA POLIT DUEÑAS 53 Tiranos y poetas: masculinidad y nación en la narrativa nicaragüense contemporánea

Crítica

DANIUSKA GONZÁLEZ 71 *El décimo infierno*, de Mempo Giardinelli: el discurso del viaje

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR 81 El insomnio y la caída

MARÍA ISABEL HAYEK 85 *Que te perdone el viento*: la inconsútil frontera entre historia y novela

RAÚL CARRILLO ARCINIEGA 93 La aventura solitaria del amor en los cuentos de Raúl Pérez Torres
CECILIA VELASCO 105 Adolfo Macías o el violento romperse
RAÚL SERRANO SÁNCHEZ 111 Galo Galarza: nómadas que buscan el cielo

RESEÑAS
ALICIA ORTEGA 119 *La ciudad y sus bibliotecas: el graffiti quiteño y la crónica costeña*
CECILIA ANSALDO 120 *Cuentan las mujeres. Antología de narradoras ecuatorianas*
CAROLINA ORTIZ 123 *La letra y los cuerpos subyugados: heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas*
VICENTE ROBALINO 126 *Sobre la hierba el día*
MARÍA AUGUSTA VINTIMILLA 130 *El tiempo, la muerte, la memoria: la poética de Efraín Jara Idrovo*
RODRIGO PESÁNTEZ RODAS 132 *Los silencios del bosque*
CARLOS GARCÍA-BEDOYA 133 *La literatura peruana en el período de la estabilización colonial. 1580-1780*
NEY YÉPEZ 138 *Mundos abiertos*
MIGUEL DONOSO PAREJA 140 *La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona*

COLABORADORES 145

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
13/2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

HOMENAJE A CARLOS SUÁREZ VEINTIMILLA

Ernesto Albán Gómez[1]

Hace ya veinte y ocho años tuve la suerte de intervenir en un acto académico en el cual se presentaba el libro que recogía la que era para entonces la poesía completa de Carlos Suárez Veintimilla. Dije en aquella oportunidad: «Bien comprendo que estos tiempos son extraños si no hostiles a la poesía. Las crisis que conmueven al mundo contemporáneo y que atacan las estructuras que hasta hoy se consideraban más firmes, contagian sus efectos a los ámbitos periféricos del conflicto. Una especie de ateísmo literario, valga la expresión, niega la razón misma del arte. 'La poesía no nos salvará', clama un filósofo furibundo, en frase que define la actitud pragmática de las ideologías modernas».

Si tales palabras eran pertinentes en aquellos tiempos, qué podríamos decir ahora, cuando la violencia, el odio, la muerte, están marcando fatalmente los comienzos del nuevo milenio; cuando la ciencia se deshumaniza cada vez más; cuando los valores se arrinconan ante el empuje de inéditas formas de conducta que privilegian el egoísmo y la corrupción. ¿Desempeña algún papel la poesía, nos salvará la poesía, en un mundo agobiado por necesidades y miedos de toda especie, en medio de un torbellino abrumador de pasiones y perversiones?

Precisamente el Consejo Superior de la Universidad Andina Simón Bolívar ha dado una respuesta a estas interrogantes, cuando en su reciente reunión de Bogotá decidió conceder a Carlos Suárez Veintimilla la dignidad de profesor honorario de su claustro, haciendo mención precisamente de su quehacer

1. Texto leído en el homenaje de incorporación del poeta Carlos Suárez Veintimilla como profesor honorario de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, realizado el 30 de octubre de 2001.

literario y de la contribución que, principalmente como poeta, ha prestado a la sociedad. No, obviamente, porque la poesía sea capaz de detener la marcha brutal de los cuatro jinetes del Apocalipsis que han vuelto a cabalgar por los cielos del mundo; sino porque la poesía, en medio de todas estas turbulencias y contradicciones, nos devuelve la fe en el ser humano, contrapone a sus debilidades sus grandezas, y nos aproxima a los misterios más profundos de la vida: el amor, el dolor, la ternura, la belleza. No es esta la oportunidad para hacer un análisis de la poesía de Carlos Suárez, ni soy yo un crítico literario que cuente con los instrumentos metodológicos necesarios para hacerlo; pero sí creo que es pertinente el repetir en esta solemne ceremonia algunas de las reflexiones que tuve la oportunidad de compartir en el acto académico mencionado.

Y puedo afirmar, sin vacilación alguna, que el paso de los años no solo que me ha permitido confirmar tales puntos de vista, sino que me ha revelado nuevas dimensiones que surgen transparentes del conjunto de su obra. Una obra que se ha ido construyendo durante setenta años. Un largo camino, como él mismo escribía: «Un camino desigual: (a veces) con sol, (a veces) ensombrecido; con árboles, bordeando una corriente, o atravesando un paisaje desolado». Una obra que también es, en sus propias palabras, «un testimonio de un alma que lucha, o que se desaliente y se abate, o que sueña y vibra y canta».

El jesuita Aurelio Espinosa Pólit, a quien podemos atribuir el mérito de haber descubierto, si cabe la expresión, al poeta, señalaba con acierto dos vertientes fundamentales en su poesía: la canción del paisaje y la canción religiosa.

En el primer aspecto, seguramente el más divulgado, la característica central consiste, a mi modo de ver, en una suerte de interpretación romántica del paisaje, en el sentido de que los diversos elementos que prodiga la naturaleza: color, sonidos, texturas, formas cercanas o distantes, montañas, llanuras, ríos, atmósfera, flora y fauna, todos ellos son captados, no como recursos u ornamentos externos que se alquilan y disponen en un escenario, construido para satisfacer a una mirada ávida de singulares experiencias sensoriales, sino que se funden dentro del espíritu y son una suerte de anticipación y de réplica a las vibraciones interiores, a la variada gama de sentimientos profundos que palpitan en su corazón y en su mente.

Es decir, captación del paisaje, en toda su amplitud y hermosura, pero sobre todo interiorización de ese paisaje, hasta convertirlo en una expresión vital. Es que la naturaleza atrae constantemente la atención del poeta. Es, en muchas ocasiones, el paisaje de Imbabura, su patria chica, pero también el de otros lares entrevisto apenas en uno de sus viajes, que provoca a la distancia la saudade de lo suyo; o son aquellos otros retazos de paisaje, sin ubicación precisa, cuyos rasgos sueltos reaparecen de pronto en nuestra memoria, sin que

atinemos a colocarlos en su lugar exacto. La comunión con la tierra, que no es fácil restablecer, pues el estilo moderno de vida nos hace olvidar que la tierra es nuestro principio y nuestro fin.

Tal vez se deba solamente a mi gusto personal, pero debo mencionar en este punto su celebrada serie de poemas a las lagunas de la provincia de Imbabura, en la que claramente aparece esta doble función de penetración en la esencia misma del paisaje y de sutil paralelismo con el clima espiritual del espectador.

En Mojanda se patentizará la «sed eterna de altura», el «anhelo insaciado», las «ansias dispersas» que finalmente se disuelven en soledad al llegar al «hondo azul del agua». El «manso y suave rumor» de Yahuarcocha es una «plegaria ingenua y tímida». Cubilche es la inocencia celosamente custodiada; Proanta, el «silencio doliente». San Pablo, el «remanso dulce, como el alegre retozar de un niño», que de pronto se interrumpe, se suspende, bajo una oculta sensación, en el «trémulo latido», del vuelo de las garzas.

Tal vez la mejor muestra de esta compenetración la encontramos en los dos poemas dedicados a Cuicocha. En ambos casos, naturalmente, el elemento paisajístico es idéntico: «laguna: piedra, cristal y azul, solo laguna», y son los mismos, los ojos solitarios que desvelan la «pupila dulce y grave» del agua. Pero en el primer caso, el espíritu sereno y fuerte escruta filosóficamente el fondo del espejo: «Agua para pensar ... en una austera y triste lejanía». El otro poema recoge un relámpago de dolor, de desaliento, casi de miedo: «Yo soy un niño solo y esta agua tiene suavidad de madre».

Insisto: hay en estos poemas algo más, mucho más que una visión colorista revestida por la imaginación de metáforas brillantes. Se trata de una compenetración íntima, de una familiaridad permanente, de un intercambio de impresiones, en un nivel en que poeta y naturaleza son un solo ser, o manifestaciones similares del mismo poder creador.

Encuentro en este aspecto de la poesía de Carlos Suárez dos temas que me parece pertinente destacar. Adivino para el primero una motivación casi obvia para quien ha transcurrido su existencia en ese fraternal contacto con la naturaleza, incontaminada y tímida. Por reacción entonces, la ciudad, «esa cosa abstracta», como la califica, ese mundo artificial, que han construido los hombres con piezas mal acomodadas e inestables, le merece un recelo instintivo, un temor a ser engañado, a ser arrojado hacia experiencias dolorosas y pasiones extenuantes; a arrastrar una vida sin sentido, absurda, atosigada por preocupaciones estériles y enfrentamientos suicidas. Por eso las flores del páramo son tan distintas a las flores ciudadanas. Por eso el mar le resulta tan atractivo, porque inmerso dentro de él, el alma está libre de las barreras grises que levantan el hierro y el cemento; y el oído, con el rumor del viento y del agua se libera también de las estridencias urbanas.

También el poeta retorna una y otra vez al tema de la noche. Parece extraña tal insistencia en un hombre tan claro, tan diáfano, tan transparente y abierto a la luminosidad del alba; pero en estas contradicciones se descubre precisamente la esencia del don poético. La noche ejerce sobre este hombre matutino una suerte de fascinación que no puede ocultar en los diversos instantes de su poesía.

El recorrido de las horas nocturnas comienza al atardecer: «¿Señor, que tiene el alma de las tardes?». La luz de la luna en el mar provoca extrañas resonancias espirituales; las «mil pupilas abiertas» de la noche estrellada le sugieren viejos recuerdos de la vieja historia de los reyes magos; la noche oscura, en cambio, es inquieta y huraña. En la alta noche, lacerada y espléndida, evoca a los hermanos muertos: el hermano «regando juventud sobre la arena», la hermana con su traje de novia y la cruz de marfil entre las manos. En otra ocasión, a las dos de la mañana, al oír los pasos apretados del rebaño, quiere ir tras él, atado de esperanzas y estrellas. ¿Es extraño entonces que se compare con una «errabunda luciérnaga», mitad sombra y mitad luz? «Sí. Yo sé que mi luz es poca cosa y que es débil y trémula. Pero que es luz».

La razón de ser de la poesía religiosa está en su autenticidad. Con excepciones contadas, fruto de una fugaz genialidad intuitiva, solo quien cree, siente y vive una fe con decidida convicción y entrega, es capaz de trasladar al verso tales creencias, sentimientos o experiencias vivenciales. Si no es así, en la poesía seudorreligiosa se termina por descubrir la máscara que la destreza o la audacia no han podido ocultar. Esta es la causa por la cual la poesía religiosa es tan escasa y se esconde lejos del boato de las modas literarias.

Tengamos presente que Carlos Suárez Veintimilla no solo es poeta, es también un sacerdote. Más bien dicho es, principal y fundamentalmente, un sacerdote que se ha entregado a su labor cristiana con abnegación, caridad y pasión apostólicas. Pero como la dicotomía poeta-sacerdote solo opera conceptualmente, su poesía está transida siempre de esa verdad, de esa fe, de esa esperanza que alumbra todos los actos de su vida.

Ya en su primera colección de poemas, *Caminos del corazón inquieto*, la nota religiosa resulta esencial y esa es una constante que está presente a lo largo de toda su obra. A veces se trata de recreaciones de estampas bíblicas, acuarelas, las podemos llamar, como tituló a una de ellas. Son los pescadores de Tiberíades a quien Jesús iba a convertir en pescadores de hombres, o los discípulos de Emaús incapaces de reconocer al Maestro, o la conversión de Pablo en el camino de Damasco. Escenas esbozadas apenas con dos o tres rasgos, pero suficientes para evocar todo el sentido profundo del momento escogido.

Otro conjunto importante de poemas son los que integran su autobiografía espiritual, recorrido de los diversos episodios que integran la aventura de su acercamiento y entrega a Cristo. Una aventura que se inicia con una nota

de humildad, una humildad siempre presente, «como esa higuera estéril me encontraste, Señor», y que culmina con la eucaristía celebrada en la imponente catedral de la montaña.

De su poesía religiosa, yo prefiero sus meditaciones introspectivas y retrospectivas, a la luz de la verdad cristiana. Son a mi parecer los poemas más elaborados y complejos de toda su obra, y en ellos se entremezclan, inevitable condición humana, la paz y tranquilidad de los días buenos, y el desaliento de las jornadas duras, en las cuales aparece la soledad con demasiada frecuencia y en las cuales, afortunadamente también con frecuencia, hay un hálito inspirador —sobrenatural— que supera las dificultades.

Me pareció indispensable en esta tarde, en que la Universidad Simón Bolívar, y a través de ella, el país, la Comunidad Andina, hace un reconocimiento formal de su aporte a la cultura, exponer ante ustedes, aunque sea breve y limitadamente, los argumentos que sustentan este homenaje. Tenemos ahora con nosotros a un gran poeta, a un sacerdote entregado a la tarea de servir a Dios y a los hijos de Dios más necesitados y humildes; a un ser humano repleto de ternura, de sensibilidad, de alegría y espontaneidad. También de modestia, que posiblemente le hace sentirse extraño en un acto como éste. Este personaje que ha hecho de la larga jornada de su vida una siembra constante.

Sí, creo que ahora podemos replicar al incrédulo filósofo de marras. Cuando la poesía es una demostración de fe, de amor y de esperanza, cuando rescata todas las formas maravillosas de la vida y de la verdad, cuando descubre la belleza y la trasmite sin vacilaciones ni esguinces, la poesía sí podrá salvar a esta humanidad doliente, deshecha y sin rumbo.

La poesía es luz. Y el poeta, mucho más que una errabunda luciérnaga, un creador capaz de iluminar el camino en medio de las tinieblas. ✤

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
13/2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

El taller de la memoria literaria en nuestra América

Carmen Perilli

(El lenguaje) El espacio se ensancha y el tiempo se alarga: estamos unidos por la lengua a una tierra y a un tiempo. Somos una historia.
Octavio Paz

Uno de los planteos que recorre encuentros nacionales e internacionales de estudiosos de la literatura latinoamericana se relaciona con el espacio de producción y circulación de la crítica y teoría literaria latinoamericanas. Está directamente vinculado a la definición del objeto literario y a la construcción de diversas cajas-herramientas que permitan trabajar la serie literaria en relación con la serie cultural y social. Los usos del tiempo y del espacio han variado, determinados por las relaciones económicas y políticas de poder que también inficionan otros ámbitos, entre ellos el de las instituciones culturales. La proclama de la globalización y el fin de los nacionalismos es una construcción estrechamente vinculada a la estructura de espacio y referencia desde el cual se la enuncia. Lo que aparece como universalidad para una zona del planeta se transforma en localización forzada para la mayoría. No todos somos migrantes, y, aún entre los que se desplazan podemos diferenciar entre turistas y vagabundos (Bauman). En todo caso la cuestión de la extranjería está dada por la exclusión de vastos contingentes humanas, su despojamiento material y simbólico a través de perversas exclusiones.

Las construcciones geopolíticas de los fines de milenio requieren de la misma sutileza de lectura que los nacionalismos modernos para no ser arrastradas por los reduccionismos de una época signada por la desvalorización de la experiencia y de la memoria histórica y cultural. La actitud crítica de la cultura es el arma que permite ir más allá de una pura resistencia o reacción, pe-

ro resulta imprescindible recordar la profusa y variada historia de la crítica latinoamericana —en sus versiones continentalista como nacionalista— y, yendo más allá, nos insta a realizar una crítica de la crítica (Nicolás Casullo).

Se trata de construir proyectos alternativos que, al procesar un máximo de lecturas, lo hagan dando continuidad a las múltiples tradiciones críticas latinoamericanas que, lejos de ser embrionarias, se han desarrollado a lo largo casi de 200 años, han formulado y consolidado modelos propios respondiendo a las tensiones de nuestra historia social y cultural. Es cierto que las academias latinoamericanas se encuentran más preocupadas por presiones económicas y políticas, así como menos compasadas de los proyectos modernizadores. Pero esto no debe impedir sino alentar debates hacia adentro que permitan determinar el funcionamiento de nuestras propias lógicas culturales y literarias. Resulta casi innecesario señalar la importancia que en estos últimos tiempos han cobrado los campos del Norte en la determinación de las agendas. El Sur se ha visto sometido a largos períodos dictatoriales que agudizaron los estériles nacionalismos, preparatorios de la posterior aplicación de planes neoliberales de democracias formales que buscan armar un mercado para el capital multinacional. Estados Unidos recibió y recibe una gran cantidad de exiliados políticos y económicos que han llegado a conformar equipos intelectuales, permanentemente nutridos por migrantes tanto de críticos como creadores. Desde Sor Juana hasta hoy en América Latina los claustros, religiosos o laicos, aparecen como el lugar del saber —metáfora de lo cerrado desde dentro y desde fuera— en oposición a los campos yanquis connotados por la apertura y la expansión.

Los estudios literarios latinoamericanos, en estado de perpetua emergencia, son peligrosos para los vendavales autoritarios que consolidaron los panteones oficiales y para las economías neoliberales que los declaran prescindibles en nombre de las comunicaciones o de la lengua. Algunos equipos intelectuales, despojados del sustento utópico, proclaman la decadencia de la literatura, en nombre de prácticas discursivas masivas y populares, respondiendo a las cuestiones del canon. Condenan a la ciudad letrada latinoamericana como bastión de la cultura hegemónica e intentan suturar la diglosia proclamada por Ángel Rama, usando las consignas de materialistas culturales y poscolonialistas. Un nuevo modo de construcción desde la ajenidad, que no comprende que en estas latitudes de lo que se trata no es de derrumbar el canon sino de construirlo. Lo que nos enfrenta a viejos desafíos que deben llevarnos a revisar conceptos como el de la apropiación de archivos y colecciones, fundamentales en el funcionamiento de la cultura, concebida como combate entre fuerzas diversas.

Hablo desde la experiencia de enseñar literatura latinoamericana en Nuestra América, en mi caso el Tucumán, donde el analfabetismo real y funcional

ha avanzado de modo tan alarmante como la desnutrición. En un mundo donde la electrónica nos enfrenta a un nuevo proceso de alfabetización cada vez más sujetos son despojados de la posibilidad de manejar códigos complejos, aplastados por la brutalidad de la pobreza y la cultura de masas, en escuelas convertidas en precarios comedores, en el mejor de los casos, y con bibliotecas populares destruidas. En este mundo la literatura sigue siendo un «escándalo necesario» que moviliza la imaginación, que impide la muerte. Leer y Escribir se transforman en un combate por la vida, un enfrentamiento con nuevos procesos de vaciamiento de nombre como el de la Conquista. Aunque la letra, y en gran medida la lengua, haya sido originariamente propiedad de otros, nosotros debemos sacarlas del cuarto de Melquíades permitiendo su multiplicación. Resignar la adquisición y la transmisión de nuestras memorias literarias, excluirnos de la experiencia estética occidental, en vez de incluirnos con nuestra enorme tradición policultural, equivale a aprobar el olvido obligatorio de los proyectos colonialistas, contra el que nos han advertido voces como las de José Martí.

El lugar es siempre una realidad cualificada, la cartografía un trazado que intenta apresar la realidad en el papel o la imaginación. Los cantos de cisne que anuncian la desaparición de las naciones obedecen más a la extraterritorialidad del capitalismo que a la desaparición de las diferenciaciones regionales y a las necesidades nacionales que posibilitarían no solo la concentración del capital sino de la libertad en manos de unos pocos —libertad para moverse y para actuar (Bauman)—. Esto se evidencia en las todavía fuertes barreras que separan países como Chile y Argentina; Ecuador y Perú. Si los residentes del Primer Mundo escapan cada vez más a los condicionamientos del espacio, y manejan mejor las realidades externas, las migraciones que afectan a los países latinoamericanos internamente son de un orden diferente. Muchos latinoamericanos no abandonan su lugar de origen, condenados al ninguneo, no solo material, sino simbólico, ya que sus propuestas no interesan a una cultura de masas diseñada desde los espacios centrales, diseñada como espectáculo y enajenación. En esta situación esos sujetos, lejos de relegarlos fatalmente a la oralidad, deben ser incorporados a la posibilidad de la lectura, a las operaciones que sobre la lengua realiza la literatura.

Si la nación nace, como señala Benedict Anderson, como una comunidad imaginada, Nuestra América, resultante de la conquista, funda su identidad en la violencia de la misma pero también en las sucesivas reconquistas y contraconquistas, en las que la cultura y la literatura tuvieron una función fundamental. Esas alianzas entre el poder y la palabra deben ser subvertidas como bien lo entendió Pablo Freire. Desde el reconocimiento de la heterogeneidad, no podemos renegar de esa totalidad contradictoria en la que se dice y se hace nuestro rostro.

Polanco señala que América Latina es más un archipiélago que un continente. Esta flexibilidad, en muchos casos realizada en nombre de los denominados latinos norteamericanos, no debe suponer la demolición del variado sino en una historia significativa del mundo, de una comunidad asentada no solo en un imaginario cultural común. Una comunidad que se ha imaginado a sí misma de variadas maneras pero cuyas tradiciones deben ser transmitidas y reformuladas desde dentro. Hay un dentro y hay un fuera.

Existe una cultura latina en Norteamérica luchando por el reconocimiento y la integración a la cultura nacional estadounidense que de algún modo juega con sus reglas y las del mundo con el que interactúa en el que es el otro. Existe una cultura y una literatura que se produce de este otro lado de la frontera de cristal que tiene otra dinámica, sin que la supuesta relativización y reducción que las diferencia no se transforme en una nueva versión de la universalidad. «Lo latino» puede ser otra versión de Macondo, nuevas formas de homogeneidad. Nuevas y distintas formas de alambradas culturales. Los embates sufridos por los estudios literarios han tenido diversos nombres, en todos los casos han estado marcados por el exotismo y la transitoriedad.

El funcionamiento de la cultura supone una fecunda tensión entre memoria y olvido, este último relacionado con la necesidad de selección. Pero esa selección supone una decisión asentada en el conocimiento de las diversas tradiciones de las que formamos parte. Al mismo tiempo debe tener en cuenta su relación con el lugar de memoria y con la lengua. Ángel Rama afirma que si la crítica no produce obras sí consolida el sistema literario. Dar continuidad a la construcción de nuestro archivo cultural y literario sigue siendo prioridad para los intelectuales latinoamericanos. Grandes zonas del corpus literario latinoamericano continúan ensombrecidas, cercenadas no solo por la acción de las represiones dictatoriales sino por el olvido al que las somete, sin contemplación alguna, el mercado y las políticas educativas. Se insiste mucho en las nociones de borde y frontera del objeto literario, y no podemos desconocer la aparición de nuevas formaciones discursivas. Pero dar cuenta de la existencia de la cultura oral no debe significar ignorar la aventura de la cultura escrita.

Sin abandonar la tarea antropológica, el registro de los discursos orales, en el reino de este mundo, resulta revolucionario construir bibliotecas a las que con tristeza vemos emigrar completas, al Norte. No es extraño escuchar de algunos especialistas que resulta imposible producir sin viajar. Así como los códices fueron empleados como papel de cartas de los conquistadores y la crónica de Guamán Poma ha terminado su paradójico viaje en Dinamarca, hoy, por falta de políticas, se cierran las bibliotecas populares y se abandona gran parte de las universitarias —sometidas también a las purgas de los censores.

No se trata de caer en viejas antinomias que, no por viejas dejaron de ser vigentes en este mundo de novedades. Lo que afirmo es que la agenda de los

estudios literarios latinoamericanos debe emerger de nuestro propio espacio. Así, la preocupación que llevó a abrir las *Jalla Cusco* con el trabajo de Zevallos Aguilar sobre los migrantes me parece absolutamente trasplantada. Toda una alegoría: allí en el centro del mundo donde hasta en el aire se conservan las voces de los abuelos, parecen asediarnos las cuestiones culturales norteamericanas, en las que las tensiones entre extranjería y hospitalidad están extremadas. La cuestión de los latinos es una de tantas problemáticas, inclusive menor al lado de las urgencias de los estudios literarios latinoamericanos. Hasta dónde y hasta cuándo, como dice Arenas, seguiremos siendo exóticos productos hollywoodenses o, como dijo Reinaldo Arenas, hasta cuándo seguiremos siendo descubiertos.

La literatura es una aventura de la libertad, un instrumento que pone en crisis la representación de la realidad y critica los modos de ver el mundo. Pero para ello no podemos dejar de tener en cuenta el trabajo con el lenguaje que supone operar sobre la lengua propia. Abrir puertas a la escritura, apostar a la memoria y a la libertad, a la fuerza de los sentimientos, en un mundo global y al mismo tiempo fragmentado. Como bien señala el mexicano Fuentes, «agitar, modelar, acariciar y cachetear a una de las grandes lenguas del mundo, impedirle que juegue el juego de la bella durmiente, devolverle la naturaleza verdaderamente revolucionaria» sigue siendo la misión del escritor, sigue siendo la misión del crítico.

Actividades como la lectura y a la escritura, hostigadas por la competencia del mundo vistoso de la imagen, en el que la educación ha perdido el prestigio simbólico que la caracterizaba, en el que el mercado otorga los valores. Los comienzos de siglo repiten situaciones. En el XXI como en el XX una enorme mayoría tiene vedado el acceso a la comida y, por supuesto, a los libros, mientras una minoría juega con los destinos de la humanidad toda. La barbarie surge muchas veces desde el centro de la civilización, más devastadora que nunca antes.

En América Latina, Nuestra América, estamos convocados a ayudar a construir una cultura de la contraconquista que nos permita trabajar la pluralidad y luchar contra la peligrosa homogeneización que desde el poder se intenta instaurar como imagen de nuestro continente, ese lugar donde la belleza parece estar unida a la tristeza para siempre, la enseñanza de la literatura latinoamericana. Un espacio de la crítica y de la creación donde se conjuguen pasión y razón resulta imprescindible en esta América en la que Manuel Scorza proclama «no pueden ser bellos los ríos/ si la vida es un río que no pasa;/ jamás serán tiernas las tardes/ mientras el hombre tenga que enterrar su sombra/ para que no huya agarrándose la cabeza».

No podemos negar la importancia de la memoria histórica, la memoria literaria también ha anegado múltiples tradiciones latinoamericanas. Una larga

corriente de pensamiento, como lo señala Achugar, ha planteado la necesidad de construcción de una cultura; autonomía no significa encierro. Eduardo Galeano nos dice que América Latina ofrece un campo de batalla entre las culturas del miedo y las culturas de la libertad, entre las que nos niegan y las que nos nacen. Ese marco común, ese espacio común, ese común campo de batalla, es histórico. Proviene del pasado, se alimenta del presente y se proyecta como necesidad y esperanza hacia los tiempos por venir. Porfiadamente ha sobrevivido, aunque haya sido varias veces lastimado o roto por los mismos intereses que subrayan nuestras diferencias para ocultar nuestras identidades.

Todas las sociedades se imaginan su pasado, «inventan» las tradiciones que la hacen posible en el tiempo y dibujan una geografía que le permita abrazar su espacio. La cultura es memoria que se construye en y contra el olvido; lo vence solo y en tanto lo transforma en mecanismo. El horizonte en el que surge la cultura latinoamericana es la colonización, que oscurece las relaciones interculturales. La literatura tiene en ello un papel central. Debemos formular nuevas teorías y desocultar las particulares relaciones entre discursos e historias. Pues siempre se acaba por imponer la materialidad en que se originan. Traducir, comparar no siempre son operaciones sencillas. Porque, como dice Rodrigo de Aguilar, personaje de Bernal Díaz del Castillo y de Carlos Fuentes, este valiente mundo nuevo asiste y ha asistido a «un perpetuo reinicio de historias perpetuamente inacabadas». O como señalaba en el siglo XVII un letrado mestizo: «Si eres lego te ahorro el que me aplaudas. Tarde parece que salgo a esta empresa: pero vivimos muy lejos los criollos» (*El Lunarejo*).

Hacia 1930 Walter Benjamin vaticinaba el eclipse del valor de la experiencia frente a los embates de la novedad y la información. Aunque la barbarie anunciada por el angustiado filósofo parece haber ganado los espacios de la cultura de la imagen, todavía es válido hoy a fines de milenio y aquí en conservar y transmitir nuestras preciosas experiencias personales y comunitarias. Julio Ortega nos dice que «la memoria no es nunca un panteón, sino que sus órdenes están dictados por la necesidad de resistir, rehacer, compartir la actualidad. Por ello, el mejor pasado es el que amplía nuestro presente. Llamo futuridad, por eso, al porvenir legible, a esos márgenes donde la información no es solo pesimista y catastrofista, sino documenta extensamente esa coincidencia. Por otro lado, el sentido instrumental está a la vista. No solo me importó conocer el mundo de un autor sino la operatividad de su escritura».

La literatura latinoamericana es el espacio donde confluyeron un conjunto de virtualidades que permitieron la construcción de un imaginario simbólicamente poderoso. La articulación de representaciones del continente que florece en la escritura en la segunda mitad del siglo no obedece solamente a fenómenos de mercado y produce lecturas fuertes, como las llama Fredric Jameson, de la cultura latinoamericana. Letra atenta a las voces pero también a

sí misma. La historia de la literatura nos la muestra atravesada por un prolongado debate acerca de las funciones de la literatura, intentando una difícil síntesis entre sus posiciones éticas y sus mandatos estéticos. Desde mediados de siglo se aparta de las viejas posturas realistas positivistas y de su tarea documental.

En estos difíciles tiempos nos llegan contradictorias declaraciones de las praderas del norte. Se declara nuestra situación poscolonial o posoccidental que nos coloca, según el versátil teórico Walter Mignolo, en la situación de reconocer que ya no se hace teoría en América Latina sino sobre América Latina. Inexplicable y peligroso cambio de preposición. En las recientes revistas estadounidenses dedicadas a los estudios literarios latinoamericanos observamos un notorio cambio. Llegan entonces a nuestras aulas o escritorios cada vez más alejados de los flamantes campus y amenazados con la extinción Si cuando hablamos de literatura tenemos en cuenta la existencia de una materialidad y, esto, como bien lo señala Terry Eagleton, no debe ser olvidado porque es la operación sobre la lengua lo que sustenta aquello que llamamos literatura, lo que la transforma en una extensión de la imaginación.

El proceso de sustitución, del que tan bien habla Roberto Schwartz al referirse a la crítica latinoamericana, donde pareciera no haber sino categorías fuera de proceso, supone el desconocimiento de un inmenso continente de textos que han tejido la biblioteca, por qué no, de la cultura latinoamericana, en la que siempre estuvo la tensión entre la letra y la oralidad, elaborada como conflictiva dentro de las mismas producciones que, en un extremo poseían a Borges y en el otro a Arguedas, a las experimentaciones constantes de Cortázar junto a la escucha sutil de la palabra caribeña de García Márquez, pero siempre se trató de elaboraciones y reelaboraciones de lo que se llama hoy escritura.

La falaz pretensión de que solo los *cartógrafos nómadas* pueden producir un discurso crítico. Interesante la noción de frontera, el descubrimiento del multiculturalismo. Sin desechar aportes es importante reivindicar la producción de nuestros grupos al mismo tiempo que incentivarlo. Acá en América Latina se produce, desde hace mucho tiempo, teoría sobre América Latina. No desearía hacer una exaltación del posicionamiento del sujeto pero las tensiones que sufre el estudioso de la literatura en las universidades norteamericanas o inglesas no son las de nuestras vapuleadas cátedras latinoamericanas; tampoco los equipos de investigación sometidos a políticas de derechas nacionalistas y católicas que siguen gozando de los resortes del poder dentro de los centros nacionales de investigación. Renegar de las obras literarias, ese inmenso piélago de palabras donde una y otra vez emergió como un espacio virtual el continente latinoamericano, aparece como la reivindicación de originalidad

de la barbarie que, desde el fondo de los tiempos, nos dictan los textos maestros de la cultura occidental.

Entrevemos en el follaje de palabras representaciones que nos son familiares. ¿No hay algo así como una construcción del continente virgen en lo del continente *subalterno*? Nuestro imaginario social y cultural pierde su papel activo, determinado por un imaginario crítico que al menos hay que leer con cuidado porque por medallas de persecución que acumule surge en un medio totalmente diferente. Se trata de una nueva forma de esencialismo donde lo que prima es la mirada ajena nuevamente. Nuestra cultura, nuestra literatura como la alteridad. Los latinoamericanos debemos proponer nuestra propia agenda, trabajar estableciendo prioridades, rescatando las voces silenciadas de nuestros creadores e intelectuales, construyendo circuitos alternativos de circulación para nuestras producciones discursivas, evitar cantos de sirena que demasiado suenan a moda y aprender, de una vez y para siempre, que no somos un continente vacío, resistiendo paradójicas colonizaciones a través de propuestas concretas, armando redes, continuando las que desde hace por lo menos un siglo nuestros abuelos comenzaron a tejer, imperfecta pero irreversiblemente, sin olvidar que nuestro patrimonio es la humanidad.

Nuestra tarea prioritaria es el taller de la memoria literaria, ampliar el continente de lectores, emplear la literatura contra las falsas opacidades de la lengua y leernos no solo diacrónica sino sincrónicamente, ser capaz de continuar el tejido que en el telar comenzaron otros antes que nosotros, dándole continuidad e introduciendo lo nuevo. ✤

Bibliografía

América Latina. Palavra, literatura e cultura, Vol A situaçao colonial, Memoria, 1993.

Cornejo Polar, Antonio. «La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias», en Ana Pizarro (comp.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México, Colegio de México / Universidad Simón Bolívar, 1987.

— *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.

De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

JALLA La Paz. *Memorias*, Bolivia, 1993.

JALLA Quito. Ponencias publicadas en *Kipus*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1998.

JALLA Tucumán. *Memorias*, Tucumán, 1995.

Jameson, Frederic. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor, 1989.

La literatura latinoamericana como proceso, Centro Editor de América Latina, 1985.

Lienhard, Martin. *La voz y su huella*, Lima, Horizonte, 1992.
Ludmer, Josefina. «Las tretas del débil», en González / Ortega (coords.), *La sartén por el mango*, Río Piedras, Huracán, 1985.
Perilli, Carmen. *Colonialismo y escritura en América Latina. Ya béis que oy es tiempo al rebés*, Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, 1998.
Pizarro, Ana (comp.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México, Colegio de México / Universidad Simón Bolívar, 1987.
Rama, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Ayacucho, 1985.
Said, Edward. *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.
— *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996.
Schwartz, Roberto. «Nacional por substracción», en *Punto de vista*, año IX, No. 28, noviembre 1986.
Subirats, Eduardo. *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*, Madrid, Anaya / Mario Muchnick, 1991.
Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 1992.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
13/2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

La palabra inflamada

Raúl Vallejo

«Día ha de llegar que asesine a ese bandido por quien he sufrido tanto»,[1] le comenta, con palabra impregnada de odio de varón humillado, a su aprendiz de confianza, José Fuentes. También se queja de su precaria situación económica en la pobre talabartería que ha montado en la calle baja de San Francisco, en Quito, donde trabaja sillas de montar, bridas y gruperas; «...por quien he sufrido tanto» repite para sí, con ira contenida, Faustino Lemos Rayo, que habrá de hendir el machete ciego catorce veces sobre los últimos suspiros de vida de Gabriel García Moreno, el viernes 6 de agosto de 1875, a la una y media de la tarde.

Pero no solamente él sueña con la desaparición del gobernante. El 28 de octubre de 1874, Juan Montalvo, en un encendido opúsculo titulado *La dictadura perpetua*, dice: «García Moreno no se va todavía, la esfinge no se mueve: su castigo está madurando en el seno de la Providencia; mas yo pienso que se ha de ir cuando menos acordemos y sin ruido: ha de dar dos piruetas en el aire y se ha de desvanecer, dejando un fuerte olor de azufre en torno suyo».[2] Es el mismo Montalvo que, el 16 de febrero de 1870, durante su exilio en Niza, escribe, con palabra apasionada y nobleza de espíritu tal como se entendía en su época, a una misteriosa Lida, la mujer que representa en su vida el encuentro fortuito con el amor y que le da fuerzas para soportar la soledad y la pobreza: «¡Ah, no vengas, Lida, no vengas! Es preciso que regreses a casa con tu pureza. [...] Si hemos resistido hasta ahora, no respondo más de mí ni de ti, si estamos solos y a nuestro agrado. [...] Yo soy hombre que estoy dispues-

1. Cfr. Benjamín Carrión, *García Moreno: el santo del patíbulo*, Quito, El Conejo, 1984, pp. 700 y ss.
2. Citado por Carrión, *op. cit.*, p. 700.

to a morir sea por la gloria, sea por el honor, hasta por un capricho. Pero tú Lidia, no pierdas tu vida, no te obligues a vivir deshonrada, perdida sin remedio [...esta sociedad...] perdona a menudo los crímenes de los malvados, pero jamás la falta de los buenos».[3]

Juanita Terrazas, sin ser escritora, aporta con su palabra de mujer templada en las sombras excitantes de la clandestinidad. Ella es la amante de Abelardo Moncayo, el teórico de la conspiración contra García Moreno y, a pedido del propio Moncayo, que luego será denigrado por ciertos historiadores conservadores por este motivo, accede a dejarse enamorar por el comandante Francisco Sánchez con el objetivo de que éste se comprometa con los conjurados y respalde el asesinato. Ella confesará con palabra perfumada de orgullo: «Yo lo hice todo con estas polleras y este cuerpo que se lo han de comer los gusanos».[4]

Abelardo Moncayo fue jesuita. Él sabía exactamente el alcance de la empresa en que estaba metido y, con su verbo lleno de palabras como 'libertad', 'lucha contra el tirano', 'hombres de honor', va consiguiendo, uno a uno, adeptos para la causa que considera un imperativo ético: «El tirano me ha declarado la guerra prevalido de que es el dios del Ecuador y de que lo sostienen frailes, clérigos, nobles y soldados; pero juro que veré rodar por el suelo a este Júpiter tonante».[5] La conspiración contra quien se aprestaba a juramentar como presidente reelecto estaba en marcha; pero no se trataba únicamente de la acción del terror. Abelardo Moncayo escribió con palabra de patriótico ímpetu juvenil: «Cuando, tirante la cuerda, / Gime un pueblo esclavizado, / Bajo la opresión inicua / De algún salvaje tirano; / Nunca al ingenio preguntes / Si vuela o va paso a paso / [...] / solo del terror las alas / Resuenan en el espacio: / No lo dudes, sepulcral / es la calma que gozamos!».[6]

Por su lado, García Moreno también tenía su palabra encendida. En su «Mensaje al Congreso Constitucional» de 1875, su convicción de que es un elegido para la patria es lapidaria: «El Ecuador era antes un cuerpo del cual se retiraba la vida, y que se veía devorado por una plaga de insectos asquerosos que la libertad de la putrefacción hace siempre brotar en la oscuridad del sepulcro; pero hoy, a la voz soberana que mandó a Lázaro salir de su fétida tumba, se levanta de nuevo a la vida, si bien conservando en parte todavía las ataduras y ropaje de la muerte, es decir, las funestas reliquias de la miseria y co-

3. Tomado de Jorge Jácome Clavijo, ed., *Montalvo y Lida en Niza*, Ambato, I. Municipio de Ambato, s.f.
4. Carrión, *op. cit.*, p. 714.
5. *Ibíd.*, p. 713.
6. Abelardo Moncayo Jijón, «El bardo novel. Carta a Fabio», en José Ignacio Burbano, ed., *Poetas románticos y neoclásicos*, Puebla, Cajica, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 1960, p. 472.

rrupción en que yacíamos».[7] Es el país en el que, en 1873, él mismo había apoyado la «Consagración de la República al Corazón de Jesús» mediante decreto oficial y pomposa solemnidad.

Meses después del asesinato, el 28 de febrero de 1876, Mera termina su poema «El héroe mártir»; con palabra dolida e indignada exclama: «¡García ha muerto! ¡ha muerto un gran humano! / defensor de la fe, lampo de gloria / y orgullo a la par de la moderna historia [...] ¡Ay! Patria, ¡tu infortunio es cierto! / apagóse tu sol: ¡García ha muerto!»[8]

Es la palabra inflamada de esos románticos nuestros del siglo XIX. Es la palabra cargada de pasión de aquellos *escritores civiles* que cabalgaron siempre desde las letras, que los autorizaba en tanto personajes del pensamiento, hasta la política, que los convertía en personajes de la acción. La tarea del intelectual estaba unida a la consecución de sus utopías entendidas como el puerto al que emproaban las nacientes repúblicas.

Según el padre Berthe, religioso partidario de García Moreno, en un texto de 1892, en el momento del asesinato, el presidente, «tendido en el suelo, el cuerpo todo cubierto de sangre y la cabeza apoyada en el brazo, yacía moribundo sin movimiento», escucha impotente las imprecaciones de Rayo. Instantes atrás, Rayo había asestado los machetazos mortales mientras gritaba: «Al fin te llegó tu día, bandido». Moribundo, «...el héroe cristiano murmuró por última vez: *Dios no muere*».[9] Rayo había consumado su venganza personal en medio de una conjura política. Para él, Otelo del siglo XIX, el honor ultrajado por García Moreno que, según presumen historiadores poco afectos al presidente asesinado, había convertido en su amante a María Mercedes Carpio, esposa de Rayo, estaba limpio. Para García Moreno, su palabra final era la confirmación de su creencia de toda la vida: Dios es la eternidad y vence la ignominia de los traidores.

Frente al magnicidio se ha atribuido a Montalvo la frase «mi pluma lo mató», aunque no existe artículo que la confirme ni prueba alguna de que la hubiera pronunciado. Inexplicablemente mágico que, en un siglo en el que la escritura es el espacio primero con el que las personas se autorizan, la frase de Montalvo hubiera remontado los siglos únicamente por la persistencia de la

7. Gabriel García Moreno, «Mensaje al Congreso Constitucional de 1875», en *Escritores políticos*, seleccionado por Julio Tobar Donoso, Puebla, Cajica, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 1960, p. 362. García Moreno no alcanza a leer el mensaje puesto que es asesinado antes de la posesión presidencial.
8. Darío Guevara, *Juan León Mera o el hombre de las cimas*, 2a. ed., Quito, edición del autor, 1965, p. 169.
9. Recuadro tomado de R.P.A. Berthe, *García Moreno*, Víctor Retaux a hijo, Libreros-Editores, París, 1892, incluido en Alfredo Pareja Diezcanseco, *Ecuador. Historia de la República*, t. 2, Quito, El Conejo, 1984, p. 37.

tradición oral. Sí dijo, en cambio: «...si García Moreno muriera en su cama, el pueblo ecuatoriano habría quedado señalado para siempre con la marca del esclavo; ha muerto a puñaladas [aunque lo exacto es que murió a machetazos] y sus víctimas poseen ya su título para la consideración de las naciones libres».[10] Montalvo convirtió el magnicidio en una acción heroica movida por ese imperativo ético que encendía el Alma romántica.

Pero el mismo García Moreno tenía conciencia poética tanto del propio encuentro con la finitud como el de los hombres que en el siglo XIX se dedicaron a esa vocación civil que los hermanaba aun cuando sus distancias estaban señaladas por un abismo ideológico. En su poema «A Fabio», concluye con palabra premonitoria: «Conozco, sí, la suerte que me aguarda: / présago, triste el pecho que me la anuncia / en sangrientas imágenes que en torno / siento girar en agitado sueño. / Conozco, sí, mi porvenir y cuantas / duras espinas herirán mi frente; / el cáliz del dolor, hasta agotarle, / al labio llevaré sin abatirme».[11] Morir por la libertad de la patria es el anhelo de todos aquellos románticos del siglo XIX que llevan el sentido del deber hasta sus consecuencias extremas, aún a sabiendas de que la ingratitud es norma y la memoria excepción.

Recordando la persecución de la que fue objeto por parte de García Moreno debido a un juicio de imprenta que le ganara el 21 de mayo de 1861, el liberal Miguel Riofrío hace del lugar en donde vive su exilio un escenario para revivir la libertad arrebatada: «Aquí estás estupenda, allá, piadosa, / de vencedor y mártir una palma / le diste al trovador: ora ruidosa, / ora en silencio fecundaste su alma».[12]

Años después, luego del asesinato mediante el envenenamiento del vino del cáliz de José Ignacio Checa, Arzobispo de Quito, durante el oficio de la misa del Viernes Santo del 30 de marzo de 1877, Juan León Mera, en su elegía «El martirio y la iniquidad» expuso su palabra indignada y dolida recordando también el asesinato de García Moreno: «Desahógate, musa... Ayer el brazo / de negra iniquidad dio aleve muerte, / de la mísera patria en el regazo, / al varón generoso, sabio y fuerte, / columna de ella, y gloria y esperanza; / hoy de saña diabólica animado, / busca otra presa, tiéndese y alcanza... / alcanza... ¿a quién? ¡Dios mío! / Al sacerdote manso, justo y pío, / a nuestro padre amado, / a tu siervo, Señor, en cuya diestra / puso la tuya celestial cayado!».

