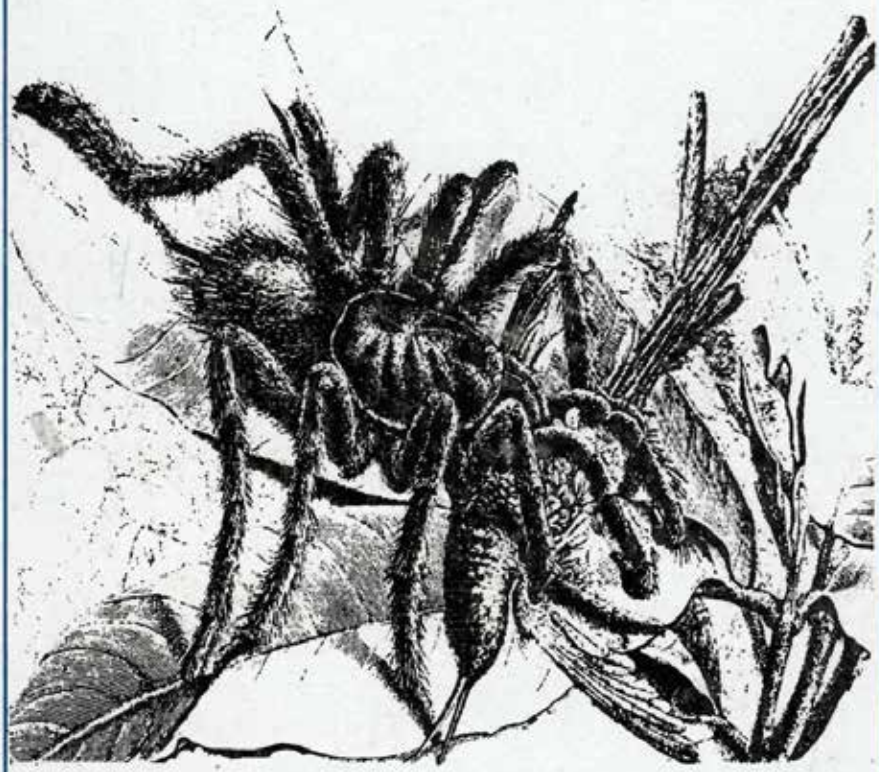
dos | I semestre/1994



# kipus

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Triplicado

# kipus

•REVISTA ANDINA DE LETRAS•

dos I. semestre/1994

## CONTENIDO

*Estudios*

GUILLERMO MARIACA 3 La fundación de la palabra: ensayo sobre la modernidad de la crítica literaria latinoamericana

ROMÁN DE LA CAMPA 15 Angel Rama en la coyuntura posmoderna

ALEJANDRA CIRIZA 27 Sobre utopías y modernidad: posiciones y perspectivas

JULIO PAZOS BARRERA 43 Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950

MANUEL JOFRÉ 61 Hacia una crítica dialógica

*Crítica*

JUDIT GERENDAS 69 Mempo Giardinelli, el Premio Rómulo Gallegos y *Santo oficio de la memoria*

RICARDO GUTIÉRREZ MOUAT 75 Mario Vargas Llosa y la ética de la ficción

*Reseñas de libros* 83

*Referencias de publicaciones* 95

*Actividades y hechos* 107

*Colaboradores* 115

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
2/1994/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional



# La fundación de la palabra: ensayo sobre la modernidad de la crítica literaria latinoamericana

Guillermo Mariaca

La crisis de la modernidad latinoamericana, que nos ha llevado a considerar nuestra propia heterogeneidad como componente indisociable de nuestra historia, puede ser referencia básica en el momento de explicar la formación de los criterios de política cultural y de canonización de la literatura latinoamericana. Nuestra heterogeneidad podría ser entendida en términos de actividad productiva ligada a fuerzas sociales y sujeta al mismo juego de intereses y autoengaños de cualquier otro esfuerzo por tener y/o ganar poder. No se trata, entonces, de solo leer contra el texto discursivo de la crítica literaria latinoamericana en su esfuerzo por constituir la identidad de un particular proyecto de poder: "nuestra América". No se trata solo de denunciar sus omisiones, sus exclusiones, sus preferencias, o sus paradójicos modos de narrar con una escritura moderna la oralidad persistente o tantos otros recursos apenas alfabetos del testimonio y de la novela y de la poesía. Se trata sobre todo de leer a través del texto, para que no hayamos simplemente desplazado la reverencia por el autor a la reverencia por el texto, la reverencia por la literatura a la reverencia por la crítica.

La perspectiva histórica nos permite releer el particular pasado discursivo de la crítica literaria latinoamericana como un compromiso con el presente, es decir, como la operación efectiva de sus discursos dentro de la contemporaneidad. Pero desde el punto de vista de la crítica a la modernidad, el trabajo de estos fundadores no habría que situarlo exclusivamente en relación al objeto que definen y a las fronteras del campo de estudio que delimitan; si su obra reclama este derecho sería más productivo darle a su discurso el privilegio de asumirlo como punto de referencia, no como monopolio de la palabra. ¿Cuáles son, entonces, estos puntos de referencia, estas piedras fundamentales, que el discurso crítico actual tiene que asumir como su propia historia y como raíz de su posibilidad? ¿Qué han establecido nuestros fundadores, más allá de sus obras completas, más allá de las fronteras de ese territorio discursivo que colonizaron

con el poder de su palabra?

El aporte obvio de Pedro Henríquez Ureña es haber constituido una visión globalizadora de la historia literaria y cultural de América Latina como totalidad. Tanto *Las corrientes literarias de la América hispánica* como su *Historia de la cultura en la América hispánica* son esfuerzos definitivos por "escribir" nuestra específica autodeterminación cultural y desterrar una visión colonial que impedía vernos a nosotros mismos. Este "americanismo literario" está caracterizado por una tradicional definición humanista del arte complementada con lo que él llama "nuestro perfil espiritual"; en otras palabras, la literatura latinoamericana es un conjunto de textos cuya unidad se sustenta en una historia cultural común y cuya autonomía se inicia con la poesía modernista.[1]

El haber diseñado el objeto de estudio era, sin embargo, insuficiente. Si se hubiera limitado a esta tarea, el proyecto de Henríquez Ureña hubiera concluido en otra historiografía. El postula, como existencia complementaria al objeto, la noción de un sujeto como agente de esa tesis cultural. Este sujeto, el intelectual, ejecuta el programa del "americanismo literario" como parte de un proyecto general de política cultural que asume como instrumento de operación al alfabeto: signo de nuestra modernidad. Si el intelectual latinoamericano está ejecutando un proyecto de autonomía cultural, la prueba de su madurez será su institucionalización en la academia universitaria, en las editoriales y en la educación pública.

Aunque tanto la delimitación de un nuevo objeto de estudio como el diseño del sujeto que lo produce constituyen el núcleo del aporte a la historia literaria latinoamericana de parte de Henríquez Ureña, su modernidad cultural no solo radica en esto. Más allá, hay que entender su "americanismo literario" como la conjunción de operaciones para la independencia cultural de América respecto a Europa, al mismo tiempo que como guía para la autonomía del intelectual respecto al Estado nacional. Este "mapa cognitivo", entonces, no se limita a los objetivos deseables de la literatura, sino al diseño de una política cultural que se apoya en la necesidad de la unidad cultural latinoamericana. Si somos diferentes porque somos "fusión de elementos europeos y elementos indígenas que dura hasta nuestros días",[2] esta diferencia se convierte en especificidad moderna con su tratamiento de la articulación entre ambos "elementos": la cultura americana puede reconciliar la universalidad con su propia tradición. Y

---

1. La autonomía literaria comienza con el modernismo porque Henríquez Ureña plantea que el barroco americano tiene como efecto más importante el mestizaje cultural —todavía dependiente— y el romanticismo tiene como resultado la formación germinal de las literaturas nacionales. Tanto el antecedente más lejano como el más cercano al modernismo no alcanzan a plantearse la autonomía cultural.
2. Pedro Henríquez Ureña, *Obras completas*, ed. Juan Jacobo de Lara, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1976-79, vol. X, p.347.

esta reconciliación será resultado de una producción cultural autónoma respecto del Estado nacional (autónoma, porque si bien el intelectual puede participar en tareas estatales como la educación o la difusión —el propio Henríquez Ureña participó durante la gestión ministerial de José Vasconcelos o cuando fue llamado a ejercer como ministro en su propio país—, su producción no obedece sino a los objetivos culturales de la "magna patria").

Las que podrían denominarse sus fórmulas del americanismo literario recorren todos los requisitos que requiere la elaboración de una historia de la cultura de América Latina, y esas fórmulas son los criterios canónicos que permitieron a Henríquez Ureña determinar las relaciones existentes entre la literatura, la cultura y la historia latinoamericanas proponiendo "los nombres centrales y libros de lectura indispensables".[3]

Alfonso Reyes, en cambio, tiene como objetivo la legitimidad discursiva de la crítica literaria en nuestra América. Su "Aristarco o anatomía de la crítica" reúne una valoración muy positiva de la que llama "cultura occidental" con la inevitabilidad de su incorporación a nuestra América dado que Europa es nuestra raíz cultural. Los americanos, entonces, nos haremos universales a través de la lengua; asumiendo, claro, que Reyes concibe a la lengua como metonimia de la cultura y, al mismo tiempo, como instrumento que hará accesible el mundo a la identidad americana.

Esta tensión entre identidad americana y cultura "universal" no se resuelve en la obra de Reyes con argumentaciones históricas, sino con algo que podría denominarse, algo crudamente quizá, viabilidad postcolonial. La identidad americana consiste exclusivamente en la capacidad de comunicarle a la cultura europea nuestro "condimento de abigarrada y gustosa especería";[4] es decir, bautizarnos con la palabra europea para alcanzar el derecho a la palabra americana. Pero ¿por qué debemos asumir nuestra colonización cultural con tanto entusiasmo?; ¿es que nuestra única oportunidad de sobrevivir culturalmente como una entidad diferente pasa por la subordinación ética, epistemológica y lingüística a la cultura "occidental"?

No es una particularidad de la obra de Reyes el plantear que nuestra mejor alternativa es asumir al colonizador para devenir su contemporáneo. Lo singular es haberle adjudicado a la literatura el rol de dirección del "progreso" porque "la literatura se adelanta a la política";[5] en otras palabras, solo la ficción puede diseñar las posibilidades del proyecto nacional americano porque solo ella puede inventar nuestra identidad de tal manera que esa identidad sea

---

3. Pedro Henríquez Ureña, *La utopía de América*, comps. Angel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p.47.
4. Alfonso Reyes, *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955-90, vol. X, p.161.
5. Alfonso Reyes, *Obras*, vol. XI, p.188.

contemporánea de la cultura "occidental". Si ellos nos nombraron, recuperarnos pasa por la invención de un nuevo nombre.

Como en Henríquez Ureña, también en Reyes son unos "cuantos y contados genios"[6] los únicos que pueden superar la encrucijada entre americanismo y universalismo, los destinados a escribir nuestro futuro por medio de aquellos arquetipos que solo se realizan y encuentran en la "literatura en pureza" (Reyes, 1968:203). La legitimidad de la crítica, entonces, resulta de su capacidad para determinar cuál es la literatura que está inventando nuestra representación de acuerdo al criterio de la viabilidad postcolonial: la modernidad americana.

La obra de Reyes, como la de todos los fundadores de la crítica literaria latinoamericana, no se limita a elaborar nociones generales cuya importancia y pertinencia pueden ser cuestionadas. El sustenta sus postulados con aquel trabajo que sigue siendo considerado como el primer texto teórico latinoamericano que reflexiona sobre el asunto del estudio científico de la literatura. Su motivación es determinar la "esencia común al fenómeno literario"[7] para poder concluir en la autosuficiencia de la ficción. De esta manera, cancelando la función referencial del discurso literario y toda la pragmática ligada a su uso por la comunidad interpretativa, la literatura latinoamericana encontraría la vía para inventar su lenguaje y, por consiguiente, su representación, sin tener que recurrir directamente a la especificidad histórica de América Latina ni a la tradición cultural europea.

Para Reyes, la supervivencia cultural de América dependía de su apropiación de la "lengua", es decir, de poder hablar a Europa a su misma altura literaria. Su aporte a la fundación de nuestra crítica, entonces, es hacer de nuestra literatura un monumento teórico de la modernidad latinoamericana: "el arquetipo que quisiéramos ser" (Reyes, 1968:116).

Tanto para la construcción del canon como para el establecimiento de la legitimidad de la literatura y la crítica literaria latinoamericanas, Reyes y Henríquez Ureña requerían celebrar las virtudes de la modernidad. El suyo es un movimiento afirmativo que tiene su raíz en la necesidad de contar con una cultura moderna y su conclusión en la definición de una política cultural consistente con ese objetivo. Mariátegui también cree en la necesidad de esa modernidad para América Latina, pero de una modernidad autodeterminada.[8]

---

6. Alfonso Reyes, *Ensayos*, comp. Roberto Fernández Retamar, La Habana, Casa de las Américas, 1968, p.189.
7. Alfonso Reyes, *El deslinde: prolegómenos a la teoría literaria*, México, El Colegio de México, 1944, p.17.
8. Distingo entre autonomía y autodeterminación como tipos de independencia cultural. La autonomía presupone un proceso de hibridación cultural dependiente a partir del cual se está constituyendo una cultura americana. La autodeterminación, en cambio, parte de la especificidad histórica para concluir en la inevitabilidad de un proyecto de cultura americana.

Construir la independencia cultural es una tarea paralela a construir su modernidad.

El paralelismo entre autodeterminación cultural y modernidad literaria se encuentra englobado por la correspondencia que debe existir entre vanguardia política y vanguardia literaria; aunque, claro, si la literatura depende de la realidad histórica, su importancia radica en su capacidad de asociación con lo más "hondamente revolucionario".[9] Para el conjunto de la visión mariateguiana de la literatura, entonces, ésta es el instrumento de construcción de una lengua propia, autónomamente americana, descolonizada.