10. *Ibíd.*, p. 47.
11. Gabriel García Moreno, «A Fabio», en José Ignacio Burbano, ed., *Poetas románticos y neoclásicos*, Puebla, Cajica, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 1960, pp. 105-6.
12. Miguel Riofrío, «Mi asilo», en José Ignacio Burbano, ed., *Poetas románticos y neoclásicos*, Puebla, Cajica, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 1960, p. 116.

Es, sin embargo, el mismo Mera que el 23 de diciembre de 1868, en carta dirigida a García Moreno, justificaba con palabra pletórica de admiración la violencia del poder: «Francamente, yo por naturaleza [y por principio] soy enemigo del cadalso, yo no lo quisiera ni aun para Urvina, pero sí me agrada que usted mande aunque sepa fusilar, porque hay cosas que valen más que la vida de un revolucionario, cuales son la religión, la moral, la paz y los demás intereses comunes de [a] toda la nación».[13]

No obstante lo dicho, para una mejor comprensión histórica de las ideas de nuestros *escritores civiles* del siglo XIX, hay que entender que en aquel entonces el recurso de la pena capital aplicada al enemigo político era un patrimonio utilizado y querido por todos los bandos; por ejemplo, Juan Montalvo escribe en su «Duodécima Catilinaria»: «No le perdonara por desprecio [a Ignacio de Veintimilla], si cayera en mis manos; le condenara a muerte despreciable; la horca es honra para delincuentes así tan bajos y soeces. Bolívar no se desdeñó de ahorcar a Zuázola: la bala generosa, el noble acero no merecen la triste suerte de quitar la vida a los que la han manchado con las más viles acciones. Traición, robo, incesto, asesinato, perjurio, no son para la señoril espada ni el soberbio remington. Bolívar tuvo vergüenza de fusilar a Zuázola: le hizo ahorcar a vista y paciencia de los españoles encerrados en Puertocabello».[14]

Es más, el propio García Moreno, alrededor de 1843, «transformado en Jacobino, lideró un intento de asesinato al presidente Flores».[15] Desde una imprenta clandestina, García Moreno publica su palabra ensonetada de rabia contra la tiranía: «¡Desdichado Ecuador, ningún consuelo / Esperar ya ni concebir te es dado, / Que el despotismo torpe de un soldado / A sufrir siempre te condena el cielo / [...] / ¿Faltará un genio que con brazo fuerte, / Arroje para siempre y sin clemencia, / De esta Roma afrentada al cruel Tarquino?».[16] El discurso de los románticos del XIX está *cargado de corazón*; la palabra se sostiene en la vida que se juegan en cada acción encendida que rompe con la monotonía cotidiana. Para ellos, no existe palabra que no se sostenga en la acción ni acción que no obedezca al mandato de las ideas. Se trata de la política encendida, alumbrada por el fulgor del intelecto.

13. Citado de Luis Robalino Dávila, *García Moreno*, por Enrique Ayala Mora y Rafael Cordero Aguilar, «El período garciano: panorama histórico 1860-1875», en *Nueva historia del Ecuador*, vol. 7, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1990, p. 235. Las palabras en corchete están en la cita hecha por Carrión en su libro citado, p. 667; asimismo, las palabras 'Religión', 'Moral' y 'Paz' están con mayúsculas.
14. Juan Montalvo, *Las Catilinarias*, t. II, Guayaquil, Ariel, Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 66, s.f., p. 167.
15. Enrique Ayala Mora y Rafael Cordero Aguilar, *op. cit.*, p. 201.
16. Roberto Andrade, *Montalvo y García Moreno*, [1925], Quito, El Conejo, 1988, p. 73.

Mas la palabra no se circunscribe a la política. Está imbricada en cada esfera de la existencia y, por supuesto, resplandece exaltada en el amor. Recién llegado de Wiesbaden, Alemania, Juan Montalvo conoce a la Lida de la que ya hablamos, a fines de 1869. Ella es alemana y su rastro puede ser seguido en la *Geometría moral*, en donde, según la hipótesis de Jácome Clavijo, Montalvo se asume como Don Juan de Flor y Lida es ficcionalizada como la noble Laida von Krelin. En carta del 19 de noviembre de 1869, Lida escribe a Montalvo: «Tú has cambiado totalmente mi fortaleza [pues ella se jactaba de no haber correspondido jamás a un hombre], rodeándome con tus miradas. Cuando te vi, te creí. No te encontré hermoso, pero cuando me atreví a mirar a tus ojos me estremecí». Y él responde: «La vida, el mundo, la eternidad están ahora en el porvenir; y yo te veré en todas partes donde vayas, aún en el infierno [...] El amor nace de golpe; es un genio hecho de una pieza y por eso es fuerte, grande, superbo». Es la intensidad del amor romántico el que vence al tiempo y permanece espíritu en el espíritu cuando los cuerpos se han separado.

Juan León Mera también imagina ese espíritu del amor que permanece espíritu. En 1854 crea un ideal de mujer al que llamó *Cemila* y a quien le dedica «sueño de amor»: «¡Oh Cemila, Cemila, cuánto puedes! / ¡Bendito el Numen que te ha dado el ser! / ¡Estrella de mi amor, tú no procedes / de seno impuro de mortal mujer!».[17] Es la preeminencia del espíritu por sobre la materia, esa idealización de la mujer que la palabra construye como testimonio de la búsqueda de siempre. Mera encuentra, con el matrimonio, ese ideal recreado en la palabra y vuelca la pasión en la proximidad material de Rosario Iturralde, la mujer con quien procreara 13 hijos; así, pues, despide a Cemila, que se desvanece tras las palabras de la separación definitiva: «¡Adiós por siempre! En la familia humana / hallé la realidad bella y preciosa / que imposible juzgué. Ya mi fogosa / mente está satisfecha y mi alma ufana».

Pero Montalvo sabe que se trata de un amor imposible. Él está viviendo lejos de su mujer, sus hijos y lejos también de su patria. Lida es impetuosa y está dispuesta a la entrega: «¿Habría yo encontrado en países extranjeros lo que no me fue dado encontrar en mi patria? [...] La verdad es que no hay sino tú que merezca ser amado. Imposible no amarte después de haberte conocido». Montalvo está atrapado entre el deseo de Lida y la certeza de que no podrá unirse en vida a Lida. Él es un alma romántica capaz de amar el espíritu de la amada aunque es consciente de que la carne, si es tentada, habrá de vencerlo.

Montalvo tiene que partir. Está en la miseria pero su orgullo le impide aceptar ayuda por parte de Lida; en febrero 21 de 1870 escribe: «¿Qué clase

17. Darío Guevara, *op. cit.*, pp. 88 y ss.

de gestiones quisieras intentar? Vas a contraer deudas, por casualidad? ¿Quieres pedir para mí? [...] Lo que el hombre puede ceder ante la desgracia extrema es hacer un préstamo o solicitar un empleo. Lo que no puede tener lugar entre personas ligadas por relaciones secretas, que jamás serán legítimas [...] Abrázame y recibe este beso muy fuerte para que no dudes de mis energías [...] Quiero poseerte sin perderte». Montalvo tiene el orgullo libertario de los románticos y concibe la mezcla del amor con el dinero como la humillación del Alma.

Mera se sabe y se asume pobre: «Siempre avara conmigo la fortuna / De mi alcance sus dones ha alejado»; pero también se sabe poseedor de una riqueza mayor: «Mi noble corazón y mi talento», ambos en función de un bien superior, de un destino que, espiritualmente, lo satisface en plenitud: «De mi Patria a la gloria éste dedico, / Y a la tierna beldad a quien adoro / Mi corazón entero sacrifico».[18] La palabra dulcifica el sufrimiento y las urgencias que durante años Mera padeció en su refugio en Atocha.

La correspondencia con Lida nos muestra un Juan Montalvo de espíritu que se consume en la intensidad del amor, que se debate entrampado entre la pasión y los principios; y si bien no existen huellas de aquella Lida en los textos escolares, ella pervive en la sentido de eternidad que caracteriza al alma romántica. Los poemas de Juan León Mera son un espejo de otro tipo del alma romántica de la que hablamos: lo que en uno es exaltación, en el otro es el sereno disfrute del amor ideal en el que se vive; lo que en uno es el arrebato de la pasión de lo que se desea, en el otro es la vivencia de la intensidad de lo que se posee. En ambos, es la palabra cargada de aquel sentimiento que el Alma desbocada anhela tocar.

En 1901, a la vejez, Abelardo Moncayo, el líder intelectual de la conspiración contra García Moreno, se enfrenta a la naturaleza, íngrimo, y con palabra de profundo intimismo medita en el poema «La soledad del campo»: «Soledad, soledad!... no es del humano, / Ni en tu lecho de rosas, largo tiempo / Tu aliento respirar: tu peso enorme / El corazón fatiga; y de tus sombras / Invadido al sentirse, hórrido asombro / Le encoge y amilana; lo infinito / En ti se aspira, oh Soledad!... lo palpo: / Solo Dios o el amor pueden llenarte!».[19]

El *escritor civil* del siglo XIX, combinando la herencia racionalista de la modernidad y el espíritu libertario de los románticos, fue partícipe del proceso de *pensar y construir la nación*. Estamos ante un escritor para quien la literatura es parte de su práctica política y de su cultura enciclopédica. La misión

18. Juan León Mera, «Mi fortuna», en José Ignacio Burbano, ed., *Poetas románticos y neoclásicos*, Puebla, Cajica, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 1960, p. 255.
19. Isaac J. Barrera, *Historia de la literatura ecuatoriana. Siglo XI*, vol. III, Quito, Ed. Ecuatoriana, 1950, p. 429.

del escritor es una misión civilizadora. La escritura es un acto para derrotar a la barbarie; y, al mismo tiempo, es un acto liberador del yo del individuo.

El sábado 7 de agosto de 1875, Juan León Mera salió de Ambato en camino a Quito para participar en la sesión del Congreso que tomaría la promesa de ley, como presidente reelecto, a Gabriel García Moreno.[20] Al llegar a Latacunga, Mera y su compañero de viaje José Ignacio Ordóñez, Obispo de Riobamba, se enteraron de que García Moreno había sido asesinado. Los viajeros alcanzaron a participar de las honras fúnebres del presidente el lunes 9 a las diez de la mañana. Por la tarde, en la reunión de la junta preparatoria del Congreso, Mera, senador por Tungurahua, con palabra de pesar y gratitud redacta un manifiesto y un decreto de honores al difunto que son aprobados por las cámaras. ✤

Nayón, Quito-Ecuador, julio 31, 2001

20. Los datos informativos de la narración están tomados del libro ya citado de Darío Guevara.

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
13/2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

EL IMAGINARIO URBANO EN *EL SECRETO* DE JAVIER VÁSCONEZ Y *SUEÑO DE LOBOS* DE ABDÓN UBIDIA

Bárbara Schultz

Una de nuestras experiencias más profundas en estas últimas décadas, como individuos o críticos, es el Zeitgeist del «posmarxismo», el abandono de las preocupaciones con estructuras socioeconómicas y el siguiente auge de nuevas visiones críticas. En la fase político-filosófica que empezó en los años setenta, un aborde materialista fue en gran parte reemplazado por un nuevo instrumentario crítico: las teorías del discurso y el sicoanálisis. Bajo la influencia de teóricos franceses, particularmente, muchos críticos abandonaron su previo interés en las macroestructuras de poder, para investigar la micropolítica de la subjetividad y del discurso. En vez de Marx y Lukacs, los departamentos de letras empezaron a enfocarse en Jacques Derrida, Roland Barthes, Michael Foucault, y Jacques Lacan, etc. Situado bajo la capa de las prácticas sociales, se descubrió el discurso como determinante de estructuras sociales y las políticas del poder.

En la lectura que propongo aquí, la narrativa de Javier Vásconez y Abdón Ubidia refleja la transición histórica de los años 60 a los 80. En su dimensión modernista, *Sueño de lobos* y *El secreto* reflejan un interés en las estructuras sociales, el orden material de la sociedad. En su dimensión posmodernista, su narrativa efectúa una desestabilización a nivel del orden simbólico y subjetividad. En la medida en que trazo las conexiones entre estas diferentes corrientes críticas, mi análisis tiene una dimensión «sico-social-simbólica»: el objetivo es investigar no solo el orden social, sino también las prácticas discursivas y el sujeto freudiano, trazando las interrelaciones entre estos diferentes niveles y manifestaciones del poder.

En el siglo XX Quito se transforma en lo que los urbanistas John Mollenkopf y Manuel Castells llamarían «dual city» —una ciudad dividida.[1] A conse-

1. En *Dual City: Restructuring New York*, John Mollenkopf y Manuel Castells postulan que las

cuencia de profundas transformaciones socioeconómicas y subsiguientes migraciones del campo a la ciudad, Quito experimenta un crecimiento demográfico que ocasiona una reorganización del espacio urbano. Mientras que los recién llegados campesinos se asientan más alrededor del «centro» y en el «sur», las capas medias y altas van hacia el norte. Esta transformación establece la dicotomía sociogeográfica del Quito de las siguientes décadas. El aspecto más importante, como señala Guillermo Bustos, es que con esta re-estructuración a nivel espacial se constituyen nuevas identidades sociales y culturales: «un Quito antiguo y un Quito moderno, que se expresan en términos culturales y sociales...». (167). La transformación del espacio urbano de una estructura concéntrica a una longitudinal es la expresión morfológica de una nueva frontera social que protege a los sectores dominantes de la contaminación del subalterno e indígena. Como observa Abdón Ubidia en *Ciudad de invierno*, el movimiento hacia los nuevos barrios en el norte es la huida de la clase media-alta (la «gente decente») del avance del «otro», lo «cholo» en el espacio urbano:

> Lo otro quedaba atrás, es decir al Sur. Porque la ciudad se estiraba entre las montañas hacia el Norte, como huyendo de sí misma, como huyendo de su propio pasado. Al Sur, la mugre, lo viejo, lo pobre, lo que quería olvidarse. Al Norte, en cambio, toda esa modernidad desopilante cuya alegría singular podía verse en las vitrinas de los almacenes adornadas con pósters de colores sicodélicos... (27).

Las prácticas de exclusión que se establecen en la vida diaria son marcadas: los que viven en el Norte rara vez van al Sur y los que viven en el Sur no van al Norte —excepto los vendedores o quizá los ladrones. Con esta división sociogeográfica, Quito reinstala la polarización norte-sur, centro-periferia del sistema global dentro de su espacio urbano.

Uno de los aspectos más interesantes de la narrativa de Vásconez y Ubidia es la subversión de estas categorías socioculturales. En su dimensión posmodernista, sus textos apuntan hacia una deconstrucción de las identidades urbanas que separan y establecen una jerarquía entre el espacio modernizado, purificado del Norte y los sectores subalternos, «lo cholo», etc. Los dos escritores señalan las continuidades en esta dicotomía social, identificando lo «otro» como lo inconsciente, lo que queda reprimido de la economía del Norte. *Sueño de lobos* además invierte jerarquías culturales revalorizando el espacio del otro denigrado.

reestructuraciones urbanas de los años 70 y 80 agravan las divisiones sociales, produciendo una estructura urbana que denominan «dual city». Aunque Mollenkopf y Castells se refieren a transformaciones distintas, que se dan específicamente en las economías avanzadas, el término capta de igual manera la realidad social de Quito.

El secreto

Una versión moderna del cuento de hadas «Caperucito» situado en una ciudad moderna, *El secreto* investiga las condiciones que producen «el hombre lobo» —la bestia, escondida en el núcleo de una sociedad aparentemente respetuosa, decorosa y decente. El protagonista del cuento es Camacho, un colombiano que vino a Quito hace muchos años. Como muchos quiteños, trabaja en una oficina, condenado a una existencia aburrida en la burocracia. En una crisis existencialista, Camacho renuncia a su trabajo, negando las normas sociales a las que está sometido. El nuevo objetivo (o la «esencia» en la terminología de Sartre[2]) que encuentra es el crimen: hace un plan para un asesinato, que pronto pone en práctica. Se acerca a una niña vendedora, la lleva de paseo a una montaña donde la viola y mata. Por coincidencia, el crimen se descubre y Camacho acaba en la prisión. Los últimos capítulos de la novelita nos presentan las reflexiones de Camacho mientras está en su celda.

El ambiente social de Camacho representa lo que el sociólogo alemán Max Weber llamaría «el mundo del desencanto de la racionalización burocrática». Según Weber, la modernidad, y en particular el capitalismo moderno, engendra nuevas formas de dominación social. Las formas antiguas del poder tradicional o carismático están desvanecidas. En la modernidad, la fuerza administrativa, el sistema de reglamentos y leyes forman la base de la organización social, produciendo un tipo de jaula que encierra al hombre. Lo que caracteriza la esfera económica en la modernidad es la impersonalidad de las estructuras sociales, la separación de la familia y el ámbito de lo privado.[3]

Camacho es un representante de los burócratas quiteños, una clase que crece con la expansión del aparato estatal, del sector bancario y financiero en la segunda mitad del siglo XX. Su trabajo demanda la integración en un mundo mecanizado que él detesta: «Aborrecía la ociosa y rutinaria vida de los burócratas» (21). Enajenado en su rutina diaria, Camacho sueña con una vida distinta. Su no-conformismo efectúa la activación del inconsciente: el deseo aparece en su vida secreta de fetichista. Su jefe Gómez intuye la perversión de

2. En su teoría del existencialismo de lo absurdo Jean Paul Sartre postula que el hombre es una realidad sin esencia, es decir sin propósito o sentido para construir su vida; en palabras de Heidegger, es «hingeworfen». Por ende la necesidad de construir sentido encontrando una «esencia» individual. El hombre para Sartre es proyecto y libertad. Tiene que escoger entre infinitas posibilidades. Véase el ensayo «El existencialismo es un humanismo» en Guillermina Garmenia, *Sartre. Enciclopedia del pensamiento esencial,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
3. Para un resumen de las teorías de Weber véase *El capitalismo y la moderna teoría social* de Anthony Giddens.

su empleado y lo advierte: «Yo también tuve una vida secreta, porque me creía diferente. Eso me apartaba de los demás. Hasta que comprendí que el Secreto está en levantarme temprano, desayunar, leer el periódico, vivir el día y superar los sueños con el trabajo» (9). Camacho rechaza el camino de la adaptación social; decide transgredir la ley paternal encarnada por Gómez, el padre de la prohibición.

Su rebelión lo lleva a la esfera de lo abyecto, «las entrañas del universo» (66), semantizado en términos del inconsciente y lo fantasmagórico. Avanza a zonas remotas e indescifrables, envueltas en sueño y niebla, donde la muerte tiene una presencia fuerte: «una ciudad donde él no había caminado sino entrevisto, como envuelta por el vaho del sueño y la madrugada, la amenaza concreta de la muerte» (10).

Lo interesante en términos de geografía social urbana es que esta zona de lo abyecto es representada por el centro —la novela menciona San Blas y San Francisco. Este es el área en que el protagonista se hunde después de renunciar su posición en la burocracia, normalmente asociada con la parte modernizada de Quito. El lector se encuentra en el lado oscuro de una estructura urbana polarizada que separa orden y desorden, el espacio del consciente del inconsciente, lo racional de lo instintivo. En su estructura física, la prisión en que acaba Camacho replica esta división social:

> En el piso de arriba, en cambio, reina la penumbra. Un mundo gris y ordenado, el mundo de la policía y los ciudadanos comunes. Esa gente desea mantenerse al margen y se cubre el alma con el maquillaje de las buenas costumbres. Nunca se mezcla con los violadores, ni con quienes frecuentan la Plaza Marín. (62)

La dimensión deconstructiva de la narración reside en la identificación de la continuidad latente en esta dicotomía. El lado oscuro de la ciudad es el producto de una práctica de exclusión, la negación del deseo. La rebelión del protagonista toma la forma del retorno de lo reprimido; el protagonista sigue las huellas de lo ominoso («das Unheimliche») que encuentra en el Sur. En la medida en que lo ominoso es solo una exteriorización del inconsciente, el imaginario del Sur es un producto de procesos de proyección.[4]

Estas interrelaciones se formulan con más claridad hacia el final de la novela, cuando el protagonista nos habla por primera vez directamente. En un

4. En su teoría de lo ominoso Freud observa que una debilitación de las fuerzas de represión pueden llevar al retorno de lo reprimido. Bajo la ley de la repetición una experiencia traumática llega a la superficie de la siquis en un intento por trascender la represión. En el caso de lo ominoso, hay una proyección de procesos interiores hacia el exterior: las fuerzas oscuras que percibe el individuo parecen originarse en el ambiente mientras que en realidad radican en el inconsciente.

monólogo interior sumamente abstracto y simbólico, Camacho se identifica como la serpiente, el recipiente del veneno creado por la destrucción del sentido en la sociedad:

> Soy una invención. La sustancia monstruosa elaborada por sus mentes enfermas, con la cual han terminado destruyendo el sentido de la vida. ¿Y por qué quieren que yo vaya por ahí pidiendo perdón? Para que ellos duerman tranquilos con sus hediondas buenas conciencias. (60)

El veneno reside en él, pero no se origina en él. Camacho solo es la personificación del principio escondido de lo malo, expulsado del ámbito de la purificación —la esfera del orden y la moral burguesa. La serpiente sintetiza y focaliza todo lo depravado que permanece escondido bajo la máscara de una sociedad aparentemente respetuosa y decente.

Camacho entiende la economía de la que forma parte: «Después de cada niña asesinada yo les permito mantener un sueño duradero y confortable» (64), y se aferra a sus convicciones, las cuales identifica como la ley verdadera que gobierna la sociedad: «Si me obligaran a decidir entre mis crímenes y un acto de fe, yo me decidiría por mis crímenes. Puesto que son mi verdad y es posible que hasta encajen mejor con la verdad del mundo (63).

El secreto constituye una crítica de una sociedad convencional, represiva, cuyas estrategias de negación producen la alienación y la destrucción. Identificando lo abyecto como producto de la represión, Vásconez señala las conexiones latentes en un espacio urbano dividido, cuestionando divisiones sociales arraigadas.

Sueño de lobos

Sueño de lobos es la tragicomedia de un grupo de antihéroes de la clase baja, luchando por la sobrevivencia y esperando mejores días en medio del desencanto. Situados en el otro lado social y geográfico del orden urbano, y opuesto al protagonista burgués Sergio, nos encontramos con el grupo de Patojo, El Turco, el Maestro y el Gavilán, que se conocen a través de diversas actividades legales e ilegales, y que se reúnen regularmente para jugar billar en el bar «El Guyas» de Don Nacho. Un comerciante de marihuana cuya clientela varía desde los habitantes de las prisiones quiteñas hasta los buenos burócratas y unos hippies anacrónicos, el Turco conoce a Sergio, «el Doc» que llega a ser la cabeza del asalto de banco que el grupo emprende conjuntamente, y que desde luego fracasa al final.

Tal como el antihéroe Rubén Camacho, Sergio sufre de un sentido de enajenación producido por su inmersión en una burocracia anónima. Experimenta su trabajo en el banco como una prisión: «un refugio que no tardaría mucho tiempo en volverse cárcel» (947). Sergio, el «lobo solitario» es el prototipo del individuo moderno solitario, enajenado en su trabajo y emocionalmente distanciado de su familia. Además, le falta la conexión espiritual y la cohesión social antes ofrecida por los grupos revolucionarios de los sesenta. La izquierda ha desaparecido, con excepción de Marcela, la amiga hippie de Sergio.

La novela ha sido generalmente recibida como novela del «desencanto» de los años 80, principalmente por un rasgo: el sentido de frustración por el fracaso de los proyectos revolucionarios de los 60, encarnado en el protagonista. Un crítico, Michael Handelsman, observa que la novela ofrece resistencia al espíritu de desencanto en la medida en que el protagonista se niega a seguir aceptando la resignación y la inacción. La resolución de Sergio, según él, implica una voz alerta, un intento por volver a una época de fe revolucionaria (447-449). Mi propia lectura también ofrece una visión más optimista, aunque en un sentido distinto.

La tematización de una polarización norte-sur y de fronteras dentro del espacio urbano es recurrente en la novela. Sergio expresa su frustración por no haber progresado en términos de su posición sociogeográfica dentro del orden urbano:

> Es curioso: La Gasca es un barrio de clase media equivalente a La Floresta, el barrio de mis padres. Considerando que la ciudad se alarga de sur a norte (avanza sería la palabra justa), La Floresta y La Gasca se encuentran a la misma altura, en los extremos oriental y occidental de la ciudad, respectivamente. ¡Qué simetría! «Sergio, no has progresado nada» me digo de tarde en tarde. (110)

El sentido de inmovilidad es incluso más marcado al otro lado de la ciudad. Clavados en la parte más pobre de la ciudad, los antihéroes de Ubidia están confrontados con todo tipo de fronteras visibles e invisibles. En sus frecuentes caminatas por las calles empinadas del centro, el Gavilán, autodeclarado «jefe por las calles», diariamente choca contra «la infinita frontera de vidrio, señalando el límite. El espacio de lo ajeno» (50). Las vitrinas de las tiendas simbolizan la esfera de riqueza y bienestar que permanece fuera de alcance.

Tal como en muchos cuentos de Vásconez, el ambiente social, la ciudad de Quito, es semantizado como laberinto y trampa:

esa ciudad que los había atrapado de maneras diversas.

Porque esa ciudad, llena de nudos y ángulos, estaba hecha como una red.

Porque esa ciudad, quebrada, brusca, trágicamente bella, estaba hecha como una trampa.

Porque esa ciudad, había sido diseñada por el mismo sufrimiento...(89).

«Un viento helado de soledad» (166) corre por las calles de una ciudad donde el sentimiento predominante es de desprotección y abandono. A nivel formal, la novela expresa el aislamiento y la fragmentación: dividida en muchos capítulos pequeños que focalizan la experiencia interior de cada personaje. Con su enfoque en la interioridad —el monólogo interior es la técnica narrativa predominante— la novela nos presenta una serie de individuos encerrados y aislados en su mundo interior. La brecha entre las diferentes mentes se refleja en los distintos estilos narrativos atribuidos a cada personaje. En la macroestructura de la novela, la comunicación ha sido reemplazada por el soliloquio.

La dinámica que impulsa la trama de la novela es el deseo de trascender las delimitaciones materiales e inmateriales impuestas a estas vidas. El Gavilán se va a la costa por un tiempo, pero vuelve a Quito, notando que ha andado en círculos: «Era como dar vueltas en redondo» (46). Hace un plan para asaltar una joyería que, desafortunadamente, no encuentra el apoyo de ninguno de sus amigos. Entre todo el grupo de héroes perdidos, solo Patojo ha experimentado realmente el Norte. En una noche memorable, unos estudiantes lo agarraron en un bar y lo llevaron a una fiesta en una villa en el Norte. Para Patojo, este incidente tiene el valor simbólico de un viaje a Hollywood, una incursión en lo imaginario. Es significativo que este incidente se haya dado en la edad de oro —los sesenta.

Mientras que los antihéroes sueñan con escaparse hacia el norte, Sergio en un movimiento opuesto se acerca al sur. Su vida diurna de burócrata adquiere el carácter de sueño, lo que provoca la emergencia del deseo en la noche. Un insomnio crónico lo impulsa a caminar por las calles silenciosas iluminadas por la luz de la luna. El cambio de día a noche («la hora de la lucidez perfecta», 14) anuncia la ruptura de la máscara burguesa, la aparición del verdadero yo, según comenta Sergio: «uno se desnuda en la noche y es uno mismo. Con sus grandes miedos. Con sus grandes deseos» (14).

Tal como Vásconez, Ubidia tematiza la hipocresía de la mentalidad burguesa, presentándonos un carácter esquizofrénico y dividido que penetra la fachada del orden oficial. Mientras Sergio continúa su vida diaria de padre de familia y empleado, la aparición del «oscuro Sergio» anuncia la creciente ruptura con su ambiente social, y una aproximación hacia el otro lado de la ciudad: Sergio se descubre en San Blas (137). La división interior del protagonista se

refleja en la doble perspectiva en su representación, una oscilación entre primera y tercera persona.

El plan final de escape es el asalto del banco, «el gran golpe» que debe transformar el pasado en un «cascarón roto y vacío» (68). Planificado por Sergio, el asalto representa no solo el intento por trascender las delimitaciones materiales, sino también un ataque simbólico al centro del poder burocrático que lo tiene preso. El fracaso del asalto significa no solo la futilidad del deseo por trascender el presente a través de un futuro glorioso, sino también la imposibilidad de destruir el poder burocrático —que es anónimo, descentralizado, y omnipresente. A un nivel de trama, la novela termina en un espíritu de desilusión. Sergio y el Turco mueren, la mayoría de los otros van a la cárcel.

La cuestión que se ofrece después de este final sombrío es si la novela simplemente ofrece una visión histórica pesimista o si deja algún espacio para la utopía. Cabe observar en este contexto que la representación de la parte antigua y nueva de Quito, el sur y el norte, difiere mucho en cuanto a la simpatía autoral de su presentación. Mientras que el norte es marcado por el espacio frío del poder burocrático moderno, el centro es descrito como caótico, desordenado, sucio y pobre —pero sin embargo lleno de vida. La noche antes del asalto, Patojo camina por el centro, radiante de optimismo, lleno de confianza de que va a ser millonario el día siguiente. Despidiéndose mentalmente de las calles que llamaba su casa, refleja:

> Si un ángel la mirara desde el aire, la avenida Veinticuatro de Mayo sería un alargado rectángulo repleto de una muchedumbre que va, viene, se arremolina y revuelve, multicolor, agitada, vibrante; que va, viene, comprando, vendiendo, husmeando, chillando; que va, viene, unida, bronca, ceñida siempre a su propio espacio natural, ese alargado rectángulo de los negocios múltiples, de los charlatanes, de los indios y los cholos, ... Gritos, proclamas, pitazos de autos, música de sanjuanitos y albazos en los dos altoparlantes, todo se confundía allí en una misma algarabía (177).

La muchedumbre caótica pero vibrante, desordenada pero multicolor, pobre pero llena de vida que habita en las calles sórdidas del centro histórico constituye un contraste marcado con la burocracia muerta que caracteriza el Norte. Llamativa en la descripción del centro es su asociación con colores, olores, todos insignia de la sobrevivencia a un nivel físico, material, así como la presencia de lo indígena: «Otro caos era de los olores: ácidos, agrios, dulces, profundos: vaho de cuerpo, vaho de comidas, vahos de desperdicios, entre el aroma pajizo, terroso, inmemorial que salía de los ponchos de los indios (177). Además, la sobrevivencia a nivel físico se asocia con figuras femeninas: la madre y las tías de Patojo (178).

Lo que parece constituir el foco del interés narrativo, lo que se describe en tanto detalle, es la esfera de lo olvidado, la mugre, lo indígena, lo pobre, lo enfermo, lo viejo —toda la esfera de la que el Quito moderno se ha escapado con asco. Lo que constituye «la mismísima vida» (182) no se encuentra en los edificios modernos y resplandecientes, o en los limpios barrios residenciales del Norte de la ciudad, sino en las calles llenas y caóticas, los bares oscuros del centro. Lo que llamamos vida se constituye en este flujo caótico, en esta composición desordenada de cuerpos, olores, sudor, felicidad y miseria, todas las partículas pequeñitas y aparentemente insignificantes que se asocian de manera milagrosa: «ingenuos y vivarachos, ocupados y desocupados, policías y ladrones, amas de casa y prostitutas, viejos, niños, vida y muerte, alegría y pena, todo conjunto, todo revuelto en la misma mugre» (177). En medio del desencanto, *Sueño* deposita «sentido» en una esfera social que ha sido cuidadosamente evitada por los quiteños de la clase media y alta.

Sueño no solo es una crítica de la modernidad, un reflejo de una apatía posmoderna. También es una vindicación de una parte de la ciudad, una esfera social que ha sido ignorada pero que, al fin y al cabo, es el origen de la capital moderna, la cuna de todos los quiteños. En este sentido, la novela indica una reivindicación de orígenes, una reconciliación con la historia.

Resumen

Tanto Vásconez como Ubidia presentan el lado oscuro de una economía urbana sumamente dividida, el «otro» social de una sociedad altamente represiva. Siguiendo el camino de lo ominoso, los dos autores exploran el Sur, la esfera ignorada y temida por la gente decente que habita en el Norte de la ciudad. Las narrativas establecen una homología entre una economía urbana y psíquica: a un nivel de subjetividad, la frontera invisible entre el Norte y el Sur regula la separación entre el consciente y el amenazador inconsciente. Un espacio purificado de un orden racionalizado se rescata de la amenaza de lo instintivo, lo emocional, lo corporal —la esfera de contaminación habitada por el otro social, racial, sexual. Los dos autores subvierten esta dicotomía señalando los vínculos escondidos entre estos dos espacios sociales: los antihéroes que habitan en el Sur emergen dialécticamente de las economías represivas del Norte. Más conscientes de su condición que su lejano pariente Gregorio Samsa, se rebelan y optan por el camino de la agresión. Rechazando tanto el autosacrificio como la adaptación burguesa, o la mala fe («mauvaise foi») los personajes salen del espacio purificado y llegan a ser extraños en su ámbito social. El retorno de lo reprimido lleva al espacio de lo otro.

La dimensión modernista de estas narrativas consiste no solo en la emergencia del inconsciente en forma del hombre-lobo. Los dos autores tematizan la lucha contra el poder moderno anónimo, descentralizado, y omnipresente de la burocracia, señalando la imposibilidad del parricidio; la trama de «Tótem y tabú» de Freud (los hijos superan su estado de subyugación matando al padre) está acabada históricamente. En su dimensión modernista, estas narrativas reflejan el Zeitgeist del desencanto.

El potencial liberador y utópico de estos textos está en su dimensión posmodernista. Dos textos «deconstructivos», *El secreto* y *Sueño de lobos* buscan una liberación en el ámbito de lo simbólico y conceptual; atacan la política de identidad urbana que ha excluido al otro social, racial, sexual. Tanto Ubidia como Vásconez señalan las continuidades profundas entre dos esferas que han sido históricamente separadas. Llevan al lector a una zona urbana donde probablemente nunca ha metido pie, obligándolo a confrontar al despreciado otro. La técnica de Ubidia de representar la interioridad de sus almas torturadas del Sur tiene el efecto de humanizar al otro. Construyendo vidas que atraviesan la frontera Norte-Sur, estos autores cuestionan arraigadas divisiones y jerarquías sociales.

En su dimensión subversiva, las obras narrativas se pueden interpretar como intentos por establecer una comunicación entre esferas sociales separadas. De diferentes maneras, los textos representan pasos para superar la profunda fragmentación de un pueblo mestizo que está en el fondo de la crisis actual —que no es una crisis económica sino social. ✤

Bibliografía

Bustos, Guillermo. «Quito en transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)», en Paúl Aguilar, *et al.* (eds.), *Quito a través de su historia,* Quito, Dirección Planificación, I. Municipio de Quito, 1992.

Freud, Sigmund. «Das Unheimliche», en *Gesammelte Werke. Band XII: Werke aus den Jahren 1920-24*, Frankfurt, Fischer, 1963.

Garmenia, Guillermina. *Sartre. Enciclopedia del pensamiento esencial*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Giddens, Anthony. *El capitalismo y la moderna teoría social*, Barcelona, Editorial Labor, 1977.

Handelsman, Michael. «Entre el desencanto y la posmodernidad: un análisis de *Sueño de lobos*», en *Romance Language Annuals* 2 (1990): 445-449.

Mollenkopf, John Hull and Manuel Castells (eds.). *Dual City. Restructuring New York*, New York, Russel Sage Foundation, 1991.

Ubidia, Abdón. *Ciudad de invierno*, Quito, El Conejo, 1984.

—— *Sueño de lobos*, Quito, El Conejo, 1986.

Vásconez, Javier. *El secreto*, Quito, Ediciones Acuario, 1996.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
13/2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

ESCRITURA Y EROTISMO EN TRES NARRADORES MEXICANOS DEL 50

Vicente Robalino

EL OFICIO DE ESCRIBIR

Para la Generación del 50 (Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Salvador Elizondo y Eraclio Zepeda) escribir no es solo inventar una historia, sino, sobre todo, construir un sujeto —un Escriba, como diría Elizondo— con quien poder establecer un diálogo, cuyo tema sea la propia escritura, concebida como un universo rítmico y, al mismo tiempo, visual; por ello en todos estos autores es evidente la preocupación por el cine, la música y la pintura, a tal punto que José de la Colina se considera como parte de «una generación cineófila»,[1] y Juan Vicente Melo podía pasar «horas enteras escuchando la Pasión Según San Mateo de Bach, el Orfeo de Gluck, los últimos cuartetos de Beethoven, toda la obra de Chopin y la obra completa de Bartok...».[2] Además, no hay que olvidar que, paralelamente a esta generación, surgen algunos pintores (Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Losano y Juan Soreano, entre otros) que, aunque trabajan de manera independiente, su propuesta constituye una verdadera innovación en la plástica mexicana contemporánea.

Desde esta perspectiva bien podría considerarse a esta generación como «intelectualizada», pues tienen su mirada puesta en la cultura universal. Todos ellos son asiduos lectores de Borges, Cortázar, la generación de narradores norteamericanos del 30, la narrativa inglesa de este siglo, el noveau roman... por esta razón su preocupación estética se concentra en el discurso narrativo: expresividad y enfoque serán sus principales «herramientas» narrativas; con

1. Conversación con José de la Colina, UNAM.
2. Juan Vicente Melo, *Cuentos completos*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1996, p. 29.

ellos el cómo construir y el cómo decir formarán parte de sus «obsesiones» creadoras. De esta manera reconocen la actividad literaria como un oficio.

En efecto, la escritura en cada uno de estos narradores es transparente, como la de Juan José Arreola o la de Juan Rulfo, recorre los distintos planos narrativos, va y viene en la proyección del tiempo; evoca lo mítico y legendario —José E. Pacheco y Eraclio Zepeda—; se vuelve acto contemplativo —Juan García Ponce y Juan Vicente Melo—; refleja siluetas finamente delineadas —José de la Colina— y experimenta con formas narrativas y efectos cinematográficos —Salvador Elizondo—.

Escritura y erotismo

Sin duda, la escritura de esta generación ejerce una gran fuerza «seductora» sobre el lector, debido, principalmente, a la creación de imágenes poéticas, sonoridad expresiva, deslizamiento del tiempo y el espacio; por esta razón la lectura resulta placentera:

> El placer del texto es similar a ese instante insostenible, imposible, puramente novelesco que el libertino gusta al término de una ardua maquinación haciendo cortar la cuerda que lo tiene suspendido en el momento mismo del goce.[3]

En efecto, las estrategias textuales en cada uno de estos escritores (perspectiva múltiple, retrospecciones, anticipaciones; contraposición de planos...) hacen que el lector se quede «suspendido» cuando parece que el sentido ya ha sido capturado. Este juego de luminosidad y penumbra de la acción y los personajes, acrecienta las expectativas del lector y lo convierte en cómplice o partícipe de una revelación: el erotismo, sugerido como tema y «traducido» como simbolización expresiva, es decir, como un hecho de la escritura.

Para mostrar esta fusión de la escritura y el erotismo hemos escogido tres cuentos: «El gato», de Juan García Ponce; «Barcarola», de José de la Colina; y, «Abril es el mes más cruel», de Juan Vicente Melo.

"El gato": revelación del espacio interior

A través de la mirada omnisciente del narrador, el lector avanza paulatinamente hacia el espacio donde se realiza el rito de la contemplación: el sujeto

3. Roland Barthes, *El placer del texto,* México, Siglo XXI, 1978, p. 15.

contemplador, que es el protagonista, y el contemplado, la mujer con quien comparte su soledad, interrumpida solo por la presencia del gato —el objeto del deseo—. Este se torna en una imagen persistente y luego indispensable; pues llena «un vacío» en la vida de los dos: «Tomó el gato y volvió a ponerlo sobre el cuerpo desnudo, cerca de sus pechos, en el mismo lugar en el que lo había dejado antes».[4]

La llegada del gato al departamento donde permanecen los dos personajes divide el relato en dos tiempos: un antes y un después; también separa el espacio: un adentro y un afuera. El lector, como el gato, ingresa lentamente a un espacio interior, pues el narrador permite esta intromisión al acto contemplador: «La luz que entraba por las ventanas, cuando ella se extendía sobre la cama, se posaba sobre su cuerpo...».[5]

La presencia del gato en el espacio interior de estos personajes renueva la relación, le da vida, pues la mujer ya no solo es objeto de la contemplación, ya no adopta la actitud de un hermoso lienzo en la pared; por esta razón el gato se vuelve un «puente» indispensable por el que los dos pueden transitar y adquiere una carga simbólica que rebasa el simple instinto (deseo); representa la fusión de lo instintivo y lo afectivo: es el erotismo.

Además, el acercamiento del gato al espacio interior, tal como lo hemos visto, se da por medio de indicios y la creación de una atmósfera que une el suspenso con lo cotidiano; este suspenso crea el ambiente propicio para la revelación.

"BARCAROLA": EL ACTO CONTEMPLATIVO EVOCADO

En «Barcarola» la música es una presencia constante, su ir y venir en el tiempo, su diluirse en el espacio, acerca y distancia al sujeto de la evocación; solo por instantes permanece en la memoria, pero finalmente se borra y desaparece. Así es como la evocación, que en este texto es necesidad complementaria de una soledad, constatación del otro, aproximación, se va construyendo. Las sensaciones despiertan el momento en que la protagonista cree cercana la llegada de Guillermo, sujeto evocado:

> Entrará en el cuarto con sus zancadas silenciosas, encenderá la luz, cerrará la puerta, se desvestirá, prenderá la lámpara del buró, apagará la luz del techo, entrará en la cama (ella oirá un leve chillido de los resortes allá en su recámara).[6]

4. Juan García Ponce, *Encuentros,* México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 25.
5. *Ibíd.*, p. 28.
6. José de la Colina, *La tumba india,* Veracruz, Universidad Veracruzana, 1984, p. 161.

Aquí las imágenes sonoras y visuales se juntan para obligarnos a pensar en una cuasipresencia o una presencia presentida. En este juego metonímico las partes tratan de reconstruir, de armar un todo. De esta manera el presente se anula, pues la evocación lo ha desplazado: solo existen el pasado y el futuro (el «ya vendrá») pero mientras esto último no ocurra, el presente será solo incertidumbre: ¿es posible que todo permanezca igual, a pesar del tiempo? ¿Es posible recuperar lo vivido?

Ella, el sujeto evocador, es una presencia sutil, una especie de «espía» de la evocación; recorre los espacios donde es posible evocar; la habitación de Guillermo; observa sus fotografías: «Y en aquel conjunto de imágenes ella trataba de reconstruir a Guillermo».[7] Sin embargo la reconstrucción del sujeto evocado también implica «resucitar» sus propias vivencias; es decir que en el otro (su hermano) intenta encontrar su propia imagen. Al mismo tiempo él (Guillermo), desde su propio espacio trata de evocar: «¿Y los momentos en que estallaba en risas o en el que sollozaba salvajemente ...?».[8]

Más que un texto narrativo (de acción) bien podría considerarse a éste como un concierto ejecutado por imágenes que acercan y distancian, a la vez, a dos sujetos dispuestos a escapar de un presente saturado de soledad y olvido; por eso la gran «esperanza» como en los cuentos de Juan Vicente Melo, es crear o recrear imágenes, que sustituyan de alguna manera a los sujetos o ayuden a mantenerlos vivos.

"Abril es el mes más cruel": la autocontemplación

A diferencia de lo que sucedía en los cuentos anteriores —«El Gato» y «Barcarola»—, en éste el sujeto es al mismo tiempo «actor» y objeto de la contemplación. El espacio interior en el que habita está reflejando su propia imagen; el espejo es como un vidente: le anuncia que va a envejecer; «Quise (quiero) tratar de reconocerme en el otro que era antes, ayer apenas...».[9]

De esta manera surge en este cuento el tema de la incomunicación, de la verdad no revelada, de aquello que no se puede decir: la soledad, el olvido, el miedo a envejecer: reducción del espacio, vertiginosidad del tiempo. En estas circunstancias el sujeto contemplador trata de negar su identidad; no conocerse ni permitir ser reconocido, ocultarse tras la máscara de otro nombre: «Después de comer, Alicia me propuso otra vez el mismo juego: cambiar de nom-

7. *Ibíd.*, p. 162.
8. *Ibíd.*, p. 163.
9. *Ibíd.*, p. 435.

bre: ¿cómo te gustaría llamarte en realidad...?»; sin embargo este juego es finalmente abandonado porque resulta convencional; es una especie de autoengaño; el sujeto sabe que, el momento en que vuelva al espejo, su imagen permanecerá igual.

A pesar de la circularidad espacio-temporal en la que vive el sujeto, parecería que dejara filtrar otra presencia, Alicia, que es como un destello muy débil, casi irreconocible: «Ella, la innombrable, me sigue mirando porque cree haberme visto antes y quiere reconocerme (y yo la miro a través del espejo y repito sus actos...)».[10] Esta presencia del posible sujeto del deseo (Alicia) es aceptada como un reflejo o metáfora de la realidad; de esta manera el sujeto contemplador admite otra presencia, pero siempre observada desde su propio espejo.

El espejo contemplador se convierte en el «juez supremo» de la imagen del sujeto contemplador; pues cada acto de su vida, cada movimiento, el menor rumor están sometidos a la «ley de la reflexión». ¿Por qué el sujeto contemplador adopta la actitud de narciso? Quizá porque la realidad es demasiado dura: «Veo el cielo manchado de nubes negras. Veo la oscuridad de la calle, la clausura de las ventanas de la calle...».[11] La única forma de vivirla es metaforizarla, a través de la mirada del otro.

De esa manera hemos visto cómo se manifiesta el erotismo en tres cuentos que corresponden a escritores de la generación del 50. También se ha podido apreciar la relación que surge entre erotismo y escritura; si bien en los textos analizados el erotismo se presenta tanto en el tema como en su expresión, asimismo puede aparecer solo en la escritura; ésta es, precisamente, una de las características de esta generación: la elaboración de un discurso que produce una lectura placentera.

Además son notorias las particularidades estilísticas en los autores analizados. Así, en Juan García Ponce se revela, más que la propia escritura, el manejo sutil de las técnicas narrativas: creación de suspenso y construcción de atmósferas, es decir, los espacios apropiados para el desarrollo del tema del erotismo. En Juan Vicente Melo es perceptible el hábil manejo de los cambios de perspectiva: el juego de voces; y, en José de la Colina es evidente su expresividad poética, los cambios inesperados de planos narrativos y el paso imperceptible, a veces, del diálogo al monólogo.

En lo que tiene que ver con el tema, el erotismo en Juan García Ponce es comunicación, proyección del espacio interior hacia fuera; en cambio en José de la Colina y en Juan Vicente Melo se produce la incomunicación, el encerramiento, la clausura; los personajes de estos últimos narradores evocan, pe-

10. *Ibíd.*, pp. 442-43.
11. *Ibíd.*, p. 452.

ro no viven una realidad, son, hasta cierto punto, grandes solitarios que sublimizan el amor, como sucede en los cuentos de José de la Colina.

El placer del texto que hemos señalado no es sino una consecuencia de la actitud de los narradores frente a la escritura; el oficio de escribir, que ha creado en cada uno de ellos la conciencia de una literatura que, por sus propios méritos, tiende a perdurar o al menos a dejar honda huella en la literatura iberoamericana de este siglo. ✤

Bibliografía

Barthes, Roland. *El placer del texto,* México, Siglo XXI, 1978.
De la Colina, José. *La tumba india,* Veracruz, Universidad Veracruzana, 1984.
García Ponce, Juan. *Encuentros,* México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
Melo, Juan Vicente. *Cuentos completos,* Veracruz, Universidad Veracruzana, 1996.
Paz, Octavio. *Los signos en rotación,* Madrid, Alianza, 1971.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
13/2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

La metapoesía en Octavio Paz: trabajo de escritura y siquismo creador

Jeanette Amit

Para Octavio Paz, el lenguaje fácilmente se convierte en poesía. Entonces, si la poesía es el gesto natural del habla, la reflexión sobre la poesía será casi inmediata. Es inevitable al hablar de Paz como poeta hacerlo también como crítico; pero más que como crítico literario, como crítico de la cultura, como crítico del lenguaje que encarna esa cultura. La poesía representa por excelencia esta función crítica, tomando cuerpo a través del trabajo de escritura que se desdobla en el poema, se hace «otra voz» que desde el poema reflexiona, dialoga y escribe. A este desdoblamiento es al que denomino metapoesía, a partir del cual trato de construir un andamio para la búsqueda de las teorías de la escritura como trabajo de creación desde la comprensión de Octavio Paz.

Con la presente reflexión pretendo establecer conexiones entre las ideas desarrolladas por Paz en torno al trabajo de escritura del poeta y algunas nociones del siquismo creador y del trabajo de creación desde una aproximación sicológica. Este texto responde a un hondo interés por las teorías implícitas de la creación literaria, artística y cultural, que encontramos en tantos escritores y escritoras, poetas o no, capaces de enriquecer de forma excepcional los estudios sobre las experiencias creadoras y las potencialidades de transformación en cada sujeto. Y es que los poetas, de modo particular, han sabido dar registro a la experiencia creadora, al tiempo de búsqueda, encuentro y pérdida del poema, poema que finalmente permanece como rastro de una continuidad de mutaciones que afectan al objeto causa del trabajo y al sujeto que lo trabaja. Esta «teoría poética» estará dada dentro del mismo registro privilegiado que es el poema, obra que se resiste a la traducción, pero que sin embargo pretende comunicar, a modo de señalamiento, eso que como contenido latente permanece fusionado a la trama semántica de su forma presentativa.

Empiezo entonces el esbozo de este camino en diálogo con Octavio Paz, quien puede identificarse como uno de los escritores latinoamericanos que más se ha ocupado de la relación entre literatura y realidad, metáfora y representación, expresión y experiencia. Sus textos, ensayo y poesía de forma complementaria, son continuidad dentro de un proceso de comprensión progresiva de estas relaciones, constituyen así una misma dirección de búsqueda. Inicio entonces esta ponencia apuntando hacia algunas de las nociones que encuentro, desde mi lectura, como constantes en el pensamiento del poeta.

Octavio Paz asevera que «el testimonio poético nos revela otro mundo dentro de este mundo, el mundo otro que es este mundo».[1] El trabajo del poeta parece ser el de transformar los recursos de lo dado en dirección de lo posible, actualizar, o al menos intentar hacerlo, el devenir del lenguaje en su potencialidad de ser otro lenguaje: un lenguaje de efecto y de presencia. El poeta conduce y transforma una corriente poética que le es ajena. Entonces, la creación poética será, en su acepción subjetiva, una creación que trabaja, un lenguaje que escribe. Por esto cada poema será una experiencia irrepetible; irrepetible por igual en la creación del poeta como en la del lector o los lectores que re-crean para sí el poema. El poeta ha de ser un transformador incansable de los recursos que su época, su cultura, y su medio en general (histórico, material, social, etc.) le ofrecen. Si bien utiliza, adapta o imita estos recursos, ante todo los transmuta en la realización de su obra única, el poema. De nuevo, el poeta debe resistirse al estilo (a las fijaciones) y sostener la constante transformación, destino que le permite conservar una dirección, bordear aquello ***innombrable*** que como poesía sostiene cada poema; esa es su verdadera intencionalidad: «es un ir hacia...»,[2] nos dice Paz.

En este sentido, cada poema es autosuficiente, «cada poema es un objeto único, creado por una 'técnica' que muere en el momento mismo de la creación».[3] Pero, ¿cómo entender esa 'técnica' que crea el poema, ese trabajo de escritura que trasciende el lenguaje unívoco para hacer explotar el espejo hacia otra visión de la palabra? Aquí la técnica poética no es un procedimiento sujeto a repetición. No se trata de una técnica «productiva» en el sentido utilitario del término. La 'técnica poética' no es transmisible, solo sirve un instante al sujeto creador y solamente a él. Por esto el llamado «estilo» de un poeta está sujeto a renovaciones constantes, es un punto de partida que debe ser trascendido en cada poema.

La operación poética que afecta la materia es muy distinta a la manipulación técnica, porque lejos de enajenar la materia de su identidad y posibilidad,

1. O. Paz, *La llama doble,* 1a. ed., Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 9.
2. O. Paz, *El arco y la lira,* 3a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1956/1996, p. 19.
3. *Ibíd.,* p. 15.

la conduce a reconquistar su naturaleza en éstas. El poema para Paz no *dice* sino que *es*, es un *decir* que se ejecuta como *hacer*. La Palabra es la silenciosa: dice cuando calla, calla cuando hace. Se comprende entonces que la *poética* de Paz implica a la vez una teoría particular del lenguaje, se trata de un lenguaje preñado de *palabras rebeldes*, un lenguaje que es abismo y que ya no despierta una actitud de ingenua confianza. Pero ante esta rebeldía de la palabra hay que recurrir a la palabra como arma y como posibilidad. Se trata de combatir al lenguaje con su propia potencialidad y dirigirlo hacia sus últimas consecuencias.

La poesía, como crítica de la sociedad y del lenguaje que la encarna, plantea la posibilidad de recuperar la palabra original que funda la identidad, esa «realidad sin palabras» que apenas es presentida por el poeta, y la cual éste se siente impelido a manifestar o revelar a través de la reorganización de las palabras como mundo o cuerpo. Así, el poema toma la forma de una «plegaria al vacío», de un «diálogo con la ausencia», conjurando ese vacío-ausencia al proponerse a sí mismo como presencia. El poema estará construido a través de la resonancia que el mundo, o la experiencia de éste, produce sobre el poeta.

Con el trabajo de escritura el sujeto creador se sobrepone al deseo de ser, al deber ser y a lo que se es, y apunta hacia lo posible de ser, hacia lo que está por darse, decirse o constituirse. Octavio Paz define el poema como posibilidad, un espacio que se ofrece como punto de encuentro y de participación entre lo uno y lo otro, por ejemplo entre escritor y lector. Es un espacio de transición y de mediación entre realidades disímiles dispuestas a ser transformadas. Aquí coincide el impulso de la creación con el impulso que inaugura la curiosidad por el poema; impulso que, según Paz, proviene de la ausencia del otro como vacío, o de una «*sed de otredad*»; impulso que no cesa, todo lo contrario, se reproduce y se bifurca en múltiples encuentros, y así conduce a la revelación de este mundo en otro mundo posible.

El poema manifiesta lo poético: cuerpo como obra que revela la poesía. Lugar de encuentro entre la poesía como fuerza primordial y el sujeto. Mientras la poesía es inmaterialidad, el poema es lo opuesto al manifestarla: es lo fable y asible, aunque sea solo encarnación de un instante. Como operación la poesía produce unidad de lo heterogéneo. El poema permite cierto acceso a la experiencia poética, ahí donde la poesía es «palabra implícita», es silencio, presencia ausente en el poema, el cual, por su parte, será la palabra insuficiente, la palabra en falta. En todo poema habrá algo que permanece *innombrado*, que está dicho en lo no dicho, que aparece como omisión, que está entre líneas, entre palabras; algo que, nos dice Paz, «está ahí, ni ausente ni presente, a punto de aparecer o desvanecerse para siempre. Es una inminencia ¿de qué?».[4] Ante esta pregunta el poema lo que hace es convocar ese objeto laten-

4. *Ibíd.*, p. 47.

te, produciendo su revelación cuando lo señala sin nombrarlo. Porque el poema revela, no explica; hace sensible el objeto, pero no comprensible.

En Paz la poética se cruza con la erótica y la estética con la ética, cifrando el deseo de la escritura como la necesidad de alcanzar la conciliación de los contrarios, ese centro de lo real que hace unidad en la diversidad. La misión del poeta será «la búsqueda desesperada de la palabra verdadera a través de la defensa y dilucidación de la actividad creativa».[5] La creación es transformación de la realidad a través del convocar tensiones hasta hacerlas productivas. El oxímoron hace resonar las contradicciones, convoca y entreteje oposiciones, convergencias, divergencias y las pone en diálogo. Según Benavides Lucas, en Paz la poesía aparece como «una operación mágica, destinada a transmutar la realidad»[6] y no a representarla. La poesía es el diálogo del sujeto con el mundo desde una doble realidad: soledad y comunión, ausencia y presencia del otro, del estar a la vez dentro y afuera del tiempo histórico cultural.

Si bien se ha roto la analogía y los planos de la realidad se muestran irreductibles, de modo que priva la duda sobre lo real; si bien la palabra nunca será la cosa y perdura una imposibilidad de representación; Paz propone la mediación de la metáfora como puente entre un plano y otro, donde «cada uno es metáfora del otro». Si el mundo es escritura ilegible, esta misma realidad hace posible una escritura en que cada traducción sea distinta, en la cual la unidad del mundo no sea sino su pluralidad. La poesía como abstracción (amorfa, inmaterial e inasible) es heterogénea como heterogéneo es el sujeto, no se deja clasificar ni atrapar. La poesía, dice Paz, «habita todas las formas y escapa a todas», es esa formulación paradójica en que una forma encuentra su movimiento y a la vez un movimiento encuentra su forma. El trabajo de escritura entonces consiste en la dilucidación de una arquitectura que por un instante sostenga esa paradoja, que es finalmente la paradoja de la condición humana: existir sobre el abismo. Puesto que en el poema la poesía asume multitud de cuerpos, comprendemos que la poesía —como objeto— tiene por destino las mutaciones sucesivas: la obra-poema es la huella del objeto-poesía.

De toda interacción la palabra es el único residuo permanente. El poeta crea mundos a través de la formulación de nuevos lenguajes. Se trata de una autorrevelación dada a través de la autorreflexión, que permite alcanzar otro nivel de conciencia. Autorrevelación de nuestra historia olvidada, de nuestras «verdades ocultas». La revelación poética se hace posible gracias a la conciencia que el poeta adquiere sobre el lenguaje y la imposibilidad de representación de la realidad. Octavio Paz ubica al poeta como mediador, como creador

5. *Ibíd.*, p. 104.
6. M. Benavides L., «La cura de la escisión», en *Insula*, año 46, No. 532-533 (abril/mayo 1991), España, p. 16.

de la metáfora conciliatoria. Aquel llamado a habitar el lugar de las transformaciones y a poblar el abismo entre el lenguaje y el mundo, estará llamado a ser sujeto transicional, a buscar la palabra puente, la palabra en la fisura. Si bien hay un espacio denotado por la ausencia, ese espacio puede ser puesto en movimiento, y ese movimiento «muestra que hay mundo», que el mundo no es la nada, que es mundo inestable, discontinuo, inconstante, transfigurado.

Si bien hay una imposibilidad sabida que podría conducir al pesimismo, eso que Bellini[7] identifica en Paz como una nostalgia del origen y de la posibilidad, hay asimismo toda una tentativa de superación de esa imposibilidad: la escritura. Búsqueda del cuerpo original del mundo. Cuerpo que, como ha dicho Malpartida,[8] es el doble del mundo y es, a su vez, el lenguaje; cuerpo que se construye (se escribe) como un espacio de correspondencias: de encuentros y de transfiguraciones.

El trabajo de escritura se convierte en un jugar con el lenguaje para así apropiarse de él, para encontrar la Palabra en el poema. Juego en el que la ambigüedad es la ley. Gracias a este jugar la realidad se hace otra, se crea otra realidad. El trabajo de escritura como fenómeno transicional define un espacio de terceridad que comunica al yo con el otro (ese no-yo que aparece como potencial de transformación y diferencia), a la realidad interior con la exterior, al orden de lo subjetivo con el de lo objetivo. La poesía como espacio de mediación simboliza a la vez unión y separación, distingue y confunde, diferencia y asemeja. Como espacio intermedio es potencialidad. Como espacio de experiencia permite reconocer y aceptar la realidad en su contradicción y amenaza. Así, el sujeto trata de encontrarse en los productos de sus experiencias creativas, trata de producir un objeto símbolo de la unión, de su restauración. Gracias al fenómeno transicional y a la ilusión de posibilidad que sostiene se hacen tolerables la separación y la soledad. El sujeto alcanza la ilusión de que la realidad externa podrá corresponder a su capacidad creadora, de forma que se alivia momentáneamente la tensión y la contradicción entre el sujeto y su ambiente. Ilusión que se logra dado que la experiencia creadora, como el juego, no se cuestiona respecto a su carácter subjetivo u objetivo, respecto a su ubicación en la realidad interna o externa. Solo así la paradoja se hace tolerable, concebible y sobre todo productiva, fuente de posible creación. El espacio transicional hace frontera entre ilusión y realidad de forma que permite simultáneamente la separación y el retorno al objeto original: la Palabra. Si bien lo hallado por el poeta, como sujeto creador, es preexistente en la realidad, re-

7. G. Bellini, «Octavio Paz, poeta de las 'verdades oscuras'», en *Insula*, año 46, No. 532-533 (abril/mayo 1991), España.
8. J. Malpartida, «El cuerpo y la historia: dos aproximaciones a Octavio Paz», en *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 468 (junio 1989), España, Instituto de Cooperación Hispanoamericana, pp. 45-56.

sulta transformado al ser escogido, al coincidir con la posibilidad de transformación del sujeto, al ser dotado de significado, de otro nombre. Aún a pesar de que este espacio será siempre provisional y limitado, gracias a él se recupera realidades que de otro modo serían inaccesibles. El poema marca este desplazamiento, el tránsito sobre el instante que sostiene una posibilidad irrepetible.

De forma coincidente, Paz asume que la realidad (la experiencia) es más rica que los conceptos y sistemas que el sujeto y la cultura desarrolla para aprehenderla. La realidad no tiene medida, es silencio, «*es*» antes de toda palabra, es lo innombrable. Cuerpo que solo se dice como cuerpo, afirma Juan Malpartida.[9] Entonces, la actitud del poeta deviene ***contemplación*** de la realidad, ***sobrecogimiento*** que conlleva al deseo de fundirse con ella, de entrar en comunión. El poeta asume una subjetividad ampliada que lo conduce a una disposición vinculativa y de receptividad ante «lo otro». Hay que reconocer en consecuencia que la búsqueda de una poética se da en Octavio Paz de forma paralela a la construcción de una comprensión de la naturaleza o condición humana. Parece que el sentido último del poetizar es revelar esa condición, una dualidad coexistente: ser, no ser, vida, muerte, posible, imposible. Condición que a la vez se propone para ser trascendida como tal. Así, la condición humana es revelada en su paradoja: ser heterogéneo que apunta a la identidad de ***ser otro***, identidad que siempre está por darse, que es tránsito continuo.

El poeta será el ejecutor de la poesía, el que hace artificio del lenguaje. Interviene con él su voluntad creadora, pero interviene de una manera paradójica. «El poeta no escoge sus palabras», nos dice Paz, sino que las hace nacer de sí mismo, las reconoce y las revela con su voluntad de escribir. Aquí se hace evidente la ***intrusión*** que opera sobre el proceso expresivo, para nada individual o ensimismado. La voz del poeta «es y no es la suya»,[10] es la «otra voz», voz desdoblada, transicional, intersticial, voces que finalmente se enlazan y confunden para ser la voz de la poesía: la que se expresa, la que escribe, palabra en que coinciden presencias, espacios y tiempos indistintos. Esa «otra voz» que no se puede dominar del todo, que incluso de pronto parece dominar al poeta, obligándolo a escribir, a luchar con las palabras para relatarse, conocerse y reconocerse. La identidad se enfrenta a la experiencia de otredad y es empujada hacia el «no ser». Si tomamos la identidad como parte de lo dado, en correspondencia la otredad es la posibilidad de renovación. A través de un estado de desidentificación el sujeto logra acceso a elementos del no-yo. Este vacío identificatorio aparece como condición que activa e inscribe el proceso

9. *Ibíd.*
10. O. Paz, *El arco y la lira*, 3a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1956/1996, p. 157.

creador. En este sentido, el trabajo de escritura entra en el ámbito de lo impersonal y transpersonal.

Para Paz, la inspiración «es esa voz extraña que saca al hombre de sí mismo para ser todo lo que es, todo lo que desea (...) La voz del deseo es la misma voz del ser, porque el ser no es sino deseo de ser».[11] El impulso creador proveniente de la «otredad», fuerza que extraña al sujeto de sí y lo hace potencialidad de transformación. Lo desconocido nos convoca, eso desconocido que se nos vuelve entrañable, intuición de un saber perdido que estamos llamados a recuperar escribiendo, creando. Porque el poeta sí sabe de eso que desconoce, pero solo podrá recuperar la memoria perdida si intenta bordear el olvido con palabras, con la esperanza de que esa «otra voz» se cuele por las fisuras del lenguaje, que esa «otra voz» sea la suya, que el sujeto desdoblado se encuentre con su doble y tome lugar el instante pleno del asombro.

En toda su amplitud, la revelación poética consiste en evidenciar la posibilidad de la diferencia, la posibilidad de transformación, sea del lenguaje, de la piedra, del sujeto o de la cultura. Revelar lo no visto. Profetiza lo potencial que subyace en lo ya dado: lo *conocido desconocido*. Entonces podríamos entender la experiencia poética como un proceso de comprensión cualitativamente distinto al de la lógica racional, porque justamente lo que sostiene a la experiencia, al poema, a la imagen, es eso que se oculta, lo que es presencia inminente en la ausencia, eso que se calla pero que se muestra ahí donde la experiencia se hace expresión.

Para Octavio Paz, el trabajo de creación poética conjuga el azar y el cálculo, resulta una mezcla de intervenciones aparentemente externas y ajenas, sobre cuya resonancia subjetiva el poeta ha de operar respecto a su potencialidad creadora. El trabajo de creación será ante todo la posibilidad de generar otras reglas; es transgresión y transformación de lo dado en lo posible. La poesía es un ciclo de transformaciones en que cada imagen cambia y «se funde a su contraria» y así interminablemente. Lo que queda de este ciclo o fluir son los poemas. La poesía es el círculo de transmutaciones del lenguaje, que se convierte en «otra cosa» sosteniendo siempre su capacidad de significar y por lo tanto de comunicar. Recordemos que para Paz «ser 'otra cosa' quiere decir ser la 'misma cosa'»,[12] la cosa primitiva y original, la cosa que es *uno* en su diversidad, que se presenta como el pacto de conciliación.

El lenguaje, finalmente, encarna algo que lo «trasciende y traspasa»: el poema. Resultado de una experiencia entre el abandono y el rigor, entre el deseo de expresar lo inexpresable y la capacidad de hacerlo sobre una materia que presenta cierta potencialidad de transformación, cierta identidad y posibi-

11. *Ibíd.*, p. 180.
12. *Ibíd.*, p. 22.

lidad, pero que simultáneamente se resiste a abandonar su «máscara de transparencia». Por esta razón, el trabajo de escritura nunca es completo, dice y no dice, intenta borrar el nombre dado a las cosas y construir para ellas otro nombre posible que intente ser la cosa original. Y justamente, señala Octavio Paz, el hecho de que la cosa «no tenga nombre y el que no pueda tenerlo nunca es lo que me impulsa a hablar de ella». De nuevo, la escritura aparece como una práctica de deseo. El sujeto hace una negación del mundo porque se pregunta *qué* hay del otro lado. Está así condenado a su deseo de atrapar la Palabra y a perderse en sí mismo. En el trabajo de creación persiste el *deseo de un saber* que es deseo sobre la nada, del vacío como falta de explicaciones que activa el acto de la escritura. Con la escritura el poema encarna la posibilidad de la poesía, posibilidad de que el lenguaje sea el mundo por un instante y que las cosas sean presencia, cercanía, e identidad originaria

La escritura es fruto de la experiencia, una experiencia del mundo que desborda la capacidad del sujeto para dar cuenta racional y comprensiblemente de ella, lo cual conlleva a la necesidad de bordearla, de al menos intentar contenerla. Escribir se define en la poética de Paz como búsqueda de ser y de conocer, acto que responde a una revelación inminente y a la tensión nunca resuelta del deseo humano. Para Octavio Paz, escribir resulta también un tipo de memoria y de sobrevivencia, ya que de la experiencia poética del mundo lo que perdura es el poema como momento irrepetible del lenguaje y como lugar del encuentro.

Posiblemente a raíz de esto, y de forma especial en Paz, como poeta y como crítico, la pregunta sobre la poesía se desdobla. El trabajo de creación aparece como un acto a la vez íntimo y cultural, circunstancial e histórico. Encontramos amalgamadas la creación y la autorreflexión. Para Paz todo poema implica y se implica en una poética que lo justifica, sea de forma explícita o implícita, poética que se desarrolla como proceso de conocimiento y de relación con el mundo. Así, se evidencia la continuidad de la relación entre dos facultades humanas: el entendimiento y la imaginación. Continuidad que hace esencial la función revolucionaria y «perversa» de la poesía. Perversa en su capacidad de pervertir el orden de lo dado y para organizar otro orden posible.

Por ir tras la Palabra, tras la posibilidad de lo imposible, tras el nombre de lo innombrable, el poeta habrá de pervertir todo orden, toda convención dada en las palabras; debe desertar de la vida para acceder a la no-vida, a eso que es marca de lo que él no es pero que lo hace ser profundamente. No ser para ser el otro posible. Estado autorreflexivo y autocrítico; paradójico también porque implica negar para poder afirmar. Para ganar identidad el sujeto renuncia a *ser*, se vacía de sí mismo, de ese yo imaginario que también es Otro. El sujeto se hace espera, permaneciendo en el lenguaje como espacio para el encuentro y las transfiguraciones.

Finalmente, el trabajo de escritura y la creación dentro de todo quehacer cultural, artístico o no, implicará la ruptura con una convención establecida, un procesamiento de lo dado en dirección hacia una transformación irrepetible. Ciclo renovado de rupturas constantes que se reiteran como acto negándose, conjugándose, confluyendo y restaurándose en la continuidad creadora y recreadora del mundo, del lenguaje y de la experiencia. El trabajo de escritura es continuidad entre poema y poema, es un solo poema que no cesa de escribirse, una misma dirección de búsqueda que replantea el enigma de la Palabra.

El poema, cuerpo de palabras desnaturalizadas, se nos presenta como una realidad intersticial respecto al lenguaje histórico y respecto al tiempo. En este sentido, afirma Saúl Yurkievich, en Octavio Paz «la escritura poética se asienta en los intersticios del lenguaje, enseña a leer en los huecos entre el mundo y las palabras».[13] No obstante, el poema y su ganancia no apuntan hacia una dirección de progreso, sino que apuntan a todos lados y a ninguna parte. La escritura poética es esencialmente movimiento y tránsito en busca de una salida. Y la salida, nos dice Paz, es el poema. Salida que, fruto de la revelación poética, constituye el salto mortal hacia lo desconocido. El poema es un espacio que se propone a sí mismo como vacío para que transite la Palabra, para que ésta haga sus apariciones y desapariciones. El poeta es de nuevo aquí vehículo de algo que se dice o que se construye desde sí mismo, algo que «es» y que como presencia lo atrapa y lo obliga a escribirle un cuerpo.

Si bien no alcanzamos a comprender la naturaleza última del poema como base material de una realidad que solo es tránsito, intento de atrapar el movimiento; asumimos con Paz que la poesía es esa Palabra «*que se escribe sola*». Entonces podemos dar fe solamente del efecto que el poema produce, efecto que en sí mismo ejecuta la poesía, nos sigue trabajando y pervirtiendo a través de ese espacio que hace posible el diálogo entre seres diversos, que es campo del amor donde el yo da paso a la existencia del otro, trabajo de escritura que nos obliga a escribirnos. ✤

13. S. Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana,* 1a. ed., Barcelona, Editorial Ariel, 1971, p. 283.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
13/2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

TIRANOS Y POETAS: MASCULINIDAD Y NACIÓN EN LA NARRATIVA NICARAGÜENSE CONTEMPORÁNEA

Gabriela Polit Dueñas

En una entrevista que dio a raíz de la publicación de su libro *El recurso del método* (1974), Carpentier cuenta que después de visitar la tumba de Baudelaire en el cementerio de Montparnasse, le preguntó al guardia por el lugar donde está enterrado Porfirio Díaz. Sorprendido, el guardia le averiguó al escritor por qué el tirano era tan visitado. Carpentier le explicó que entre el tirano y el poeta se podía establecer un contrapunteo delicioso (López, 1985: 195). Al parecer, la posibilidad de establecer un 'contrapunteo delicioso' entre un poeta y un tirano en un cementerio, no es una imagen bizarra para Carpentier quien con su historia da cuenta de la fascinación que existe entre estas dos paradigmáticas figuras del continente. Es notable, sin embargo, que con su respuesta el escritor no contesta la pregunta del guardia, sino que elabora una metonimia en la que el significado de su experiencia de escribir una novela de caudillo excede la anécdota misma. Hasta cierto punto, la sobrevivencia histórica de los caudillos depende de sus escribas. Pero mientras la inmortalidad del tirano reside en sus funestas acciones, la del escritor radica en el poder de sus palabras. El hecho de que la historia de Carpentier tome lugar en Montparnasse hace que el peso de la *inmortalidad* sea todavía más grave y sugiere que el mismo Carpentier podría haber estado buscando su propia inmortalidad al confrontar al tirano.

La sugestiva manera como el cubano reconstruye este pasaje de su vida, ilustra la fascinación que ciertos escritores han tenido y tienen con los tiranos, tema principal de este estudio. La frecuente presencia de caudillos en las letras latinoamericanas y, las diferentes formas como han sido narrados tanto en el siglo XIX como en el transcurso del XX, hacen de éste un tema relevante. Si en *Facundo* el caudillo es un tropo que le permite a D.F. Sarmiento elaborar un ensayo antropológico, sociopolítico y geográfico de la Argentina del siglo

XIX, el mismo tropo le permite a Augusto Roa Bastos hacer una reflexión de la misma envergadura en su *Yo el Supremo*. La obra de Roa Bastos es también una reflexión filosófica sobre el acto de escribir y el arte de la literatura como se lo concibe en el siglo XX. Siendo estos, quizá, dos de los trabajos de mayor sofisticación literaria y teórica en este tema, no son los únicos. En casi todos los países del continente, en diversas épocas históricas y contra tiranos muy disímiles entre sí, se han publicado novelas sobre caudillos.[1] Esta vasta producción literaria está acompañada de un sinnúmero de artículos y libros que analizan las obras. Es tan representativa la existencia de novelas de caudillo en las letras latinoamericanas, que varios críticos y escritores han llegado a considerar a éste un personaje «arquetipo» del continente.[2] Así lo manifestó Carpentier cuando apareció su novela casi al mismo tiempo que *El otoño del patriarca* de García Márquez y *Yo el Supremo* de Roa Bastos en 1974. Para Ángel Rama y Mario Benedetti los caudillos son la quintaesencia de la vida política del continente. Esta posición central dada a los caudillos ha sido contemplada con cierta extrañeza por otros críticos. En un artículo sobre las novelas del caudillo, Augusto Monterroso dice que estos personajes no son una particularidad del continente. La historia europea sería casi incomprensible sin mencionar los nombres de dictadores que han gobernado sus territorios. Lo que aconteció en los 70, según Monterroso, es que se le dio a este personaje un lugar tan central en la producción de las letras dentro del continente, que Europa se resarció pensando que era un carácter típico de Latinoamérica.[3] Más allá de es-

1. De acuerdo a cientistas sociales, la diferencia entre un caudillo y un dictador radica en las distintas estructuras políticas y sociales del continente (Lynch, 1992). En la crítica literaria la palabra caudillo ha servido para referirse al líder de cualquier régimen autoritario local o estatal. En este trabajo me concentro en la construcción del caudillo como un tropo cuya masculinidad ha servido para criticar el régimen político que éste lidera. Ya que el énfasis del análisis está en el sistema patriarcal que sostiene a este líder, la palabra dictador y caudillo dan cuenta del mismo fenómeno.
2. Se podría casi hablar de un canon de novelas de caudillos. Para algunos como Conrado Zuluaga, el canon se organiza a partir de *Tirano Banderas* (1926). Otros como Ángel Rama dan prioridad a las novelas de los 70 y menciona a *El Señor Presidente* como predecesora.
3. Monterroso cuenta que en 1969 Mario Vargas Llosa quiso editar una antología de cuentos sobre caudillos y tiranos latinoamericanos. Él estuvo invitado a participar en dicha antología y tenía que escribir sobre Anastasio Somoza. Carpentier escribiría sobre Gerardo Machado, Carlos Fuentes sobre Antonio Lopes de Santa Anna; José Donoso escribiría sobre Mariano Melgarejo; Julio Cortázar estaría a cargo de Juan Domingo Perón; Carlos Martínez Moreno iba a escribir sobre Juan Manuel de Rosas; Augusto Roa Bastos sobre José Gaspar de Francia y Mario Vargas Llosa sobre Luis Miguel Sánchez Cerro. El libro, como sabemos, nunca vio la luz. Monterroso se pregunta, sin embargo, si éste no fue el origen de las novelas del dictador publicadas por algunos de los autores mencionados en los 70 (1995: 171-173). Lo interesante de la anécdota es que demuestra cómo cierta preocupación por los caudillos era una especie de síntoma dentro del campo literario para una generación

tas opiniones encontradas, es necesario reconocer que en la literatura latinoamericana mucho se ha escrito sobre caudillos.

Tomando como punto de partida para este análisis que la literatura es un campo de producción cultural y simbólica, resulta interesante notar que, pese a la recurrencia e importancia del tema, no ha habido estudios que se concentren en uno de los componentes más sobresalientes de la caracterización del caudillo: la construcción literaria de su masculinidad.[4] Algunos artículos críticos mencionan la trascendencia de cierta identidad masculina en el liderazgo político del caudillo. Roberto González Echevarría, por ejemplo, afirma que independientemente de la doctrina política que profesen, los líderes autoritarios en América Latina son: «hombres, militares y mantienen casi un poder absoluto» (1985: 1).[5] Así mismo, el cientista político Eric Wolf sostiene que estos hombres tienen en común «un idioma machista, una propensión a usar la violencia y el tráfico de lealtades personales» (1967: 170). Sea el líder de un Estado populista, el gobernante de un régimen establecido después de una revolución o la cabeza de una dictadura oligárquica, al caudillo se tiende a describirlo en la literatura como un hombre burdo, grotesco, en la mayoría de los casos mujeriego y su masculinidad está caracterizada por el exceso.[6] La importancia del caudillo, sin embargo, no radica en que es hombre, sino en el hecho de que es un tipo específico de hombre.[7] La descripción de este tipo de masculinidad viene a ser un recurso que se repite como una manera eficaz de estigmatizar el régimen que lidera el caudillo. Es notable que esta masculinidad excesiva y grotesca sea parte dominante de la caracterización literaria del caudillo y, que a la vez, no haya sido estudiada críticamente por los analistas. La masculinidad ha sido considerada como un aspecto 'natural' del caudillo y, por lo tanto, ha permanecido invisible ante los ojos de la crítica. Es paradóji-

de escritores. El deseo de Vargas Llosa de escribir sobre un caudillo finalmente se hizo realidad en su novela *La fiesta del Chivo*, sobre Rafael Leonidas Trujillo, publicada en 1999 por Alfaguara.

4. Basándome en las descripciones de Michael Kaufman, no considero a la masculinidad como una realidad biológica, sino como una ideología, un comportamiento dirigido que existe solamente dentro de las relaciones de género (2000: 7). En ese sentido, el análisis da cuenta de la manera como estas relaciones se perpetúan en algunas construcciones de lo literario.
5. Esta y todas las traducciones del texto son mías a menos que cite la obra en español.
6. Al hacer este tipo de distinción entre los gobiernos del caudillo, sigo el estudio de John Lynch de los regímenes dictatoriales en América Latina (1992: 433).
7. Cabe mencionar al Doctor Francia como una excepción de este tipo de hombre. El protagonista de *Yo el Supremo* es un hombre austero y su obsesión con la abstinencia sexual está vinculada a su necesidad de no perder las energías necesarias para gobernar. Esta alusión a la sexualidad y su conexión con el uso del poder enfatiza de alguna manera, la importancia de mirar al poder a través de criterios que construyen la sexualidad. Otro ejemplo de un líder célibe es el protagonista de *La alfombra roja*, de Marta Lynch.

co que un recurso que ha servido para dar cuenta de un régimen totalitario, se convierta en algo políticamente invisible. Podría decirse que ahí radica su efectividad.

Al explicar la dimensión simbólica de la dominación masculina, Pierre Bourdieu describe un proceso de *biologización* de lo social como un aspecto relevante en la construcción de la diferencia de género (1999: 49). Bourdieu explica este proceso de *biologización* en su concepción de lo que denomina la dominación simbólica, que se manifiesta mediante un proceso de transformación del cuerpo a través de construcciones prácticas que imponen una *diferencia definida* de sus usos legítimos. Este es un proceso automático y, por lo tanto, no necesita una norma o un agente físico o social que lo legitime, se da de acuerdo al principio androcéntrico de la división de géneros que explica la fuerza de esta dominación (1999: 37, el énfasis está en el texto original). En otras palabras, Bourdieu descubre que el poder de la dominación masculina radica precisamente en que no necesita ningún tipo de legitimación o justificación porque aparece fundamentada o basada en la diferencia biológica de los cuerpos. La diferencia física viene a ser un fundamento para legitimar una dominación simbólica y la dominación simbólica, al estar avalada por la diferencia física, aparece como parte de una ley biológica o «natural». El pensamiento bourdieano ayuda a pensar en el fenómeno de la invisibilidad de la masculinidad del caudillo ya que se ha esencializado de tal manera ese tipo de comportamiento ordinario, esa particular identidad, que ha perdido su sentido histórico y su sentido social y, por lo tanto, se la ha naturalizado. Así, cuando los escritores describen las características masculinas del caudillo como un componente del régimen que lidera, de alguna manera *biologizan* el ámbito político.

En este estudio considero la construcción de la masculinidad como uno de los pilares en los que se fundamenta el poder político. El autoritarismo, el sistema de dominación de clases y el patriarcado deben ser estudiados como sistemas que se refuerzan el uno al otro (Kaufman, 1989: 38-45). Considerar el patriarcado como parte importante de cualquier régimen autoritario hace que la construcción de género tenga una importancia política y, por lo tanto, se justifica el estudio de la construcción de la masculinidad del caudillo. Por consiguiente, en este trabajo la masculinidad del caudillo no es tomada únicamente como un aspecto de su personalidad, sino que es analizada como un elemento que refleja la dimensión política del régimen que éste lidera.

Para dotar de visibilidad la contingencia de la construcción de la masculinidad en los caudillos, en un estudio de mayor envergadura, dividí el análisis observando tres tipos de comportamiento que dan cuenta de la identidad del tirano. El primero es la necesidad de masculinizar el espacio público, principal escenario del caudillo. El segundo es la construcción de una imagen política

basada en el uso de la violencia y el abuso de poder. El tercero es la necesaria presencia femenina para validar la virilidad públicamente. En este trabajo voy a detenerme en el primero de estos tres rasgos, la masculinización del ámbito público.

Según los teóricos del tema (Sedgwick, 1991: 24-26; Kimmel, 1991: 7), uno de los aspectos primordiales de la masculinidad, es la necesidad de establecer lazos de fraternidad y hermandad. El fortalecimiento de estos lazos traza un mapa de homosocialización que fortalece las relaciones entre los dominadores. Según Bourdieu, los hombres socializan compartiendo el lugar privilegiado del poder, así se vigorizan las relaciones que permiten el dominio sobre las mujeres. Desde esta perspectiva, la fascinación que existe entre los escritores y los caudillos puede estar considerada dentro del ámbito de la socialización de una posición privilegiada en el mapa social, tanto político como artístico; una especie de ecuación que iguala el poder del poeta con aquel del tirano. No es un simple uso retórico o una casualidad que en casi todas las novelas del caudillo sea un poeta o un estudiante idealista, siempre hombre, quien lidera la conspiración o incluso es quien mata al tirano.[8] Este es el caso de *El recurso del método* (donde el estudiante representa a Juan Antonio Mella, líder del partido comunista cubano en la década del 20); de *El incendio y las vísperas* (Beatriz Guido, 1961), de *Maten al león* (Jorge Ibargüengoitia, 1969), entre otros.

La fascinación entre caudillos y escribas cuenta con ejemplos que datan del siglo XIX. Cuando Juan Manuel de Rosas leyó *Facundo*, manifestó con admiración: «El libro del loco Sarmiento es de lo mejor que se ha escrito contra mía: así es como se ataca señor; así es como se ataca: ya verá usted cómo nadie me defiende tan bien señor...». (*Facundo*: 19). Así mismo, Juan Montalvo escribió de García Moreno «A boca llena de mil amores llamaba yo tirano a García Moreno; hay en ese adjetivo como un título: la grandeza de la espe-

8. En el caso de las novelas de caudillo casi no hay ejemplos de mujeres poetas o estudiantes que maten al tirano. Las mujeres tienen un papel secundario en la lucha contra el tirano. Ese es el caso de Ángela, en *Maten al león* (Jorge Ibargüengoitia, 1969) En *El Señor Presidente* la mujer es un personaje que inspira la lucha contra el caudillo, porque es su amor por Camila lo que hace a Cara de Ángel cambiar de opinión y pelear contra el Presidente. Uno de los pocos ejemplos de una mujer que asesina al tirano es Catalina en *Arráncame la vida*. En esta novela la narradora, que es la esposa del caudillo, es también su verduga. Es digno de mencionar, sin embargo, que si el asesinato libera a Catalina, en todo caso, su posición no es la del escritor idealista. En el contexto de las novelas del caudillo y de la misma historia de Catalina, la protagonista de la novela, este asesinato no llega a establecer una alternativa política sino una acción individual contra el caudillo. La autora nicaragüense Gioconda Belli también escribió una novela en la que la mujer mata a un militar. En *La mujer habitada*, sin embargo, el centro de la narrativa no es la vida o el régimen del caudillo sino los problemas de una mujer burguesa que vive en medio de un proceso revolucionario.

cie humana, ...» (Montalvo, 1989: 90). Si no hubiera cierto grado de admiración y fascinación, estos escritores no habrían dedicado su escritura a los caudillos y los caudillos no ocuparían el lugar privilegiado que tienen dentro del mundo de las letras.

En el siglo XX, la fascinación con la figura de poder ha llevado a los escritores a incursionar en el mundo de lo político, incursión que ha estado teñida de tonos deslucidos: la aciaga derrota política de Mario Vargas Llosa a finales de la década de los 80 y principios de los 90; la constante y problemática presencia en público de García Márquez junto con Fidel Castro y, la cuestionable experiencia de Sergio Ramírez como representante del sandinismo en Nicaragua. Para analizar estas relaciones detengo mi mirada en la producción del escritor nicaragüense. Su caso es digno de mencionar ya que Ramírez no solo es uno de los escritores más reconocidos dentro y fuera de Nicaragua, sino que su paso por la política tuvo una trascendencia especial durante el tiempo que estuvo en el poder y por el tipo de partido que representaba. En su novela *Margarita, está linda la mar*, Ramírez da cuenta de un hecho histórico que esta vez coincide con la convención de las novelas de caudillo: un poeta asesina al tirano. El narrar este acontecimiento y el papel que Ramírez ha tenido en la vida pública nicaragüense, hacen de *Margarita* un texto que ilustra cómo la literatura y la política están regidas por una invisible red de homosociabilidad.

En el otoño de 1998, Sergio Ramírez y los editores de Alfaguara presentaron la novela *Margarita, está linda la mar* al público neoyorquino. En su discurso Ramírez orgullosamente aseveró que Nicaragua es la única nación en el continente cuyo padre no es un caudillo ni un soldado de la independencia, sino un poeta.[9] Por supuesto el autor se refería a Rubén Darío. Por esta razón, dijo, en Nicaragua todos son poetas y quienes no lo son pretenden serlo.[10] La intención de los nicaragüenses de ser o pretender ser poetas aparentemente está relacionada con la imagen del padre de la patria y, por lo tanto, con la idea de identidad nacional. En este trabajo examino la manera como Ramírez escribe acerca del poeta nacional como fuente de inspiración y guía para la actividad política y analizo que, tanto la producción literaria como la actividad política, aparecen como ámbitos de quehacer fundamentalmente masculino. Usando herramientas teóricas de las mitologías egipcia y griega, exploro la fantástica historia del cerebro de Rubén Darío que Ramírez recuerda en su novela. Un acercamiento teórico de orden sicoanalítico me llevará a describir la

9. Se menciona a Sandino como un líder militar a pesar de que su lucha se llevó a cabo en las primeras décadas del siglo XX.

10. El evento tuvo lugar en CUNY en octubre de 1998. Presentaron la novela Carlos Fuentes, Seatiel Alatriste y los escritores Sergio Ramírez y Eliseo Alberto, quienes compartieron el premio Alfaguara de novela de 1997.

connotación fálica que se tiene del cerebro del poeta y a su vez a cuestionar los fundamentos falocéntricos que han servido de derrotero para la formación del inconsciente en la época moderna.

En 1907, y después de quince años de ausencia, Rubén Darío, consagrado como el más grande de los poetas de habla hispana de su tiempo, visitó Nicaragua. La ciudad de León lo recibió con una gran recepción y el doctor Luis H. Debayle, que años más tarde se convertiría en el suegro de Anastasio Somoza García, dio un famoso discurso dándole la bienvenida.[11] En 1956, en la misma ciudad, en casi el mismo escenario, el poeta Rigoberto López Pérez mató al tirano Somoza García. En la novela, Ramírez narra magistralmente estos dos acontecimientos históricos.

El relato comienza con un epígrafe de Aristófanes que señala el valor simbólico del libro: «Éste es, pues, el mejor día para esta proclama: «si alguno de vosotros mata a Diágoras el tirano, recibirá un talento. Y también lo recibirá el que mate a algún tirano ya muerto». De esta sutil manera Ramírez nos hace notar que Rigoberto López Pérez recibe un talento por matar al tirano Somoza. Ramírez, por su parte, al recordarnos la muerte del tirano en su narración, mata al tirano muerto y recibe el otro talento. En ese primer párrafo del epígrafe podemos leer entre líneas el lugar principal que en la novela ocupan tanto el poeta López Pérez como el mismo Ramírez.