La periodización que Mariátegui postula para la literatura peruana —periodización que fácilmente es generalizable a la literatura latinoamericana inclusive apoyándose en su propia argumentación—,[10] es una de las operaciones que le permite oponer el discurso colonial al discurso nacional y definirlos como fases, inicial y final, del proceso de independencia cultural. La característica central de la literatura nacional no es, entonces, solo su autodeterminación respecto a la literatura metropolitana; su término definitorio es la representación de lo popular (que en la situación peruana es la tradición indígena).

La inevitabilidad del carácter ideológico y político de la literatura y de la crítica que la historiza, es la noción que permite convertir a la cultura, concebida como "tradición del pueblo",[11] en parte del proyecto revolucionario. De esta manera, el intelectual asume "un puesto en la acción colectiva"[12] de representar el futuro de la cultura americana proponiendo una modernidad alternativa al simulacro metropolitano. Mariátegui no solo cuestionó al canon y a las costumbres académicas que lo formulaban; siendo esto importante es notoriamente secundario frente a la modernidad socialista e indigenista que alcanzó a proponer como proyecto cultural americano. Su respuesta es, ciertamente, la alternativa más radical ante los anzuelos que la modernidad ofrecía a los fundadores de nuestro pensamiento crítico y que él, como todos, también probó para mejor conocer al "íntimo enemigo".

La modernidad latinoamericana nació como un dilema: se revolvía contra la historia colonial y, al mismo tiempo, construía su raíz en esa historia. ¿Puede uno extrañarse, acaso, de que el discurso de los fundadores de la crítica literaria latinoamericana sea un discurso moderno y de que esta modernidad esté elaborada como una retórica de las encrucijadas culturales? ¿Es que el proceso

---

9. José Carlos Mariátegui, *Obras*, 2 vols., La Habana, Casa de las Américas, 1982, p.307.
10. En José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, ed. Aníbal Quijano, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p.156, se lee: "Una teoría moderna —literaria, no sociológica— sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo distingue en él tres periodos: un periodo colonial, un periodo cosmopolita, un periodo nacional".
11. José Carlos Mariátegui, *Temas de nuestra América*, Lima, Amauta, 1975, p.93.
12. José Carlos Mariátegui, *La escena contemporánea*, Lima, Amauta, 1969, p.154.

de conformación de nuestra crítica, que es el proceso de constitución de nuestra literatura, podía escapar a la paradoja de tener que fundarse con la misma palabra que nos colonizaba?

Para nuestros fundadores la modernidad estaba caracterizada por la autonomía cultural como posibilidad de la emancipación o, cuando menos, como visión de su promesa. No importaba que "en los años treinta no llegaban al 10 por ciento los matriculados en la enseñanza secundaria que eran admitidos en la universidad";[13] la autonomía cultural era el único horizonte que tenía legítima visibilidad. La modernidad también estaba construida por la institucionalización de sus agentes aunque la profesionalización de los intelectuales seguía limitada a una pequeña minoría lo que hacía "imposible formar mercados simbólicos donde puedan crecer campos culturales autónomos" (García Canclini, 1990:66); aún así nuestros fundadores sostenían la legitimidad y la representatividad de los intelectuales. Nuestra crítica literaria, por consiguiente, defendía su autonomía y su institucionalidad porque estaba simbióticamente ligada a la modernidad cultural en su conjunto, a ese discurso homogeneizante que creía en la salvación de nuestra América por la cultura.

¿Cómo han respondido y cómo han continuado esa tradición de la modernidad aquellos que reclaman a Henríquez Ureña, Reyes y Mariátegui precisamente como fundadores de la modernidad? Pero, sobre todo, ¿por qué Angel Rama, Octavio Paz y Roberto Fernández Retamar han inventado esa tradición? ¿Es que la constitución de un discurso moderno es un supuesto inevitable en la lucha por la producción de hegemonía a través de la reproducción de capital cultural? ¿Es que se trata de compartir una raíz común para que la legitimidad de las distintas representaciones del imaginario latinoamericano ni siquiera entre en discusión? O será, más bien, que dado que una formación discursiva es un proceso de producción social de sentido sometido a condicionamientos y especificidades históricas y regionales, esta limitación deriva necesariamente en la noción de "teoría regional" definida como la estrategia de representación de formaciones discursivas históricamente determinadas. Es decir, que quiéranlo o no y complementariamente a la pugna de sus distintas políticas culturales por ganar legitimidad y representatividad, y a la necesariamente permanente contestación a la modernidad central, todos nuestros críticos modernos asumen la unidad de la crítica literaria latinoamericana dado que de su práctica discursiva es posible inferir el objeto teórico regional llamado literatura latinoamericana. La formación de una tradición, entonces, no radica solo en la continuación crítica de los supuestos teóricos previos, sino, sobre todo, en su extenuación, en forzarlos hasta su propia

---

13. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, p.67.

frontera epistemológica.

La obra de Angel Rama es la ilustración de una lucha por refundar el canon heredado porque duda de su representatividad. Esta no implica prioritariamente nombres o corrientes literarias; la representatividad del canon debiera contraer como condición necesaria su representatividad respecto a nuestra cultura. Y para que esto sea posible, los canonizadores deberán ser abiertamente ideológicos, ser ellos mismos quienes delaten sus preferencias y sus prejuicios. El punto de partida de la obra de Rama, entonces, es el cuestionamiento a la legitimidad de los intelectuales como portavoces de la cultura americana dada la inevitable relación entre ellos y el poder del Estado como determinación de su función social.

Quizá por esa razón, su último libro publicado póstumamente es sobre todo una relectura de nuestra historia intelectual. Hay un permanente juego entre el énfasis en la autonomía cultural y el servicio de los letrados al Estado nacional. A pesar de que sostiene las ya tradicionales hipótesis sobre el proceso de autonomización cultural (urbanización, educación masiva, formación de la opinión pública), enfatiza que el surgimiento de la clase media a principios de siglo pone en cuestión esa misma autonomía: el nuevo agente social cuestionará la propiedad privada de la letra. Por otra parte, a pesar del elogio de Rama a la modernidad latinoamericana, también debe enfatizarse su afirmación de que el intelectual es el agente de una doble dependencia: del poder estatal y de la modernidad metropolitana.

Esa dialéctica entre el "realismo político" que implica formar parte de la academia moderna y la permanencia de una distancia crítica que posibilite sostener un cuestionamiento a los recursos de la autoridad como, por ejemplo, el establecimiento del canon, son la fuente del que probablemente sea su trabajo mejor conocido y más significativo: *Transculturación narrativa en América Latina.*

Para Rama, entonces, la modernización y la identidad cultural no son prácticas inevitablemente incompatibles; más aún, solo una modernidad híbrida[14] permite una viabilidad cultural en América Latina. Por consiguiente, es imprescindible ampliar el canon para representar "cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos" (Rama, 1982:123) y, al mismo tiempo, incorporarlo al discurso de la modernidad para hacernos legibles. La representatividad del canon, por consiguiente, resulta de incorporar la alteridad al "discurso sobre la formación, composición y definición de la nación".[15] Así, el canon moderno en América Latina ya no podrá excluir su colonial raíz esquizofrénica.