La historia deviene en un ir y volver en tiempo y espacio, desde la Nicaragua de Darío de principios de siglo, hasta la Nicaragua de mediados de siglo abatida por el poder déspota de Somoza García. Las voces narrativas navegan de personaje en personaje; sin embargo, es Rigoberto quien está a cargo de narrar la vida de Rubén Darío. Él es quien investiga, compila y recoge datos de la vida del poeta y los escribe en un pequeño cuaderno de anotaciones que lo lleva consigo a todo lado. Ramírez entrega el poder de la crónica y escritura de la vida de Rubén Darío a otro poeta. En un contexto en el que la presencia de Darío es trascendente en el imaginario de la identidad nacional, el hecho de que sea un poeta quien escriba la vida de otro poeta, requiere un minucioso análisis. Es pertinente recordar que el poeta Rigoberto se convirtió en héroe nacional después de haber matado a Somoza.[12]

11. «León, la cara ciudad de tu infancia, ha congregado sus multitudes, ha alfombrado sus calles; y recordándote aquella triunfal entrada del Domingo de Ramos que guardas indeleble en tu memoria, ha hecho temblar sus palmas y ha pronunciado su ¡Salve, oh Poeta! De entusiasta bienvenida» (Debayle, 1935: 3-4). La alusión al Domingo de Ramos hace referencia a los primeros versos que Darío escribió cuando niño acerca de un Domingo de Ramos en León.

12. «Rigoberto López Pérez» es el nombre que los sandinistas dieron al asalto al Palacio Nacional en 1978. Cuando terminaron triunfantes, su líder Edén Pastora se refirió a los padres de la nación en estos términos: «Y hoy, tenemos la oportunidad de estar aquí todos

El título de cada capítulo en *Margarita* nos recuerda la obra de Darío. «Tus quejas, tus fragancias, tus quejas eran mías», «Quiero ahora deciros ¡Hasta luego!», «La princesa está triste», y otras. La poesía de Darío es el derrotero de todo el libro y cada sección de la novela que hace referencia a la vida del genio del modernismo, está narrada de manera que evoca el estilo y la sensibilidad léxica propia del movimiento. Lo que más le preocupa a Ramírez, sin embargo, no es la poesía de Darío o el lenguaje modernista, sino la figura mítica de Darío, aquella en la que confluyen la poesía y la inspiración política. El personaje que conecta la historia de Rubén Darío con la de Anastasio Somoza es una mujer. Mientras camina con su esposo en la catedral de León —donde yacen los restos de Darío— Salvadora Debayle de Somoza recuerda que el día que el poeta murió, su cerebro fue robado. «Un enojoso asunto de familia, dice el narrador que la Primera Dama piensa para sí (17). Ciertamente, el doctor Luis H. Debayle estaba entre los amigos que permanecieron con Darío durante su agonía. El doctor Debayle es una figura legendaria en la Nicaragua de finales del siglo XIX y principios del XX. Después de estudiar medicina con Charcot y Pean, practicó medicina en León. Además se decía pariente de Stendhal, así los Somoza aparecen en la historia no solo como herederos del genio de la medicina, sino que además presumen de tener un parentesco con el célebre escritor francés (Rufinelli, 1991; Ramírez, 1998b).

Al genio Debayle se lo describe con cierta ironía en el relato, siempre aparece ligado a extraños proyectos quirúrgicos ligados a la sexualidad, como el cambio de sexo de una mujer o la fabricación de una prótesis del órgano sexual de un hombre impotente. A pesar de la ironía de estas descripciones, fue Debayle quien —contra los deseos de Darío— le hizo una punzada en el hígado para que drenara lo que él consideraba era el origen de la enfermedad: pus en el hígado e hidropesía. La cirugía no solo no tuvo éxito, sino que además se piensa que aceleró la muerte del bardo (Huezo: 90). Esa fue la segunda cirugía practicada en el cuerpo de Darío que, de acuerdo al testimonio de Debayle después de la autopsia, sufría de cirrosis del hígado (Demorizi: 363-6).

La noche del 6 de febrero de 1916, en la ciudad de León murió el «bardo de los cisnes». La fascinante historia detrás de esta muerte es la autopsia secreta que el doctor Debayle practicó en el cuerpo del poeta en complicidad con Andrés Murillo, cuñado de Darío. Después de la autopsia oficial, Debayle declaró públicamente que extrajo los pulmones, el corazón y el hígado de Darío y posteriormente procedió a embalsamar el cuerpo (Demorizi: 360-

reunidos, en este recinto, donde debería ser sagrado, tenemos la oportunidad de invitarlos a la insurrección popular sandinista, y así poder ser orgullosos nicaragüenses, de la Patria de Rubén y de Sandino» (Alegría: 332).

358; Huezo: 80-83; Torres: 506-507). A la noche, en una cirugía secreta, Debayle extrajo el cerebro del poeta. Andrés Murillo quería vender el órgano al museo de Buenos Aires con el que había hecho un acuerdo de venta (Ramírez, 1998b). Debayle, por su parte, quería guardar y estudiar el cerebro de Darío tal y como Antomarchi estudió el cerebro de Napoleón (Huezo: 90). Los libros dicen que Debayle se sorprendió al enterarse que el cerebro de Darío pesaba 1 850 gramos, cuando el peso común de un cerebro no es mayor a 1 385 gramos. No fuera de su asombro, el médico describió la forma y el tamaño de cada hemisferio, el centro de Brocca y todos los aspectos de un cerebro que resultan interesantes a los entendidos en frenología. Inmediatamente después, Murillo y el galeno discutieron por la posesión del órgano que ambos querían conservar para fines distintos. Finalmente, Murillo se lo quitó de las manos y salió de la sala de operaciones hacia la calle hasta donde Debayle lo siguió. Tuvieron una fuerte pelea que hizo que el frasco de vidrio que contenía el cerebro se cayera al piso y se rompiera. Fue un escándalo público que terminó cuando la policía llegó y se llevó el cerebro del poeta.

A pesar de que esta escena parece ser parte de la ficción, la posesión del cerebro de Darío se convirtió, realmente, en un serio problema político en Nicaragua. A los pocos días el órgano fue llevado a Granada donde el doctor Juan José Martínez, quien escribió un libro titulado *Consideraciones sobre el cerebro y la personalidad de Rubén Darío*, en el que da una justificación sobre el prodigio del poeta basándose en la descripción fisiológica del cerebro.[13] Martínez hace una conexión entre las cualidades del cerebro y la identidad de la nación con estas palabras: «...las razas cultivadas y agresivas poseen los cerebros más grandes; ...la capacidad craneana aumenta si se asciende del barbarismo al poder cultivado, y por el contrario, disminuye con la degeneración de un pueblo» (10). En una época en la que predominaba una concepción maniqueísta de la realidad social y en la que la civilización y la barbarie eran paradigmas que organizaban el conocimiento de lo nacional, Martínez hace hincapié en que Nicaragua es la cuna de grandes hombres. El tamaño del cerebro de Darío se convierte en la prueba física de que Nicaragua ha superado la barbarie y ha aportado su cuota de civilización a la humanidad. Este libro no es un tratado común sobre el órgano del poeta, sino que se presenta como un documento que establece la norma de la identidad nacional nicaragüense. De

13. Este es un libro de treinta páginas en el que, después de revisar las teorías frenológicas de su tiempo, Martínez describe el prodigio de Darío en las siguientes palabras: «Estas observaciones, aunque solo hechas sobre la superficie del cerebro, por los motivos expuestos, demuestran que el órgano tiene muchos caracteres que corresponden a los cerebros de los genios» (26). El libro no da únicamente la descripción positiva del cerebro, sino que además está ilustrado con fotos del cerebro tomadas desde diferentes ángulos.

esta manera, el cerebro de Darío se convierte en elemento importantísimo del mito fundacional de la nación.

Considerando el valor mítico del cerebro de Darío, resulta fascinante explorar una posible analogía entre el órgano del bardo y el mito del órgano de Osiris, personaje de la mitología egipcia. Después de matar a su enemigo Osiris, Tifón cortó su cuerpo en pedazos y lo escondió en diferentes lugares. Isis, hermana y amante de Osiris, recuperó las partes de su cuerpo, las unió y les dio vida. La única parte del cuerpo de Osiris que Isis no pudo encontrar fue su órgano sexual. Para reemplazarlo, Isis construyó un simulacro, un falo gigantesco que lo puso en el cuerpo de su amante, lo cubrió y obligó a todos que lo honraran y veneraran.[14] El falo aparece como una fabricación, un modelo construido que simula lo que no está. Al mismo tiempo, representa lo sagrado, que para convertirse en un culto, tiene que ser hecho en una proporción mucho más grande que el órgano original. Así, el falo es la ruptura y la conexión, el rompimiento y la unión, dos conceptos que simbolizan la caída y el levantamiento, la pérdida y la erección idealizada.

La historia del falo de Osiris coincide con la mítica historia del cerebro de Darío. El escenario de anástasis es radical en las dos narrativas. No es difícil atribuirle una condición fálica al cerebro de Darío cuyo tamaño y peso son de alguna manera, similares al túrgido falo que Isis construyó para reemplazar el pene de Osiris y así darle una significación mítica. Así como el falo egipcio, el cerebro del poeta ha tenido varias interpretaciones a través de los tiempos. A principios del siglo XIX, con la importancia del positivismo científico y prominencia de la frenología, fueron los médicos quienes estaban a cargo de revelar el significado del cerebro. Para los doctores Debayle y Martínez, el cerebro era el receptáculo del numen del poeta.[15] Con su investigación, a su manera, ellos estaban adorando el órgano como un misterioso contenedor de poesía, y su teoría era el intento de reemplazar esa terrible pérdida que fue la muerte del

14. El mito y sus diferentes interpretaciones se tomó del artículo «The Phallus: Masculine Identity and the 'Exchange of Women'» de Jean-Joseph Goux.
15. Es necesario recordar que *Degeneración* (1895) era todavía un libro con fuerte influencia entre los médicos de ese tiempo. En ese libro Max Nordau hace una lectura científica de la poesía y distingue al buen poeta saludable del poeta místico y loco. En la Introducción a su libro dedicado a su maestro Cesar Lombroso, Nordeau escribe: «Ahora que he emprendido un trabajo de investigación, (...) de las tendencias de las modas en el arte y la literatura (...) este libro es un intento de una crítica realmente científica, que no basa sus juicios sobre emociones variables y caprichosas —emociones que dependen del estado de ánimo y el temperamento de cada lector individual— sino que se basa en elementos sico-fisiológicos de los que emana» (viii). Para un detallado estudio de la medicina y la literatura decimonónica ver Elaine Showalter, 1990.

poeta. Durante su discurso en el funeral de Darío, Debayle confesó haber intentado reemplazar la vida con su propia teoría.[16]

La historia de la pérdida y el intento de una substitución son la esencia misma del mito egipcio. En el caso de Darío, era necesario que la muerte del héroe de los nicaragüenses sea, de alguna manera, revertida, recompensada. Por eso se publicó un exhaustivo estudio del órgano para devolver a la gente una idea de Darío que, desde el discurso científico hegemónico, confirmara la inmortalidad del bardo. Como el estudio médico del cerebro de Darío era un documento que prescribía la identidad nacional, era responsabilidad de las autoridades políticas decidir si sería hecho en León o en Granada. No llama la atención que, bajo el régimen conservador que gobernaba Nicaragua en esos años, haya sido un médico de la región más conservadora del país quien haya hecho el análisis del cerebro y que haya estado a su cargo la publicación de la versión oficial del estudio.

Si bien se puede comparar la concepción egipcia del falo con el estudio del cerebro hecho por los médicos, se puede trazar una analogía entre la concepción griega del falo y la manera como Ramírez relata la historia del cerebro. El significado del falo cambió desde la época de los egipcios a la época de los griegos, para quienes Dionisio era el protagonista de la tragedia griega. Dionisio era un semidiós que personificaba al trágico falo, él estaba marcado por un tormento y esperaba con angustia el momento de su emancipación. Este escenario trágico, sin embargo, se transformó con el advenimiento de la filosofía.[17] De acuerdo a Jean-Joseph Goux (1992), era el erecto órgano de Hermes lo que indicaba el camino correcto «No es de manera alguna el valor físico sino el poder racional lo que el órgano erecto de Hermes significa. Es el emblema de una inteligencia que dirige e... inclusive una facultad política que se manifiesta a pesar de cierta inseguridad física» (49).

La interpretación griega del órgano de Hermes muestra hasta dónde el órgano masculino estaba espiritualizado, idealizado al punto de convertirse en un signo de inteligencia (Goux: 50). El aspecto más impresionante de esta interpretación es que las mujeres, parte importante en el mito egipcio, desaparecen en la versión griega de él. «Con Hermes (que al nacer tenía el genio de

16. «Sabéis también como fuimos burlados por el ciego Destino. Ardiendo siempre en la misma ansia, en el mismo deseo, se agotaron después los últimos secretos del laboratorio para detener en lo posible la obra de las mutaciones de la muerte, queriendo establecer, ¡oh vano empeño!, un paralelismo irrealizable entre la materia transitoria y el ánima inmortal» (1935b: 21).

17. Es interesante la manera como en la lectura de Jean-Joseph Goux el falo racional de alguna manera corresponde con la teoría nietzscheana en *El nacimiento de la tragedia*. En ambas lecturas existe un comentario contra el racionalismo como motivo de la decadencia del imperio griego.

un ser totalmente desarrollado, como si nunca hubiera tenido una infancia vulnerable o una maestra) se olvida la trágica e incompleta condición masculina y su dependencia (en Isis o Atena)» (48).

Así como los griegos consideraban al falo el emblema de la inteligencia e inclusive de una facultad política, la versión que Ramírez da del cerebro de Darío, le otorga al órgano un poder casi *invisible* unido a la inteligencia y al quehacer político. En su libro, Ramírez recupera el mito del cerebro de Darío y le da una nueva lectura en la que poetas y escritores aparecen como herederos directos e interpretes legítimos del precioso numen. Por este motivo es el poeta Rigoberto el responsable de escribir y narrar la vida de Darío como si fuera el heredero de la inspiración del bardo. Esta inspiración no solamente le ayuda en la creación de la poesía sino que también le da el coraje necesario para matar a Somoza. Así, el poeta Rigoberto se convierte en el héroe político que, como indica el epígrafe citado al inicio de la novela, recibe un talento particular por haber matado al tirano. Ramírez, escritor y político de la Nicaragua contemporánea, escribe acerca de Rigoberto, de Darío, y aparece como un heredero de éste último. Este linaje de escritores y héroes políticos termina con el autor de la novela que, como los doctores hicieron a finales del XIX, busca su propia inmortalidad a través de su trabajo literario y escribe una narrativa fundacional para la nueva Nicaragua de la etapa posrevolucionaria de finales del siglo XX.

No es la historia del cerebro de Darío, sino la versión que Ramírez da de la historia lo que establece una genealogía de hombres de valor. La conexión entre estos tres autores, Darío, Rigoberto y Ramírez, está hecha de tal manera que lo poético y lo político se superponen y establecen una genealogía de homosociabilidad artística y política. Cuando Rigoberto da prueba de su valentía al matar al tirano, él concretiza ese pasaje desde la poesía hasta la política. Ramírez, que no es solamente uno de los escritores nicaragüenses más reconocidos sino también un político, confirma esta combinación.[18] Esta nove-

18. Sergio Ramírez ha escrito la historia de Nicaragua en diferentes géneros y desde distintas perspectivas haciendo casi imposible comprender la Nicaragua contemporánea sin citar su trabajo. En 1983 publicó *El alba de oro*, que es una recolección de artículos en el que interpreta la historia de su país. En 1984 editó *El pensamiento vivo de Sandino*, un libro con los discursos y la correspondencia de Sandino, obra que él considera su mayor contribución a la nación (Morales, 1984: 74-75). En 1985 dedicó a su hijo Sergio *Balcanes y volcanes. Y otros ensayos y trabajos*, que es una serie de ensayos sobre la cultura y la historia nicaragüense; en 1999 publicó *Adiós muchachos. Una memoria de la Revolución Sandinista*. Además de estas publicaciones, ha escrito novelas y cuentos que hacen de él uno de los escritores nicaragüenses más importantes. En el ámbito político Ramírez fue el vicepresidente de Daniel Ortega durante los años del régimen sandinista. Se postuló como candidato a la vicepresidencia en 1990 con Ortega de presidente, y en 1996 postuló su candidatura para la presidencia después de haber roto con el Frente.

la muestra que la inspiración y la creatividad de los poetas y escritores está ligada al heroísmo político. En el caso de Nicaragua, el iluminismo poético y la habilidad política no son solamente reconocidas cualidades de una identidad nacional, sino que parecen estar siempre juntas. Esto explica el deseo de los nicaragüenses de ser poetas o de pretender serlo, como Ramírez aseveró al presentar su novela en Nueva York...

He asociado el estudio científico del cerebro de Darío, por un lado, con el estatus que tenía el falo de Osiris en el antiguo Egipto y, por otro, la interpretación que Ramírez da del cerebro con la concepción griega del falo. Estas dos analogías pecarían de tener un argumento débil y no demostrarían la verdadera dimensión fálica del cerebro de Darío si no fuera por la ayuda de la perspectiva sicoanalítica. Es el sicoanálisis lo que permite hacer una exploración más exhaustiva del falo y, en este caso, resolver los matices y diferentes significaciones que la historia del cerebro de Darío tiene en la novela y en la formación de la poética y la política como dominios de orden masculino en Nicaragua.

Lacan describe al falo como el «privilegiado significante de esa marca donde el logos está unido al advenimiento del deseo» (1975: 82). Con esta definición Lacan establece que el falo es el significante del Deseo. El Deseo, en términos sicoanalíticos es el inconsciente y se estructura en el lenguaje, así el falo es el significante de una relación dialógica. El falo sicoanalítico, sin embargo, es mítico.[19] Solo puede cumplir con su papel cuando está «cubierto», esto es, como un signo de una elevación potencial a la condición de significante de todo lo significable, o como significante del deseo del Otro (Lacan, 1975: 82-84).

Este elusivo estatus del falo es la manera en que Lacan escogió para presentar al sujeto entrando al mundo del lenguaje o al mundo de lo simbólico y, aunque se ha dicho que este falo no es sexual, también tiene que reconocerse que está «sexuado». Como dice Kaja Silverman «No se puede abstraer al falo del órgano sexual masculino por la simple razón de que se confiere a los hombres en vez de a las mujeres en la base a una diferenciación genital...» (1996: 31). La imposibilidad de abstraer demuestra que existe una relación peligrosa, que echa luz sobre uno de los componentes más convencionales de la masculinidad, la creencia en una ecuación entre el falo y el pene. Silverman no solamente critica al falo lacaniano por su evocación al órgano sexual mas-

19. Como explica Lacan «El órgano es irreal. Irreal no es lo mismo que imaginario. Lo irreal es definido al ser articulado en lo real en un modo que nos elude, y es precisamente esto lo que requiere que su representación sea mítica, como yo la he hecho» (1981: 205).

culino sino que considera que es uno de los elementos predominantes de la ideología dominante.[20]

La ecuación entre el órgano sexual masculino y el falo tiene diferentes manifestaciones. Siguiendo la concepción griega del falo de Hermes —que es también la concepción lacaniana— hay una relación antitética entre el falo y el pene. Parece que para acceder al falo espiritual, el órgano físico tiene que ser sacrificado. Por ejemplo, la inspiración de Rigoberto y de Ramírez que es heredada de Darío, contrasta con el poder físico y la masculinidad grotesca exhibida por Somoza y sus soldados. Mientras la política de Somoza es tiránica y se fundamenta en la violencia, la actividad política en el poeta constituye una virtud.

La masculinidad del caudillo se basa en el cuerpo —el tamaño del pene por ejemplo— como fuente de fuerza y potencia. Esto explica por qué casi todos los caudillos están alrededor de prostitutas, demostrando que son suficientemente hombres para tener muchas mujeres, o en peleas de gallos, donde pueden teatralizar la violencia como una forma de su poder masculino. La inspiración poética y el arte de escribir, por el contrario, son cualidades masculinas que, como el falo de Hermes, representan la prudencia y la inteligencia.

A pesar de la paradójica relación entre el falo y el pene, no se puede concluir que exista una relación que los excluya. Por el contrario, esta relación hace hincapié en que la masculinidad no solamente representa poder físico pero también una actitud intelectual. La rivalidad entre el escritor y el caudillo muestra el deseo del primero en hacer de su masculinidad más poderosa que la del segundo, y viceversa. Esta rivalidad, sin embargo, también muestra uno de los aspectos más importantes de la masculinidad, el mandato homosocial mencionado anteriormente.

Veamos cómo Ramírez construye una red de homosociabilidad en su novela. En primer lugar la socialización de una situación de poder está sugerida en el linaje que traza Ramírez entre Darío, Rigoberto y él mismo. Para enten-

20. Para comprender mejor lo que Silverman considera la ideología dominante cito a Pierre Bourdieu en su trabajo sobre la dominación masculina «Cuando tratamos de pensar la dominación masculina, estamos en peligro de recurrir o someternos a modos de pensar que son fruto de la dominación masculina que ha imperado por milenios. El analista, hombre o mujer, es juez y parte del objeto que trata de analizar» (1997: 2). En términos sicoanalíticos, Goux presenta la misma idea cuando dice que la interpretación griega del falo representa el inconsciente contemporáneo, y así es la representación del falo lacaniano (50). Desde una perspectiva distinta Bourdieu, Goux y Silverman están diciendo lo mismo. Bourdieu analiza las prácticas sociales que lo demuestran, Goux lo expresa dentro de un marco sicoanalítico y Silverman desde un punto de vista de lo ideológico siguiendo los pasos del estudio sobre la ideología de Althusser. Para una discusión más elaborada ver su *Male Subjectivity at the Margins*, especialmente el primer capítulo. Para una crítica del falo lacaniano ver «The Lacanian Phallus».

der este linaje es necesario leer detenidamente la historia de Quirón, cuyo nombre está tomando de uno de los personajes de «El coloquio de los centauros», una de las obras maestras de Darío incluida en sus *Prosas profanas*. Esta composición toma de Platón el formato del diálogo que existe entre hombres.[21] En «El coloquio» Darío describe a Quirón como un centauro inmortal interesado en las musas. El Quirón de *Margarita* es un niño analfabeto cuya triste historia está, de alguna manera, vinculada a una derrota política de Nicaragua. El narrador nos cuenta que un día Darío puso sus manos sobre la cabeza del niño e hizo que recibiera el poder de su propia inspiración. Desde entonces a Quirón, que trabajaba de sirviente en la casa de los Debayle, se le conoció como un gran lector y un niño iluminado. En 1909, cuando el presidente José Santos Zelaya trató de pactar con los alemanes para la construcción de un canal en Nicaragua, los Estados Unidos invadieron Nicaragua. Esta tragedia terminó con el gobierno de Zelaya y desde entonces se estableció una tradición de movimientos rebeldes en el país, todos ellos relacionados con las constantes invasiones estadounidenses en territorio nicaragüense. Durante este ataque histórico, Quirón, el niño de la novela, presenció cómo unos soldados estadounidenses atacaron y violaron a un grupo de niñas en un cementerio. Después de ayudar a una de estas niñas llamada Filomena Aguirre, *La Caimana*, el niño denunció las atrocidades perpetradas por los soldados al cura del lugar. El sacerdote publicó las declaraciones del niño en *El Cronista*, el periódico local. Para vengarse, los soldados le dieron a Quirón una terrible paliza que lo dejó sin voz.

A pesar de su grave herida, Quirón se convirtió en el tutor de Rigoberto. Le enseñó al poeta a leer los clásicos y lo inició en el arte de la escritura. La voz «cubierta» de Quirón es una parte necesaria de la novela porque es sobre su silencio que Rigoberto nos cuenta la historia de Darío con sus propias palabras, recreando anécdotas y dando su propia voz a una narrativa que le fue dada por un personaje silencioso. El silencio de Quirón representa el libro al cual los investigadores piden prestadas palabras sin sonido para crear ellos sus propias versiones de la historia. Rigoberto explícitamente y Ramírez implícitamente, son los investigadores, exploradores y cronistas de la vida de dos de los personajes más importantes de la historia nicaragüense. Así, el inmortal centauro de la obra de Darío representa una fuente de información, inspira-

21. En la introducción a su libro *Between Men*, Eve Sedgwick describe la manera como el deseo homosocial juega un papel importantísimo en la Grecia antigua. Por deseo homosocial Sedgwick se refiere a los lazos entre hombres que han determinado la dominación de las mujeres y al mismo tiempo han ido cambiado con la libido a través de la historia. En este caso es indispensable señalar que Quirón aparece como un carácter de un diálogo platónico donde el lazo entre los hombres es una figura prominente.

ción y coraje, uniendo al legendario poeta con Rigoberto López Pérez y con el autor de la novela.

Desde que Quirón ayudó a *La Caimana*, ellos mantuvieron una estrecha amistad y desarrollaron un amor fraternal. Años después esta pequeña niña se convirtió en la dueña de uno de los prostíbulos más famosos de la ciudad, el «Baby Dolls».[22]

En una de las últimas escenas, tendido en la mesa quirúrgica, Somoza ya moribundo le preguntó a uno de sus soldados si el hombre que le había disparado estaba vivo; cuando el soldado le respondió que no, le pidió a uno de sus hombres que cortaran el órgano sexual a su verdugo y que hiciera una «sopa de huevos» para dársela a sus soldados (348). Con este chiste Somoza estaba retando a sus soldados a ser tan valientes como el poeta. Al mismo tiempo su chiste reitera que la virilidad para los caudillos yace principalmente en el cuerpo. La escena demuestra la ética y los valores de un caudillo típico que, una vez más, representa la masculinidad convencional.

En la novela se relata cómo uno de los oficiales que trabajaba para Somoza toma seriamente el chiste y le corta el órgano a Rigoberto. Este hombre es Cara de Piedra Diógenes Balderomar, uno de los amigos íntimos de *La Caimana*.[23] El órgano de Ribogerto tiene el mismo destino que el cerebro de Darío. Quirón lo robó y lo enterró en el patio del «Baby Dolls», el prostíbulo de *La Caimana*. Tanto el cerebro fálico como el pene de Rigoberto descansan en paz, bajo la vigilancia de las prostitutas, y así el mítico aspecto de la identidad masculina nicaragüense, termina. ✤

22. Aunque Ramírez crea el personaje de Quirón, Filomena Aguirre es un personaje basado en Nicolasa Sevilla, una prostituta que trabajaba para Somoza García. «En otra ocasión, cuando las señoras de la burguesía nicaragüense organizaron una marcha de protesta contra las tácticas represivas del régimen, Somoza llamó por teléfono a la notoria Nicolasa Sevilla, propietaria del mayor prostíbulo de Managua. Poco después de haber empezado la marcha en las calles del centro de Managua, las elegantes damas se dieron cuenta de que en sus filas se habían infiltrado pintarrajeadas prostitutas de la ciudad, que ataviadas con sus mejores trajes proferían a gritos insultos y obscenidades contra las manifestantes y espectadores que se apiñaban en las aceras» (Alegría: 123). «La Nicolasa Sevilla era una famosa alcahueta de Managua, convertida en lideresa de los Frentes Populares Somocistas, horda de matarifes sacados de los mercados y de las comarcas y utilizados para disolver a garrotazos las manifestaciones opositoras, o para pasar cuentas, porque uno de ellos, Caradepiedra, había disparado la escopeta de cacería que llenó de perdigones el cuerpo de Pedro Joaquín Chamorro» (Ramírez, 1999: 174).
23. Bajo las órdenes de Somoza Debayle, Caradepiedra mató a Joaquín Chamorro en 1978, meses antes de la Revolución. Chamorro era un periodista importante que estaba contra los Somoza pero no era sandinista. Se convirtió en un héroe al morir bajo el régimen de Somoza. Fue el marido de Violeta Chamorro, que ganó a los sandinistas en las elecciones de 1990. La figura idealizada que Violeta tuvo durante la campaña, estaba ligada a la de su marido por lo que él murió a causa de un Somoza, sin ser sandinista.

BIBLIOGRAFÍA

Alegría, Claribel; Flakoll, D. J. *Nicaragua: la Revolución Sandinista. Una crónica política/1855-1979*, México, Serie Popular Era, 1982.

Benedetti, Mario. *El recurso del supremo patriarca*, México, Nueva Imagen, 1979.

Bourdieu, Pierre. «Masculine Domination Revisited», en *Berkeley Journal of Sociology*, 1997.

Darío, Rubén. *Prosas profanas*, México, Espasa-Calpe, 1993.

Debayle, Luis H. *Al correr de la vida. Discursos, conferencias y juicios*, Managua, Imprenta Nacional, 1935.

— *Homenaje a Rubén Darío por Luis H. Debayle*, Managua, Imprenta Nacional, 1935b.

Demorizi Rodríguez, Emilio. *Papeles de Rubén Darío*, Santo Domingo, Editora del Caribe, C por A, 1969.

González Echevarría, Roberto. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*, Austin, University of Texas University Press, 1985.

Goux, Jean-Joseph. «The Phallus: Masculine Identity and the 'Exchange of Women'», *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 4.1 (1992): 40-75.

Huezo, Francisco. *Últimos días de Rubén Darío*, Managua, Ediciones Lengua, 1962.

Kaufman, Michael. «The Construction of Masculinity and the Triad of Men's Violence», *Men's Lives*, Editors, Michael and Michael Messner Kimmel, New York, Macmillan, 1989: 28-50.

Kimmel, Michael. *Manhood in America*, New York, The Free Press, 1991.

Lacan, Jacques. *Feminine Sexuality*, New York, W.W. Norton & Company, 1975.

— *The Language of the Self*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1976.

— *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, New York, W.W. Norton & Company, 1981.

López Lemus, Virgilio. *Entrevistas con Alejo Carpentier*, La Habana, Letras Cubanas, 1985.

Lynch, John. *Caudillos in Spanish America, 1800-1850*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

Martínez, Juan José. *Consideraciones sobre el cerebro y la personalidad de Rubén Darío*, Managua, Tipografía Alemana de Carlos Heuberger, Ateneo Nicaragüense, 1916.

Montalvo, Juan. *Las Catilinarias*, Quito, Libresa, 1989.

Monterroso, Augusto. *Tríptico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, New York, Vintage, 1967.

Nordau, Max. *Degeneration*, London, William Heinemann, 1920.

Rama, Ángel. *Los dictadores en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Ramírez, Sergio. *Tiempo de fulgor*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1970.

— *Charles Atlas también muere*, México, J. Mortiz, 1976.

— *¿Te dio miedo la sangre?*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1980.

— *El alba de oro. Historia viva de Nicaragua*, México, Siglo XXI Editores, 1983.
— *El pensamiento vivo de Sandino,* Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1984.
— *Estás en Nicaragua*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1986.
— *Castigo divino,* Madrid, Mondadori, 1988.
— *La marca del zorro: hazañas del comandante Francisco Rivera Quintero contadas a Sergio Ramírez*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1989.
— *Confesión de amor*, Managua, Ediciones Nicarao, 1991.
— *Oficios compartidos*, México, Siglo XXI Editores, 1994.
— *Margarita, está linda la mar*, Madrid, Alfaguara, 1998a.
— Conferencia en el *Encuentro geografía de la novela,* Colegio de México, *Mentiras verdaderas*, 1998b, página de internet.
— *Adiós muchachos. Una memoria de la Revolución Sandinista*, México, Aguilar, 1999.
— *Volcanes y balcanes. Y otros ensayos y trabajos*, Nicaragua, Biblioteca Popular Sandinista, s.f.
Rufinelli, Jorge; Corral, Willfrido. «Un diálogo con Sergio Ramírez Mercado: política y literatura en una época de cambios», *Nuevo texto crítico* 4.8 (1991): 3-13.
Sedwigck, Eve. *Between Men. English Literature and Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin De Siècle,* New York, Penguin Books, 1990.
Silverman, Kaja. «The Lacanian Phallus», *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 4.1 (1992): 84-115.
— *Male Subjectivity at the Margins,* New York, Routledge, 1992.
— *At the Threshhole of the Visible World*, New York, Routledge, 1996.
Torres, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío,* Barcelona, Grijalbo, 1966.
Wolf, Eric; Hansen, Edward. «Caudillo, Politics: A Structural Analysis», *Comparative Studies of Society and History* 9 (1967): 168-79.
Zuluaga, Conrado. *Novelas del dictador: dictadores de la novela*, Bogotá, C. Valencia Editores, 1977.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
13/2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

EL DÉCIMO INFIERNO, DE MEMPO GIARDINELLI: EL DISCURSO NARRATIVO DEL VIAJE

Daniuska González

Arrojarse hasta el fondo del abismo ignorado: ¿qué importa Infierno o Cielo, si he de hallar algo nuevo?

Baudelaire

No existe encuentro más completo consigo mismo que el del viaje. Desplazamiento vital de aprendizaje, mapa de nuevas vivencias, instante irrepetible de soledad frente al desconocido mundo. «El viaje *significa* algo, (...) itinerario temporal y (...) espiritual», dijo Barthes, y desde la Antigüedad griega, el desplazamiento ha permitido al hombre un pretexto para probarse, para tentar la potestad de la divinidad celeste en los buenos empeños, y a las de la noche del profundo Hades en la desconfianza del camino, en la desolación terrible de algún paisaje remoto; y si Jasón con el Argos trascendió a la literatura la simbología del viajero penitente, el astuto Odiseo demostró que la geografía del viaje no es solo aquella del espacio físico, sino también la del recorrido tortuoso del alma.

Sin un personaje que nos mueva a la clemencia ante tanta accidentada ruta, como sucedía en las historias por el atlas griego, pero ligado a ese tiempo donde el camino se fusiona con el territorio íntimo de las sensaciones, Mempo Giardinelli construye un viaje dantesco[1] en *El décimo infierno* (Planeta, 1999), y aunque Kundera nos recuerda que «la mayor aventura de nuestra vida es la falta de aventuras» (1986: 135), esta novela se sitúa en las antípodas

1. Giardinelli re-dimensiona el «Infierno» de la *Divina comedia*, de Alighieri, y le crea un «décimo círculo», en el cual coloca su propia tipología de condenados (Ver p. 76 de *El décimo infierno*).

no obstante haber partido, precisamente, de ese aburrimiento servil que la vida impone a su capricho.

Como estructura, la novela arma un viaje sobre tres momentos fusionados: el de la sexualidad, el de la travesía topográfica en sí y el de la muerte, sin embargo, cualquier reflexión sobre el viaje[2] debe originarse en el espíritu que la provoca, de ahí que su arquitectura comience a erigirse desde algunas frases de las primeras páginas: «Un hombre (...) está entre aburrido y desasosegado» (1999: 13); «... dispara sus últimos cartuchos y lo hace a todo o nada» (p. 13); «... sentís que debés hacer algo. Romper algo, tirar todo abajo, (...); no sé, algo» (p. 14). La necesidad de movimiento como presagio del cambio, de la intencionalidad de la partida.

Necesidad que se manifiesta a través de un *recorrido sexual por el cuerpo humano,* por ese emplazamiento clásico de prohibiciones que para Bataille representa un «abismo (...) algo pesado, algo siniestro. [porque] Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo» (2000: 24), quizás como un juego de preparación para el «después», una manifestación de la ritualidad precedente de quien se convertirá en viajero y en la cual aparece un vórtice de desplazamientos internos en el entorno cotidiano. De esta manera, la geografía se textualiza en el cuerpo, en su descubrimiento sexual y en la relación erótica. Este círculo primario del viaje se potencia mediante el conocimiento del placer y el reto a lo furtivo y al instinto.

El cuerpo abandona la connotación de lugar de dolencias y de penurias de quien se desplaza, o sea, subordinado al hecho transhumante en sí, para sublimar su propio espacio y forzarlo hasta el límite desde el que se asentará después el viaje topográfico. La pasión en la piel seducida por la lengua, y el orgasmo como plenitud última de la exploración corporal, andar sexualmente al otro se confirma como la coordenada inicial de la expansión, y sabido es que en culturas tan distantes en siglos y cosmogonías como la griega y la afrocaribeña, los cuerpos de Afrodita y de Ochún iluminan alguna travesía o alguna migración siempre con una fuerte imaginería erótica:

> Desnuda sobre la cama, le encantaba *que yo simplemente la mirara, masturbándome* lenta y suavemente, (...) *me recorría el cuerpo* con la lengua, deteniéndose en mis partes más sensibles, las costillas, las axilas, la entrepierna, las orejas, (...). Se montaba sobre mí y giraba las caderas hacia los lados, en círculos, (...) y me de-

2. Dentro de las múltiples definiciones de **viaje**, nos ajustaremos a la de Renato Ortiz: «... desplazamiento en el espacio (...) su duración se prolonga entre la hora de la partida y el momento del regreso. (...) Implica la separación del individuo de su medio (...); después, una estadía prolongada 'on the road', y por último, la reintegración» (1996: 30). Como se analizará, el texto de Giardinelli tiene una variante sobre esta definición, la cual coincide con la propuesta de la novela de viajes contemporánea: «la salida sin retorno».

cía que ella era agua, que era el mar, ***que viera cómo se derramaba toda***... (1999: 16-17) (Las cursivas son mías)

La frase «que yo simplemente la mirara» se entreteje con la visión original de la persona que accede a un paraje nuevo en su tránsito: la mirada se detiene sobre el referente y lo escrituriza (en el sentido de huella perdurable), lo ordena como un enclave en el vasto cronograma físico en formación, mientras que «me recorría el cuerpo» advierte de la búsqueda, ya que, según Todorov, «se trata de un trabajo de aprendizaje» (1991: 395). El orgasmo —«que viera cómo se derramaba toda»— culmina el proceso de acercamiento al paisaje de lo extraño, al alcanzar a través de él el conocimiento más profundo. Solamente aquél que encuentre su propio cuerpo desde la unidad con el otro (¡y qué fusión más perfecta y posesiva que la del orgasmo!) alcanzará los dominios de la emoción en el viaje sexual; también aquél que armonice su entidad física con el territorio extraño al cual arriba, habrá completado uno de los ciclos imprescindibles, el de aprender del sitio ajeno al que se llega.

El oficio del viajero, ya sea por las rutas del mundo o por las íntimas del cuerpo, posibilita tanto la sabiduría como la exacerbación del instinto, caudal indetenible de las reacciones que, para Bartra, todavía alumbran al hombre en su condición primitiva. Entre la plenitud sagrada y ese instinto, Giardinelli dispone un mapa donde se focalizan enclaves sobre el cuerpo que asemejan su recorrido con el de atravesar, por ejemplo, una zona peligrosa de cualquier geografía: el ***miedo*** —en este caso al deterioro físico frente a los años—: «... ella siempre mentía la edad» {p. 16}; «... me preguntaba, desafiante, si yo sería capaz de cambiarla por dos chicas de veinte» {*Ídem*}); la ***fuerza*** («... la agarré de un brazo y la besé y le tomé la cola con las dos manos (...) la monto sobre una mesa, o de pie, pero siempre yo adentro de ella» {pp. 55-56}); ***el sentido de la aventura*** («... eyaculé con un ronquido feroz (...) y pensando que yo era capaz de cualquier cosa por esa mujer» {p. 87}); y el ***riesgo de muerte*** («... después de hacer el amor y terminar exhaustos (...) yo le dije, (...) —Deberíamos matar a tu marido». {p. 19}).

Los elementos miedo, fuerza, aventura y riesgo de muerte contextualizan el cuerpo como eje de un viaje por ahora sin movilidad, hilvanado en el sitio íntimo de la habitación, sobre la cama o hasta desde la mirada. Sin embargo se puede afirmar que en el contacto físico, en esa celebración corporal que acontece durante el sexo —con la consagración-periplo de caricias, olores, tacto, ***reconocimiento***—, surge la génesis para el sentido puntual de la palabra viaje: el desplazamiento discontinuo por un espacio determinado. También el segundo momento de la edificación literaria del viaje en la novela.

... enderecé hacia la ruta 11, camino a Santa Fe. (p. 54)

> ... salimos de la ciudad y emboqué el puente que va a Corrientes. (p. 76)
> Después me aferré al volante y me quedé mirando la noche más allá del parabrisas. Estábamos sobre la costanera, antes de llegar al Casino, en una zona bastante oscura. (p. 84)

Estructuremos el *viaje por el mapa geográfico* a partir de los registros que Jankelevich considera imprescindibles para su conformación. Como discurso narrativo y experimental, el viaje se hace dependiente del factor de la ***aventura***, el «... complejo de fuerzas contradictorias; (...) mezcla de ganas y horror» (1989: 14), en «... una serie de episodios o peripecias a través de la duración». (p. 15).

Al asumirse en el camino, cualquiera sea el territorio, en el individuo se origina interiormente un proceso de ambivalencia, en el cual se funden, se contradicen y al final se sobreviven, el deseo de conocer y el temor a la salida del espacio de la costumbre hacia el de lo extraño. Por eso el viajero perfecto lleva en sí la audacia de Odiseo y las dudas prudentes de Jasón.

Los personajes que habían participado del recorrido erótico por el cuerpo como primera instancia de la trayectoria, prosiguen el viaje toponímico de la novela: Alfredo Romero y Griselda Antonutti, y aunque la partida se precipita por los actos de violencia (asesinatos en serie), esta razón no atenta contra el tiempo de concreción del tránsito. El viaje se construye independiente de cuál causa lo impulsó.

Así se abre la ruta geográfica y, sobre ella, la aventura en su dimensión de vivencia. La ciudad de Resistencia se cartografía hasta la saciedad, para desde ese perímetro limitado encontrar la salida al «mundo ancho y ajeno»: «... me di el gusto de andar despacio y de pasar por el Clark, por la Biela, por el Nino y por todos los bares que estaban en mi camino». (p. 40); «Fuimos primero a la inmobiliaria» (p. 48); «... fuimos a la Plaza 25 de Mayo. Di una vuelta completa antes de estacionar junto al Banco Río» (*ídem*); «... si acaso estábamos yendo a El Monito y le respondí que sí. El Monito es uno de los moteles más tradicionales de las afueras de Resistencia». (p. 54). ¿Y qué se esconde detrás de este periplo iniciático? Pues la adrenalina de la aventura al máximo: «Que hablaran, que se mordieran las lenguas y se envenenaran». (p. 40); «... extraje todo lo que pude, (...), créanme que es bastante excitante». (p. 48); «... le había volado un ojo y el impacto también a éste lo hizo girar sobre sí mismo. (...) Miré a la chiquilina (...). Le dediqué una sonrisa preciosa». (p. 50); «... terminamos cogiendo como nunca lo habíamos hecho» (p. 56).

La aventura se afianza, entonces, como sintaxis de la narración: «El río debía tener allí unos tres o cuatro kilómetros de ancho (...) en ese momento, verdaderamente, lo único que tenía para perder era la vida» (pp. 118-119). El tránsito la fecunda y la despliega hasta las consecuencias más inimaginables.

Inmersos en los excesos a través del camino y en un ritmo *in crescendo* de sus acciones, los personajes terminan por convertirlo todo en peligro: «... no pensé jamás que fuese excitante ser un fugitivo» (p. 144).

A la vez que sus almas se ofrecen al horror, también acechan las interrogantes: «Seguir qué, adónde, cómo...» (p. 61), con la diferencia de que en el viaje tradicional la pregunta se respondía desde una voz divina o desde un miedo superior a las propias fuerzas, pero ahora, en la novela de viajes contemporánea, la duda se intercala en el «secreto encanto» de la determinación, en el juego que se ha comenzado y que exige sus reglas de culminación. «... otro camino, otra cosa, algo diferente que una también puede querer» (pp. 65-66). La circularidad en cuanto a la aventura como *pathos*, nos regresa al primer anillo del tránsito, ese instante en el cual el viaje se había revelado frente a nuestra complicidad: fue el recorrido erótico el que definió la partida geográfica y le trasladó su desmesura.

También que el viaje con su aventura implícita introduce la elaboración de una cartografía imaginaria para expandir su desarrollo y para otorgarle un halo de interés más allá de su contexto real. Junto al camino verdadero, al que se ha decidido, se paraleliza la ocasión para otro territorio:

> ... siguiésemos hasta Posadas y allí cruzáramos a Encarnación.
>
> Después podríamos atravesar todo el Paraguay hacia el Norte y entrar al Brasil por el Pantanal o por Corumbá y luego podríamos ver, seguir, hundirnos en el Matto Grosso, cruzar el Amazonas y llegar arriba, cerca de las Guayanas, por Amapá...
>
> Estaba loca. (...) o simplemente la divertía *imaginar semejante periplo.* (p. 81) (Las cursivas son mías)

Mientras más se extienda la aventura y la ocasión para encontrar más dificultades que las supuestas en una sola ruta, el viaje se revalorizará como aprendizaje y como prueba física y mental. Así, «El círculo de la geografía real se inscribe (...) en el más amplio de la geografía imaginaria» (Aínsa, 1992: 37), con más oportunidad para «descubrir, explorar (...) un territorio» (*ídem*).

Pero si este recorrido en *El décimo infierno* conduce a los viajeros hasta sus límites de resistencia, a la vez tiene que proporcionarles una separación de la aventura para que prosigan, y es cuando volvemos a Jankelevich: «... al mismo tiempo que está comprometido con toda su alma en la aventura, (...) *debe mantenerse relativamente distanciado de ella*». (p. 17) (Lo subrayado es mío).

Se produce el vértigo del precipicio y se bordean sus pendientes sobre el abismo, inclusive se puede descender en caída hasta los primeros niveles, pero el viajero está obligado a una separación y al aislamiento meditado respecto al acto que ha emprendido. Pareciera que en algunos momentos, el personaje de

Alfredo Romero se separara de su «yo» (y por supuesto, de sus acciones físicas y morales) y, como en un desdoblamiento de la personalidad, colocara una barrera entre él y su comportamiento de viaje:

> La gente no tiene idea de la fragilidad de la vida.
>
> En menos de no sé cuánto tiempo, digamos dos horas, yo había armado un quilombo fenomenal.
>
> ... simplemente estaba descubriendo yo también la maldad. Yo también, digo.
>
> No sé si queda claro: me importa un cuerno si les parezco resentido, sicópata o la mar en coche. (pp. 73-76)

El individuo que ha edificado el trayecto íntimo y geográfico se aleja de sí mismo para reflexionar, como otra persona. En el fondo, las ideas originadas en este distanciamiento posibilitan la continuación del recorrido. Vive, se arrepiente y acelera la aventura y, en igual tiempo, se despega de ella, la deconstruye y la altera como única forma de llevarla hasta el término último de su periplo.

El itinerario resulta una fusión del horror con las vacilaciones y los desencuentros. La aventura atrae como repulsa, contiene un destino y una separación, es *leiv motiv* y vacío, atadura y liberación. A la vez que en estado de *gnosis*, el viajero tiene que aceptarse en el desapego al sentimiento de su actividad, «estar y no estar», he aquí su ultimátum.

Y precisamente estos polos de compromiso-distanciamiento, los cuales se complementan como pares, nos acercan al elemento final que Jankelevich le proyecta al viaje, *la dosis posible de muerte,* que armará, a su vez, el gran viaje filosófico, el tercer momento: el viaje hacia la muerte.

Al hombre le cuesta aceptar que todo viaje abre las esclusas hacia el peligro. De ahí su consciente indefensión. No existe avión que escape al vacío posible, navegación sin la temeridad del océano o conjuro para las mil amenazas que esconden los caminos. Y si así no sucediera, ¿valdría la pena para el viajero el vértigo de 9 kilómetros de altitud, la tempestad ensañándose sobre los barcos o el instante de terror supremo frente a una bestia impidiendo el paso?

Como señala Chambers en sus anotaciones acerca de la movilidad finisecular, «habitar el espacio en el cuerpo» (1995: 164) presupone la confirmación de la muerte en alguna circunstancia del camino. Si ciertamente el sujeto comienza el viaje por su decisión —con la secuencia de aventuras que lo llevan a involucrarse y a distanciarse de ella al unísono—, tampoco resulta menos cierto que, a partir de las escalas del recorrido, sobre él gravita una posibilidad que ya no tiene en sus manos. Que se encuentra a merced de «algo» que le puede decidir la vida.

Si vaciamos sobre *El décimo infierno* esta suerte de *moira* griega, observamos que, a medida que el viaje se prolonga, confluye con más intensidad hacia él «la dosis de muerte». No obstante, este vía crucis no significa necesariamente la desaparición física (la cual corresponde al tercer anillo del viaje dentro de la novela y que se analizará más adelante), sino que la trayectoria va alcanzando zonas que, de ocurrir una catarsis dentro de ellas, concluirían el viaje en tragedia:

> En un momento realmente sentí miedo: fue cuando advertí que detrás de nosotros no se veía ninguna luz: Itatí había desaparecido y no había más horizonte ni señal en el mundo que la profundidad de la noche. (...) aunque no llovía el cielo encapotado nos sumía en una especie de bóveda húmeda y pegajosa de base acuática. (...) Era tan poca cosa, yo, tan pequeñito (...) si un bandazo nos tiraba a la mierda y todo se acababa. (pp. 118-119)

Quien se adentra en el territorio de la aventura, se sitúa al borde del riesgo, «en los polos norte y sur de su existencia empírica» (Jankelevich: 21). La conciencia de la vulnerabilidad debiera guiar el camino, no el camino concientizar acerca de la vulnerabilidad. Y si como en *El décimo infierno*, en el viaje se comprende que solo la muerte puede cerrar el círculo iniciado en el cuerpo —lugar de muerte por sinonimia a través del orgasmo—, entonces también se habrá construido la metáfora de los tres momentos de la existencia del ser humano: el nacimiento (estadio original del recorrido, en este caso desde el cuerpo), la evolución (las acciones y actitudes durante el periplo geográfico) y la muerte como destino absoluto de la vida y del camino.

Odiseo se dispuso frente a la muerte (¿qué son sino pasos hacia ella las pruebas de su infinito vagar?) y el retorno tantas veces cantado a los brazos de Penélope, asentó el comienzo de una estirpe de héroes que no expiraba sus días en el desierto, como poetizara Saint-John Perse, sino en el mismo lugar de la partida. Pero, por otra parte, tenemos que coincidir con Bajtín en que «la novela (...) único género en formación y no acabado» (1986: 513), evidencia el «contacto vivo con la temporaneidad no terminada» (p. 517), de ahí que la actualización del género se relacione con la sensibilidad del tiempo de la escritura, en la novela de viajes contemporánea el hecho de que el desenlace se convierta en una «salida sin retorno» (Jankelevich: 26). La aventura, el camino, la transgresión contienen una fuente de vitalidad y también la muerte; por eso el viaje crea una metáfora: entre el torbellino Caribdis y el monstruo marino Escila, el recorrido pudiera finalizar en la culminación de la existencia.

La meditación sobre la muerte descubre la fragilidad filosófica del hombre. La muerte es inaccesible como discurso: cualquier acercamiento conclu-

ye en la incertidumbre. Es el espejo del que habló Paz, el inmenso cristal reflejando «las vanas gesticulaciones de la vida». Sin embargo, si la actual novela de viajes, como *El décimo infierno*, materializa su término en la muerte, necesariamente se imponen algunas consideraciones.

> La muerte (...) no es solo separación del otro. Es también, de manera menos común, cierto, cercanía maravillosa de lo insondable, comunicación mística con las fuerzas del ser, con el infinito cósmico: ***las imágenes de la extensión terrestre o marina expresan esa atracción.*** (Ariès, 1999: 394) (Lo subrayado es mío)

El viaje se construye como una variante hacia la muerte. En un primer nivel de análisis, viajar es conectarse con otro universo, atravesarlo y poseerlo. Las imágenes testimoniales del viaje (la fotografía o el vídeo) se repiten sobre los paisajes profundos, en las zonas que impactan por cierto enigma, y valdría la pena preguntarse por qué tal «simpatía» hacia esos espacios, para utilizar la signatura de Foucault. «Puesto frente al espectáculo del universo (...) percibe en él una interrogación a que se siente tentado a responder» (Bèguin, 1978: 75), porque al viajero lo atrae lo desconocido *per se*, y sobre todo, lo que encierra incógnitas, saberse al borde del infinito y de un posible abismo para su aventura, cautivado por una fuerza superior sin nombre: detrás del horizonte interminable de las planicies, de la hondura del mar y del camino sobre el precipicio, la muerte aparece como el Gran Misterio.

Y si a este sujeto que construye el relato contemporáneo de viajes, sometido a la posibilidad de su anulación física, se le suma el reflexionar constante sobre esta idea, entonces el nuevo Odiseo está proponiendo la concientización de la muerte como la etapa culminante de su camino. En la novela de Giardinelli el viaje erótico, que originó el geográfico y la fusión de ambos, construye como último círculo de la travesía el viaje hacia la muerte.

> Debía matarla... Me producía culpa, me sentía mal, pero no, no veía otra salida. (...) Griselda era como una luz que jamás se consumía.
>
> Un fuego eterno.
>
> Yo no tenía más alternativa que apagarlo. (pp. 144-145)
>
> Por supuesto, no crean que yo no me daba cuenta de que ella debía estar pensando exactamente lo mismo que yo. En el asiento trasero había (...) un .38 que había tenido mucho trabajo últimamente y dos .45 un poco viejas... (p. 149)

La consumación del viaje es la muerte del personaje de Alfredo Romero. Él, quien había convertido el tramo final de la huida en un pensamiento mantenido sobre ella, alucinándola de tantas maneras pero en la movilidad del camino, termina expirando, paradójicamente, en la cama de un hospital. O quizás no exista tal paradoja: la imagen de la muerte con la que cerró el siglo XX

se acomoda al canon de lo público, de la clínica como ritual no privado para la aceptación de los minutos finales, en contraste al XIX con su culto a la muerte como un acto de preservación de las miradas indiscretas.

El recorrido por el cuerpo y dentro de él, el orgasmo como simbología de la muerte (término instantáneo del placer), y el tránsito por una geografía con sus locaciones de peligros y aventuras que contienen siempre una propuesta de desaparición física —«... caminábamos por la orilla del río, por momentos hundiéndonos en el barro de la costa, venciendo el miedo a toparnos con algún pozo traicionero que nos hundiera en sus remolinos, o con alguna nidada de yacarés» (p. 125)—, adquieren una significancia de «preparación», de visión mántica, para el tercer momento del viaje, estación final para el hombre desde el inicio de su tiempo sobre la Tierra.

El círculo dantesco del desplazamiento en la novela no es su vórtice de violencia, tampoco la búsqueda desesperada frente a los vacíos de la existencia. Es saber que todo viaje esconde una huida vana. Que la muerte espera siempre en el último infierno del camino. ✤

Bibliografía

Aínsa, Fernando. *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Ariès, Philippe. *El hombre frente a la muerte*, Madrid, Taurus, 1999.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y Literatura, 1986.

Bataille, Georges. *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2000.

Barthes, Roland. *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.

Bartra, Roger. *El salvaje en el espejo*, México, Era, 1992.

Bèguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Chambers, Iain. *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1995.

Giardinelli, Mempo. *El décimo infierno*, Buenos Aires, Planeta, 1999.

Jankelevich. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, Madrid, Taurus, 1989.

Kundera, Milan. *El libro de la risa y el olvido*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

Ortiz, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1996.

Todorov, Tzvetan. «Retratos de viajeros», en *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 1991.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
13/2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

EL INSOMNIO Y LA CAÍDA[1]

Enrique López Aguilar

Vladimiro Rivas Iturralde es un autor al que le importan las sombras de Jorge Luis Borges, de Joseph Conrad, de Herman Melville, de Hermann Broch, lo cual ha repercutido en su búsqueda de un lenguaje exacto y elegante, tanto en *Los bienes* (1981) como en *Vivir del cuento* (1993), cuentarios en los que se aprecia una voluntad de estilo y el encuentro con una forma narrativa constreñida a las exigentes dimensiones del género. En su primera novela, *El legado del tigre* (1997), apareció en la tesitura del autor una vertiente que lo acercaba a algunas de las búsquedas de Mario Vargas Llosa y José María Arguedas, sobre todo en lo concerniente al encuentro con el universo andino y las historias rememoradoras de la juventud lejana, de la preparatoria, de las primeras novias, de la ruptura con la figura del padre. He mencionado, hasta aquí, a seis autores que, de alguna manera, merodean a Vladimiro Rivas; no quiero sugerir que él sea la suma de esas seis personalidades, sino reconstruir parte de la genealogía vladimiriana, de las fascinaciones que lo han recorrido hasta el punto de edificar una obra personal presidida por dioses tutelares que él mismo ha elegido.

La caída y la noche, la más reciente entrega narrativa de Vladimiro Rivas, algo entre novela corta y relato extenso, me sorprende respecto a su obra precedente. Por la parte de la nocturnidad y del insomnio me remite a ese Borges que se deja ver en «Funes, el memorioso» y en «Las ruinas circulares», a los *Himnos de la noche*, de Novalis, al Poe de «El corazón delator», y al Sábato de *El túnel*: la noche, amiga y enemiga, flor del desvelo y cactus del sueño, es el lapso mediante el que se conoce y explora la perturbación producida por el otro: gracias a la impertinencia de Arturo Landázuri (quien realiza una lla-

1. Vladimiro Rivas Iturralde, *La caída y la noche*, México, Verdehalago / UAP, 2000, 63 pp.

mada telefónica de larga distancia en la madrugada, desde Ecuador), el ecuatoriano Patricio, radicado en México, decide buscar al ecuatoriano Bernardo Valdivieso, cuñado del primero y aparentemente desaparecido en este país desde siete años antes del comienzo de la narración. La noche, cobijo y destierro, es el momento en que se dirime un relativo cuanto inexplicable y contundente exilio ocurrido entre Sofía y el narrador protagonista (como quiera que sea, para quienes no forman parte de ella, ¿no resulta inexplicable lo transcurrido en ese altísimo misterio que es una pareja?). Vista la noche como esclavitud y miseria, ésta resulta el país del sueño y el sonambulismo, de la revelación y las confusiones: no es el tiempo exclusivo en el que transcurren los actos de la narración de Vladimiro Rivas, pero simbólicamente es el más importante, tanto por su valor temporal como porque, en su intimismo, se debate la obnubilada conciencia de Patricio, habitante de una dilatada nocturnidad en la que, por momentos, pareciera que las actividades de los sueños alcanzan a trasladarse al mundo de la vigilia.

La noche del relato prohíja la duplicación: de una manera perversa, Patricio se busca en el buscado Bernardo Valdivieso y asume como propia la necesidad de su encuentro, tal vez porque es el padre de Bernardo quien encarga la pesquisa y porque Patricio es el reciente padre del flamante Pablito, quien en casi toda la novela es conocido escueta y oblicuamente como «el bebé» (esa higiénica manera de ponerle guantes a las palabras contamina eficazmente al relato con los ambiguos sentimientos del protagonista hacia la paternidad): pareciera que los hijos no importaran tanto como los padres, los engendradores que proveen de sentido o sinsentido a la existencia: no solo son los que buscan sino los verdaderos buscados, los (re)partidores de vida, como en *El legado del tigre*. Así, Patricio no solo se reconoce en Bernardo (su hermano en el espejo, su doble), sino también en el padre de éste, de manera que su búsqueda es dual, pues pretende reconocerse en el hijo pródigo y en el amante progenitor que aguarda. Si se agrega la necesidad de recuperar el paraíso casi perdido que el protagonista habitaba con Sofía, *La caída y la noche* expone a Patricio como un profundo y desesperado buscador, como un viajero que no parece acabar de hallarse en su viaje hacia el fin de la noche.

En la oscuridad del alma de Patricio, el momento de la epifanía tarda mucho en alcanzarse, pues a los insomnios que padece y las búsquedas personales que emprende suma la responsabilidad de la caída física de su bebé, hecho central que se narra en el capítulo III: así, a su condición de insomne explorador nocturno, agrega el hecho de convertirse en un descuidado padre que exilia a su hijo, de manera parecida al exilio que produce el de Bernardo, y en un padre amoroso que provoca la involuntaria ruptura con el hijo y la esposa. Desde las paradojas simbólicas de esta obra narrativa de Vladimiro Rivas, el padre es acogedor y exiliador, un ser que protege y excluye, simultáneo Dios Pa-

dre y Dios Hijo cuyo único Paráclito es la oscuridad de la noche. En ese sentido, el personaje de Patricio parece resolver las contradicciones vladimirianas en términos de una compleja experiencia donde el padre que busca y es buscado revela ante el lector los procesos de su propia incertidumbre, de su condición ambigua: no solo el buscado es el buscador, sino que las verdaderas respuestas del individuo se hallan en un súbito doble.

El relato de Vladimiro Rivas cuenta una historia de hombres. Es cierto que la pareja de Patricio, Sofía, siempre responde con sensatez y agudeza ante las múltiples situaciones que la historia le va proponiendo al narrador; es cierto que también están por ahí Berenice, cuñada de Patricio, y una borrosa Roxana, quienes más bien parecen contrapuntos que ayudan a dar variedad al entorno del protagonista, aunque el personaje femenino mejor trazado sea Sofía (la «sabiduría»). Así, como un relato de cámara casi sonatístico, *La caída y la noche* pareciera querer inscribirse dentro de un universo bíblico en el que el viejo patriarca que busca a su hijo extraviado advierte tardíamente al joven padre acerca de los errores que puede cometer contra su hijo; Bernardo, el hijo del patriarca, es un imprevisto hermano y espejo de Patricio, el joven padre, así como de Pablito, hijo de éste. La historia, entonces, es sencilla pero laberíntica: Patricio, el joven padre, busca a Pablito, su hijo, y a Bernardo, su doble fraternal, para cumplir con la voluntad del patriarca distante; simultáneamente, ese joven padre, como el patriarca, busca al otro hijo, que es su hermano simbólico: el hijo del patriarca es también un hermano pródigo; por otro lado, el joven padre también es un *alter ego* del patriarca moribundo que busca al hijo, pero éste resulta ser su doble; el hombre, que secretamente es todos los demás, busca reconocerse en las imágenes del patriarca, del padre joven, del hermano, del hijo pródigo y del hijo accidentado; ese hombre, eventualmente, pareciera más dispuesto a la resignación de perder a Sofía, su pareja, que a todos los demás hombres de la historia, salvo a Sanabria, el detective contratado para buscar a Bernardo: el verdadero sentido de la búsqueda de Patricio está en él mismo, solo que él requiere del espejo de los otros (no tanto de su compañera) para descifrar su verdadera esencia.

Como en «La muerte y la brújula», de Borges, *La caída y la noche* aprovecha los recursos del relato policiaco para proponer una búsqueda metafísica de mayor envergadura; para ello, es necesario que la parte detectivesca se cumpla cabalmente, pues debe soportar a la otra. El relato de Vladimiro cuenta la historia de dos averiguaciones: el rastreamiento de Bernardo, perdido en México, y el de Patricio, perdido en sí mismo. La manera como ambas se desenvuelven es la verdadera esencia del relato y configura el complejo soporte de una arquitectura narrativa que parece mucho más simple: éste es uno de los méritos de la obra y una de las dificultades que, como escritor, debió sortear

Vladimiro Rivas: el abigarramiento de los conceptos traducido en un transparente edificio verbal.

Al principio dije que *La caída y la noche* me había sorprendido respecto a la obra precedente de Vladimiro Rivas: una cierta tonalidad sicoanalítica permea las ambivalencias de Patricio y del narrador; una cierta brutalidad expositiva muestra sin velos aquellos abismos en los que está a punto de caer el protagonista; un tono narrativo directo y filoso se despoja de muchas de las tensiones poéticas que abundaban en *El legado del tigre*. Visto así, *La caída y la noche* pareciera un parteaguas conceptual y estilístico en el desarrollo del autor, el encuentro con nuevas máscaras narrativas, el descubrimiento de nuevos continentes en alguien naturalmente navegante. Corresponde a los lectores completar las pesquisas de Sanabria, el detective, para saber si las búsquedas de Patricio y el patriarca se cumplen en la terrible precisión de ese universo entrevisto por Vladimiro Rivas. ✤

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
13/2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

QUE TE PERDONE EL VIENTO: LA INCONSÚTIL FRONTERA ENTRE HISTORIA Y NOVELA

María Isabel Hayek

Que te perdone el viento lleva por título la novela de Eliécer Cárdenas que gira en torno la figura del historiador Federico González Suárez. La obra se inicia con una inquietante alternancia de tiempos y ubicaciones: mientras percibimos el alboroto que vive la ciudad por el bochornoso arrastre del general Eloy Alfaro y sus coidearios, tenemos al que entonces fuera Arzobispo de Quito, cavilando, atormentado, en una tienda de objetos religiosos, donde beatas y chismosos comentan los sucesos. El narrador, muy cerca de Su Ilustrísima, nos traduce sus reflexiones:

> Los poderes del mundo fermentan allá abajo, en la figura de esa muchedumbre sin contornos definidos que avanza dificultosamente como si su paso fuera embarazado por el peso de alguna prodigiosa efigie invisible. La gracia de Dios no está entre ellos, y supone desconsolado que tampoco está con él. Pero no importa: cuántas veces su Iglesia ha marchado dando tumbos, como aquella turba, sin la gracia de Dios. ¿Es aquel pueblo el mismo que sigue los palios en las procesiones, que se pone de rodillas y murmura preces con las cabezas gachas, que palpa con vehemencia amorosa las heridas pintadas de algún Cristo terrible en su dolor para pedir perdón?[1]

Así irán sucediéndose, uno tras otro, los recuerdos del Arzobispo. Retrocede con la memoria hasta un día de fiesta nacional en que oficiaba un Tedéum en la Catedral, al que no imaginó que asistiera el presidente Alfaro:

> Una mirada que pareció taladrarle cuando él, desde el altar mayor, bendijo los estandartes patrios dispuestos en hilera y aún seguía pensando que el general no

1. Eliécer Cárdenas, *Que te perdone el viento,* Quito, El Conejo, 1993, pp. 26-27.

> se atrevería a presentarse en el Tedéum ... y aún no era capaz de imaginar que era él en persona, cuando los pequeños monaguillos retrocedieron, boquiabiertos por la sorpresa, ... mientras el hombre pequeño avanzaba lenta, calmadamente, a lo largo del espacio alfombrado de la nave central...[2]

Ese encuentro, intenso desde las miradas hasta el diálogo que cruzan ambos personajes, concluye con la «provocativa invitación» hecha por el General al Arzobispo para que asista a una tenida masónica, a la que él mismo lo llevará, debidamente camuflado, de modo que nadie sepa del atrevido desliz.

La narración está construida de manera tal que todo lo relatado (salvo el último capítulo) transcurre en dos tiempos distintos: por un lado, el día del *arrastre* y, por otro, la nutrida vida de González Suárez en el pasado. Se trata de una condensación: las tormentosas horas que rodean el arrastre del 28 de enero de 1912 sirven al novelista para entrar en los distintos episodios de la existencia de Su Ilustrísima y, con ella, en distintos episodios de la historia ecuatoriana. Es así cómo nos remontamos hasta cierto período de su infancia, cuando el Ecuador era gobernado por Urvina, y llegamos hasta poco tiempo antes de la muerte del historiador, cuando mantiene una conversación, a todas luces irónica, con el entonces joven Velasco Ibarra, confiado en que el futuro caudillo no caerá en la trampa de los mismos vicios políticos: «menos mal que usted, joven José María»,[3] insiste González Suárez ingenuamente, augurando un porvenir mejor para su país. Pero nosotros, junto al novelista, desde una perspectiva histórica distinta, sabemos, desencantados, que esos augurios se los ha llevado el viento y que, por el contrario, volvemos continuamente a la barbarie política, como en un eterno retorno.

El manejo del tiempo en la novela revela una comprensión de la propia historia como devenir y coyuntura; diacronía y sincronía que envuelven a uno y a todos. En un día decisivo todo parece volverse instantáneo: dos vidas ilustres (Alfaro y González Suárez), muchas vidas, la vida del país entero, confluyen en un hecho que marca, irremediablemente, la conclusión o el inicio de ciertos procesos humanos inasibles, inabarcables, cuyo decurso y último destino no se podrán rastrear jamás en su totalidad: «Y no pensé que la historia es una maldición humana, un encadenamiento sin sentido de los actos, los anhelos, los odios, las codicias ...»[4] piensa el personaje González Suárez en la novela.

Lo temporal va de la mano con ciertas técnicas narrativas empleadas ya por Cárdenas en *Polvo y ceniza,* que buscan borrar las fronteras entre lo estricta-

2. *Ibíd.*, p. 12.
3. *Ibíd.*, p. 189.
4. *Ibíd.*, p. 177.

mente histórico, lo legendario y lo novelesco, de modo que los personajes y los sucesos mantengan vivas sus múltiples verdades. Escuchamos diversas voces referir el drama que envuelve al Arzobispo el día en que asesinaron a Alfaro, así como varios episodios de su vida pasada. Habla él desde su conciencia, desde sus libros, desde sus memorias; dialoga consigo, con su madre, con Alfaro, con el Arzobispo Ordóñez, con el fiel Enríquez, con el Obispo Pedro Schumacher, con el canónigo Contreras y con el joven José María.

González Suárez, el personaje histórico, pero ante todo el ser humano, reordena ciertos pasajes intensos de su vida, y rememora con nostalgia los irrepetibles momentos del acercamiento a una mujer o los difíciles días de su labor en la Diócesis de Ibarra. También vemos su pasado a través de la mirada y la conciencia de un narrador omnisciente, quien a pesar de introducirse en su mente y en la de otros personajes, duda con ellos, y ve los acontecimientos no únicamente desde su particular percepción. Hablan las anónimas voces del «dicen que», de modo que se va tejiendo su historia personal junto con la historia del Ecuador. Hablan, aun cuando sea indirectamente, las voces sociales a través de la chusma, de las portaleras, los militares, el clero, los masones, los escritores, entre muchos sectores más.

El personaje histórico, convertido en personaje novelesco, se debate entre los dictados de su conciencia y los que emanan de su compleja función dentro de la Iglesia. El González Suárez de *Que te perdone el viento* siente culpa, es un ser atormentado por la indefinición. Sus temores frente al orden «liberal» se exteriorizan a través de un continuo preguntar y preguntarse. Y en esta tarea es particularmente fresca y sugerente la participación del canónigo Contreras:

> Simplemente, piensa el Canónigo Contreras, él fue un hombre que pretendió adaptar las estructuras eternas de la Iglesia al sacudón que desquició a ese país y que aún lo mantenía en un tremedal donde las antiguas certezas se derrumbaron mientras tardaban tanto en afianzarse nuevas maneras de concebir las cosas. Algo de oportunismo, sí, y no poca doblez, pero no era la primera ocasión en que un jerarca del Catolicismo procedía así. Marchar al ritmo del mundo, y no permitir que éste arrollase la humana estructura sin embargo fundada por la Divinidad. Largo rato reflexiona sobre aquello el canónigo Contreras, sin atender al rumor de conversaciones que viene desde el patio del palacio Arzobispal ... Que al fin y al cabo, solo la Iglesia representa lo eterno, se dice mientras reanuda la lectura de las notas del cuaderno.[5]

Afloran las flaquezas del Prelado: su orgullo y su bien disimulada vanidad; sus secretos; sus facetas desconocidas. Atraviesa la novela el sentido de sus du-

5. *Ibíd.*, pp. 41-42.

das, y aunque él haya dado testimonio de ello, la interpretación de Eliécer Cárdenas y la nuestra como lectores, alimentan la verdad acerca de las turbulencias que empañaron la tranquilidad del historiador y las que, muy probablemente, empañan también la serenidad del novelista, quien hábilmente, mediante un lenguaje poético, une su propia voz a la del Arzobispo:

> Qué misterio, Dios mío: fabricados de tiempo, a la vez formamos parte de la eternidad, nos dirigimos a ella como el corpúsculo impalpable que late en un haz de luz hacia el destino de aquella claridad. ¿Y cuál es aquel destino? ¿Cómo entenderlo, nosotros, pobre átomos de luz, miserables partículas que sin embargo poseemos libertad para elegir la sombra?[6]

La versatilidad de la novela hace que en *Que te perdone el viento* se fundan el entonces y el ahora; se borren o difuminen las fronteras: el Ecuador de Alfaro y de González Suárez era otro y es, sin embargo, el mismo de hoy; las celebraciones de ayer se mantienen en la actualidad; las borrascosas sesiones en el Congreso Nacional conservan la virulencia de entonces; en muchos pasajes de la obra de Cárdenas lo que se está relatando no corresponde únicamente al pasado, sino al preciso presente, lo cual nos une, nos vincula más a los hechos. Por momentos desaparece la distancia histórica: nos volvemos partícipes, testigos de los acontecimientos, seres con capacidad de enjuiciar, nosotros también, a estos personajes, al apropiarnos, en alguna medida, de sus intimidades. Veamos un pequeño pasaje de la conversación que González Suárez recuerda que mantuvo con Alfaro, el histórico día de la llegada del ferrocarril a Quito:

> ... y me llevó hasta un ángulo de la estación para decir en voz baja que estaban a punto de inferirle un nuevo suplicio con el largo y monótono banquete de homenaje que le aguardaba en los salones del Congreso. «Caviar a la russe y jamón de York a la flamande», enumeró riendo algunos de los platos del insigne ágape; «¿me imagina comiendo esas cosas tan raras cuando nunca he olvidado la sal prieta y el sancocho de yuca de mi tierra?». Le dije que, sin embargo, sabía gobernar, que actuaba bien en un puesto donde todos los generales victoriosos se estrellan por la incompetencia o la banalidad, cuando no sucumben ante el tábano melifluo y envenenado de los aduladores.[7]

Mientras más cercanía advertimos, mayor posibilidad tenemos de reconocernos en la historia colectiva y en la propia, y aunque la voz autorial no aparece de modo evidente, sí es posible advertir el juego con la materia relatada:

6. *Ibíd.*, p. 59.
7. *Ibíd.*, p. 109.

el Ecuador de entonces es el Ecuador de hoy... Nuevamente, una especie de eterno retorno.

Con Alfaro y González Suárez nos aproximamos a un sinnúmero de personajes y de sucesos que permanecen en la memoria colectiva ya sea como figuras históricas o como materia de una leyenda. Para Cárdenas el novelar es una deliciosa posibilidad de intromisión en las vidas ajenas, como lo hace también, a su modo, la historia. Pero la novela conjuga la historia oficial con la *otra historia*, la que se teje en la colectividad anónima y que forja leyendas, y la que ocurre en las conciencias, en los actos más sencillos y en las mentes de los personajes.

El novelista, mago, funde con su propio pensamiento, con su propia concepción de los hechos, los juicios vertidos a lo largo del tiempo sobre las acciones de los hombres insignes y los acontecimientos de nuestra desgarrada historia. El novelista mantiene una perspectiva histórica: hay un horizonte temporal inocultable frente al que hay que situarse. Esta perspectiva resulta particularmente enriquecida en el capítulo IV, cuando el narrador mira al canónigo Contreras; éste a su vez está ávido por ingresar en las *Memorias íntimas* del Arzobispo y, una vez allí, es muy sutil la frontera entre la propia retórica de Eliécer Cárdenas y la de G. Suárez. Este recurso intensifica la intriga. Contreras imagina todo lo ocurrido con el Arzobispo; por ejemplo su relación con un hacendado azuayo, la mujer de la que se enamora el Arzobispo, entre otros hechos. Todo es producto de su imaginación, pero los lectores que desconocen las *Memorias* de Su Ilustrísima alimentan sus sospechas a medida que acompañan al curioso canónigo por esos enigmáticos papeles. ¿Dónde termina la frontera de lo escrito por G. Suárez en sus *Memorias*, lo leído por Contreras y, a su vez, lo leído y lo escrito por el propio autor de la novela?:

> Tiene sed el canónigo Contreras; deja el mazo de manuscritos sobre la empolvada alfombra de la alcoba episcopal y va hacia el velador y toma un vaso que lo llena con el agua que contiene la jarra de fierro enlozado ... y piensa que el pasado de su superior está enteramente en sus manos. Puede hacer de aquellas confesiones lo que desee, a condición de respetar las indicaciones generales del texto ...
>
> Ahora lee el tramo de esas memorias donde un novicio jesuita con el rostro demacrado ... golpea el férreo aldabón de la casa obispal de Cuenca ... El obispo Toral lo recibirá con benévolo afecto y escuchará ... algo parecido a una confesión. ¿Quiere el novicio abandonar la Compañía de Jesús? Es libre para hacerlo, el prelado no es quién para juzgar su decisión ... ¿Teme que lo detengan y lo obliguen a regresar al noviciado? ... Descansa, mejor, hijo mío, me parece que carecen de poder eclesiástico y civil para tal cosa ...

La escena en el despacho del obispo de Cuenca pudo haber sucedido de modo diferente. En todo caso, el canónigo Contreras prefiere la que acaba de imaginar y que secretamente la querría como parte de su propio pasado.[8]

En *Que te perdone el viento* el tono es predominantemente reflexivo e intimista y hay capítulos de una retórica deliberadamente argumentativa. Sentimos que la anáfora es excesiva y rebasa el ámbito de lo emotivo, propio de la nostalgia y los recuerdos. Sin embargo, se ha alcanzado una formidable ambientación desde las escenas iniciales. Lo novelesco va cobrando forma a medida en que el ambiente adquiere espesor gracias a la alternancia de tiempos, de voces, de situaciones. Sentimos una minuciosa penetración en el mundo eclesiástico, una acertada descripción de los rostros y sus desencantos, del olor del incienso y los bisbiseos, la espera angustiosa mientras alguien penetra furtivamente en la intimidad del Arzobispo, la incontenible agitación callejera:

—Están apedreando el Palacio, monseñor.
—Ni a Dios temen, Su Ilustrísima.
—Quítese de allí, carajo, con su perdón, van a matarlo.
—No escuche lo que dicen.
—Venga, entre. Sálvese.[9]

Percibimos hondura en la ambientación por las miradas entre González Suárez y Eloy Alfaro en el Tedéum; por la vívida recreación de lo popular; por el mundo citadino que aparece mientras dialoga con su madre; por el humor que rodea las peripecias del fiel Enríquez y la llegada de la locomotora a Quito o el desplazamiento hasta la Plaza del Teatro, para disfrutar de las vistas cinematográficas presentadas por el señor Casas:

Todos quedamos en silencio, y entonces, Su Ilustrísima, miré esa cosa tan bonita que son las vistas cinematográficas: figuras que se movían, imágenes de personas que parecían saludar, llorar o hacer muecas; en un momento apareció en la sábana un ferrocarril, y era tan verdadero que parecía que de un momento a otro iba a salir y aplastarnos ... Muy entretenido estuve, Su Ilustrísima, hasta que en esa sábana aparecieron unas chicas que parecían cantar por la forma como movían los labios, pero después aparecieron sus cuerpos por completo, y muchos espectadores pifiaron de regocijo y le confesaré, Su ilustrísima, esas muchachas de las vistas enseñaban una porción de las pantorrillas al bailar. Yo me iba ya al disimulo, cuando un hombre ... dijo que yo había pecado mortalmente...[10]

8. *Ibíd.*, pp. 80-81.
9. *Ibíd.*, p. 27.
10. *Ibíd.*, p. 108.

Sentimos hondura en la ambientación por el repicar de las campanas después de los bochornosos sucesos del 28 de enero de 1912, mientras paseamos por la vida de Federico González Suárez. Las campanadas suenan insistentes. Son un «mea culpa» colectivo, un acto de contrición; con ellas se anuncia la tragedia, la inminencia de la muerte, los acontecimientos decisivos y violentos que marcan hitos en medio del transcurrir pausado y subterráneo de la vida del país. Con las campanas no se olvida, no se pasa impunemente por encima de los actos bárbaros pero humanos al fin, que tan solo el viento habrá de perdonar.

Cárdenas ha decidido hurgar en la memoria. Ese es el tiempo de la novela. Se recuerda, se reordena, se juzga y se añora lo vivido. Nos introducimos en la conciencia del historiador, pero más allá de eso, el autor nos introduce en la conciencia de ese ser humano, y para ello utiliza diversos puntos de vista: el del narrador omnisciente, el del propio personaje González Suárez y el del atrevido y simpático canónigo Contreras, personaje de contrapunto que envidia y admira al Prelado y que no cesa de juzgar cada una de sus acciones:

> Con las piernas acalambradas ... el canónigo Contreras prosigue la lectura: ... el recién consagrado sacerdote que debido a algún problema conciencial abandonó la Compañía de Jesús. Que en ello hizo bien su superior, determina el canónigo Contreras: nunca acabaron de gustarle los métodos jesuitas: demasiado inteligentes para poseer auténtica piedad, en exceso obedientes al papado para creer en la sinceridad de sus votos de sumisión.[11]

Sin embargo, aunque el viaje en la memoria es sin duda valioso por su fuerza testimonial, por la necesaria confrontación que se produce entre el presente y el pasado, por la posibilidad de re-visar los registros almacenados, nos parece que en la novela esto se ha tornado moroso en determinados capítulos; en el intento de hacer una cabal interpretación del personaje histórico, el novelista ha querido ser exhaustivo y entonces, a juicio nuestro, determinados pasajes devienen repetitivos, ambicionan capturar cada resquicio de la mente y del corazón del hombre y eso le resta fluidez al relato.

La novela, entonces, se convierte en un fértil terreno donde se ejercita la invención; el juego del lenguaje; la interpretación de la historia, es decir, de la vida humana; la crítica. De ahí que el novelista sea, a su modo, un hermeneuta poderoso. Su espacio, el de la verosimilitud, resulta acaso más real y auténtico, pues rompe toda frontera, amplía horizontes, alimenta la verdad al percibir que detrás de lo evidente, de lo que es visible para todos, hay un sujeto que es libre para interpretar desde su concreta y personal historicidad.

11. *Ibíd.*, pp. 76-77.

Cerca de la finalización de *Que te perdone el viento*, el Arzobispo de Quito busca la compañía de sus libros y acude a su biblioteca. Allí, a solas, piensa en el país y se pregunta «Patria: ¿cómo volverte historia?».[12] Cárdenas procura un entendimiento del drama del Arzobispo de Quito frente a la historia —quizá ese sea su propio drama también— y frente a su labor como historiador, pues sabe que «[su] historia se empolvará, dirá cada vez menos a quien la lea»[13] y es por ello que tiene pleno sentido la reflexión de «que nadie más que el pueblo es su propio historiador, que refiere sus memorias a fuerza de golpes y fracasos».[14] La preocupación del Arzobispo es, de algún modo, la misma preocupación del autor de la novela: cómo registrar la vida, es decir, la historia, cómo dar cuenta de lo que la mueve, de sus inabarcables dimensiones. Esa es, precisamente, la inconsútil frontera entre historia y novela. ✤

12. *Ibíd.*, p. 172.
13. *Ibíd.*, p. 177.
14. *Ibíd.*, p. 176.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
13/2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

La aventura solitaria del amor en los cuentos de Raúl Pérez Torres

Raúl Carrillo Arciniega

Aunque a Raúl Pérez Torres, uno de los narradores más destacados del Ecuador de los últimos treinta años, se le sitúa dentro de «la vertiente de la 'literatura comprometida'» (Varas: 179), en toda su obra se percibe un aspecto que es ineludible en la existencia humana: el amor.[1] Ya Patricia Varas identificó esta constante dentro de su primera obra *Da llevando*, en la que destacó su lirismo para la factura del cuento y los rompimientos e incomunicaciones para la pareja (181). Este ensayo atenderá a los dos últimos libros de cuentos de Pérez Torres por constituir un corpus representativo de toda su cuentística: *Un saco de alacranes* (1989) y *Los últimos hijos del bolero* (1997). En ellos se plantearán la caracterización y la moralización del amor al analizar la formulación del discurso amoroso dentro de la poética de Raúl Pérez Torres. Por una parte, dicho discurso consiste en una reformulación del esquema amoroso tradicional platónico que occidente ha desarrollado a lo largo de su historia. Por otra parte, muchos de los cuentos de Pérez Torres revelan una reelaboración del discurso amoroso romántico en donde la amada represente solo la ausencia y la contemplación. En Pérez Torres, estas características de ausencia y de contemplación se subvierten y dotan al amor de un contenido

1. Raúl Pérez Torres, narrador y sobre todo cuentista, nació en 1941 en Quito, Ecuador. Perteneció a la llamada generación de *La bufanda del sol*, órgano de difusión del Frente Cultural del Ecuador. La obra cuentística de Pérez incluye *Da llevando* (1970), *Manual para mover las fichas* (1973), *Micaela y otros cuentos* (1976), *Musiquero joven, musiquero viejo* (1977), *En la noche y en la niebla* (1980), *Un saco de alacranes* (1989) y *Los últimos hijos del bolero* (1997). Su obra cuentística ha recibido distinciones internacionales: Premio Casa de la Américas (1980), Premio «Juan Rulfo» Radio Francia Internacional (1994) y el Premio «Julio Cortázar» España (1995). A pesar de estos reconocimientos su obra ha sido muy poco estudiada, cuando menos fuera del Ecuador.

que todavía presenta situaciones ideales y adoratorias, solo que con una transformación de los esquemas antes mencionados, que potencian un deslizamiento en los conceptos tradicionales. Pérez Torres dota al amor mediante sus personajes de una valoración peculiar que se irá develando a lo largo del texto.

Es necesario destacar que los cuentos que forman el corpus son vistos como la totalidad del discurso. Se han elegido los cuentos que mejor resaltan la situación amorosa de los personajes y en donde se delinea de manera más clara la construcción de los amantes y sus modalizaciones que adjetivan la relación amorosa. Raúl Pérez Torres no es ajeno de ninguna manera a la tradición occidental y los conceptos de amor que desarrolla a lo largo de su cuentística tienen su fundamento en una supuesta «evolución» (en el concepto de transformación) del tratamiento del amor.

La tradición subyacente del amor que rige nuestra cultura es heredada de la concepción judeocristiana, resultante esta misma, de las filosofías platónicas y neoplatónicas de la Antigua Grecia. Con ello, heredamos una pugna entre los dos elementos constitutivos del ser: el cuerpo y el alma. Esta construcción del ser humano ha generado una dificultad en la propia aceptación del individuo. El ser humano goza de una naturaleza dividida: el cuerpo, constituido de carne, asociada por todas las religiones occidentales con valores negativos —particularmente con aquellos que tienen que ver con la asepsia—; y el alma, conformada por elementos metafísicos, espirituales, —continuando con la metáfora aséptica, de un valor límpido—. Dentro de la perspectiva religiosa, la «carne» obstaculiza la fusión de la esencia inasible del ser con el Dios de la tradición judeocristiana.

El amor, en la construcción occidental del pensamiento, ha surgido, según Paz, a partir del siglo XII como forma «ideal de vida superior» (75). Es decir, que el amor es el único medio que posibilita la trascendencia de un estado de vida inferior, que es el no-amor, hacia un estado de vida ascendente, identificado con el amor. Esta vida inferior está manifestada por la realidad del cuerpo que permanece en la tierra, frente a la levedad del alma que sube una vez dejado el cuerpo (su prisión).

El amor por tanto es el elemento que moviliza las almas y los cuerpos. Frente al amor todo está en movimiento y ese movimiento lleva hacia un estado mejor, un estado prometido. Esto implica que la vida se reduce a una constante búsqueda, encuentros y desencuentros con seres que parecen encarnar la esencia del concepto amor, concepto que a su vez carece de un fundamento absoluto, y que es la llave de la trascendencia, de la inmortalidad del ser y de su verdadera completud.

Sin embargo, al tratar de dar una definición que opere dentro y fuera de las concepciones metafísicas, el amor se identifica básicamente con la atracción de dos seres únicos. Para Octavio Paz el amor recae en un solo ser amado, que

llamaremos objeto, y posee una característica esencial en su construcción: la libertad de elección. Para Paz el amor y su elección son la transgresión del orden y la conquista de la individualidad: es la verdadera revolución (33); asimismo plantea que la distinción sobre la que se diferencia el concepto moderno del amor, del antiguo es que «las fronteras entre el alma y el cuerpo se han atenuado» (47). Esta innovación se fija en los elementos que componen precisamente una necesidad de trascendencia a través de un cuerpo amoroso, que es inasible solo en su exterioridad pero no en su interioridad. Aquí la elección se presenta como el primer detonante de la relación amorosa: se busca a alguien, ese alguien con ciertas características, determinado por ciertas situaciones y adjetivado de ciertas maneras. La figura que se busca, se persigue o se evoca, es la que llevará al protagonista de los cuentos hacia una posible reivindicación de sí consigo mismo y con el mundo; es decir, hacia un estado de «completud».

Esta visión de amor platónico ha sido determinante en la manera de articular el amor: el hombre es un ser escindido que busca a toda costa encontrar el cuerpo y el alma del cual ha sido desprendido; Paz refiere a este particular que «el mito del andrógino no solo es profundo sino que despierta en nosotros resonancias también profundas: somos seres incompletos y el deseo amoroso es perpetua sed de 'completud'». (Paz: 41). Esta será la caracterización y el tinglado que tendremos como base para desarrollar el tema del amor y su perspectiva en la obra cuentística de Raúl Pérez Torres.

Atendiendo a estos componentes y a la sintaxis del discurso de las acciones de los protagonistas, los cuentos presentan una constante en cuanto a las relaciones erótico amorosas de sus personajes: todos son seres separados de su objeto de amor. El amor es una forma de tedio y de vacío que en lugar de unir a dos seres, los separa. De igual manera, se ha de señalar la particularidad de cada uno de los actantes protagónicos de las relaciones amorosas y se destacarán los espacios y la duración de las relaciones amorosas hasta llegar a la modalización de la relación amorosa más frecuente en la cuentística pereciana.