Todo el trabajo de Rama por cuestionar la modernidad del canon literario

---

14. Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p.29.
15. Angel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984, p.92.

latinoamericano es, al mismo tiempo, un reconocimiento de su hegemonía. Y mientras lucha por un espacio viable de poder en la política cultural latinoamericana proponiendo dudas metódicas y explicitando la existencia de un sistema literario más amplio e intelectualmente generoso, también celebra a nuestra modernidad porque es una "lectura de nuestra realidad".[16]

En tanto Rama postula la inevitabilidad de una hibridación de nuestras políticas culturales, Octavio Paz sostiene la necesidad de un discurso autosuficiente que consista en "el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad"[17] y que sea capaz de realizar el extremo autorreferencial de la modernidad cultural: la completa autonomía intelectual. El instrumento será la retórica de la analogía que "hace del universo un poema" (Paz, 1974:84).

No se trata, sin embargo, de una posición autista, sino de una agresiva política poética, teórica y cultural; una continuación, en cierto sentido, de la obra de Reyes. La alteridad es aquella frontera referencial del lenguaje ante la cual y contra la cual el poema se construye precisamente para cancelarla. Cancelar la alteridad referencial que predomina en el lenguaje cotidiano es el objetivo central de una poética que, así, celebra su autodeterminación. Esta alteridad, obviamente, no se limita a la referencialidad lingüística sino que se extiende hasta la política cultural de la modernidad. Es justamente el núcleo de la modernidad según la versión metropolitana: la razón crítica, aquello que "traza sus límites, se juzga, y al juzgarse, consuma su autodestrucción como principio rector" (Paz, 1974:47), es decir, destruye las huellas de la representación. No habrá, por consiguiente, posibilidad de mediación entre historia y cultura; ambas son entidades autónomas entre sí.

Una vez establecida la mutua independencia, Paz avanza otro paso en su trabajo por eliminar de la poesía, y de la teoría cultural que la celebra, todo residuo de alteridad referencial. Dado que no se debe aceptar convivir pacíficamente con la modernidad histórica a pesar de tener que aceptar su contemporaneidad, Paz comienza maldiciéndola y termina ignorándola asumiendo que al inevitable "fin de la era moderna" (Paz,1974:207) retornará la transparencia entre poesía y lenguaje porque el fundamento del poema, a pesar de toda la alteridad presente en la modernidad, sigue estando compuesto por "unos cuantos arquetipos"[18] universales.

¿No es acaso este movimiento teórico una conversión de la historia moderna en discurso autosuficiente?; ¿no es la poesía el "huevo de la serpiente" de la

---

16. Angel Rama, *La crítica de la cultura en América Latina*, eds. Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p.365.
17. Octavio Paz, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p.108.
18. Octavio Paz, *Sombras de obras: arte y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p.43.

modernidad? Para Paz, "a despecho de las diferencias de lenguas y culturas nacionales, la poesía moderna de Occidente es una" (Paz, 1974:10); si ésta poesía elabora su autonomía referencial, es también una respuesta conjunta a la alteridad histórica que revela ese origen primordial previo a la caída cuando la palabra y la cosa eran una sola y misma. No basta, por consiguiente, asumir la crítica, ni de, ni a la modernidad; ante esta trampa de la historia hay que recurrir a la fe en la práctica poética como única posibilidad de retornar a la unidad entre hombre y naturaleza.

La tarea de la crítica literaria, entonces, será reproducir la experiencia de vivir al mundo como discurso y establecer la prioridad absoluta de ese discurso sobre la "realidad"; al hacerlo estará actuando como traductora a términos modernos de la poesía, que de otra manera quedaría limitada a ser concebida como "experiencia mística" o delirio con la página en blanco.

El objetivo final de su paradójico recurso a la teoría, sirve a Paz como defensa racionalmente moderna de la autosuficiencia de la palabra. Y como argumento mayor para dotar de legitimidad a aquella poesía latinoamericana que basa su centralidad en su "universalidad", en su capacidad de hablar el mismo "lenguaje" que cualquier otra poesía autorreferencial, y que persiste en condenar a la totalidad de la modernidad histórica de nuestra América como un elogio de la autosegregación y la marginalidad.

Notable paradoja, ciertamente, que Angel Rama y Octavio Paz —a pesar de las enormes diferencias ideológicas y epistemológicas que los separan— concuerden en el objetivo prioritario de construir un discurso cultural latinoamericano que sea un interlocutor moderno y válido. Pero es aún más difícil imaginar, a priori, cómo la obra de Roberto Fernández Retamar, en tanto referente "institucional" de aquella crítica que cuestiona radicalmente a la servidumbre neocolonial de la modernidad discursiva latinoamericana, también comparte ese objetivo común.

Fernández Retamar ha enfatizado, no el determinismo social, sino la necesidad de "buscar y encontrar vías"[19] para ser útiles al proyecto de la revolución socialista latinoamericana y, por consiguiente, la urgencia de romper los lazos neocoloniales con la conceptualización y la práctica metropolitanas de la modernidad. Esa utilidad, pensada como referente de cualquier juicio sobre la eficiencia discursiva de la crítica latinoamericana, tendrá como características el enfrentamiento con la modernidad históricamente existente y la elaboración de una práctica institucional alternativa. Así concebida, la crítica literaria de Fernández Retamar es resultado político de varios afluentes complementarios.

Uno de estos afluentes es el sostenimiento de la actividad editorial de la

---

19. Roberto Fernández Retamar, *Papelería*, La Habana, Universidad Central de las Villas, 1962, p.277.

revista *Casa de las Américas* como alternativa de canonización crítica de la literatura latinoamericana frente a la *Revista Iberoamericana*, *Cuadernos iberoamericanos* y *Texto crítico*, para solo mencionar a algunas de las publicaciones más importantes con políticas editoriales notablemente divergentes. Otro afluente es el permanente homenaje de Fernández Retamar a José Martí como modelo del intelectual latinoamericano. Un tercer afluente, posiblemente el más significativo desde la perspectiva de la crítica literaria, es el continuo ejercicio por ligar el proyecto revolucionario socialista de la "plenitud histórica" con la "plenitud" cultural que correspondería a una modernidad alternativa.

La institucionalización editorial —Casa de las Américas— y política —José Martí como modelo— de la obra de Fernández Retamar convergen en su trabajo crítico por encontrar la correspondencia ideológica entre la historia de la revolución cubana y la historia de la literatura "nacional" (Guillén, Cardenal, García Márquez), y concluyen en la afirmación de que la modernidad cultural latinoamericana solamente alcanzará su autenticidad en un futuro todavía hipotético. Solo entonces nuestro discurso será un interlocutor válido frente a la metrópoli.

Dentro de este marco puede entenderse mejor que la crítica literaria sea, para Retamar, una práctica cultural descolonizadora y un proyecto ético que pretende señalar la mejor vía para la adecuación entre producción literaria y proyecto revolucionario. Porque la crítica no solo exige la elaboración de principios propios sino, sobre todo, requiere su aplicación como tarea política central de canonización;[20] es decir, seleccionar aquellas obras literarias cuyo aporte a la construcción de la modernidad cultural alternativa sea más efectivo. La canonización, obviamente, es un ejercicio de apropiación discursiva para un uso histórico preciso, y en la situación de Retamar el uso no debía ser otro que la apropiación de la modernidad cultural latinoamericana desde la perspectiva de la revolución socialista.

La concepción de la cultura como "hija de la revolución" sirve a Retamar como instrumento teórico para cumplir el objetivo central de su política cultural: apropiarse de la modernidad para poder elaborar un discurso latinoamericano que sea efectivamente un interlocutor legítimo de la modernidad "central". Y esta es, ciertamente, la raíz de su afinidad con el esfuerzo de Rama y Paz por construir un discurso cultural moderno. Pero también ésta es la única correspondencia —aunque, sin duda, forma parte sustancial de sus obras y su lugar no es nada secundario— entre las tres perspectivas. Más allá, el trabajo de Rama está dirigido a cuestionar y ampliar el canon de esa misma modernidad que lo constituye y que él reconstruye; Paz pretende, en cambio, formar parte legítima

---

20. Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1984, p.68.

de ella; y Retamar, sustituirla por otra modernidad, por la que él llamaría plena, auténtica.

Para los fundadores de la crítica literaria latinoamericana la obsesión era salvar a América por la cultura, es decir, por la homogeneidad discursiva de alguna modernidad cultural. Para Rama, Paz y Retamar —constructores de una tradición crítica específicamente latinoamericana— la paradoja radicaba en convertirse en dueños legítimos de un discurso moderno cuya homogeneidad cuestionaban y contra la cual trabajaron para convertirla en representativa de la compleja realidad literaria latinoamericana. Este discurso podía acentuar su carácter periférico, contestatario, negativo, o su carácter regional, diferente, de postulación de una alteridad; de cualquier manera, el discurso crítico latinoamericano se construía como un discurso moderno, y de todas maneras era un discurso escrito por sus intelectuales.

Afirmar que la base de las tensiones de la modernidad central no resulta tanto de sus contradicciones internas —una de las cuales es la existencia antagónica de la periferie que esa misma centralidad construye— como del hecho mismo de la supervivencia de la alteridad como tal, es concluir que la modernidad central debe asumir que existen entidades cuya situación no solo es contradictoria respecto a ella sino, además, radicalmente diferente y resistente ante su ambición totalizadora. Inclusive una muy somera revisión de las líneas centrales de la historia contemporánea de América Latina muestra claramente que nuestra modernidad periférica no es solo antagónica, contestataria, sino también diferente respecto a la modernidad central. Es decir, que nos hemos constituido, al mismo tiempo, como periferie antagónica y como región específica.

Compartir la encrucijada cultural de la modernidad y postular una misma respuesta general no significa, sin embargo, compartir las modalidades de cómo recorrerlo ni las específicas operaciones para resolver sus dilemas. La modernidad latinoamericana también ha fijado identidades para lograr unidades homogéneas en las realidades históricas y también ha determinado códigos comunes como accesos institucionalizados al saber, pero no ha podido evitar el postulado del conflicto y de la crisis como modos privilegiados de acceso a esa historia y a ese saber: nuestra crítica literaria moderna está sometida al escenario de la razón instrumental pero contiene a la contradicción como su ancla en el drama de la emancipación.

La crítica latinoamericana moderna ha establecido las condiciones de visibilidad de nuestros discursos. Los ha explicado y ha extendido su poder al hacer legibles los instrumentos del poder textual que, de otra manera, serían solo representación. La crítica ha hecho de la tradición literaria un recurso vital para la supervivencia de nuestra alteridad discursiva conectando esa particular política representacional con distintas éticas colectivas; de esta manera el pasado ha devenido una provocación antes que una trampa. ¿Pero acaso el

humanismo moderno que radica en esta práctica discursiva y la hace posible no traiciona su propia trayectoria de celebración de la alteridad y la diferencia confiando en el poder hermenéutico de su palabra?

Si una de las lógicas discursivas de la modernidad literaria latinoamericana —lógica que atraviesa la obra y el discurso de todos los críticos literarios con énfasis determinantes o solo como matiz— se ha constituido antagónicamente a la modernidad central y, por consiguiente, es todavía un discurso colonizado por esa estructura opositiva de la cultura; la otra lógica discursiva ha sabido, al mismo tiempo, representar su diferencia y convertirla en sustento de una política cultural regional que exige y celebra la alteridad como autodeterminación. Nuestro discurso crítico, aunque haya concebido que la función de la teoría (literaria) era hacer accesible la práctica (literaria), ha terminado siendo más una invención de la literatura latinoamericana que un instrumento de lectura. Esta aporía —diferencia y contradicción al mismo tiempo— entre modernidad y revolución, entre teoría y práctica, entre universalidad y especificidad, ha fundado y ha hecho posible la tradición de la crítica literaria en América Latina. De esta frontera, que es también un horizonte, se deriva necesariamente el aporte fundamental de la crítica literaria latinoamericana: la noción de una "teoría regional" de la modernidad, definida como la estrategia de representación de una formación discursiva históricamente determinada.

Nuestra crítica literaria demuestra en su propio ejercicio que, como cualquier otro discurso, es un poder más en pugna por la hegemonía a través de la reproducción de capital cultural y que pretende nada menos que la transformación de los aparatos culturales que regulan la representación del sujeto social latinoamericano. La seducción de la modernidad ha tenido siempre, por tanto, un límite claro: la necesitamos para hablar pero la ignoramos para inventarnos.●

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
2/1994/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

# ANGEL RAMA EN LA COYUNTURA POSMODERNA*

Román de la Campa

Se ha observado con bastante frecuencia que los estudios filosóficos y culturales del siglo XX muestran una constante búsqueda semiológica. Proliferan los ismos estudiados a partir del signo, usualmente acompañados por recorridos "pre" y "post" estructuralistas, desembocando en propuestas de época como la posmodernidad.[1] Estas manifestaciones, entre muchas otras, han encabezado todo un desfile de intentos cada vez más dispuestos a desentrañar los misterios del conocimiento y sus vínculos con el lenguaje. Conviene notar, sin embargo, que esta sucesión de aportes, algunos sin duda extraordinarios, no siempre deja un saldo acumulativo para un siglo ya a punto de salida. Si notamos las lecturas tardías o redescubridoras de autores tan variados como Vico, Niezstche, Jakobson y Bajtín, o del mismo Borges —por citar solo algunos ejemplos cuya recepción responde a una cronología híbrida o hasta anacrónica— vemos que la preocupación, obsesión o necesidad de autorreflexión epistemológica de la época todavía mantiene un fervor sorprendente.[2] Y estas vueltas en pos de pensadores y escritores de otras épocas —saltos, quizás, de

---

* Este trabajo constituye una adaptación abreviada de un ensayo sobre la obra de Fernando Ortiz, Angel Rama y Néstor García Canclini..