Los actantes de la relación amorosa están delineados en un solo sentido: la actividad del amor solo es ejercida por el amador; la amada queda delimitada como mero receptáculo de este ejercicio. Estas parejas viven, por lo general, una relación heterosexual, que unas veces se materializa como pareja consolidada bajo el aspecto de lo cotidiano o como conquista fugaz. Los cuentos en los cuales se participa de esta primera caracterización son: «Ciudad, mi ciudad transfigurada», «Cañabrava», «Bodas de Plata» y «De aquellos lares, de aquestos cielos» del libro *Un saco de alacranes.* Los que se sitúan dentro de la conquista fugaz encontramos: «Del ideal», «El poeta y su amada», también de *Un saco de alacranes*; y «Solo cenizas hallarás» y «Cien mujeres han pasado por mi vida» de *Los últimos hijos del bolero.*

Los espacios en los que el amor tiene lugar son, por lo general, lugares públicos en donde hay una concurrencia que funciona de testigo verificador de las acciones que se evocan y que al mismo tiempo, tienden a crear un vacío y una confusión entre los actantes. En el cuento «Panamá Hotel», el amante busca a la amada perdida y entra a un cabaret para perderse en una multiplicidad de rostros y de voces: «Pienso: los transeúntes solitarios de los grandes hoteles son carne de fantasmas, inmateriales, melancólicos, beatos vagabundos cuajando misterios insondables» (*Un saco...*: 27).

Solo en un espacio inexistente se operan las realidades subjetivas del amor: el sueño es el espacio en donde se manifiesta lo irrealizable: «Se parecía a los amores de Gardel. Lástima que no vivió nunca. Explotó como una pompa de jabón en el momento en que Adriana me despertó para el desayuno...» (21).

El tiempo de la duración amorosa es fugaz. El verdadero amor carece de temporalidad, es en ese sentido atemporal; y por presentar esta atemporalidad es también insostenible en un mundo físico. De ahí que lo que se identifica con el amor sean meros escarceos, delineaciones tangenciales de la verdadera esencia y, por supuesto, que no haya una duración prolongada sino una vocación de fracaso. En «Solo cenizas hallarás» el amante es un poseso del objeto de amor y a medida que él se prende del objeto, éste experimenta una acción inversamente proporcional a la cantidad de amor que le recibe hasta derivar en la ausencia: «Imagínate que un día por teléfono, me dijo con su voz de felpa 'te he estado pensando' y yo quedé tan triste y desolado como un trapeador, porque eso significaba que había momentos en que no lo hacía, entonces yo, ¡estúpido alfeñique!, ¿por qué no podía sacarla de mi mente?» (*Los últimos...*: 48). La temporalización de amor es incluso mucho más fugaz, por ejemplo en «El poeta y su amada» solo dura lo que dura un discurso, unas lágrimas y una puerta que se cierra (*Un saco...*: 38).

La manifestación de este sentimiento amoroso se ve modalizado por ciertos rasgos que vuelven cercano a un amor inasible, ficticio, de recuerdo; es decir, un amor en el que se desarrolla una frustración constante. Un amor que no es realizable dentro de una perspectiva positiva de valor, pero que parte de un concepto encarnado en la tradición literaria de Occidente: el amor es un sentimiento ambivalente que conserva el halo de misterio y con ello una prevalencia en que

> la creencia de los brebajes y de los hechizos mágicos ha sido, tradicionalmente, una manera de explicar el carácter, misterioso e involuntario, de la atracción amorosa ... el amor es un hechizo y la atracción que une a los amantes es un encantamiento. Lo extraordinario es que esta creencia coexiste con la opuesta: el amor nace de una decisión libre, es la aceptación voluntaria de una fatalidad. (Paz: 127).

Desde esta perspectiva se patentizan cuatro modalizaciones, o fuerzas modalizadoras del amor en la cuentística pereciana: la soledad, la embriaguez, la salvación y la condenación.

El rasgo más distintivo de los cuentos de Pérez Torres es el de la soledad de los amantes como estado resultante de la imposibilidad para unirse con el objeto de su amor. Los personajes son seres de una soledad pavorosa que vagan sin saber qué es lo que buscan, como en el caso de «Panamá Hotel» donde el narrador personaje entra a un cabaret impulsado solo por el bullicio y la gente: «Es la vida —dijo— su oropel, la misteriosa consigna de huir de la soledad» (*Un saco...*: 27). Al experimentar una soledad insostenible, son solo espectadores de un mundo donde el amor tiene signos muy concretos, como en el caso de «Tango», aquí el personaje narrador contempla la unión de los amantes esposos, después de un engaño de parte de él y la esposa de su mejor amigo. En este cuento la soledad está en el interior de los amantes arraigándose y sirviendo para acentuar la escisión del ser humano que espera su completud, precisamente en un estado de dolor generado por esa aceptación de fatalidad; el amante en este cuento se refiere a ella mientras contempla la seudounión con el marido: «ahora te tironeas los cabellos mientras miras el reloj con impaciencia, como que estoy retrasado, pero no puede ser eso, estás esperando a la soledad... (43). Dado que la unión «verdadera», es decir metafísica de correspondencia amorosa, se ha realizado con el narrador. Este amor por supuesto está condenado al fracaso, o mejor a la fugacidad y a lo inasible.

La cotidianidad potencia y evidencia el estado de soledad de los personajes. Es la gran mancilladora de las relaciones amorosas. Es el fantasma que recorre el universo amoroso de los narradores, hasta el punto de querer evitar la «aventura solitaria»; esta aspectualización del amor se identifica claramente en el cuento de su primera producción «Lo inútil» de su libro *Manual para mover las fichas* que traemos a colación por lo evidente del caso: la anécdota es muy sencilla: es un no-encuentro, el narrador personaje imagina un futuro con una posible candidata a amante, mancillado por el fantasma de la cotidianidad (*Ana...*: 75). Es esta cotidianidad la que genera hastío y decepción en los protagonistas en el cuento «Cien mujeres han pasado por mi vida»; el personaje narrador lo expresa tácitamente: «Me mataba el pensar que la amante en turno comenzara a hacerse predecible, cotidiana...» (*Los últimos...*: 74).

En «Cañabrava» nos enfrentamos a una situación de pareja en matrimonio que ha «sobrevivido» los embates del tiempo. El hombre narrador toma al matrimonio como un reto para que siga siendo lo mismo que fue en un principio. Sobre la figura del hombre descansa la responsabilidad de hacer variaciones que oculten todo rastro de cotidianidad. Recuerdan historias en donde se destaca que la soledad es un componente fundamental en las relacio-

nes amorosas. Es decir, que esa completud que se busca en un primer momento no acaba de satisfacerse, la escisión de los personajes es un sino fatal.

La cotidianidad entonces deviene en espanto y cárcel, no del cuerpo sino de la manera de entablar una dinámica con el objeto de su amor. Existe pues, una conformación religiosa en el cuerpo de una amada ideal que nunca llega a tener, y que si la posee solo lo hace tangencialmente; es decir, el elemento religioso está identificado con la puesta en escena del sentimiento amoroso: «una comunión de los cuerpos, una liturgia, una oración» (86). Así tenemos una mezcla de correspondencias: el amante quiere amar al cuerpo como si fuera el alma del propio amante, se busca en el otro, en el objeto; solo que la subversión no se completa, el yo no alcanza a descubrirse. Al no descubrirse, experimenta una sensación que en el cuento antes mencionado identifica con un sentimiento de «ajenidad»: «fue ese tiempo que empecé a sentir la ajenidad. A eso te lleva ese vicio, a sentir la ajenidad. Todo es ajeno. Todas las personas son ajenas. Todas las cosas son ajenas» (74). El vicio del que habla es el de amar a las mujeres.

El concepto implicado es la imposibilidad que tiene el hombre para soportar su soledad: la soledad es una condena para los protagonistas —soledad que, además, aceptan—. Las relaciones son llevadas a sus últimos niveles, con resentimiento estoico y paliadas con el signo del alcohol de por medio. De hecho, la presencia del alcohol en la obra de Pérez es un catalizador. El bebedizo de antaño dentro de la estética pereciana se ha transformado en un elemento que posibilita, no el amor sino su olvido, o es el único paliativo que ayuda a encarar la escisión de los protagonistas: «Yo pido más y más vodka, me escondo, me emborracho, oscilo entre el recuerdo, el olvido, me lleno de telarañas» (*Un saco...*: 31). La soledad en la que se encuentran los protagonistas está acompañada del alcohol, que potencia su movilidad. Esta movilidad es de una dimensión interior, es decir, desarrolla un éxtasis (en el sentido de estar fuera de sí) que potencia funciones sensoriales de evocación o de búsqueda mediante la alteración de la conciencia: «Cansado, sucio, lleno el corazón de cenizas y de alcohol, camina gravemente por las calles solitarias de esa ciudad». (Pérez: 35). El alcohol no solo seda el sistema nervioso del individuo, sino que llega a penetrar hasta los rincones más inhóspitos de la subjetividad. Esta misma cita habla del estado en el que se encuentran los personajes que andan en búsqueda de la completud; asimismo resume el estado inicial de los personajes protagónicos de los cuentos.

En «Solo...» y «Cien...» de *Los últimos hijos del bolero* los narradores protagónicos tienen una conversación solipsista con un mismo interlocutor. En ambos cuentos, los narradores están bajo los efectos del alcohol. En «Cien...» el alcohol es un aderezo de la escritura situada en la misma escala sintáctica que la soledad y el tiempo: «Sus notas sucias de cerveza, o soledad o tiempo,

decía así» (63). En «Solo cenizas...» la cerveza potencia las confesiones amorosas. El amor es evocativo, implica la imposibilidad de la realización del sentimiento amoroso, además de estar matizado por un halo de confesión pública, dado que los espacios de ambas narraciones son bares.

En ocasiones la embriaguez se manifiesta como un complemento de la euforia amatoria: «me pensarás volando sobre este café donde nos dijimos flores y espinas, donde tomamos cerveza y nos emborrachamos y te humillé y te leí poemas de Turbal» (*Un saco...*: 42). Nótese que también se percibe una dualidad del sentimiento, que va de lo convencional positivo a lo degradante, situación que se puede atribuir al consumo del alcohol.

La embriaguez a la que se entregan los personajes funciona asimismo como un preludio a actos atroces que niegan la posibilidad de la vida. Al ser el amor buscado como fuente de vida trascendente y al perderse la última posibilidad para completar ese vacío, que debe ser aquí en la Tierra, opta por el suicidio: «Más tarde, cuando termine esta cerveza, me acercaré al cajón del velador y tomaré la Luger 07 que me regaló la gringa» (*Los últimos...*: 93).

La separación de los amantes juega otro papel de suma importancia dentro de la modalización conductual de los protagonistas de los relatos, y al mismo tiempo deviene en condición indispensable dentro de la cuentística de Pérez. El amor es, por definición, insostenible más allá de los momentos de conocimiento del otro y de su revelación como ser humano y no como un ser etéreo. Tal vez el problema real de los personajes es que las depositarias del amor son demasiado reales. Los protagonistas no logran desvincularse de su entorno y acceder a la otra realidad que persiguen bajo unas faldas y, sobre todo, en el conocimiento del cuerpo femenino, no en su generalización, sino en su particularización. Es decir, el amor después de conjuntarse con el objeto es necesario que se separe del mismo. En ocasiones es por la vía de la separación voluntaria («Tango») y en otras, por la huida («Cien...») o por la irrealidad del objeto («El poeta...»). El amante se conjunta carnalmente con su objeto, y después se retira, asimilando al objeto a una forma del recuerdo, comprobando la imposibilidad del amor o la inutilidad del sentimiento. La separación está dada desde el momento de ejercer un acercamiento. Los personajes amantes tienen clara esta imposibilidad, que es como un juego de ensayo para descubrir el mismo resultado. En el cuento de «El poeta...» el amor es irrealizable en este mundo: el protagonista se enamora de un maniquí; es decir, el amor es alimentado por la idea del mismo sentimiento que solo se puede materializar en una entidad inanimada, que conserve la apariencia de una mujer. Es un amor separatista desde un principio.

Sin embargo, cuando no se cumple la separación carnal es porque hay un desequilibrio mental de parte de alguno de los actantes: es el caso del cuento «Bodas de Plata» en donde uno de los actantes es un demente que ha vivido

con su mujer 25 años, tratado no como persona sino como animal salvaje, a golpes, los cuales lo han obligado a desarrollar una actitud sadomasoquista. Este desequilibrio mental posibilita el sostenimiento de una relación amorosa que se ha librado del matiz del fracaso del amor. Es decir, es una pareja feliz dentro de su desequilibrio. Con ello podemos articular que la única opción para materializar el amor, dentro de la perspectiva de Pérez, es el desequilibrio mental, o la conducción del amador hacia dicho desequilibrio: «Cuando dejo de llorar le quiero, y aceptaría sus azotes por nada. Pero otras veces solo añoro el pedazo de cielo que me permite cada día. En ese pedazo de cielo que sueño que me voy. El problema es que ella también está en mis sueños» (81).[2]

Para seguir dentro de la modalización del amor en la cuentística de Torres la salvación y la condenación son elementos indispensables para la construcción del amor, en esta cuentística. Este sentimiento juega un papel ambivalente dentro del esquema «productivo» del amor. En ocasiones es visto como el vehículo en contra del sinsentido, el medio para la obtención de una verdad superior, la manera en que los protagonistas pueden deshacerse de su soledad y de su vacío existencial. La búsqueda del amor, la búsqueda de salvación, anulan la «incertidumbre»: «El mundo tenía un sentido para mí y ese sentido eran las mujeres. Qué importaba que viviera en la incertidumbre» (*Los últimos,* «Cien...»: 74). Así pues, el amor tiene una fuerza misteriosa desde la que se pueden superar todos los obstáculos; esta fuerza exótica se ve encarnada por la mujer que se convierte en un ser amenazador del cual es necesario protegerse: «su hermana me clavó en el suelo con su mirada. Tenía algo de bestial, de otro mundo» («Cien...»: 80).

El elemento religioso está presente en forma de rituales que los amantes articulan. En el cuento «Solo cenizas...» la amada es mayor, es una figura de autoridad: profesora universitaria, que sirve de iniciadora al narrador protagónico. Esta «sacerdotisa» está rodeada de un halo de misterio, en un principio por la cátedra impartida: «Cosmogonía del vidente» con lo que se acentúa el elemento de misticismo, o mejor dicho de 'mistericismo', hasta presentarse como la que potencia en el joven iniciado una nueva forma de percibir al mundo: «Se llamaba Esthela. Pero no es su nombre de lo que quiero hablarte, sino de la estela que ella iba dejando en mi camino...» (39). Asimismo la manera de presentarse ante el futuro amante evidencia esta postura de salvación en la que se envuelve el amor: «... se acercó lívida y tímida y besó el carbón de mi mejilla al tiempo en que decía, casi avergonzada de su desasosiego: 'el sueño es la mayor conquista del arte moderno'. 'No', le dije yo, mientras viajaba por el oro de su vejez, 'el arte moderno es la pesadilla'» (40). Además, en

2. Dentro de esta perspectiva la separación está íntimamente ligada con la modalidad de la soledad que permea las relaciones que aquí se articulan.

esta misma cita se percibe un doble juego: por un lado, una especie de salvoconducto manifestado dentro de la función comunicativa que, además de abrir la vía de comunicación, establece un código secreto de implicaciones estéticas; por otro lado, deja ver una implicación a dos niveles de concepción del mundo: para la amada la articulación de un mundo idílico, encarnado por herencia surrealista, en donde el sueño es la posibilidad del arte; para la visión del amante, la nueva estética del desencanto apocalíptico del mundo.

La salvación del amor se da a través de los productos generados que los amantes conservan como fetiches. Esta práctica es propia de las sociedades primitivas en donde la magia juega un papel importante dentro de los rituales religiosos: se toma el objeto producido por 'el dios' y se le rinde culto al objeto como si fuera el verdadero Dios:

> Su olor todavía estaba allí [el de sus orines] más penetrante aún, más tirano, y allí estaba la hierba humedecida por su urgencia, me incliné entonces y recogí con unción una hojita sobre la que había orinado, hasta ahora la tengo guardada entre las páginas del *I Ching*, libro sagrado que algún día me regaló para que supiera quién era y adónde iba. De vez en cuando la saco para olerla. (44)

Este principio de magia por contigüidad traslada la posesión del dios, en este caso la posesión de la amada, a un espacio controlable en donde el amante puede rememorar la condición del amor a su discreción.

En este mismo cuento se ve claramente cuál es la posición del objeto de amor cuando se le reconoce como «El Amor» materializado de veras. La amada es un ser prácticamente inexistente y absoluto a la vez; Bataille manifiesta a propósito de los amantes que «El ser amado para el amante es la transparencia del mundo... el ser amado equivale para el amante, para el amante solo, sin duda, pero qué más da, a la verdad del ser» (35). Es en este sentido que la verdad del amor se revela en el objeto amado: «La primera noche lloré por su belleza. Cuando la miré desnuda me eché a llorar como un coreano, era tan conmovedora, tan desgarrante su desnudez...era solamente miedo a la maravilla» (Pérez: 45).

La condenación y la separación van unidas de la mano. Tal vez la condenación de los personajes sea la imposibilidad de fundirse con el objeto amado, de aprehenderlo, de hacerlo; en otras palabras querer el cielo, identificado éste como el lugar del constante éxtasis y de la armonía absoluta, en la tierra, tomando el sustantivo tierra como el lugar donde no se realiza esta unión. Aquí se halla implicada una negación de la trascendencia del alma, se vive en una sola dimensión y no hay una oportunidad posterior a la que aquí se vive. En los cuentos no se brinda un mecanismo de armonización; sin embargo, reconocemos el único lugar en donde se dan las verdaderas manifestaciones del

amor: la palabra que tiene una proximidad absoluta con el cuerpo. Dado que la palabra es el lugar en donde se expone este deseo y sobre el cual se tamiza el ejercicio del amor. Unas veces se llega a la obscenidad como potenciador del deseo: «Le gustaba que yo le hablara vulgaridades, palabras obscenas, que la remitieran a ese mundo burdo, pesado, salaz, de la putería» («Cien...»: 81). Otras se emite un discurso amoroso que se sitúa desde una perspectiva que condena el amor y las palabras: «siento tu corazón que se agita con el estrépito de todas las palabras inútiles que he acumulado en el papel» (*Un saco,* «El poeta...»: 38). Le regala el discurso a la amada —el maniquí— y se aleja. El amante está condenado a la nula realización de la pasión. Un encuentro que al fin será inútil y desgarrador: «'Al fin he dado contigo'» («El poeta...»: 37).

En esencia el amor podría rescatar a los personajes del mundo negativo en el que se desenvuelven; sin embargo, el amor que experimentan no salva, solo afirma y condena la orfandad de la cual han sido presas desde que nacieron: «Mi padre, Nieztsche» (*Los últimos*, «Solo...»: 92). Es decir, son personajes que han tomado su virilidad de un padre discursivo, solo ideas. El lugar en que se vislumbra la posibilidad de reposo es de contenido edípico: la madre es la que rescata, como recuerdo que los personajes buscan en cada amante: «escribiré con mi dedo en el aire: mamá» («Cien...»: 93).

La caracterización axiológica está manifestada por la atribución valorativa que el autor tiene del amor. Es decir, el amor de Pérez Torres presenta situaciones trágico lúdicas con las que juega, o mejor, desarrolla un concepto dentro del cual el amor es una constante búsqueda de una realidad superior. Este sentimiento parte de una idea que borre los límites del tiempo y sea de una trascendencia absoluta: el amor que busca es atemporal e incorpóreo, es una idea que entra por los ojos y que está más ligado al exotismo y a un estado de culto de parte del buscador, del perseguidor de sí mismo. Es un sentimiento ambivalente que potencia la acción y la curiosidad, y es también un fracaso: el fracaso de la idea y de la concepción del amor como sentimiento perecedero: busca a todas la mujeres y quiere amar a todas con todos los rostros. El autor persigue asir el Gran Coño: la vagina de la que no solo emanen hijos sino también que brinde protección y sacie la orfandad en la que se encuentran los protagonistas. Al fallar la religión, entra el cuerpo que va en pos de una idea, idea al fin y al cabo inasible. El dolor se genera y los protagonistas acuden a un sucedáneo que los saque del círculo en el que dan vueltas, el círculo de la idea del amor. La trascendencia no existe, solo el cuerpo que se acaba, que es finito, huidizo: fatal entrega que conduce al dolor de existir cubierto por una realidad órfica.

El amor dentro de los cuentos de Pérez, aunque trata de ser liberador de un desasosiego constante («De aquellos lares...»), es la causa de una gran frustración por no poder asir el amor concepto («Del ideal»). Paz establece un ras-

go fundamental para la construcción amorosa: la elección del objeto amado. Esta elección del objeto amado es el rasgo diferenciador fundamental entre el concepto de amor moderno y el concepto de amor antiguo. El amor ya no necesita de bebedizos ni de encantamientos para afirmar su carácter de designo divino, sino que ahora es plena libertad de aceptación de la fatalidad (127). En este sentido la visión de Pérez está matizada por una movilidad en la formulación del concepto de amor.

La filosofía que subyace en estos cuentos es de un sustrato platónico según la perspectiva que comenta Paz: «En realidad, para Platón el amor no es propiamente una relación: es una aventura solitaria». (46) Tal vez esta «aventura solitaria» sea el común denominador de las relaciones que se establecen entre los protagonistas; esto supone la paradoja de una relación en la que se busca la completud que ninguno de los actantes alcanza a realizarla. Aquellos que logran concretar el amor están destinados al fracaso que genera la convivencia diaria, el caso es el cuento «Cañabrava». En el cuento «Del ideal», se resume lo que será todo el planteamiento del concepto amoroso como situación de imposibilidad y de inaccesibilidad absolutas, contrapuesta a la vida cotidiana.

La situación del hombre es la de un ser aislado, escindido, contagiado por el miedo, permeado de miedo que se construye una serie de problemas que reconoce. Su religión es el cuerpo femenino, que guarda en secreto para que no se gaste. Sin embargo, eso es irremediable, la imposibilidad del amor es absoluta dentro de estos términos; existe una desconfianza del autor por los elementos sociales que han desvirtuado el concepto y duda de la posibilidad de regulación social del amor.

Los cuerpos al amarse, con solo descubrirse están destinados a sufrir de la ausencia y de la agonía de aceptar la fatalidad de la muerte. Los personajes de Pérez Torres huyen constantemente, huyen de sí, encuentran el amor y con ello el espanto.

De acuerdo con lo antes expuesto, Raúl Pérez Torres propone en su cuentística un amor que sea un punto de encuentro del cielo en la tierra. Lugar prometido desde donde se oculte el dolor de la existencia. Soledad finalmente que lleve a los individuos a desgarrarse el alma tratando de buscar una respuesta a sus constantes contrariedades. El amor está condenado al fracaso, es una vocación de fracaso, de experiencia de lo inútil. La separación es el estado ideal de la pareja y la evocación del cuerpo es el único testigo de permanencia. No cabe duda de que los personajes de Pérez buscan el amor para no encontrarlo, para evidenciar su finitud, para encontrarse perdidos, huérfanos que claman por los brazos de la madre que junto con el padre han muerto mucho antes de que empezaran a aprender los balbuceos con los que tocan un cuerpo y creen ver en él la eternidad. ✤

Obras citadas

Bataille, George. *El erotismo,* Barcelona, Tusquets, 1988.
Paz, Octavio. *La llama doble: amor y erotismo,* México, Seix Barral, 1994.
Pérez Torres, Raúl. *Ana la pelota humana, antología,* Bogotá, Círculo de Lectores, 1978.
— *Un saco de alacranes,* Quito, Abrapalabra, 1989.
— *Los últimos hijos del bolero,* Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1997.
Varas, Patricia. *Narrativa y cultura nacional,* Quito, Abrapalabra, 1993.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
13/2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

ADOLFO MACÍAS
O EL VIOLENTO ROMPERSE

Cecilia Velasco

Desde que Adolfo Macías, nacido en Quito en 1960, publicó su primer libro, tuve la sensación de que él había llegado para ocupar un lugar importante en el espacio de nuestras memorias lectoras. Tuve también la impresión de que había llegado para constituirse en un referente de la narrativa joven de este país. Así me hicieron pensar su capacidad de exasperar y producir inquietud a través de las palabras, su modo de penetrar en unas zonas vedadas de nuestra intimidad y nuestros temores para, serena y sobriamente, ir nombrando las cosas y los seres.

Sus primeras incursiones pertenecen al género del cuento, bajo el cual publicó el suscitador volumen *El examinador*; luego vino su libro de doble cara: *El parto de la luz y el parto de las tinieblas*, prosa y poesía.

Pero si lo de serenidad y sobriedad pudieron haber sido rasgos en sus dos primeros libros, creo que ahora, a propósito de su primera novela *Laberinto junto al mar* (Quito, Planeta, 2001) debería introducir una modificación. Adolfo no nombra el mundo y los seres con serenidad y sobriedad, sino con violencia y desmesura, con cinismo, y llega por momentos a niveles de violencia que no sé cuánta justificación tengan con relación a los sentidos de la obra.

Laberinto junto al mar constituye algo así como una reelaboración de «El parto de las tinieblas», un relato más bien breve en el que se plantea la idea de un nacimiento surgido desde las oscuridades absolutas. En ese sentido, son altamente significativas las palabras del poeta marginal —personaje clave— mediante las cuales, apelando indirectamente al lector, se conmina a «aceptar el parto de las tinieblas» para entender la implosión de la luz, y de ese modo llegar a la identificación con Dios y ser, «con él y en él», también como él, «crueles, generosos y puros».

Los lectores podrán asociar el nombre de Adolfo Macías con los de otros narradores contemporáneos ecuatorianos, como Santiago Páez o Gabriela Alemán. En el caso de aquél, me refiero particularmente a su novela *Los archivos de Hilarión*. Comparten un afán por recorrer zonas morales límites a través de personajes marginales, sacrílegos, ilegales. Está presente una indagación en las regiones del mal o la exploración irrefrenable e ilimitada, como caminos que permiten alcanzar la unidad perdida con el mundo natural o, incluso más allá, como métodos que permiten alcanzar el conocimiento.

A los dos les es común un dar cabida a elementos de índole claramente fantástica o propiamente desmesurada, alejados de una perspectiva costumbrista o realista, ubicados los narradores en zonas extrañas, remotas, más bien alejados de referentes geográficos o culturales cercanos. Una literatura fantástica, concebida desde una conciencia, se puede decir así, exilada, extraña, extranjera.

No obstante los nexos, que creo siempre es necesario situar, aunque sea aproximadamente, es evidente que cada escritor tiene lo suyo que es, felizmente, más bien intransferible. Así, en el caso de Adolfo Macías, siento en este laberinto, latir con mayor fuerza algunas presencias que antes ya se habían advertido. Una de ellas es la ciudad. Cuando el profesor Gómez inquiere al poeta, que es su maestro, acerca de cómo cazar las víctimas de las que precisa para sobrevivir, éste le responde: «No la matarás tú, sino el Alma de la Ciudad, direccionada por tu imaginación y tu voluntad unidas». La urbe, que es una Quito posterior a los 90, cuya edificación clave es aquella que los abuelos conocían como el «Museo de la ciudad», es asumida por los personajes como el espacio propicio para la rutina y el adocenarse de días, como bloques o edificios, uno detrás de otro, sin sentido ni trascendencia. Ciudad anuladora e hipócrita, que vive de ofrecer a sus habitantes promociones y grandes ofertas; «un mundo despiadado y monótono» en boca del narrador, «un laberinto de costumbres», que refleja «la sorprendente inutilidad de lo existente».

Desde luego que no es solo la ciudad de Quito. Más bien, me parece que son todas, puesto que se trata de una construcción simbólica de los agravios y las humillaciones. «De mis humillaciones y fracasos», como decía Borges en alguno de sus poemas a la ciudad de Buenos Aires. En este ámbito, es indudable que el texto de Macías tiene implicaciones éticas, porque este espacio, en cuyas catacumbas viven y pululan los mendigos, y donde los agonizantes dejan como herencia a los más jóvenes las córneas o las pequeñas bolsas colgantes donde se guardan los utensilios de extracción de órganos y sangre humana, transfigurado por la poesía que construye hipérboles y horrores corresponde a alguna de nuestras ciudades donde un hombre es pateado hasta morir por una multitud embrutecida; y sus calles son las mismas en donde viven miles de niños que son como esa «gente huraña y sucia, de manos endureci-

das y rostros embotados por la estupidez». Personajes que en el texto de Adolfo pasean por sobre los montones de cadáveres desnudos «bañados por la enfermiza luz del alba». Es decir que aunque la ciudad aparezca dotada de rasgos fantasmagóricos y esperpénticos, nos devuelve la imagen de nuestra propia crueldad.

«La Benemérita Sociedad Filantrópica de la Nación» recibe las herencias legadas por los voluntarios que sean capaces de renunciar a la vida por el extremo apego a una causa noble. El Ministerio de Bienestar Social, ubicado en la calle Montúfar, tiene la misión de comprobar, vía exámenes siquiátricos amañados y un interrogatorio en brazos de un aparato detector de mentiras, si el así autocalificado «donante voluntario» no es un suicida en potencia, un desilusionado de la vida, sino en verdad un individuo equilibrado y seguro de querer otorgar a su existencia una «culminación ética»; alguien cuya nobleza extrema le impele a abandonarse a sí mismo y sus bienes, por un ideal solidario. Son muchos los habitantes de este espacio imaginario construido por Macías quienes han solicitado acceder a esta posibilidad de muerte digna. La mayoría de ellos, de modo similar con lo que le acontece al profesor Gómez, tiene que inventar algún motivo loable para acceder a una muerte rápida, limpia y que ablande la conciencia. En realidad, todos ellos han descubierto que «en su corazón no había nada similar a un afecto humano».

En la novela *Una cuestión personal*, del japonés Kenzaburo Oé, cuando el personaje principal decide hacer desaparecer a su pequeño y «monstruoso» hijo, enfermo de hidrocefalia, algo dentro de él le hace desistir. Se da cuenta, en efecto, de que no hay nada en su existencia que deba ser preservado de alguna virtual amenaza. Todo está desguarnecido. Así, el personaje, iluminado en medio del escepticismo, asumiendo la crisis y la ausencia de sustentos, decide no matar al hijo que ha engendrado. Es decir, se plantea que a lo mejor es necesario reconocer que es posible engendrar a partir de las tinieblas.

Desde luego, en el caso del relato de Adolfo, no aparece un final esperanzador. El profesor Gómez ha migrado por diversos escenarios, y ha experimentado diversos estados de conciencia. Ha paseado su desesperación y vacío por los edificios de subsuelos inundados y tramitadores ambiguos de una burocracia kafkiana, y luego las ha llevado a los campamentos de misioneros gringos donde solamente se ora y trabaja, y donde las reflexiones sobre Dios, el bien y el mal, el sentido final de nuestra existencia, vuelven a recrudecer; hasta terminar convertido en otro de los mendigos que se alimentan de los cadáveres que genera la Sociedad Filantrópica de la ciudad. «Eso somos», se dice, sintiendo aún el sabor reciente del higadillo y la sangre que ha extraído del cuerpo viejo del sacerdote apóstata.

Adolfo Macías ha alcanzado en estas páginas que ahora nos entrega una construcción más sólida del personaje profesor de lógica Alterio Gómez, ser

que guarda semejanzas con grandes peces que moran en las profundidades del mar; ha logrado también robustecer la imagen del poeta marginal y mendigo, y sus poderes de penetración en la sique humana de las víctimas que caza me han hablado metafóricamente de la poesía como energía desbordante, invasiva e incluso destructora. El poeta selecciona de entre la masa humana, víctimas posibles, y penetra en sus temores más recónditos, pero también se deja seducir por sus maravillas. El poeta, de este modo, aparece como un asesino pero también como un suicida. Se alimenta, literalmente, de la carne y la sangre de los otros. Macías se mantiene, por otra parte, fiel a sus viejas obsesiones, como los sueños y sus posibilidades de conocimiento y exploración humana, la creación de atmósferas absurdas e irreales, esperpénticas, que de todas maneras hablan a los lectores de referentes inmediatos, como el deshumanizado mundo de las élites y sus redes mundanas. Con el afán de meterse con el poder y los poderosos, simbolizados y caricaturizados por ministros cínicos, homosexuales hipócritas y de doble discurso, les da nombre e identidad que, ficticios y todo, no dejan de aludir a hechos que resultan, quiéralo o no el autor, coyunturales: desfalcos, movidas en el congreso, componendas políticas. La presencia de estos elementos tan claros del referente político ecuatoriano le restan universalidad a la historia, y fuerzan un ancla allí donde no es preciso. Adolfo ha logrado aires universales y atemporales justamente por la presencia de ambiguos referentes epocales, gracias a los cuales conviven técnicas de gobierno y administración propias de los estados policiales de los que ahora la humanidad es víctima con unos mecanismos y utensilios concretos más adecuados para siglos pasados que para esta desorbitada y angustiada modernidad.

Dije al comenzar estas líneas que cierta dosis de truculencia me ha resultado gratuita, acaso porque gire en torno a personajes que cumplen roles accesorios. En cambio, en cuanto a los ámbitos, es magistral la construcción de una ciudad, Quito, como un termitero que nunca se cansa ni concluye su inútil labor; cruel, en la que los mendigos y los estudiantes de medicina se disputan los cadáveres, unos como fuente de sobrevivencia, y otros como un vehículo de aprendizaje y dominio de las ciencias del reino natural. Y no solo es un acierto la construcción de ese espacio real y evocado a la vez, presente, pasado y futuro simultáneamente, sino que lo es, sobre todo, la reflexión acerca de los seres humanos, condenados desde su propia esencia, puesto que son «animales metafísicos desgarrados por la impotencia», a la extinción decretada por un poder implacable e inapelable. El personaje protagónico, un profesor de una materia de tiempos antediluvianos, como es la lógica, ha emprendido en estas páginas un viaje, desde el absurdo de la rutina, hacia la búsqueda del sentido de su transcurrir. Ha atravesado un mar de tormentos y de posibles conocimientos, pues ha bebido la sangre de otros, ha escapado de mo-

rir de hambre y sed, ha devenido en mendigo, ha encontrado la sabiduría para dialogar con su perro Argos, ha entrevisto el mundo hermético de los iniciados en la magia y la muerte. Finalmente, se entrega a los brazos de la imagen que en sueños le asalta: un laberinto que se ve intermitentemente invadido por las olas del mar. Allí, recibe la muerte. Se la proporciona un poder hiperbólico que requiere de héroes de papel desechable y simultáneamente es devorado también por su maestro y su discípulo, el poeta de la calle.

Alguna ocasión escribí que Adolfo abusaba, como todos los ecuatorianos, de los gerundios, cosa que, al parecer, le ha preocupado mucho. El estilo de Adolfo va tornándose más terso, excepto, tal vez en los diálogos que a momentos resultan forzados. Ha dado el gran salto desde el género del cuento hacia la novela. Salto difícil. El autor, del que esperamos mucho, irá descubriendo y no cesará de hacerlo, e irá explorando las viejas obsesiones sin que eso implique, de modo alguno, la repetición ociosa de motivos temáticos, sino de seguro, la construcción de un universo poético propio.

Detrás de las palabras suyas laten significativas presencias para el ser humano de este perturbador comienzo de siglo. Me parece que allí está, por ejemplo, el condenado por un tribunal implacable y anónimo de *El proceso*, de Franz Kafka, y también Meursault, el protagonista de *El extranjero*, en cuya existencia empieza a reparar la sociedad, para explorar sus culpas y sus delitos, solo cuando comete un asesinato a sangre fría, aquel Mersault cuyo vecino tiene un perro sarnoso al que termina pareciéndose tanto.

Aquí están también las habitaciones repetidas hasta la infinidad, de todos los seres solitarios para quienes probablemente solo la muerte represente una posibilidad de justificación. Desde luego, también está Dios, o su terrible ausencia, o sus asesinos y detractores, o quienes desesperados y huérfanos lo persiguen vía métodos poco ortodoxos.

Desde que leí su primer libro siempre me he preguntado quién es este Adolfo Macías, de las páginas y las imágenes de cine perturbadoras, violentas, habitadas perpetuamente por carniceros o rosacruces y mujeres cuya identidad fluctúa entre la locura y la provocación. Quién es este Adolfo con sus vampiros y vampiresas. Pero la función de esta lectura mía no es, carezco de las herramientas y el interés vital, explorar en los demonios personales del autor. Como lectora de sus páginas, puedo afirmar que ese mundo construido explora en mis cavernas, en mis meandros, en las cavernas y los meandros del espíritu humano. Me dice mucho de mi entrañable, amada y odiada ciudad y, por supuesto, hay bordes que hubiera sido posible afinar y sentidos que a él como autor y a mí como lectora, llámese lectora cómplice o lectora jueza, lectora calificada o lectora ingenua, se nos escapan irremediablemente. Esos sentidos y esas ausencias solo pueden ser percibidos, o echados de menos por los lectores en su ejercicio de lectura y desciframiento. ✤

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
13/2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

GALO GALARZA: NÓMADAS QUE BUSCAN EL CIELO

Raúl Serrano Sánchez

En *El turno de Anacle*,[1] Galo Galarza (Guaranda, 1956)[2] reúne 13 cuentos —número fatídico para unos, para otros cábala a celebrar— que marcan y enmarcan dos y más momentos de su leal ejercicio narrativo de estos años; dos instantes que en estas páginas se fusionan luego de un proceso de reescritura que en lo posible ha tratado de ser fiel al espíritu de las versiones originales de algunas historias publicadas en antologías como *Libro de posta* (1981), *En busca del cuento perdido* (1997), *Antología básica del cuento ecuatoriano* (1998), *Cuentos migratorios* (2000) y *Siete latinoamericanos en París* (2001); revistas y suplementos literarios nacionales y extranjeros, unos; otros textos formaron parte del parvo volumen, *En la misma caja* (1980) que el autor siempre festejó y hasta hoy no deja de agradecer —paradoja comprensible por los excesivos descuidos en la edición— el que siempre mantuviera la condición de «libro inédito».[3]

1. Editorial Eskeletra, Quito, 2001.
2. En la década de los setentas, Galarza participa en Quito de la fundación del taller literario «Tientos y diferencias», en cuya revista, *Tientos*, da a conocer sus primeros cuentos. En los ochenta interviene en la fundación del taller «La pequeña lulupa», y en la creación de la revista del mismo nombre; luego en la fugaz *Nuevadas* colabora con caricaturas, otra de sus pasiones que mantiene casi en secreto. En los noventa anima la creación del grupo literario «Eskeletra», forma parte del consejo editorial de la revista del mismo nombre en donde publica cuentos y crítica literaria. Como funcionario del servicio exterior por esos años le toca situarse en países como Canadá y Estados Unidos (Cfr. Francisco Proaño Arandi, «Galo Galarza», en *Índice de la narrativa ecuatoriana*, Quito, Editora Nacional, 1992, pp. 284-286).
3. Quito, Editorial Universitaria, Colección Populibros, No. 9.

ZONAS POR CIFRAR

Estas historias reeditan una de las obsesiones permanentes en Galarza, expuesta antes con encanto y seducción implacable en su logrado y posmoderno libro —lo es en contenidos y formas— *La dama es una trampa* (1996): esa idea del nómada que después de recorrer el afuera, la geografía invisible y evidente de otros, entra al territorio sagrado, cenagoso del mundo secreto, a veces insospechado, absurdo, brutal y poético de unas criaturas que descienden al infierno de su infancia, al bosque de la irrazón sin otro objetivo que el recomponer el espejo —agua quemada— de una memoria a la que están atados como condena, de la que solo se pueden liberar por y a través del juego de la mentira, que en estos textos adquiere tal poder —clave en estos tiempos alucinógenos— de convicción (goce, placer en el contar) y fuerza, haciendo que esa negación resulte lapidaria.

Mentira que desprestigia toda noción de realidad (la realidad es un estado gaseoso) que resquebraja la lógica y los pactos de una sociedad, de un orden, ¿o desorden?, político que para mantenerse en pie solo puede alimentarse de falsos mitos, de inocular hipocresía a diestro y siniestro, de forjar una historia patria espuria, donde la ausencia de «héroes» posibilita el acceso a ese carnaval donde lo sagrado (sucede en el paródico e irónico cuento «Cuando se acabaron los héroes») deviene una tomadura de pelo que paraliza; mentira para no despertar del encuentro con la novia fugada de «Variaciones sobre una mujer enorme» (uno de los textos más bellos del libro), para fijar esa ilusión en la piedra que otro, el narrador, informa del escultor francés Arístides Maillol, «aquel artista de otra época pero anticipado a la nuestra, la dejó esculpida para siempre en bronce incorruptible» (p. 140); escultura-escritura de un tiempo distinto, pero posible para soñarla, reinventarla, desde un presente que no deja de resucitarla.

Parte del círculo de vidas entrampadas se concentra con intensidad y niveles de tensión subyugante en «Sombras en la autopista», donde los fantasmas se reconocen en la ruina de un pasado averiado antes que los adioses entraran a discusión; aquí la nostalgia torna verdad ácida la desolación de un hombre que como los viejos argonautas no cesa de buscarse, de ir a ninguna parte para no reconocerse entre los escombros que lo segregan de la vida, quizá para obviar las preguntas que su hija, Mariuca, quien con encono e inocencia no renuncia a enrostrarle lo que significaría un remoto, improbable reencuentro con su madre, con la compañera que, lo confiesa desde la desazón el narrador-protagonista, es un plan trunco, porque «En verdad su madre no sabría cómo encontrarnos. Ni yo mismo sé dónde estaremos mañana, en qué carretera rodaremos, en qué hotel pasaremos la noche» (p. 84).

Este cuento, logrado en cada una de sus partes, mantiene de principio a fin un ritmo que arrasa, que no se quiebra en pasaje alguno con el tono, la sicología propia de un nómada que al compartir un viaje con su hija, adversaria rumorosa, no hace otra cosa que pasar revista, con resignación y desasosiego que encarnan perfecto la condición de aquellos sujetos que han dejado o tejen su vida entre carreteras, autos y hoteles donde se les quedan los días, los planes, los sueños que conservan ciertos colores y sabores que producen rencor. Tal vez por ello su mujer votó por sus propias opciones, porque «Quería una vida mejor. Una casa fija. Un país. Cuántas veces le habrás oído decir que le hartaba ser nómada» (p. 79).

La diplomacia del Mal

Aquí las máscaras y todas las formas del cinismo caben en «La misma caja», otra de las piezas reveladoras, que se torna retrato corrosivo, ironía despiadada de un mundo como el de la diplomacia, donde la farsa es un filme que se vuelve a ensayar, y el cazador, en este caso, el contestatario y discreto funcionario señor Ardilles, deviene en presa cazada:

> Yo quería saber qué iban a hacer conmigo, seguí escuchando el hilo de esa conversación que me rompió todos los esquemas mentales, pero me resultó imposible captar algún pasaje concreto de otro diálogo. Me quedé otra vez con el atropellado sonido de mi propia respiración y mi curiosidad transformada en miedo, jamás pude imaginar el rumbo que tomaban las cosas. (p. 74)

A pesar de que este es uno de los primeros cuentos de Galarza (lamentamos que no se consignen fechas para tener una idea cabal del momento de la escritura), sorprende el andamiaje lúdico, superando la obviedad, e incluso explotando con sagacidad esa noción de planitud o linealidad que la historia, en verdad es la crónica desde ese infierno (todos estos personajes son desterrados del paraíso, juguetes del Mal) que un narrador protagonista va alternando entre la tercera persona del testigo y la primera del victimario, que ejecuta una acariciada venganza, propiciada por el peso de sus odios y principios contra ese badulaque con título ampuloso de embajador llamado Caldera y Miño, representante de un país donde todo desprecio, toda humillación (otra seña particular que nos explica) se camufla con «diminutivos». De ahí el desprecio por estas argucias que el habla, la lengua de la impostura propician y enmascaran.

«En la misma caja» termina por ser una tinta goyesca de aquellos personajes que operan, se mueven, maniobran, degradan a sus patrias; personajes que se autodegradan en el mundo baldío, esperpéntico, de la diplomacia (esa cocina del otro poder), representando a un país con el que no se sienten identi-

ficados (la realidad no es menos piadosa con ellos) ni en la peor de sus vergüenzas, por lo que siempre sucumbirán a la tentación de negarlo, de confabular contra su futuro a cuenta de salvarlo de insospechadas «amenazas internas y externas». Discurso —lo sabemos— camaleónico, cambia según las circunstancias y el adversario por desacreditar.

De la inocencia pervertida

El cuento que da título al volumen, «El turno de Anacle», es sin duda uno de los que más impacta y desconcierta. No solo por la riqueza de sentidos que la historia, el drama del perverso Anacle, el tuerto, y su primo Manuel, destellan, sino porque ese acuerdo que comienza como la respuesta más inocente ante los dolores de un abuelo (no tiene nada de santo) que busca asegurarse un lugar en el cielo, refrenda una «grandeza» familiar que como toda idea de lo aristocratizante (tara de un arribismo mórbido en un sistema de jerarquías) no pasa de ser confirmación de la estupidez humana, que diseña el escenario perfecto para la expresión, la realización de un acto que torna la crueldad en una celebración donde el precepto bíblico, «Con la vara que mides serás medido», parecería cumplirse a espaldas de esos inocentes que de seguro solo lo intuyen en la niebla de una edad que les fue ilegitimada a deshora:

> Y el abuelo lo detestaba, éste no es carne de mi carne ni sangre de mi sangre, decía, a este tuerto lo engendró el diablo. Le había prohibido hasta la entrada en su cuarto y, si alguna vez lo veía, se llevaba las manos a los ojos simulando que se los tapaba y gritaba uuuuyyyy el tuerto. Y Anacle volvía a llorar por el único ojo, porque después de todo él también era un niño. (pp. 15-16)

Este pacto, este juego atroz de Anacle (su maldad es un ritual liberador concertado desde el ajuste de cuentas), metáfora de unos seres que ahora, incluso en las sociedades de la prosperidad, asumen sus equívocos con un desparpajo al que de seguro ni Sigmund Freud o Lacan tendrían los argumentos suficientes para justificar (las explicaciones obvias están a la mano) tal desconocimiento, tal displicencia de lo humano. Texto donde la sintaxis de los personajes, su hábitat, está tan bien diseñado que sorprende la sencillez —no hablo de simpleza— con que se nos administran datos, indicios que en un cruce de planos, lúdica de la inversión del tiempo y la «normalidad», funciona sin tropiezos, hasta llegar, dentro de esa confesión gélida, sin el menor atisbo de culpabilidad, a encontrarnos con un final abierto, digno de la bofetada que no esperamos recibir, pero que nos vuelve a las preguntas que, de tanto creerlas elementales en este hoy no post sino frenéticamente cargado de poses, han de-

jado de formularse, por tanto han descuidado mirarse, examinar dentro de la pequeñez que como criaturas de sangre y alma aún poseemos.

El triángulo que se gesta entre Manuel, Anacle y el abuelo, forma parte, está inserto en esa constante sintomatología de una escritura que asume todo lo condenado por las «buenas conciencias» (pequeño y burguesas), como corriente central para ahondar, diseccionar, aquellas realidades supuestamente «pequeñas» en las que insistió el vanguardista Pablo Palacio en la década del 30 del siglo XX; acumulación de pequeñeces que se torna verdadero muro de condena, examen implacable de un orden no solo social sino moral donde esa percepción del Mal, que habita entre todos (recordemos a Bataille: «La maldición es el camino de la bendición menos ilusoria») es obviada o explicada en muchos de los casos por la noción convencional, plana, de la violencia y algunas de sus manifestaciones usuales. Esa predisposición, o ese persistir en las múltiples maneras de expresar el Mal, en los cuentos de Galarza se constituye, dentro de la tradición de la narrativa ecuatoriana del siglo XX, en una metáfora cuya riqueza de sentidos hace que los actos malévolos de sus criaturas no sean ni obedezcan a una única y, a veces podría pensarse como oblicua razón: vengar aquello que el pisotear sentimientos puede legitimar como mera acción violentista, o puro afán de causar daño. Pero sucede que en sus personajes el ejercicio de la maldad no es conquista ni resultado de un gozo; es arma, recurso para resistir contra quienes, en los ámbitos más nimios, aplican todos los vicios y arbitrios del poder.

Anacle y su juego inefable (el Mal como expiación) es quien nos recuerda —¿o advierte?— que de ese «turno», ese paso a la irrazón, ese reino de tinieblas que nos precede, nadie está ni puede saberse libre como para arrojar la piedra primera. No porque sucede que las tinieblas son el reino de los que no han renunciado o su opción de resistir desde el infierno como contraste de la luz de que el Bien les expropia.

Historia y personajes por desvestir

Esa condición de prestidigitación tan connatural al arte y a la literatura, se cumple a la perfección en «Los buenos médicos»: biografía apócrifa, capítulo de la mejor farsa para recordar la vida de un personaje, a veces admirado otras cuestionado, de la historia y la política ecuatoriana de las primeras décadas del siglo XX, el médico Isidro Ayora, que en este tiempo de banqueros viciados (su Mal se expande por todo el continente) y gobiernos que no han pasado de cumplir el deplorable papel de cómplices, sicarios apuntando contra su propio pueblo (quizá en su delirio por retornar a los «buenos tiempos» de los abusos

sin fin) se convierte en un ajuste con ese pasado que siempre, sin dilación, debemos poner en claro.

Galarza parte desacralizando a esos ídolos que la macrohistoria —la oficial, la solemne y canonizadora— ha convertido en inmarcesibles o pro-hombres. Aquel salvador de la patria (llegó al poder como consecuencia de la revolución o revuelta juliana de 1925, protagonizada por la oficialidad joven del ejército; movimiento contra la plutocracia de la Costa, y los típicos y oscuros pactos clandestinos de sus socios típicos). Ayora recibió en palacio al economista norteamericano E. H. Kemmerer, genio de la alquimia capitalista, quien tiene mucho —todo— de los demiurgos actuales travestidos de políticos que fraguan normas, traman acuerdos con tal de proteger a sus contertulios, los «honestos empresarios» que asolaron, y asolan, la economía, la generosidad, la inocencia nacional con el argumento de la «crisis financiera», de la que supieron (bondades del sistema, se dirá) y han sabido sacar réditos extraordinarios porque, lo supo en su hora el Dr. Ayora, por advertencia incluso, malévola, de mister Kemmerer: los posesos del poder nunca pierden.

Este cuento es la biografía no autorizada, pero a la vez la más fidedigna, porque se construye y reorganiza desde la ficción, que no admite concesiones, de un personaje que en su placentero exilio estadounidense vuelve a comprobar que ni su nieta, americanizada, alienada por completo, Cathy (lo cual lo enorgullece profundamente) es un eslabón que lo enlace, en términos de identidad, a su tierra, a su cultura, a las que prefiere mirar como una fotografía desleída, que le recuerda que ese lugar existió mientras él se supo parte de su presente, porque el mago Kemmerer «le confesó que la patria ya no tenía remedio y que todo sería mejor si se la vendía o se la alquilaba a largo plazo» (p. 106).

Monstruos de ternura

En «Variaciones sobre una mujer enorme», la fascinación por desmentir la realidad, en tanto prueba y muestra de un tiempo, un medio o sistema con el que los hombres y mujeres pierden antes que ganar, Galarza teje una intrincada, mágica, alucinante y poética relación de amor, de redescubrimiento, con una mujer monstruosa cuya belleza, inteligencia y ternura atormenta a todos los que piensan, sienten y ven desde los cánones que la normalidad o la legislación de esa normalidad les impone como frontera.

A buena hora Marco, el Jirafa Morales, se salva y nos salva al pasar, como la insólita Alicia, al otro lado del espejo, reconstruyendo su vida carente de sueños, o sea de esa única capacidad y arma que aún nos queda para resistir. El suyo es un sueño que prolonga, realiza en la celebración de los cuerpos, el

deseo como matriz del amor que los amantes estrenan una y otra vez como parte de un concierto que un músico invisible ejecuta para que Marco, y todos los que aún buscan —buscamos— esa otra parte que no habita la realidad, no desertemos del mundo inventado; aunque el narrador, dentro de la operativa de lo verosímil trace un cuadro donde su hallazgo, su porción de dicha, es probable, y comprobable cuando los interlocutores que lo escuchan (está desterrado en Basilia), no sabemos si hablan su lengua —tal vez no—, porque el Jirafa rearma como arqueólogo desquiciado los fragmentos de un cuerpo, el de su amada tan gigante como su desolación ante las palabras, su versión de los hechos, que la escultura (intercambio de sentidos, alternancia de tiempos, simbólica de la peor de las derrotas) que otro Maillol soñó para que él —nosotros— no creamos que todo lo que la realidad presupone es verdad incuestionable, sino milagro que nos vuelve, en respuesta contra la muerte y los prejuicios de la peor laya, a los objetos y cuerpos amados; por eso, Marco, se mofa, ironiza, cuando les confiesa:

> déjenme decirles algo más sorprendente todavía: la otra tarde que fui al museo, donde ya me conocen y me permiten visitarla diariamente, el momento en que acariciaba el pelo de mi mujer enorme sentí su respiración y vi que en su rostro petrificado se dibujaba una sonrisa, su inconfundible sonrisa angelical, por eso —estoy seguro— que de un momento a otro se escapa de su encierro y así, desnuda y bella como siempre, se paseará conmigo por esta ciudad magnífica hecha a la medida de su grandeza, donde nadie tendrá envidia de mirarnos felices. (p. 140)

Maillol y el Jirafa participan de un juego que toma la alucinante como un territorio —caldo de cultivo— de todas las realizaciones que la locura, o la soledad desquiciante, trastroca en actos irrefutables, porque es cierto que los sueños de la razón procrean monstruos que la ciudad los adopta como si fueran sus guardaespaldas.

Resurrecciones y homenajes

Estas historias revelan una escritura abierta, cargada de sentidos y claves que seducen, que permiten que la complicidad del lector no sea un acomodo con lo que le cuentan, salvo en «La visita del tío Pedro», cuya propuesta no llega a cuajar (el interés de la anécdota no es resuelto con las estrategias narrativas que implican la voz, la oralidad, el idiolecto, de un niño) y desentona en el conjunto, lo que no ocurre en «Paseo», homenaje al absurdo, a esa práctica sórdida, ridícula, de hombres que en su alucinación y decrepitud, o en los desfiladeros de su angustia (la otra cara de la desolación), buscan en la juventud del hijo lo que en ellos es «polvo y ceniza».

En este, como en los otros textos, la ironía es pólvora que corroe a los personajes y sus circunstancias; ironía que se trueca en humor amargo, no solo negro, que dice más de lo que alude o provoca. Pero también está, reincidente, la marca del amor («La virgen robada»); pasión que se cumple en la arena de lo ilusorio, de la subrealidad en la que «El afortunado, si así se puede llamarlo, Jaime Jergas», (p. 107) puede aproximarse a ciertas formas, configuraciones tramposas, de la felicidad a la que, al tener que escoger, renuncia porque su reino sí es de este mundo.

En «Lili» está el ojo de un narrador que alude y sugiere a ritmo de la cámara filmadora, nos llega como residuo del sueño que todos queremos, ansiamos, sea la mentira que a diario nos alimente, nos desquicie amablemente, padeciendo esa «sed de paraíso» de la que habla María Zambrano; sed de paraíso que es sed de un infierno que como el personaje que se encuentra con una náyade sin pasado ni mayores preguntas ni teorías, salvo las que el destino y el amor tatuaban en su piel, es el comienzo de un vacío que no tiene por qué dar paso al último adiós.

Cuando Galarza, dentro de la mecánica de lo fantástico, irrupción y ruptura con las coordenadas que generan la cotidianidad, valiéndose de la crónica de una visita («Lunes de resurrección») descuadra a protagonistas y co-protagonistas (los lectores) y nos lleva al encuentro sutil, juego nostálgico de una rayuela que volvemos a intentar con ese otro niño descomunal, empedernido del jazz, de Colette, los compromisos políticos e intelectuales (tan venidos a menos en este siglo de individualismos extremistas) asumidos sin aspavientos ni posturas banales, que por más señas lo llaman Julio, y que Galo (homenaje lúcido y legítimo) permite lo reencontremos, nos reencuentre, en un día que sabe a guerra por ser lunes, pero que siempre será como la experiencia de quien o quienes encaren estos cuentos alucinantes, un *lunes de resurrección* a plenitud. ✤

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
13/2001/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Alicia Ortega,
La ciudad y sus bibliotecas: el graffiti quiteño y la crónica costeña,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, Serie Magíster, vol. 2, 1999, 94 pp.[1]

El poeta norteamericano Wallace Stevens tenía un cuaderno de notas en el que dejó este aforismo: «La poesía y la materia poética son términos intercambiables».[2] Traigo esta cita porque creo percibir que lo que en el fondo organiza el hilo conceptual de *La ciudad y sus bibliotecas: el graffiti quiteño y la crónica costeña*, de Alicia Ortega, es la necesidad de clarificar el grado de «poesía» que probablemente se pueda encontrar en los actos del diario vivir, en este caso registrados en las materias poéticas que proporcionan el graffiti y la crónica.

Este modo de insertar este punto de vista en el vasto campo de las letras, bajo una mirada que interroga por una poeticidad, viene cobijado por una antigua memoria que, entre nosotros latinoamericanos, nos empuja a pensar el sentido de nuestras vidas rodeados de una cierta materia poética; así, aquí se nos propone la búsqueda por algunas formas de co-habitar con la ciudad —baluarte no solo de la vida moderna sino de las modernas letras—, asunto que valida este empeño intelectual en un momento en que se han generado nuevos espacios de ejercicio crítico desde la literatura. Me parece ver que la indagación por las formas poéticas expresadas en los acontecimientos cotidianos es una tarea que siempre debe estar abierta a fin de que los seres humanos reconozcamos e intuyamos mejor los pronósticos de angustia o de tranquilidad que se nos avecinan.

La ciudad y sus bibliotecas tal vez sea el ejercicio más notable y mejor logrado —en las dos últimas décadas ecuatorianas— en el que se juntan y se hacen mutuos préstamos los estudios literarios y los estudios de la cultura, porque no se ensaya simplemente la aplicación de una teoría en un corpus dado sino que aquí se restituye el diálogo y la tensión con los supuestos planteamientos disciplinarios con el fin de contestarlos y también de integrarlos a la reflexión. No se trata, pues, de la exposición convencional de una te-

1. Tomado del prólogo.
2. Wallace Stevens, *From the Notebooks* [¿1930-1950], en *Collected Poetry and Prose*, edición y notas de Frank Kermode y Joan Richardson, Nueva York, The Libray of America, 1997, p. 901; ‹Poetry and poetica are interchangeable terms›, p. 904: ‹The poet feels *abundantly* the poetry of every thing›.

sis, sino que es un trabajo de creatividad a partir del fundamento disciplinario que sustenta este tipo de acercamiento desde y en la literatura. Mirado desde la ubicación de los estudios literarios, este libro ofrece luces para confirmar nuestras intuiciones del modo como la literatura y sus materias literarias han permeado una comunidad determinada; mirado desde la estrategia de los estudios de la cultura, abre perspectivas en nuestras humanidades para mostrar como conviven varios estatutos disciplinarios, aunados por una voluntad de escritura que hace de la crítica cultural de fin de siglo un ejercicio de búsqueda también de un lenguaje para la crítica.

Aunque se advierte claramente que una de las tareas es atender al re-descubrimiento de nuestros clásicos literarios, es estimulante por otra parte saber que el espíritu de la literatura es amplio y generoso y que no está llamado únicamente a develarnos las inmensas angustias de unos elegidos que supieron urdir para sí mismos el don de la poesía. Este libro, más bien, trabaja la literatura de otra manera, en el esfuerzo por hallar una prosa que acerque el discurso de la crítica a las metáforas en las que está envuelto su movedizo objeto de estudio. Con este libro, Alicia Ortega aporta no solo lucidez y sensibilidad al análisis de las formas contemporáneas de nuestras prácticas simbólicas, sino que abre perspectivas de configuración de nuevas maneras de comprender las implicaciones de la materia poética en nuestras vidas cotidianas.

En otro aforismo de la misma serie antes mencionada, Stevens decía: «El poeta siente ***abrumadoramente*** la poesía de todas las cosas». El trabajo de Alicia Ortega ha consistido en descubrir como los graffiteros y los cronistas han recuperado esa poesía de todas las cosas, lo que nos lleva a pensar más claramente acerca de nuestras ciudades, nuestra literatura, y nuestras vidas en el siglo XXI.

Fernando Balseca
Universidad Andina Simón Bolívar

Cecilia Ansaldo, antóloga,
Cuentan las mujeres. Antología de narradoras ecuatorianas,
Quito, Planeta, 2001, 252 pp.

La mujer no existe más que como ausencia. Yace en el hombre en el mítico vacío de la costilla primigenia. Agazapada, sombra y silencio, tras los protagonistas de la historia. Su nombre civil está incompleto si no añade la condición de ser propiedad de un varón. La mujer permanece invisible en una lengua que construye sus genéricos y plurales con el vocablo masculino. Aparece cuando se la usa como sebo para inducir al consumo. Pobre o rica, su condición será fantasmal en tanto que su pobreza o riqueza esté definida por la situación del hombre que la posea. Tarea política del ser humano es romper con lo dicho: convertir en presencia a la supuestamente ausente, definirla en el espacio ocupado por su espíritu libre, llamarla por el nombre que le fue dado

al nacer, volverla visible en la lengua, deserotizar su cuerpo impreso en vallas publicitarias.

En esa tarea política encontramos uno de los valores de *Cuentan las mujeres. Antología de narradoras ecuatorianas*, de Cecilia Ansaldo. Ciertamente se puede sospechar que estamos ante una estrategia comercial: hoy, las mujeres que se vuelven visibles venden. Pero, escribe Cecilia, «una política de segregación al momento de hacer una antología» no busca vender apoyándose en la moda sino «hacer presencia, en todos los frentes posibles, e irradiar los frutos del pensamiento y la sensibilidad femeninos». Se trata, por tanto, de una estrategia para subvertir el orden patriarcal. Editar una antología de mujeres, introduciéndose por los resquicios del mercado, es una manera de ocupar ese espacio de la ausencia que una cultura falocrática ha dispuesto para la mujer. Así, este trabajo se hermana en su función política con la *Antología de narradoras ecuatorianas*, de Miguel Donoso Pareja, publicada en 1997. Como señala Cecilia: «Cuando se equilibren los niveles de oportunidad, interés y consumo de lo que hacen las mujeres, no habrá necesidad de insistir tanto en la incursión de cuentistas, novelistas y poetas mujeres en la literatura de aquí y de cualquier parte».

Otro de los valores de esta antología es su aporte a la construcción de nuestra tradición literaria. Cecilia Ansaldo fue la primera crítica que incluyó a Elisa Ayala (Guayaquil, 1879-1956) como una de las pioneras del cuento en el país; lo hizo en un trabajo antológico anterior (*Cuento contigo*, 1993) en el que la preocupación por singularizar a las narradoras ya estuvo presente en el apartado «Las escritoras de cuento» de la introducción de aquel trabajo: «...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». Discrepo, sin embargo, de la afirmación de Cecilia en la introducción de *Cuentan las mujeres*, que señala que «el cuento ecuatoriano nació de una pluma femenina», refiriéndose a Elisa Ayala; la propia Cecilia indicó en *Cuento contigo* que las *Novelitas ecuatorianas* (1909), de Juan León Mera (1832-1894), fueron tituladas así «en el sentido cervantino, pero respondiendo a las características del cuento»; es más, su cuento «Historieta», de 1866, puede, a pesar de los elementos románticos y costumbristas que tiene, ser considerado un texto precursor del indigenismo latinoamericano. Y, aunque no lo nombra, Juan Montalvo (1832-1889) también nos dejó algunos cuentos que la CCE, núcleo de Tungurahua, publicó como colección; uno de ellos, «Gaspar Blondín», fue incluido por José Miguel Oviedo en su *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XIX*.

La inclusión de Elisa Ayala con «La maldición» y de Mary Corylé (Cuenca, 1901-1978) con «Las hembras ciudadanas», además, contribuye a construir la historia de cómo la sociedad ha visto simbólicamente a la mujer y su función social; se trata de dos cuentos que, desde su temática, pueden ser considerados como «antifeministas»: en ambos, las mujeres son señaladas como culpables indirectas de la desgracia que ocurre con sus hijos; la culpa reside en que estas mujeres abandonan la función social encomendada a ellas. En este sentido —y considero que se trata de un valor adicional de la antología—, Cecilia ha desdeñado la tentación, a veces academicista, a veces demagógica, de lo «políticamente correcto», para, más bien, preservar lo que existe en el ámbito de lo ideológico, sin reacomodos: los cuentos están ahí y constituyen los hechos escritos que conforman la realidad de nuestra literatura.

Cecilia ensaya, como novedad en antologías, una clasificación, en la que subyace la tesis de que las narradoras han estado presente en todos los momentos de nuestra tradición literaria y no solo en el de la «escritura feminista». Así, divide la antología en cuentos «realistas», «experimentales», «feministas», «fantásticos» y «posmodernos», con la advertencia de que no ubica en estas categorías la obra de la autora sino únicamente el cuento seleccionado. Encuentro, sin embargo, conflictivo el uso de dos categorías. En la de cuento «feminista», y aunque Cecilia señala que «estas identificaciones son intercambiables», el conflicto teórico reside justamente en esa «intercambiabilidad»: un cuento «feminista» puede ser realista, experimental, fantástico o posmoderno, pero, y esto no lo señala Cecilia, un cuento fantástico no puede ser realista, y uno realista no puede ser experimental (o tal vez sí, en el sentido vanguardista que tuvo *Huasipungo* en 1934). Más allá del problema teórico, entiendo la formulación de esta categoría como un requerimiento político y poético de una antología de mujeres. El otro conflicto reside en la categoría «posmoderno». ¿Es la posmodernidad una época histórica, una ideología, un estilo literario, o una categoría filosófica? La sola pregunta generaría una mesa redonda (espacio de debate teórico que, ¿ironía posmoderna?, suele llevarse a cabo desde uno de los lados de una mesa rectangular). Cecilia expresa que «el reconocimiento de los rasgos dominantes ha sido solo un ejercicio de opinión e invitación al diálogo, como los tantos que provoca la literatura»; aceptando esa invitación, haré un ejercicio que muestra lo complejo de la cuestión: el cuento de Gilda Holst, «La voz en off» está bajo la clasificación de «feminista» y lo es, pero en un sentido irónico. Es también experimental, y posmoderno puesto que responde a una sensibilidad des/utopizada. Además tiene una tesitura narrativa similar a la narrativa vanguardista de comienzos del siglo XX, tipo los cuentos de Pablo Palacio o las novelas de Roberto Arlt.

Ciertas antologías apuestan por autores o autoras de futuro. En *Cuento contigo*, Cecilia apostó por Yanna Haddaty que era entonces lo que se denomina, con cierta cursilería, «una promesa literaria»; Yanna demostró en su libro *Quehaceres postergados* un salto en el proceso de maduración de la escritura; el texto «Diez. Ha de venir. No desesperes» deslumbra desde su desconcertante título. En esta antología, Cecilia apuesta —y yo también lo hago— por Solange Rodríguez: su texto «Alina nocturna» revela buen manejo de la intriga, del humor cruel y, sobre todo, el uso de un lenguaje narrativo bastante seguro.

Creo en el postulado de Virginia Woolf, en *A Room Of One's Own* sobre el carácter andrógino de la escritura, que ella describe como la fusión de las partes masculina y femenina de la mente. Y creo que ese requerimiento de «tener un cuarto propio» que Woolf señala para la escritora, es, hoy día en nuestros países, una condición necesaria tanto para la escritora como para el escritor, pero no solo en el sentido material sino, sobre todo, en el sentido metafórico de procurar la propia libertad intelectual. *Cuentan las mujeres* es también ese «cuarto propio» en cuyo interior habrán de mirar y encontrar en la existencia de mujeres visibles una esperanza vital esas otras mujeres invisibles que, como decía Virginia Woolf, «no están aquí esta noche porque están lavando platos y haciendo dormir a sus hijos».

Raúl Vallejo
Universidad Andina Simón Bolívar

Carolina Ortiz,
La letra y los cuerpos subyugados: heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, Serie Magíster, vol. 4, 2000, 90 pp.[1]

Carolina Ortiz Fernández prosigue con este libro una línea de investigaciones cuyo primer resultado fue su estudio de *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner, como tesis para graduarse de Licenciada en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de San Marcos. Ese trabajo contiene un hallazgo importante. En esa pionera novela del 'indigenismo' latinoamericano, la problemática de la población 'india' aparece en asociación con la condición de la mujer en esa sociedad y en ese momento. Esto es, la colonialidad emerge como la forma básica de articulación del poder en la sociedad peruana: los agrupamientos sociales amplios son definidos y clasificados en el poder, en primer término según la idea de 'raza' y dentro de ellos según una construcción igualmente colonial de las diferencias de sexo.

La heterogeneidad histórico-estructural como patrón constitutivo de la sociedad en América, fue articulada desde sus inicios en el siglo XVI y sin solución de continuidad hasta hoy, por la colonialidad del poder. El universo cultural allí configurado no solo implica una 'multiculturalidad' como está de modo nombrar, plenamente, lo que en realidad sigue siendo una jerarquización de las diferencias culturales entre lo 'europeo' o 'blanco' y lo 'indio', lo 'negro' o lo 'mestizo', así como dentro de cada una de tales categorías, entre varón y mujer. Lo que allí está implicado es una heterogeneidad cultural colonialmente estructurada, es decir una relación de dominación cultural, sin otro argumento que la diferencia.[2] Cada una de dichas categorías, como la idea misma de 'raza' tienen origen colonial.[3] Pero, aunque más antigua, también la construcción social de las diferencias sexuales como relaciones de dominación entre 'géneros'.

La colonialidad del poder y la heterogeneidad cultural no pueden dejar de tener consecuencias en la subjetividad individual y en las relaciones intersubjetivas de estas sociedades, en todas las expresiones, códigos, símbolos, imágenes y relatos producidos

1. Tomado del prólogo.
2. Mi debate acerca de tales cuestiones, en mis textos «Colonialidad y modernidad/racionalidad», *Perú indígena*, vol. 13, No. 29, México (1991); «Colonialidad, cultura y conocimiento en América Latina», *Anuario Mariateguiano*, Lima, 9 (1997). Sobre la heterogeneidad cultural, mi texto *Dominación y cultura*, Lima, Mosca Azul, 1980, originalmente publicado en la *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, Santiago de Chile, 1-2 (1969), reproducido en otras revistas y compilaciones como la de Alfredo Chacón: *Dependencia y cultura*, Caracas, 1971. El concepto fue incorporado a los estudios de la escritura literaria latinoamericana en la difundida obra de Antonio Cornejo Polar.
3. Ver mi texto «Raza, etnia, nación, cuestiones abiertas»; en Roland Forgues, comp., *José Carlos Mariátegui y Europa. La otra cara del descubrimiento*, Lima, Amauta, 1993.

desde dentro de esas relaciones. La escritura, tanto como el silencio, literarios, son algunos de esos productos y en ellos la colonialidad está presente de todos modos, aunque no siempre con la conciencia, si con la complicidad de quien escribe, sobre todo de quien narra por escrito. Los más resultan, o se sorprenden, apoyando su escritura sobre el silencio de los dominados, o sobre su silenciado universo. Los menos, escribiendo ese silencio en la escritura de los dominadores. De cualquier manera, en la colonialidad toda escritura, y más si es literaria, también está acompañada de silencios. Cuando se decide escribir esos silencios, el camino se abre hacia alguna subversión.

Por ejemplo, notablemente, en *Aves sin nido* las relaciones varón-mujer en el mundo 'indio', no obstante estar atravesadas en la mirada narrativa de todas las consecuencias de la dominación 'racial', aparecen como mucho más equilibradas, menos patriarcales que en el no-indio. En cambio, como se sabe, no fue solo por sus propuestas 'indigenistas', sino sobre todo por haber imaginado relaciones democráticas entre los géneros en el mundo de los no-indios, que la narradora enfrentó tan sañudos ataques desde los fortines conservadores de la sociedad. Para los dominantes del poder en esa sociedad colonial, señorial, patriarcal tanto como racista-etnicista, la perspectiva social y cultural tramada en esa novela debió parecer subversiva. Lo era, casi, ya que respecto de los 'indios' la trama está urdida con hilos eurocéntricos. No obstante la vasta y diversa escritura crítica sobre esa novela y sobre el indigenismo en general, esas cuestiones no habían sido abiertas tan claramente.

Esa constatación llevó a Carolina Ortiz al convencimiento de incorporar a sus estudios sobre el relato latinoamericano, una perspectiva constituida por la articulación de las categorías de colonialidad del poder y de heterogeneidad cultural, ambas producto de la investigación y del debate de la América Latina, desde los años 60 de este siglo. Desde esa perspectiva, de lo que se trata no es solamente de admitir que somos habitantes de un espacio social y culturalmente heterogéneo, sino que este rasgo de la actual historia latinoamericana está articulada con la colonialidad del poder, esto es, con una forma de clasificar a las gentes en el poder en torno de la idea de 'raza', ante todo, pero que domina también la definición social del 'género'.

Sus estudios de maestría en la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito le han llevado a enriquecer esa perspectiva con las propuestas provenientes de los estudios sobre la 'subalternidad' cuyo primer desarrollo viene desde el sudeste asiático, India, en especial, y con las que provienen de los llamados Estudios Culturales y que se originaron, no por casualidad, en el trabajo de estudiosos de origen antillano (Stuart Hall, en primer término) en la academia británica. De este modo, se va configurando un proceso de formación de una nueva perspectiva en los estudios sociales, históricos y literarios de América Latina. Me parece pertinente no dejar pasar este hecho. En la vasta mutación intelectual que ahora tiene lugar en el marco de la crisis contemporánea de la racionalidad dominante, se va constituyendo un cuerpo entero de propuestas epistémicas, de categorías, que van generando toda una perspectiva gnoseológica, un modo alternativo de producir conocimiento. América Latina es uno de los más activos ambientes de ese proceso. Se trata de la constitución de una perspectiva no-eurocéntrica para estudiar y entender la historia latinoamericana y sus productos. Así, por ejemplo, 'heterogeneidad histórico-estructural', 'dependencia histórico-estructural', 'colonialidad del poder', 'heterogeneidad cultural', que postulan una distinta manera de encon-

trar explicaciones y sentidos a nuestra experiencia histórica, confluyen desde el debate latinoamericano con 'poscolonialidad', 'subalternidad', la crítica del 'orientalismo' y del 'occidentalismo', que vienen desde las otras sociedades de origen colonial (el Sudeste Asiático, el Mundo Árabe), en la conformación de la racionalidad alternativa al eurocentrismo, ya en crisis pero aún dominante.

Eso es también lo que me parece necesario de atender en el trabajo de Carolina Ortiz: una propuesta, aún en curso de elaboración y de indagación, de incorporar esa perspectiva, esas categorías, a los estudios de la narrativa donde los protagonistas o el coro aludido están afectados por la colonialidad del poder, la heterogeneidad cultural, la subalternidad. De una parte, me parece, por ejemplo, que no es aún usual en la discusión literaria o sociológica latinoamericana asumir el estudio de la narrativa 'indigenista' al mismo tiempo que y en relación con la 'negrista' (para usar términos equivalentes), precisamente en países como Ecuador y Perú en donde por obvias razones es no solo predominante, sino hasta aquí casi exclusivamente tratada, la problemática llamada 'indigenista'.

Eso permite hacer visible que la colonialidad del poder y la subalternidad cubren al conjunto de la sociedad, ya que lo 'indio' y lo 'negro' no existen ni aparecen por separado, ni solamente en relación con sus dominadores 'blancos', sino también en relación entre sí, directa e indirecta, tal como en *Juyungo* y en *Canto de sirena* con todas sus respectivas particularidades nacionales. La heterogeneidad y la colonialidad aparecen allí con toda su fuerza y en todas sus implicaciones. De otro lado, la relación privilegiada entre las cuestiones de 'género' y de 'raza', aunque están sobre todo en la trama de *Aves sin nido* y en *Ximena de dos caminos*, no pueden dejar de emerger también en las novelas donde lo 'negro' y los 'negros' son los principales protagonistas.

En primer lugar, la heterogeneidad y su relación con la colonialidad salen a luz como uno de los rasgos centrales del discurso narrativo. Puesto que los sujetos narrados son sujetos culturalmente heterogéneos, sus discursos narrativos no son, no pueden ser, unilineales, ni sistémicos. Ni pueden serlo, sin traicionar a sus personajes, las visiones y discursos de los narradores, sobre todo externos.

La heterogeneidad cultural no implica solamente que los grupos colonialmente definidos son heterogéneos entre sí. Todos los sujetos formados en un mundo intersubjetivo atravesado de heterogeneidades, son necesariamente heterogéneos, son subjetividades heterogéneas. Si eso no es parte de la perspectiva explícita del narrador/a, la heterogeneidad cultural, asociada a la colonialidad del poder de los sujetos narrados atraviesa con dificultad la escritura. O peor, la heterogeneidad no alcanza legitimidad y la colonialidad es puesta en cuestión si solo eso lleva a la extinción cultural del colonizado, como en *Aves sin nido*, en un caso, o en *Juyungo*, en otro. Y allí es donde salta la básica colonialidad del poder, que lleva a subalternizar uno de los términos de la heterogeneidad, más allá de las intenciones del narrador/a, inclusive de sus intenciones de denuncia.

Pareciera que fuera sobre todo en los relatos donde la cuestión de la mujer ordena la trama narrativa, donde la perspectiva eurocéntrica aparezca más insistente. Así, en *Aves sin nido*, los 'indios' serían redimibles solo si dejan de ser culturalmente 'indios', aunque se mantengan inevitablemente 'racialmente' 'indios'. Y en *Ximena de dos caminos*, los 'indios' o 'andinos' originales no son protagonistas, aparecen como alusio-

nes, como sombras, a través de los relatos 'andinos' de la niña protagonista. Así el rescate de la 'andinidad' no lleva hasta la erradicación de la subalternidad/colonialidad de los 'andinos' originales, los 'indios' e 'indias'.

Sin embargo, ocurre lo mismo si se examina otras recientes novelas de narradores varones en el Perú. Todos en el Perú o en el Ecuador están orgullosos de 'lo indio', no siempre de los indios. Como en el Brasil están orgullosos de 'lo negro', no de los negros. Y la 'andinidad' comienza a ser colocada como un atributo legítimo pero de las capas medias 'nutridas' culturalmente por lo 'andino' y lo 'occidental'. No es muy diferente en *Juyungo* y quizás no es tan claro el horizonte de *Canto de sirena*. Lo(a)s narradore(a)s, todas gentes de las capas medias urbanas, parecen atados a una utopía común: un mundo de relaciones armoniosas, de igualdad, entre 'lo andino' o lo 'negro' y lo 'occidental', a condición de la subalternidad de lo 'indio' o lo 'negro'. Es decir, lo 'indio' o lo 'negro' pueden tener plena legitimidad, pero como elementos de la cultura de las capas sociales y culturales de donde proceden los discursos narrativos formales, las capas medias urbanas. Con todo, una nueva conciencia de la heterogeneidad cultural y de la colonialidad del poder, parece imponer un camino hacia otro horizonte social y cultural, se expresa en la narración como una apertura a la legitimidad de la diversidad, aunque por el momento el umbral aún es la 'multiculturalidad'.

Hay, pues, implicada en los discursos literarios, una cuestión de identidad de las capas socioculturales de donde proceden esos discursos. La igualdad y la armonía son postuladas, en algunos casos casi explícitamente (*Aves sin nido*, *Ximena de dos caminos*) como parte de la personalidad de esas capas, no tanto como una relación entre personajes socialmente definidos por la colonialidad del poder. La descolonización aún no ocurre sino para el imaginario, en verdad se postula para él. Aún no, no tanto, en las relaciones sociales materiales de poder.

Esas son las cuestiones cuya indagación propone este libro. Abrir ese debate es importante y no solo para los fines específicos de la escritura narrativa y de su estudio. Lo es igualmente para el futuro del debate sobre la historia y la sociedad en América Latina.

Aníbal Quijano

Vicente Robalino,
Sobre la hierba el día,
Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana / Ediciones de la línea imaginaria, 2001, 40 pp.

Entre *Póngase de una vez en desacuerdo*, el primer poemario de Vicente Robalino, y *Sobre la hierba el día* hay un paréntesis de incógnitas. Entre uno y otro existe una distancia no solo temporal, sino una variante profunda en la perspectiva y en el lenguaje. Estamos ante dos poéticas distintas.

El carácter apelativo y coloquial presente desde los epígrafes del primer libro, ha cedido lugar a una enunciación nada profusa, más bien serena, propia de la observación atenta y reposada de quien busca entender. En *Sobre la hierba el día* reina la mirada. Una mirada que ha retenido lo esencial para el hablante lírico. Pero reina también un ritmo armonioso que emana de los versos breves; de un avanzar sigiloso por los instantes del día, observándolo y sintiéndolo todo, hasta sumergirse en la noche; un ritmo que emana de ciertos fonemas, que suenan precisos a la hora de reforzar los ejes semánticos de este libro:

Un deslizarse
por los bordes del día...

Aves que rozan su imagen
en las aguas del instante.

Patios impregnados de lluvia
quietud sobre la hierba.

En *Póngase de una vez en desacuerdo* la voz poética testimonia, denuncia, hace de cronista; pone en evidencia las falacias y desajustes histórico-sociales; señala las mentiras y se ríe con una viva ironía de sí mismo y del desaforado mundo en el que vive. Se trata de un quehacer poético distinto: más experimental y barroco, menos íntimo y personal. Un quehacer poético en el que se juntan recursos expresivos de diversa índole: desde los gráfico-rítmicos de los espacios en blanco y los encabalgamientos sorpresivos, hasta el humor o las complejas audacias verbales. Es una retórica abierta a lo coloquial, a la informalidad, al juego, y desde esas instancias se critican los actos humanos que encubren sus miserias tras fachadas de aparente grandeza.

En el primer libro de Vicente Robalino varios poemas siguen una lógica narrativa, referencial, cargada de un humor sarcástico; otros tienden al hermetismo, son menos permeables pero más sugestivos, tal vez por la audacia de las invenciones léxicas que los sostienen: hay un deliberado juego creativo al sustantivar adjetivos o viceversa: al crear verbos y adjetivos de los sustantivos. El lenguaje hace notar su presencia y su poder sugestivo: «Un verbo en ***ar*** me mira de reojo» dice en alguno de los poemas. Las palabras de aquellos poemas resisten todas las audacias, quieren ser hallazgo y ruptura.

En esa profusión es posible advertir ya, aunque no de modo bien definido, ciertos preludios de temas y símbolos que gravitan en *Sobre la hierba el día*. No nos parece casual que los epígrafes de ambos libros se refieran al firmamento y lo que éste provoca en la voz lírica. El cielo, interlocutor todopoderoso, es el depositario de las respuestas; a él van dirigidas todas las preguntas esenciales; a él se orienta la mirada en busca de las claves: «Me duele que las estrellas/ Giren sin saber de mí,/ Me duele que el firmamento/ No me sea afín» dice el epígrafe de Guillén y, a nuestro entender, allí se anuncia uno de los ejes de este nuevo poemario de Vicente Robalino: el sentimiento de abandono o de indefensión ante el mundo despiadado, ante la naturaleza y sus signos, que parecen ocultar a Dios.

Quizá por eso en *Sobre la hierba el día* la voz lírica se presenta más íntima y personal, aunque en contadas ocasiones habla directamente desde la primera persona:

Pondré pájaros en cada rama
y vestiré de verdor a los ángeles
solo para que tus pasos
descansen bajo mi sombra.

dice en el poema VII, y en el IX espera y desea:

Que este traje sea mío por ahora
que estos pies aún me pertenezcan
que esta ventana me deje husmear la noche.
Que mis manos sirvan para cubrir las apariencias
y que con mi piel se construya un tambor
para llamar a todos los descarriados.

Luego, en el poema XIII evoca:

Sentarme
frente a la misma pared
hasta que el éxtasis empiece

En los textos donde aparece la voz poética en primera persona, se alude a experiencias en las que el yo busca una suerte de conjunción con el entorno, quiere fundirse con la naturaleza y con sus ciclos, ser parte de una alegoría, mantener despierta la conciencia pero, de algún modo, huir de ella también.

El cronista indignado que apela a levantar la voz de protesta en el primer poemario, ha transitado hasta arribar a un discreto *yo* que habla desde el silencio, como un observador reposado, que se aparta del mundo para dialogar con el día y sus momentos, con la naturaleza y sus criaturas. Es un yo sigiloso y prudente que se pierde bajo la apariencia de una tercera persona o, como ocurre en varios poemas, su identidad se disuelve en los verbos en infinitivo: «*Un deslizarse* por los bordes del día», «*Abrir* los ojos a la luz del día/ *mirar* el cielo de un azul perfecto/ *caminar* bajo ese cielo». ¿Quién? Claramente un *yo* que busca expresar la experiencia sin tiempo. Porque, a pesar de que la marcha incesante del día y de la noche es imparable, los infinitivos eternizan los sucesos, los hacen repetitivos, sin duración precisa. Más aún son atribuibles a todos, trasladan la vivencia a cada ser, permiten la evocación en cada conciencia.

Pero ese yo también le habla generosamente a un *tú*: «tus pasos», «tu sombra», «tu memoria», como si se tratase de alguien cercano e íntimo, cuya presencia física ya no está y por ello pervive como recuerdo, como memoria, como herencia del pasado para el ahora. ¿Se trata de él mismo en el pasado, ese tú es la misma voz en otro tiempo? Y ese tú deviene en *nosotros*: «Nos ha dejado la noche/ para que pesemos/ la miseria de nuestros días y envidiemos a los árboles/ que viejos y deshabitados/ aún sostienen el cielo». Con ecos rubendarianos, el yo lírico asume que junto al tú debe aquilatar la vida. Juntos: el yo de ahora y el yo del ayer, advierten que necesitan la resistencia de los árboles para encarar la vida.

Volvemos al tiempo que lo devora todo y a la memoria que no alcanza a preservar los instantes. «Silencio... ¿alguna metonimia fugaz por la ventana?/ La sierpe: el pasado/ en el aire de la tarde». En *Sobre la hierba el día* se deja hablar al tiempo inasible,

al que fluye libre e incontrolable, al que opaca la memoria y sin embargo la sostiene. Pero también habla el otro: el tiempo que se concreta en los ciclos naturales del día y la noche, en la luz y la oscuridad. Y este es el que parece responder de modo más directo al hablante de estos poemas, quien aguza la mirada y el oído para sentir sus mensajes. Así, esta poética desplaza la función y el valor de las palabras hacia el plano de la austeridad. Se trata de una experiencia eminentemente sensorial, en la que las palabras deben decir lo indispensable. Los enunciados cortos, los versos breves y concisos traducen con fidelidad la distancia que la voz lírica ha puesto con las desmesuras y la cercanía que ha establecido con el silencio. De uno a otro, en estos breves poemas, sentimos la significativa presencia de ese código, acompañante de la voz poética en el desciframiento de los enigmas y el ciframiento de sus posibles respuestas. El silencio es una forma de lenguaje cuya elocuencia conviene a la mirada dirigida hacia el poderoso firmamento.

El oír y el mirar aparecen en estos textos como actos de verdadero des-cubrimiento del mundo. Una especie de desnudamiento para entender. Un nuevo comienzo. Dice el tercer poema con ritmo maravilloso: «Deletreaba para él cada mañana/ (igual que Dios en el Génesis)/ los extraños nombres de las cosas:/ silla / lámpara/ velador/ espejo/ Solo entonces pudo reconocer/ la ronca voz de la lluvia/ el rumor que en la oscuridad/ habían dejado las palabras». Es, pues, un nuevo comienzo con las palabras y con el mundo. Un nuevo comienzo sin las palabras y sin el mundo; la voz lírica percibe: «Árboles que miran el cielo/ pájaros que atraviesan la noche: / lastimaduras de lo ido: / La página...» Y en los últimos versos afirma: «Aves/ perforan los ojos del cielo. / Dios enfurece a sus ángeles. / Los lagrimales de las puertas/ destilan silencio./ En el aire se pudren las palabras». Mas, en medio de todo, paralela y simultáneamente, aunque las palabras y la página aguarden, ahí está el acto creativo: «Recompone algún antiguo verso/ como un artesano su caja mortuoria». Bella comparación la de este brevísimo poema.

¿Desde dónde y hacia dónde mira el yo lírico? ¿Qué escucha? ¿Cómo se le presenta el mundo? Mira y escucha desde la intimidad el silencioso transcurrir del día y de la noche, lejos de los seres humanos. Que la ventana: *le deje husmear esa* y las otras noches. O como dice el poema VI: «Quizá el mirar sea un oficio/ una sana costumbre/ tener el semblante de las cosas/ cerca de la ingratitud de la memoria». Los sonidos, los rumores, los signos sonoros de la lluvia y de la oscuridad, hermanos del silencio, cito: «solo pudo reconocerlos cuando se alejó de las palabras».

La mirada está dirigida hacia el firmamento. Como si en las alturas, cerca de los ángeles, los pájaros y los árboles que sostienen el cielo, cerca de la soledad de Dios, aguardara la contestación, la clave que el yo lírico está buscando. Porque desde la ventana o desde la banca de madera, se «sigue el graznido de Dios en el horizonte»,/ «para lanzar al cielo un interrogante». Es como si el absurdo y la incongruencia percibidos por aquel que nos convocaba en el primer poemario a tomar partido por el desacuerdo manifiesto y definitivo, lo hubieran impelido, en el curso de esta última década, a la quietud de la contemplación. Porque ahora, en estos textos, *el desacuerdo* con el mundo y su gente se ha resuelto en preguntas e imágenes de lo cotidiano, de su acostumbrado transcurrir en medio de un paisaje que no por habitual deja de esconder los eternos enigmas humanos: el tiempo, la existencia, Dios, las palabras.