1. Se suele pensar que hay una clara evolución que va del pensamiento estructuralista al postestructuralista, y que éste es el eje lingüístico de la posmodernidad. Esto, sin embargo, ha sido cuestionado recientamente por varios investigadores. Véase, por ejemplo, Manfred Frank, *What is Neostructuralism?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
2. Los ejemplos de la hibridez y la anacronía crítico/creativa son múltiples. Marcan la crisis general de la periodización. La recepción del pensamiento postestructuralista en las letras latinoamericanas bajo el concepto de "neobarroco", por ejemplo, no ha sido estudiada con claridad, aunque varios textos de Severo Sarduy demuestran su utilidad en el terreno de la metaficción. Ver sus *Escritos sobre un cuerpo*, 1969, y *Barroco*, 1974, ambos publicados por Buenos Aires, Editorial Sudamericana; y *Ensayos generales sobre el barroco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

una periodización satisfecha de poder inventar sus propios precursores— suelen acercarse más a la disposición del genio creativo que del conceptual.

Esto quizá permita replantear el panorama epistémico del siglo más bien en términos de una curiosa paradoja: la profunda duda sobre los modos de producir significados se ha encontrado, de pronto, en el espejo de la creación literaria y cultural.[3] La desgarradora exposición de presupuestos cognoscitivos emprendida por diversas semiologías y prácticas discursivas ha descubierto una imagen relativizada, cambiante y, más que nada, de espíritu creativo. Mientras más se ha indagado sobre la constitución de los signos, mayor se ha vuelto la función creativa, y la mera confección de ficciones para los discursos críticos. Pero sucede que el mundo del arte tampoco se encuentra al margen de esta conyuntura dubitativa. La textualidad generalizada también interfiere en el estatuto de lo literario y de la creación de los discursos, que muchas veces complican o confunden los espacios del arte con los de la cultura, historia, política, etc., hasta desembocar en el terreno de "lo teórico".[4]

Nada de esto es totalmente nuevo, ni difícil de ejemplificar en torno a una figura como Borges, entre muchas otras. Pero me interesa recalcar la intensidad que nutre el nexo entre la discursividad y la duda semiológica en estos momentos, al igual que las estrategias que lo reproducen. Un ejemplo sería la obra de Judith Butler, muy leída ahora por estudiantes de postgrado y profesores jóvenes en Estados Unidos. Su libro *Gender Trouble* postula el concepto de "performance" como única sede de acción política para un individuo en la conyuntura histórica en que vivimos.[5] Performance, en este caso, sería entendido como un acto creativo y deconstructor al mismo tiempo, un gesto escritural más bien intransitivo cuya autorreferencialidad en sí cuestiona e interroga. Es una actuación que convoca al sujeto y su praxis cultural –incluyendo la escritura, el vestirse y otros discursos de autorrepresentación-

---

3. Una muestra importante de esta manifestación en el terreno de la crítica literaria latinoamericana producida en Norteamérica se encuentra en la obra de Roberto González Echevarría. Sus libros, a pesar de los análisis meticulosos y sugerentes que ofrecen, usualmente se niegan a identificarse como interpretaciones, reclamando más bien un espacio ambiguo entre el rigor conceptual y el performance escritural sin que ello llegue a mermar (si acaso lo reafirma) el poder que reclaman sus lecturas. Ver la negociación de esta interesante ambivalencia en los capítulos introductorios de *Alejo Carpentier, The Pilgrim at Home*, Ithaca, Cornell University Press, 1977; y *Myth and Archive*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
4. Esto ha creado un clima belicoso en muchos departamentos de estudios literarios de Estados Unidos, usualmente en términos que trazan una línea divisoria e inconmensurable entre la crítica que solo reconoce el reino de los genios creadores, y la crítica instruida por discursos teóricos que borran la distancia entre comentario y ficción. En esta disputa, los puntos intermedios, que no carecen de interés, suelen desaparecer. Ver Gerald Graff, *Beyond the Culture Wars*, Nueva York, W.W. Norton, 1992.
5. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990.

como terreno de acción genérica mediante la cual medimos nuestra participación ante los poderes normativos que para ella incluyen, primordialmente, los patrones de comportamiento sexual. Lo político, tanto en el plano social como personal, se funden y se someten de tal modo a una praxis textual que, como escritura al fin, responde primordialmente a su propia verdad discursiva.[6]

Otro ejemplo, de uno de los teóricos de la llamada crítica poscolonialista, se encontraría en la obra de Homi Bhabha, que en cierto modo constituye una de las vertientes anglófonas de la posmodernidad institucionalizada por departamentos de lengua y literatura inglesa y los nuevos programas de estudios culturales de Estados Unidos e Inglaterra. En uno de sus ensayos más conocidos postula una oposición binaria entre lo pedagógico y lo performativo, fácilmente traducible a una tensión irremediable entre lo conceptural y lo creativo.[7] Al igual que Butler, Bhabha propone una praxis creativa pero deconstructora del aparato conceptual moderno mediante la cual los desmontes conceptuales se sostienen solamente en un discurso que los desempeñe (como actuación discursiva), ya que cualquier didacticismo sin más participaría por definición en la reconstitución del poder y la autoridad. La verdad no se sostiene sino como acto de creación y, al mismo tiempo, como gesto de negación o cuestionamiento de otras verdades.

Pasando al terreno creativo en sí, otro registro —más contemporáneo aún, y si acaso algo más entretenido— de la duda epistémica como elemento performativo, podría encontrarse en el film *Jurassic Park*. A bordo de la excursión al nuevo Disney costarricense hay un personaje que identifica su especialidad académica como "chaotician", es decir, especialista en la teoría del caos, que en español podríamos llamar "caótico" o "caólogo". Ante el entusiamo de los empresarios y paleontólogos que han de montar una especie de colonización posmoderna de los espacios lúdicos, Malcolm ocupa una posición escéptica.[8] Su ironía, vestido e idiosincracia son casi "performances" de su especialidad académica, la cual vaticina un fin descontrolado o al menos incierto. Pero Steven Spielberg abandona esta peligrosa pista narrativa. El caólogo es herido y callado poco después de iniciada la película, sin haber aportado más que la promesa de un "suspense" incapaz de amenazar el *happy*

---

6. La filosofía anglosajona también emplea la noción de *performance*, sobre todo en la teoría de "speech acts", articulada por J. L. Austin, John Searle, y otros. Constituye un uso más dirigido a explicar la función del lenguaje cotidiano en la sociedad que el empleado por Butler y Bhabha (más informado por la filosofía derrideana). El debate sobre los usos del término se encuentran en Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory*, Nueva York, Routledge, 1990.
7. Ver "DissemiNation: Time Narrative and the Margins of the Modern Nation", en *Nation and Narration*, particularmente las páginas 297-303.
8. Un impresionante ensayo reciente de Stephen Jay Gould discute este y otros aspectos de esta película y sus bases científicas. Ver, "Dinomania", *The New York Review of Books* (Nueva York), XI, 14 (agosto 12, 1993).