Este poemario refleja, a mi modo de ver, una profunda necesidad de retiro ante el avasallamiento de una época como la de los noventa, y la estancia en un país como México, atrapado por un violento ritmo cotidiano, en el que probablemente cada vez sea más difícil sentir *sobre la hierba el día*. Extraña para una época particularmente saturada como es la de nuestros días, pero significativa, resulta la nueva poética de Vicente Robalino, que muestra una estética depurada, libre de excesos, sobria, afianzada en un trabajo riguroso, ya no de hallazgo y ruptura, sino de dolorosa y exigente precisión.

María Isabel Hayek

María Augusta Vintimilla, *El tiempo, la muerte, la memoria: la poética de Efraín Jara Idrovo*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, Serie Magíster, vol. 6, 2000, 156 pp.[1]

El tiempo, la muerte, la memoria: la poética de Efraín Jara es el primer estudio que se dedica al conjunto de la obra poética de este autor, al menos, de la obra poética publicada hasta 1995. Si bien el poeta cuencano había ya recibido el justo reconocimiento a su obra creativa desde los años setenta, reconocimiento que lo destaca como uno de los autores más consistentes de su generación, junto a Francisco Tobar, Jorge Enrique Adoum y Francisco Granizo; si poemas como «Añoranza y acto de amor» y «sollozo por Pedro Jara» habían sido leídos con frecuencia en los medios académicos y habían merecido valiosos estudios críticos (entre los cuales citaré solo aquellos que debemos a Alfonso Carrasco Vintimilla y Ramiro Rivas), hasta 1996 no se había acometido el estudio de la totalidad de su obra en su movimiento, es decir, precisamente como *obra poética*. Tal tarea le estaba reservada a María Augusta Vintimilla, quien venía leyendo la obra de Jara Idrovo desde su adolescencia y quien había mantenido un largo coloquio con el poeta, su maestro en la Universidad de Cuenca. Su estudio, presentado como tesis de maestría en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, por la combinación de inteligencia y fina sensibilidad, por la seriedad argumentativa y la consistencia documental, por la sutileza de las interpretaciones del texto poético, constituye sin duda un extraordinario diálogo con la obra de Jara Idrovo, una apertura de vías de acceso al complejo entramado de sus sentidos y, a la vez, un paso decisivo en la crítica ecuatoriana, al menos en lo que a la crítica de la lírica se refiere.

Como el estudio de Vintimilla es un trabajo académico, una «tesis», estimo necesaria una breve consideración sobre la función de este tipo de trabajos en el contexto actual de la literatura ecuatoriana. Si algún significado tienen estos trabajos, más allá

1. Tomado del prólogo.

del obvio propósito formativo que caracteriza a la institución universitaria, es su contribución al conocimiento de nuestra literatura, de las obras y de los escritores ecuatorianos. Esta función, es cierto, se declara a la cabeza de todo proyecto académico; sin embargo, a la hora de establecer el estado de la reflexión sobre nuestra literatura se advierte la escasa atención que se presta a tal propósito. Se insiste a menudo en el escaso conocimiento que se tiene fuera del país sobre la literatura ecuatoriana, aun en el ámbito hispanoamericano; se insiste igualmente en la debilidad de la crítica y sus efectos perniciosos en la formación misma de nuestra cultura. Sin embargo de ello, y a pesar de los valores estéticos configurados por nuestros grandes artistas, a pesar de la riqueza poética contenida en las obras de los poetas y narradores ecuatorianos más significativos de este siglo, son pocos, poquísimos, los estudios que se les dedican. A menudo las modas académicas, siempre importadas con retardo desde Europa y hoy desde Estados Unidos, conducen entre nosotros a una pérdida del sentido de las proporciones, a la adopción de perspectivas que, apelando a supuestos rigores teóricos unas veces, y otras a meras reivindicaciones populistas, pierden de vista el horizonte de nuestra formación cultural, de sus valores y, sobre todo, la necesidad de nuestro propio reconocimiento a través de la interpretación de nuestra tradición literaria, como cuestión actual. Si se quiere, se trata de la organización de lo que podríamos denominar, utilizando un término de la jerga académica de moda, «nuestro canon». Y lo digo con plena conciencia de que tal organización «canónica» implica el establecimiento de jerarquías; por tanto, involucra criterios de selección estética y valoraciones sobre los autores y las obras. Considero que tal tarea debe responder a convicciones sobre la necesidad del arte, de la literatura artística. Y en el caso de los estudios poéticos, es hoy una apuesta por la poesía en el incierto devenir de la cultura.

María Augusta Vintimilla ha hecho tal apuesta con plena conciencia. Lo ha hecho cabalmente, conociendo lo que está en juego en la situación contemporánea: la suya es una apuesta por la palabra poética en una época de repliegue y oscurecimiento de su sentido. Una apuesta, en el caso de *El tiempo, la muerte, la memoria*, por la obra de un poeta, Jara Idrovo, quien también ha puesto la totalidad de su ser como envite para jugarse por la poesía en esta época. Por ello, a la pasión del poeta corresponde la pasión de su crítica; a la intensidad del júbilo y del dolor contenidos en la palabra de Jara Idrovo corresponde la inteligencia de la lectura de Vintimilla. Al gozo que provoca el lenguaje poético se une la brillantez del lenguaje crítico. Vintimilla, por suerte, sin abandonar la consistencia argumentativa, no olvida que la crítica es también literatura, juego, invención, envíos de sentido de un texto a otro texto, del poema a su interpretación, de la interpretación al poema.

Y esta posición asumida por la autora nos lleva a otra consideración sobre la función de la crítica. Cada obra poética se actualiza siempre en la relación abierta, aunque modificada constantemente, con las demás obras de la literatura, de la cultura. La obra existe en su metamorfosis, en sus vínculos y sus intercambios: la obra poética significa a través de las fluctuantes interpretaciones que otorga y se le otorgan. El crítico pone en juego relaciones de intercambio de sentidos, interviene con su lectura para provocar significaciones. El crítico es un emisario: va de la obra al presunto lector y de éste a la obra, portando enigmas, preguntas, vías de intelección. Es el dialogante, con su lector, su contemporáneo, acerca de la obra; y con la obra, a nombre de su presunto

lector. La interlocución a la que invita el crítico, entre los lectores y las obras, contribuye así a la formación misma de la *obra*, al uncir página tras página, poema tras poema, lo escrito por un autor, y al establecer conexiones en el tejido de la literatura, y más ampliamente, de la cultura. Contribuye a la configuración del *autor*, al dotar de alguna unidad al devenir de una escritura, más allá de la sicología o, lo que en todo caso siempre es peor, de la sociología. Y, desde luego, contribuye a la formación del *lector*, al sugerirle caminos, al señalar umbrales, al mostrarle pliegues, constelaciones y huecos de sentido. María Augusta Vintimilla ha trabajado en todo ello: ha mirado la poética de Jara Idrovo como algo que se totaliza en el devenir de la obra del poeta, pero que se mantiene abierta en su intercambio con la poesía contemporánea y con la tradición poética en nuestra lengua; ha contribuido a forjar imágenes del poeta mismo, y nos entrega un estudio pleno de sugerencias para que se acreciente el gozo de nuestra lectura.

Finalmente, quisiera decir unas pocas palabras sobre mi papel como director de la tesis de María Augusta Vintimilla. Nada, en todos los años que llevo dedicado a la docencia, me resulta más placentero que «dirigir tesis». Es el momento en que mis amigos, que dejan de ser mis alumnos, pasan a defender sus posiciones; el diálogo se enriquece; como nunca la interlocución es la vía del mutuo aprendizaje, de apertura a nuevas interpretaciones, tal vez más plausibles. Con María Augusta el diálogo ha sido siempre maravilloso, gracias a los dones de su inteligencia y su sensibilidad. No cabe hablar, en su caso, de «dirección»: más bien he sido el testigo privilegiado de su proceso de lectura e interpretación. Ella ya ocupa un lugar destacado en la crítica ecuatoriana con justo derecho; yo solo puedo desearle que siempre encuentre el tiempo necesario para continuar con su labor, para nuestro beneficio.

Iván Carvajal
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Rodrigo Pesántez Rodas,
Los silencios del bosque,
Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 2001, 37 pp.

Libro breve y hermoso. Treinta y dos poemas cortos que nos recuerdan lo que la poesía realmente es: palabra que conmueve.

Pesántez Rodas siempre se ha distinguido por su escritura visceral, altiva, sin concesiones, dura en la crítica a la sociedad hipócrita y de poderes mal administrados. Pero esa poesía sardónica, amarga ha sabido dar paso también a la ternura y la nostalgia, llegando aún —en momento de dolorosa evocación— a la elegía de hondo patetismo y sombría belleza. En *Los silencios del bosque*, sin descuidar la primera vía anotada, el autor retoma básicamente la segunda, y la desarrolla plenamente, sobre la base de imágenes bellísimas, atrevidas y sugerentes que plasma ya en formas totalmente libres, ya

dentro de la exigente estructura del soneto, tan cara para él. Surgen, entonces, versos como estos:

Ella ingresa a mis ojos/ lentamente/ y a solas en el agua/ se desnuda el aroma de sus senos. («El alba desnuda»).

Adiós racimos de un demonio alado,/ llaga desnuda que brindé al pecado/ y a las surrealidades de la carne. («Plenitud y ocaso del instante»).

Tu recuerdo en la puerta del olvido/ y este enjambre de sueños sin sentido/ me desnudan la carne todavía. («Desnudo frente al ángel»).

Escritura cotidiana, meditativa, filosófica; metáforas brillantes, logradas paronomasias, ritmo sostenido, remates precisos y preciosos. Todo ello, fruto maduro del amor y la técnica; en fin, de la sabiduría que da el ejercicio continuado de la vida y de la poesía.

Sara Vanegas

Carlos García-Bedoya M., *La literatura peruana en el período de la estabilización colonial. 1580-1780.* Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Fondo Editorial, 2000, 300 pp.

Aquel acierto con el que años atrás Ángel Rama delineara la función de la crítica: «Ocurre que si la crítica no construye las obras, sí construye la literatura...», tuvo su correlato en la práctica concreta de los ochenta, cuando un equipo de latinoamericanistas se propuso revisar los presupuestos que, desde mediados del siglo XIX, fundaron la historiografía literaria del continente. Las reuniones de Caracas y Campinas —que contaron con la participación del propio Rama, de Antonio Cándido, Beatriz Sarlo, Domingo Miliani, Ana Pizarro, entre otros— propiciaron nuevas líneas de reflexión, a partir de la consideración de la literatura latinoamericana como conjunto de sistemas culturalmente diferenciados, con disímiles temporalidades; se profundizó en las relaciones entre oralidad y escritura, en los fenómenos de continuidad, rupturas y pasajes intersistémicos, y se sometió a revisión la noción de «período», entendido no como una entidad preconstituida, sino como una herramienta metodológica construida por la crítica. Estas cuestiones llevaron a una problematización del campo de estudio, en pos de la aprehensión del *espesor* de los discursos y de su *dinámica* en el contexto de los procesos socioculturales de las regiones y microrregiones del continente. También por esos años el campo de los estudios coloniales se renovó, incorporando a su agenda cuestiones como el deslinde entre canon y corpus, la distinción entre los marcos discursivos vigentes al momento de producción y de recepción, el cambio de paradigma que implicaba el pasaje de la noción tradicional de autor por la de sujeto productor de

discursos en la situación colonial y, en fin, la puesta en suspenso de la noción de «literatura» —término que implica su propia historicidad— a la hora de abordar textos que no se distinguían por su carácter literario. Tales perspectivas eran el anuncio de una nueva manera de concebir la historiografía del continente; varios proyectos se han concretado desde entonces en distintas áreas. En el caso peruano, cabe destacar el reciente libro de Carlos García Bedoya, que exitosamente recoge el conjunto de discusiones y las incorpora como parte de la reflexión crítica que él entraña. Este se cuenta entre uno de los mayores logros de *La literatura peruana en el período de estabilización colonial. 1580-1780.*

En la «Introducción» el crítico señala las deficiencias y vacíos de los estudios de historiografía peruana, si se compara su escaso desarrollo con el logrado por la teoría y la crítica literaria; este «inmovilismo» se evidencia en el hecho de que las únicas historias literarias de conjunto son las de Sánchez y Tamayo Vargas, elaboradas entre 1920 y 1950. En cuanto a los estudios literarios coloniales, fuera de la atención puesta en figuras como Garcilaso, Guamán Poma o Caviedes, es evidente que aún permanece inexplorada gran parte de la producción del período. Con el propósito de diseñar las líneas generales que podrían servir de base para organizar una historia de la literatura peruana —tarea no individual, sino de equipo, según aclara— García Bedoya se centra en el estudio del período de «estabilización» (1580-1780) del régimen colonial, cuya impronta considera decisiva en la formación de las modernas naciones latinoamericanas y del Perú. Este abordaje implica opciones teóricas y metodológicas, que son convenientemente explicitadas; la central atañe a la amplia extensión otorgada en este estudio al concepto de «literatura», que se abrirá hacia manifestaciones excluidas del canon tradicional. Además, al proyectar hacia el pasado la categoría de nación, se consiente en estudiar como «peruana» a la literatura colonial producida en el área central del virreinato, que habrá de coincidir con los actuales límites territoriales del país.

El capítulo 1, «Consideraciones preliminares», revisa la noción de «sistema» y su explanación en el ámbito de la literatura; de este modo, el «sistema literario» aparece conformado por diferentes instancias (textual, metatextual, producción, recepción, etc.); la literatura, entonces, no será entendida únicamente como expresión estética, sino también como productora de bienes simbólicos que contribuye a organizar imaginarios y a formar valores y subjetividades. Tal funcionamiento en el seno de lo social, supone, para su cabal comprensión, una toma de distancia frente a teorías mecanicistas e inmanentistas y una opción por la sociología de la cultura. El segundo concepto sometido a revisión es el de «período»; su delimitación, en base a criterios sociohistóricos, permitirá relevar más eficazmente las tensiones que organizan el proceso histórico global. Señala el crítico: «Mi propuesta atiende a entender el período como un espacio temporal delimitado por una serie de tensiones específicas e intenta dar cuenta del espesor de la historia literaria, es decir, del hecho de que en un mismo momento histórico coexisten diversas orientaciones literarias y culturales que se relacionan conflictivamente». Estas tensiones, que Cándido y Rama estudiaron en el área latinoamericana, fueron abordadas teóricamente por Itamar Even-Zohar en «Interferencias en los polisistemas literarios dependientes» (Tel Aviv, 1978) y Raymond Williams, en el campo del materialismo cultural. La perspectiva desarrollada por éste último, quien las agrupa en tendencias dominantes, residuales (que diferencia de los componentes arcaicos)

y emergentes, son eficazmente incorporadas a la reflexión de García-Bedoya y muestran su operatividad a la hora de examinar el caso peruano.

La fructífera puesta en discusión de los presupuestos con que trabaja la historiografía literaria (generalmente ausentes de estudios de este tenor), es seguida de la propuesta de periodización, que toma como marco de referencia la coexistencia conflictiva de tres sistemas literarios: el «culto», que se prefiere denominar «ilustrado» o «de élites», cuyo soporte es la escritura en lengua castellana y cuyos productores son individuales; el de las literaturas populares, orales, en lengua castellana y correspondientes a un productor colectivo tradicional y el de las literaturas en lenguas aborígenes. En este último sistema se deslinda entre una producción perteneciente al ámbito de la oralidad y una producción escrita «culta», permeada por códigos occidentales: el «barroco andino». Teniendo, pues, a la vista la violencia cultural que apareja la conquista, se señalan dos grandes etapas: la de la «autonomía andina», anterior a la imposición y de la cual solo restan testimonios posteriores a la conquista, trasvasados en las voces de los cronistas. La segunda etapa es la de «dependencia externa», denominación que supone no descuidar la situación colonial en la que los fenómenos culturales se producen. Al interior de esta etapa se construyen cinco períodos: 1. Imposición de la dominación española colonial (1530-1580); 2. Estabilización colonial (1580-1780); 3. Crisis del régimen colonial (1780-1825); 4. República oligárquica (1825-1920); 5. Crisis del Estado oligárquico (1920-?). Una adecuada explicitación de los fenómenos sociopolíticos y culturales acompaña y justifica la delimitación de cada uno de los períodos.

El capítulo 2, «El período de estabilización colonial», repasa los principales procesos que tienen lugar en este complejo lapso, tanto en lo referido a la «república de españoles» como a la «república de indios» y a las relaciones sociales, culturales e institucionales producidas entre ambas. El campo literario se conforma con el sistema de la literatura de las élites prehispánicas, ya desarticulado, los sistemas populares orales en español y en lenguas nativas, que adquieren ahora una fisonomía definida, y el sistema literario de élites en español. Esta coexistencia implica la existencia, entre los polos conformados por la cultura imperial metropolitana y las culturas indígenas, de franjas donde se cumplen procesos de mediación, generalmente conflictivos. De esta manera, se conforman «espacios culturales» diferenciados en el Perú colonial: el más cercano al polo metropolitano es el *criollo*, poco permeable a las culturas nativas y más atento a las normas metropolitanas a las que, sin embargo, somete a una transformación. Por su parte, el espacio cultural *indígena* reúne expresiones de sectores campesinos, fieles a la tradición, pero sujetos a impactos en una situación de resistencia, lo que indica que no estamos frente a un espacio «incontaminado». El espacio intermedio, transcultural, es el *andino* (denominación que se entiende más ajustada que *mestizo*, por la carga racial que conlleva). En este espacio andino se producen expresiones discursivas basadas en la escritura, en quechua o en español, que revelan la impronta de los códigos de filiación indígena; su sustento social son las élites andinas.

El capítulo 3, «El discurso criollo», delinea las características de la particular mentalidad del criollo, su ambiguo posicionamiento frente a los chapetones y su agenda de reivindicaciones. Su discurso es definido como «reivindicativo y polémico, defensivo y apologético», retomándose las líneas de reflexión propuestas por estudiosos como Bernard Lavallé, Mabel Moraña y J. A. Mazzotti; de éste último, García Bedoya incorpo-

ra la perspectiva acerca de una heterogeneidad interna al discurso criollo y al sujeto productor. En efecto, ella se advierte en la asunción de una identidad grupal diferenciada y en la expresión de la territorialidad, que tanto refiere a la ciudad, como a las instituciones coloniales o a la «patria peruana», en el caso de Salinas y Córdoba o en el de Calancha. La representación de los grupos colonizados, en tanto, recibe un tratamiento variado; algunos sectores criollos ignorarán al indígena y al pasado precolonial, otros se constituirán en portavoces de las élites andinas y, en algunos casos, el eco en sus escritos del descontento de los indígenas se constituirá en un instrumento de impugnación —nunca demasiado explicitado— de los intereses de los metropolitanos y «advenedizos» enfrentados a los de los criollos. En la sección «El sistema literario de élites» se exponen los problemas previos al abordaje de la literatura colonial escrita en español en las Indias; esto es, el tipo de relación y diferenciación respecto de la literatura metropolitana y la cuestión de la recepción, que supone considerar un doble público contemporáneo: el peninsular y el peruano. No se descuida otro núcleo problemático: el desfasaje entre la producción y la recepción; en efecto, gran parte del corpus colonial no se publicó en su momento, sino avanzado el siglo XIX o recién en el XX. La sección «El barroco en el Perú» revisa las tradiciones críticas referidas al Barroco, fenómeno que —siguiendo a Williams— se presenta como la dominante cultural del período. Tres perspectivas se comentan: la vertiente «tropicalista», que deshistoriza al Barroco al considerarlo una tendencia latente que puede reponerse en un «neobarroco» o —más peligrosamente— ser entendido como un constituyente del «ser latinoamericano» (Lezama Lima, Carpentier, Sarduy); la línea que —desde Picón Salas, Leonard, Concha y Vidal— lo concibe como el instrumento de legitimación cultural del Estado español y aquella que lo estudia como fenómeno artístico a través del cual se expresa gradualmente una conciencia criolla, diferenciada de la metrópolis (Lavallé, Moraña). La sección «Vertientes del discurso criollo» propone un ordenamiento de la producción barroca según el criterio de los géneros que, no obstante, no son cerrados, atendiendo a la demanda de los textos. En efecto, ellos presentan franjas de genericidades diversas que permiten hablar de una heterogeneidad interna textual; de allí que el esquema incorpore ese dinamismo mediante la inclusión de los textos en diferentes vertientes; así, por ejemplo, el «discurso del espacio» se conforma en un recorrido que abarca tipos textuales diferentes: relaciones geográficas, relatos de viaje, crónicas cívicas, etc.

El capítulo 4 está dedicado a «El discurso andino»; propone mostrar cómo las élites andinas, a lo largo del período de estabilización colonial, van configurándose como actores sociales al interior del orden colonial, diseñando una «comunidad imaginada» que agrupa a la «república de indios». La producción discursiva de estas élites no se define por la identidad étnica de sus productores (que pueden ser indígenas pertenecientes a la élite, mestizos más o menos andinizados o criollos, en el caso de jesuitas o franciscanos cercanos a los señores étnicos); por otra parte, se trata de un discurso transcultural, que absorbe componentes de la cultura hispánica, que conoce la literatura metropolitana y está plenamente cristianizado. En tercer lugar, este discurso canaliza un cuerpo coherente de ideas, consensuadas por curacas, mestizos andinos e, incluso, sectores eclesiásticos, que participan de idéntica visión del pasado incaico como sociedad modelo y de una perspectiva crítica respecto de la violencia de la conquista y de la represión que entraña el orden colonial para los indígenas; esta coherencia se manifiesta

en la notable continuidad de estas ideas entre textos producidos a comienzos del siglo XVII y a mediados del XVIII. Entre los tópicos se cuentan la reivindicación de la dignidad del indígena, la ilegitimidad de la dominación impuesta por los encomenderos, la rápida aceptación del cristianismo. La sección «Las élites andinas de la Colonia» estudia el papel cumplido por ellas a lo largo de un complejo proceso, examinado a partir del Tawantinsuyo, como Estado no homogéneo sino como conglomerado de grupos étnicos con sus propias tradiciones y lenguas. Con la conquista, las capas superiores se mostraron dispuestas a colaborar con los españoles, aceptando sus rasgos culturales centrales y su religión; las capas inferiores, por su parte, intentaron preservar sus cultos tradicionales, por lo que resultaron el blanco de ataque de las campañas de extirpación de idolatrías. Entre las últimas décadas del siglo XVI y comienzos del XVII los antiguos señores étnicos fueron reemplazados por caciques usurpadores que llegarían a conformar las nuevas élites andinas; mientras los curacas negociaban un reposicionamiento en el orden colonial, otros sectores ingresaron al circuito mercantil. Estas élites serán las impulsoras del «renacimiento inca», muy presente en la pintura cuzqueña y el teatro quechua. De este modo, «se va configurando un nuevo sujeto andino o 'indio'. Las iniciales identidades étnicas se debilitan y surge entre las élites andinas una identidad india sustentada en una imagen idealizada del pasado inca». Siguiendo a Burga, el crítico destaca el pasaje de identidades fragmentarias, que se nutrían de sus historias míticas preincaicas, a una identidad general, panandina, de descendientes del Tawantinsuyo; se trata de una imagen idealizada que opera como un factor de cohesión grupal. En el siglo XVII habrá de expresarse en la obra de Garcilaso Inca y, en el XVIII generará continuos reclamos y reivindicaciones que desembocarán en la fase revolucionaria de 1780. La sección «Las crónicas andinas» está dedicada al análisis de la *Relación de antigüedades del Pirú*, de Santa Cruz Pachacuti Yamqui, la *Nueva Coronica e buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala y los *Comentarios Reales* y la *Historia General del Perú* de Garcilaso Inca de la Vega, textos que evidencian la confluencia del mundo andino y el hispánico. En el primer caso se muestra de qué manera un significante andino (Viracocha) se carga de un nuevo significado (dios creador) al integrarse en un horizonte providencialista; este procedimiento, señala García-Bedoya, es el preconizado por las tácticas evangelizadoras. Guamán Poma presenta más abiertamente el pensamiento de las élites andinas después de la conquista, en lo que puede considerarse un doble movimiento, que consiste en denunciar injusticias y reivindicar la estirpe yarovilca en el orden colonial (cosmovisión que ha incorporado nociones occidentales) y, por otro lado, una propuesta de reordenamiento colonial sobre bases andinas. En cuanto a Garcilaso, su condición de mestizo no lo aparta de la adhesión a las élites andinas, con las que comparte su visión del pasado y sus anhelos. Su escritura da cuenta de la compleja posición del sujeto, desplegada a través del manejo de códigos renacentistas que articulan la vertiente andina de las formas de la épica oral. La sección «El barroco andino» (denominación que reemplaza a la de «barroco mestizo» para enfatizar lo cultural) releva dos expresiones privilegiadas: la pintura cuzqueña y el teatro quechua colonial, al que se dedica un estudio pormenorizado en las secciones siguientes. Particular interés reviste el análisis de las tradiciones prehispánicas y la elaboración colonial que confluyen en la leyenda ollantina. El recorrido por diversas fuentes y motivos, así como la minuciosa confrontación con los códigos del teatro español, permiten

elaborar una cronología del teatro quechua colonial. De esta manera, se despliega el carácter transcultural del *Ollantay*, obra que podría situarse entre 1750-1760, en el apogeo del Renacimiento Inca, en la que confluyen tradiciones orales andinas y versiones ficcionales de la literatura colonial. Las secciones siguientes, están dedicadas a un grupo de textos —los memoriales— que expresan el pensamiento de las élites andinas desarrollado en dos órdenes de problemas: la denuncia de los agravios y la propuesta de alternativas. Dos manifiestos, de 1730 y 1750, canalizan las expectativas de las élites en un momento de exacerbación del colonialismo, con el reinado de los Borbones; expresan, de manera rotunda, la crisis que, poco después, desembocará en las rebeliones andinas.

El libro incluye como «Apéndice» un esquema panorámico de la evolución literaria en el período de estabilización colonial, que resume las secuencias emergentes y declinantes; una «Cronología» de textos, autores, acontecimientos relevantes y gobiernos, y una «Bibliografía» primaria y secundaria, en la que se presta especial atención a las ediciones más recientes y, por lo tanto, más accesibles de los textos coloniales y a los estudios monográficos actuales.

La literatura peruana en el período de estabilización colonial. 1580-1780 continúa y profundiza las indagaciones de Antonio Cornejo Polar —especialmente las desarrolladas en *La formación de la tradición literaria en el Perú*— en torno a la literatura peruana como «totalidad contradictoria». Es, precisamente, la organicidad inherente a la historiografía literaria la que posibilita desplegar las modalidades de constitución y desarrollo de los discursos *criollos* y *andinos*, en un contrapunto que da cuenta de la heterogeneidad y riqueza de la cultura peruana. Si a ello se añaden la originalidad del enfoque del discurso de las élites andinas, la clara exposición de las cuestiones inherentes al hacer historiográfico y la indispensable revisión de planteos críticos, puede afirmarse, entonces, que el estudio de Carlos García-Bedoya constituye un hito en la historiografía peruana y un instrumento de reflexión necesario para venideras reflexiones.

Elena Altuna
Consejo de Investigación
Universidad Nacional de Salta

Ney Yépez,
Mundos abiertos,
Eskeletra: Quito, 2001

Mundos abiertos para imaginar y jugar. Para evocar y completar las visiones de un sueño de misterio y soledad. Mundos abiertos para borrar las fronteras de la chata existencia, de las viditas circulares y egoístas que se deshacen en la mediocridad. Mundos abiertos para reencontrarse con la magia, una instancia lúdica que el hombre de neón de estos días ha olvidado en el desván.

Mundos abiertos, el libro del escritor Ney Yépez, propone varias técnicas y tendencias narrativas entre las cuales predominan tres: una fantástica, otra de ciencia ficción o literatura de anticipo y una mágica que roza los linderos de la metafísica.

Creo que en la línea fantástica están los mejores textos de Ney. «El ático», cuento que abre el libro, se enmarca en esta línea en la que el vaivén de las imágenes, como arenas movedizas, llevan al lector a un universo misterioso donde todo es posible, cuyo final cierra un círculo de fuego en el cual el lector no queda indemne; al contrario, se involucra en la historia del arquitecto que llega por azar a una casona del centro de Quito para encontrarse con un bello fantasma que se masturba en la tina de su ahogo. «El ático» abre las puertas a universos perturbadores y de miedo. Con habilidad, el narrador hilvana una historia suelta y trepidante, plena de sentidos. Usa bien los indicios (el cuarto sellado, la historia prohibida de la muchacha, el diálogo a medias con la dueña de casa) para tejer un cuento fantástico cuyos planos temporales y espaciales se yuxtaponen y se acoplan en un abrazo intenso. El final es magnífico: el narrador personaje pensó que olvidaba la imagen de la muchacha en la tina. Vana ilusión. El fantasma ya no le dejará en paz. «Ahora temo por mi alma, porque desde hace dos días, cuando ya está entrada la noche, escucho un rumor que viene desde el baño de mi casa, como si alguien vertiera agua en la bañera, mientras silba una alegre melodía entre labios».

Siguiendo la misma propuesta fantástica en «El confidente de las niñas» el personaje-árbol evoca las instancias, o quizás los espejismos, de su encuentro con las niñas, son encuentros fugaces como toda alegría. El árbol plantado en un rincón de la vieja casa familiar forja ámbitos de ensoñación, míticos, la leyenda popular vuela, es bosque y risa pasajera. El final sorprende, tanto como «El corazón de las sombras» o la inmolación de un pintor quiteño de la Colonia (una metáfora, un hechizo de Miguel de Santiago), quien vence los siglos para perseguir a una cautivadora mujer, a su santa que amó y pinto en esos oscuros años de cruces y puñales.

Un pintor, un vampiro, que prefiere quemarse en el sol antes que acabar con el amor. Al final, el texto flaquea cuando Miguel, el pintor que quiere escapar del corazón de las sombras, habla de tiempos mejores, de tiempos felices que se aproximan más a una telenovela rosa. El eterno retorno, el tiempo circular, la reencarnación en el Quito moderno son las inquietudes resueltas en una historia asimismo circular afectada por la observación señalada.

En la «Ouija» la tensión se acrecienta. Un grupo de jóvenes universitarios se anima a practicar este ritual de fantasmagorías en una casona del viejo Quito, el espacio que mejor recrea Ney Yépez. Otra vez se abre la ventana vedada al reencuentro con la fantasía y viene el remate con un final inquietante que tiene la virtud de incorporar al lector a un paisaje citadino con dos invitados especiales: Romano y Elena, los fantasmas que convocó la Ouija.

Si bien todos los textos están escritos con un lenguaje ágil y pleno en imágenes, en el cual juega un papel de primer orden la experiencia periodística del autor, en la «Ouija» el lenguaje se enriquece por los giros coloquiales que Ney logra. Es un seductor fraseo juvenil que en buena hora el narrador incorpora para alivianar la atmósfera tensa, pesada, de la Ouija.

«Garganta de fuego» cierra con soltura esta fase fantástica. En este cuento, un periodista que cubre la erupción final de Garganta de Fuego (el referente es el Tungura-

hua) va al encuentro con su destino: la devastación de un paisaje lunar como punto culminante de su vida. Hasta aquí el cuento gana en hondura. Pero el autor le da una vuelta de tuerca cuando incorpora a un sacerdote que narró la primera gran erupción del volcán, en 1918; entonces se cambian los planos espaciales y temporales y el periodista vuelve a 1918, se queda en el ropaje del monje, quien a su vez se trastoca en el periodista. «¿Cómo puedo ser dos personas al mismo tiempo, en distintas épocas?», se pregunta el monje para dejar un final abierto y connotativo.

«El vigía» es el mejor exponente de la literatura de anticipo. Un texto para la reflexión porque ata bien la tendencia de autodestrucción del hombre de todos los tiempos, pero más de los actuales de guerras y fanatismos religiosos.

«La iniciación» y «Alianza futura» indagan en la magia y en el shamanismo, en aquellos cielos e infiernos que para muchos son tan próximos ya que se configuran en la Amazonía, en la Sierra ancestral. Los textos de este filón narrativo están bien concebidos, pero difieren mucho en calidad de los fantásticos, cuyas atmósferas asfixian, invitan al juego de la literatura, un juego que completa la vida, que la vuelve más humana y posible.

Nunca he sido un purista del idioma, creo que éste es un hecho vivo que se alimenta en el devenir cotidiano de la gente, de los pueblos. Sin embargo, las constantes faltas de ortografía molestan y afectan a los cuentos. El lenguaje es nuestro instrumento y hay que cuidarlo palabra a palabra. Bienvenidos estos *Mundos abiertos* al juego, a la imaginación, a la fantasía.

Byron Rodríguez Vásconez

Miguel Donoso Pareja,
La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona,
Guayaquil, Imaginaria / Eskeletra, 2001, 309 pp.

¿Cuál es el sentido de la verdad entendida no como aquello que sucedió sino como la historia que contamos de la manera que queremos que haya sucedido? La verdad, así concebida, carece de sentido no por razones de índole moral sino porque la realidad, en sí misma, pierde importancia frente al discurso que construimos sobre esa realidad. Eso es lo que podemos leer detrás de la frase de Flaubert, «todo lo que inventamos es cierto», que Miguel Donoso Pareja utiliza como título de uno de sus libros de cuento. La única certeza de la realidad reside en lo dicho, en el discurso que tiene lugar gracias a la palabra puesto que, para el transcurrir de los seres humanos, lo que no ha sido contado no sucedió; al mismo tiempo, la invención que se produce en aquello que se cuenta, por el solo hecho de ser construido como discurso, se convierte en lo verdadero. Pero la invención tiene que convertirse en memoria para que viva y la memoria, en aquellas culturas ágrafas, quedaba fijada en la tradición de la voz que

anhelaba perdurar a través de las generaciones; para nosotros, en cambio, la memoria existe en la letra. La cultura de la voz ya se perdió, al menos para lo que llamamos Occidente; para nosotros, el jolgorio de lo escrito es también la celebración de la vida, es decir, de la memoria. Desde una perspectiva puramente especulativa, somos ficciones; creaciones del lenguaje con el que hablamos de nosotros mismos, con el que hablan de nosotros; productos de la fiesta de la palabra y de la letra, de la literatura. Somos, entonces, Aureliano Segundo descifrando los manuscritos de Melquiades.

Pero la memoria que es permanencia también es, paradójicamente, olvido toda vez que la ausencia que ella encierra se traduce en la memoria muerta de lo que ya no es parte del discurso aunque fuera parte de ese transcurrir efímero que es lo cotidiano. Si contemplamos ese pequeño óleo de Salvador Dalí titulado «La persistencia de la memoria» (1931), veremos tres relojes derretidos, símbolos del implacable paso del tiempo, y al fondo del paisaje, el agua enfrentada a una tierra baldía: la memoria persiste sombríamente, en cierto sentido, ella puede ser la maldición de la eternidad, ahí donde el tiempo derretido es también el símbolo de la persistencia del olvido. Ser olvido es el destino de J, el personaje de *Hoy empiezo a acordarme*. Pero el olvido es la tercera muerte, la definitiva, del ser. Y si ser olvido es un destino, esos seres dolientes de la vida, anhelantes de memoria, saben que, hagan lo que hagan, la finitud es implacable; por tanto, saben también que tienen que empezar a morir.

La primera muerte es la pérdida del deseo. En la novela que presentamos esta noche, la primera muerte de Tyrone Power es la muerte de su espíritu en el Monumental del Barcelona y constituye una muerte esencial, «es simplemente no poder seguir viviendo [...] es no poder hacer nada de lo que uno siempre pudo hacer, o hacerlo tan mal que mejor es no intentarlo» (150), según la definición del propio Tyrone Power López, futbolista retirado con un pasado de gloria en Barcelona; comprobar la traición de su mujer es tan solo una chispa —banal desde que Ms Gloria Steiner fundara la revista *Now*— que nos indica que, por encima de los grandes acontecimientos, los sucesos cursis de la cotidianidad se convierten en los elementos fundamentales de un destino. A partir de ese momento, el hastío se apodera del héroe y el erotismo, la fuente en donde se sacia la vida, es abandonado pues no se puede llamar erotismo a la mecánica del sexo que es lo que continúa practicando, ocasionalmente, el héroe con sus amantes: «Al descartar la ausencia del otro como deseo, Tyrone Power había perdido en ese instante toda conciencia de sí mismo, por lo que supuso, pensaba ahora, que había muerto...» (154). La segunda muerte (la real en el ámbito de la novela) es, paradójicamente, una muerte literaria: la primera, la esencial, hace del héroe, como sucede en las novelas policiales, un personaje que aparece muerto ante los lectores en las primeras páginas; la segunda, la literaria, únicamente contribuye a darle cuerpo a la tesitura policial de la novela. Clit Mairot, el detective, triunfa no solo al descubrir que la muerte de Tyrone es un suicidio cometido para confirmar la muerte esencial: aquella que sucedió en el Monumental del Barcelona cuando el futbolista se dio cuenta de que ese equilibrio frágil en el que se sostienen todas nuestras vidas había sido destruido: «...la muerte es una humillación, la expresión de un poder despiadado, la esencia de lo inevitable» (150).

¿En qué lugar de la realidad sucede la muerte de Tyrone Power? La pregunta puede sonar retórica desde el momento en que estamos hablando de una novela; dicho así,

esa muerte solo pudo ocurrir en la ficción. Sin embargo, si nos atenemos a que la vida se construye en el discurso, esa muerte ocurre en un mundo en el que lo literario es lo esencial. Cuando Jasper Johns pintó su «Summer» en 1985, incluyó en el cuadro no solo a la famosa Mona Lisa sino también a «Flag», de 1954, uno de sus más conocidos trabajos; asimismo, en «El estudio rojo», 1911, Henri Matisse incluyó algunos de sus propios trabajos en pintura, escultura y cerámica. Así, ambos artistas hicieron de sus trabajos plásticos un mundo verdadero, intercomunicado con otros espacios artísticos. En su novela, Donoso Pareja dialoga con otras ficciones literarias, las propias y las ajenas, convertidas, por fuerza de la palabra, en espacios reales. Ahí tenemos a Pepe Carvalho, el detective de las ficciones de Vázquez Montalbán; Philip Marlowe, el famoso personaje de Raymond Chandler; y a Osvaldo Soriano, el recordado novelista argentino, amante de los gatos y de Boca Juniors justo en el tiempo de escritura de *Triste, solitario y final*, que, dicho sea de paso, es la frase que pronuncia Marlowe al final de *El largo adiós*: tres seres de distintas realidades hermanados en la realidad del texto de Donoso, como para confirmarnos la idea de que las ficciones son las únicas *mentiras verdaderas*, parafraseando una de las más lúcidas ideas de Vargas Llosa acerca de la novela entendida como género literario, *mentiras* en las que vale la pena no solamente creer sino también abandonarse al placer de sentirlas ciertas mientras nos convocan a su encuentro.

Una lectura anecdótica y, tal vez un poco superficial, diría que esta novela es una novela de Guayaquil. De hecho, creo que los guayaquileños se sentirán como en casa, después de todo la novela transcurre en esa ciudad y Clit Mariot la recorre de un lado a otro y, además, el mismo título es, desde un comienzo, la presencia de un lugar identificado plenamente con la ciudad. Las ciudades, sin embargo, no son solo calles o sitios populares; las ciudades son espacios con espíritu, asfalto impregnado de cultura; en la novela de Donoso Pareja, la ciudad está quieta, es, más que un cuerpo vivo, un escenario: sostiene la acción en sus lugares, pero carece de una presencia que nos permita entenderla como un elemento simbólico con incidencia en el desarrollo de la novela. Y si Guayaquil es el escenario de la realidad inmediata; Barcelona es el escenario de una memoria, es decir el escenario de otro olvido. Ambas ciudades coinciden en la complicidad espiritual de Mariot y Carvalho que es, al mismo tiempo, la complicidad entre el tiempo de la acción y el tiempo de la memoria. Mariot trabaja recordando sus paseos por Barcelona: la cultura ilustrada de Carvalho y el esplendor de la ciudad, se unen a la constatación de la existencia en Guayaquil de aquellos inmigrantes que enlazan ambos puertos, de aquellos dos equipos de fútbol tan populares en sus respectivas urbes, de aquellas simetrías que hermanan las piedras de la fortaleza de Masada con las de Machu-Picchu.

Los personajes principales de la novela están enfrentados, jugando discretamente un juego de inteligencias. Tyrone Power y Clit Mariot miden sus fuerzas, se respetan mutuamente, juegan, el uno a encubrir la verdad para que sea descubierta por la inteligencia desafiada, el otro a descubrirla para llegar a la conclusión de que tendrá que cubrirla porque se trata de una verdad inútil frente a la verdad de la invención que el espectáculo ha hecho del futbolista heroico; ambos juegan, a sentirse adversarios en la construcción de sus verdades propias y posterior transformación en la verdad inventada, que es memoria de las colectividades humanas aunque ambos saben también, co-

mo sabemos todos, que cualquier certeza es, «desde su propia naturaleza, imposible». (147) Y si bien la novela tiene pasajes de un humor un tanto obvio, que camina en el andarivel de los chistes (a veces, inclusive, cae en el de las groserías), la inteligencia intuitiva de Clit Mariot, su práctica de karate do, el arte de la mano abierta, su saber culinario, hacen de la novela también un texto en sí mismo inteligente que profundiza sin acartonamiento sobre temas fundamentales del ser —la vida, la muerte, la memoria, el olvido, el deseo y su pérdida— y que, además, opina con mirada rápida aunque sin llegar a profundidades esenciales acerca del fútbol, la recetas de cocina, las mujeres, o la costumbre de poner nombres extraños. La novela de Donoso Pareja requiere de *lecturistas* —es decir, viajantes en el interior de los libros— atentos, capaces de ser parte del juego en el que Tyrone Power y Clit Mariot están sutilmente enfrentados.

Justamente por eso, y siguiendo la práctica de la lectura crítica que el propio Donoso Pareja nos enseñara a quienes trabajamos en sus talleres literarios, es que discrepo con algunas construcciones narrativas de la novela; por ejemplo, algunas de las recetas que Mairot prepara son para que se sirvan entre cuatro y seis personas y dado la exquisitez del personaje, es improbable que consuma tales platos recalentándolos en seguidilla; a veces, existe una excesiva corrección en el uso gramatical (inclusive, el narrador da explicaciones sobre ciertos problemas de uso de la lengua, 114) y aquello no solo le quita estilo a la novela sino también que, en esos pasajes, la vuelve correcta pero a costa del decaimiento de su propia fuerza narrativa. Hay por ahí un «ola» que debería ser «hola» (13) y otros asuntos menores: cierta traducción equivocada del nombre de un cóctel (163), una receta de un cóctel que usa mal un ingrediente (163) y la imposibilidad de agitar un cóctel con una tapa en un vaso (164) —aquellos que son aficionados a la preparación de cócteles saben de lo que estoy hablando— y aún imaginando que Mariot sí puede hacerlo no resulta verosímil en la sintaxis del personaje que siendo un sibarita no tenga una coctelera.

Pero estos gazapos son, en realidad, lo de menos: su señalamiento sirve únicamente para hacer del crítico un lector impregnado de vanidad, más atento que el texto mismo; algo que, particularmente, me aburre. Los señalo simplemente porque sé que para Donoso Pareja un comentario sobre su libro no estaría completo sin estas llamadas al margen. Lo que verdaderamente me interesa es descubrir senderos de comunicación con el texto; después de todo, la literatura está en la palabra de múltiples sentidos, en los enfrentamientos éticos a que el ser humano es sometido durante la lectura, en el éxtasis que provoca el tratamiento personal de la lengua literaria que deviene en estilo. La relación que la novela de Donoso Pareja construye con sus *lecturistas* se sustenta en el ansia de permanecer, de ser memoria, es decir, invención.

En síntesis, *La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona*, de Miguel Donoso Pareja es, sobre todo, un texto en el que el autor construye un mundo literario que se sostiene en la literatura. Una memoria de la memoria, la invención de una vida, es decir la construcción de la única realidad posible, la realización de una *mentira verdadera*. La vida de Tyrone Power, vida literaria y esencial, se parece a la literatura que actúa como vaso comunicante en la novela de Donoso (por ejemplo, las cosas le ocurren de manera parecida a lo que sucede en las novelas que lee el detective Clit Mariot; de hecho, las cosas que el detective lee en ellas se convierten en la apertura de sus intuiciones) pero si aceptamos que esa vida de Tyrone Power López es literatura

para nosotros *lecturistas*, la conclusión a la que nos permite arribar es que la literatura se parece a sí misma y, por ende, se pertenece al mundo por ella creado: libros que hablan de libros, personajes que se comunican de una novela a otra, infinidad de elementos lúdicos en la aventura de la palabra; enfrentamiento de la memoria y el olvido, o sea, de la invención que perdura y del presente efímero.

Raúl Vallejo
Universidad Andina Simón Bolívar