*ending* holliwoodense. Un caos algo más libre hubiera incluido, entre los fallecidos, a algún miembro de la familia norteamericana tradicional que el film intenta reconstituir simbólicamente, o, mejor aún, hubiera permitido que se escapara un dinosaurio por las selvas aledañas para reaparecer luego en una novela latinoamericana, habiendo ya aprendido a hablar con un loro.

No obstante, la inclusión de ese elemento por parte de Spielberg, y su presencia mucho más orgánica en la novela de Michael Crichton (de donde se deriva la versión cinematográfica), corresponden claramente a la conjunción de elementos críticos y creativos que me interesan. Con estas notas busco insertarme en esta posible paradoja y transitar un poco el camino en torno a lo que podría constituir una de sus vertientes en la esfera de estudios latinoamericanos, que a veces queda soslayada o traspuesta por aportes más recientes. Me refiero a la transculturación como categoría de producción y reflexión cultural, la cual, aunque ha mantenido cierta vigencia generalizada e imprecisa en las últimas décadas, es usualmente asimilada por aproximaciones sociohistóricas desentendidas de la confección de "textos" que me interesan. La historia de este término suele partir de los años 1940 con la importante obra del antropólogo cubano Fernando Ortiz, y su impacto se puede observar en trabajos más contemporáneos, pero quisiera detenerme en la articulación estratégica que cobra en la obra de Angel Rama para la coyuntura posmoderna, particularmente en un texto clave cuya relectura constituye el propósito central de este trabajo.

*Transculturación narrativa en América Latina*[9] recoge algunos textos publicados individualmente en la década de 1970 junto con varios capítulos y reformulaciones teóricas posteriores. Dícese que Rama lamentaba la poca atención recibida por la literatura andina y en particular la obra de Arguedas, la cual quiso revalorar en este trabajo. Pero su libro postula una reorientación no solo en cuanto a ese autor, sino también de los fundamentos críticos que canalizaron el apogeo de la nueva narrativa latinoamericana de los años 60 a los 80. Hoy podemos notar que Rama tampoco es leído con detenimiento, aunque recientemente, a partir de la desafortunada muerte de este reconocido estudioso, han surgido más lecturas y comentarios sobre su obra. Jean Franco, Saúl Sosnowski, Jorge Ruffinelli, Jesús Díaz Caballero y Neil Larsen, entre otros, han deslindado su importancia en general y el valor concreto de la formulación transculturadora para acercarse a las letras y la cultura latinoamericana.[10]

---

9. Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
10. Jean Franco, "Angel Rama y la transculturación narrativa en América Latina" en *Sin Nombre*, 14, 3 (1984); *Angel Rama: la crítica de la cultura en América Latina*, selección y prólogo de Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez; Jorge Ruffinelli, "Angel Rama: la carrera del crítico de fondo", *Escritura: revista de teoría y crítica literarias*, 8, 15 (1983); José Díaz Caballero, "La transculturación en la novela regionalista: el caso sur andino peruano en la obra de Arguedas",

También se advierte, en los últimos años, una popularización considerable del término *transculturación* aunque no siempre acompañada de referencias a Rama u Ortiz. Aparece en tesis doctorales, ensayos y libros que lo emplean no tanto por sus posibilidades analíticas sino porque de algún modo —quizá en forma análoga a otros términos como "lo real maravilloso" o el "realismo mágico"— parece evocar un sentido impreciso pero generalizado de autoctonía y autenticidad latinoamericana.[11]

Rama, por su parte, aclara desde el primer capítulo que su preferencia por el término transculturación, empleado por Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*[12] y aprobado entusiastamente por el conocido antropólogo Bronislaw Malinowski, radica, más que en un fundamento de carácter científico, en su capacidad de aludir a una fuerza creadora que anuncia la transitividad entre culturas, aún cuando se encuentren en posiciones disímiles de poder. Es, para él, una metáfora mucho más amplia y reivindicadora que la voz angloamericana "aculturación" que acentúa singularmente la adquisición de lo nuevo. Pero lo que parece explicar su interés en un discurso antropológico de los años 40 no es tanto el término como el modo general en que Ortiz articula su antropología, es decir su acercamiento hacia una transculturación discursiva entre lo científico y lo narrativo que veía en Arguedas. Hay pues, una preocupación formal que detecta la hibridez entre lo conceptual y lo creativo que nos ocupa y que ha sido escasamente examinada en las revaloraciones de la obra de Rama y su rescate de la transculturación. "En favor de la proposición de Fernando Ortiz", nos dice, "milita su felicidad expresiva. La sensibilidad de Ortiz por el espíritu de la lengua, hace de sus libros, a diferencia de lo que ocurre con muchos textos de antropólogos y sociólogos hispanoamericanos, una experiencia lingüística creadora" (Rama, 1982: 33, nota 22).

Existe, sin duda, una noción general sobre las investigaciones centrales de Rama, las cuales parten de las relaciones entre modernidad y modernismo que informan las obras de Darío y Martí y luego se despliegan hacia la narrativa y la cultura literaria contemporánea. Pero hay otros elementos escasamente atendidos no solo por su magnitud cuantitativa sino teórica. Su obra no se ajusta a los parámetros convencionales de la crítica literaria moderna y posmoderna porque la confección de lo literario para él se complica en una heterogeneidad

---

*Revista de crítica literaria latinoamericana* (Lima), 13, 25 (1987); Neil Larsen, *Modernism and Hegemony: A Materialist Critique of Aesthetic Agency*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

11. Una excepción a estas lecturas se encuentra en el reciente trabajo *La modernidad conflictiva: Angel Rama y el estudio de la literatura latinoamericana* de Maribel Ortiz (Tesis doctoral, State University of New York, Stony Brook, 1993).
12. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963.

conceptual que estudia la pluralidad de formas culturales y sus relaciones con los receptores y los mercados de consumo y producción. Me interesa, por ello, discutir un poco más los elementos que lo llevan a esa zona límite. Su reivindicación de las culturas regionales, por ejemplo, y la complicación del discurso nacionalista que ello implica, exigen una revaloración del impacto de la modernidad en la cultura bajo el capitalismo. Esto permite una apertura hacia múltiples esquemas modernizadores de desarrollo cultural latinoamericano que luego se acercan a problemas muy reconocibles en postulados más bien posmodernos, entre ellos, que las culturas regionales pierden la totalidad que las definen al exponerse a los mercados modernizadores. Rama identifica claramente esta disyuntiva y la lleva al centro de sus preocupaciones, aunque luego intenta resistirla, sin voluntarismos ideológicos, postulando la salvedad de una posible esencia o espíritu (discutida a continuación), que reintegre o reconstituya esa pérdida:

> no es un conflicto nuevo, desde el momento que evoca una sucesión iniciada con el conflicto por excelencia que fue el de la superposición de la cultura hispánica a las americanas indígenas y cuya versión acriollada y regionalizada se dio con la dominación de la oligarquía liberal urbana sobre las comunidades rurales bajo la República; es un conflicto resuelto de distinta manera, donde no se produce una dominación arrasadora y donde las regiones se expresan y afirman, a pesar del avance unificador. Se puede concluir que hay, en esta novedad, un fortalecimiento de las que podemos llamar culturas interiores del continente, no en la medida en que se atrincheran rígidamente en sus tradiciones, *sino en la medida en que se transculturan sin renunciar al alma, como habría hecho Arguedas* (Rama, 1982: 71).

No obstante las lecturas que catalogan la obra de Rama dentro de vertientes sociohistóricas o socioculturales sin más, creo que su hallazgo radica más bien en un aporte formal, o discursivo, si se quiere, definido en un sentido amplio, mediante el cual su obra convoca el pensamiento estructuralista (ya en crisis en aquel momento) y algunos postulados posteriores, al terreno híbrido de la cultura latinoamericana de los años setenta y comienzo de los ochenta. De esta forma asincrónica, su aporte transculturador a la búsqueda epistémica del siglo cobra sentido en su contexto latinoamericano. La especificidad de las culturas regionales que le interesan, por ejemplo, desembocan en una concepción de líneas borradas entre la antropolgía, la literatura y la crítica, cuyos protagonistas —Arguedas, Ortiz, otros transculturadores— se inscriben simultáneamente en diversos juegos de axis dobles: lo regional y lo global por un lado, lo científico social y lo creativo por el otro. Notemos cuidadosamente la formulación que ofrece sobre la originalidad de la obra de Arguedas, su fuerza y su carácter enigmático, que radican, según él,

> en la asociación que tienden con una configuración cultural que no nos es propia. Las percibimos como 'valores literarios', o sea incorporándolas a nuestro texto cultural habitual, pero podemos sospechar que sólo alcanzan la plenitud de su significado si se relacionan con los elementos componentes de otro texto cultural, un poco a la manera como Lévi-Strauss imagina el funcionamiento de los mitos, *viendo en ellos una 'matriz de significación' que remite siempre a otra matriz, incesantemente* (Rama, 1982: 226).

Claro está que esta incesante remisión a una matriz anónima o puramente semiológica corre el riesgo de invocar la diseminación constante e inestable del conocimiento que suele propugnar la posmodernidad. Rama, sin embargo, ubicado en la frontera entre modernidad y posmodernidad, y consciente del vacío que se atisba en esa formulación, todavía invoca la presencia del alma, el pueblo y la región (no tanto la nación). Importa notar, sin embargo, que la tensión dialógica que propone disuelve dos lecturas opuestas en el debate contemporáneo entre la tradición y la posmodernidad: lo autóctono o autónomo no podrá ser un espacio estable de identidades y esencias si participa, "incesantemente", en un proceso de intertextualidades amplias a través del mercado global de las formas culturales; aunque tampoco será una mera ficción, útil y laudable para el transcurso de lo literario, pero errante y desechable para estudiar el devenir social.

Es consabido que "la sociedad postindustrial", "el nuevo orden mundial", "la posmodernidad", "el fin de la guerra fría", u otros intentos de periodizar el horizonte histórico contemporáneo, conllevan toda una serie de conflictos, particularmente en torno a la cultura.[13] Vivimos una economía cultural que apremia la producción constante regida por nuevas normas de apropiación e intertextualidad de formas, tiempos y espacios. Las relecturas del pasado, por ejemplo, proliferan en esta hiperproducción, aún cuando la envoltura tradicional de ese espacio temporal parezca encontrarse en jaque (la vigencia de *El Quijote* de Menard sería una buen ejemplo). También hay más producción de discursos críticos, literarios y culturales en (y sobre) Latinoamérica en general,[14]

---

13. El debate sobre si la posmodernidad es una categoría legítima para abordar la cultura latinoamericana apenas ha comenzado, y como en Estados Unidos y Canadá, suele cernir mayormente a la literatura sin vincularse simultáneamente a otros manifestaciones culturales y sociales. Hay, no obstante, varios aportes importantes en números recientes de las revistas *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 15, 29 (1989) y *Nuevo texto crítico* (Stanford) 5, 9-10 (1992) dedicados a este tema.
14. No se ha hecho todavía un estudio sobre la producción del conocimiento sobre Latinoamérica desde Estados Unidos, por ejemplo, y lo que ello implica, más allá de la creciente importancia de la materia. Se puede calcular, digamos, que hay más profesores de literatura latinoamericana en los estados de Nueva York y California —que se dedican mayormente a la investigación (con 6 horas de clase por semestre) y son remunerados en términos de clase

pero esto marca solo un síntoma más en el entrecruce mayor de fronteras culturales que por muchos años ha nutrido a la literatura y a la arquitectura, entre otras ramas de la cultura. Por ello es posible notar que la disolución de lo tradicional suele encontrar menos reparos inmediatos en la literatura propia que en los discursos críticos paralelos a ella. Se ha canonizado buena parte (mayormente la masculina) de la nueva narrativa latinoamericana, por ejemplo, no solo por su calidad, sino también porque de algún modo narra a un mundo de cambios radicales. Sin embargo, la celebración de estos logros, más allá del triunfalismo literario en sí, se hace mucho más problemática cuando pasamos al terreno de la historia literaria y sus vínculos con otras historias. Decir que John Barth descubrió la posmodernidad leyendo a Borges y luego la redescubrió leyendo a García Márquez resulta menos problemático que explicar lo que ello implica tanto para América Latina como para los modos de leer su literatura en Estados Unidos.[15]

A los discursos críticos se les suele exigir una inteligibilidad más inmediata, un roce más directo con lo social. Esto explica, en parte, que la crítica se acerque más al espacio de la creación en épocas recientes, y que se identifique tanto más con la polisemia, es decir, con la escritura, el performance, o el discurso que no ostente interpretaciones como tal, pero que mantenga un filo cuestionador y deconstructor al mismo tiempo. Si se ha de comentar un mundo controversial, intranquilo y cambiante, en un momento que permite pocas certidumbres, el ámbito artístico provee mayores espacios discursivos. Este resguardo, sin embargo, conduce la labor crítica a una relación circunscrita por espacios y lenguajes privilegiados (teoría, deconstrucción, textualización, utopismos escriturales) sin apertura posible al terreno cultural más amplio.[16] De ahí se

---

media— que en toda Latinoamérica. Si la nación es un "comunidad imaginada" (Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983 y 1991), ¿qué será la nación enseñada desde otro? Los correlatos de Latinoamérica construidos por esa comunidad discursiva, frecuentemente en inglés, podrían ser leídos no solo por lo que aportan al tema, sino también por el modo en que inscriben a sus autores.

15. Ver John Barth, *The Friday Book: Essays and other Nonfiction*, Nueva York, Putnam's, 1984.
16. Una muestra importante de esta escuela sería la obra de Djelal Kadir, en la cual la literatura latinoamericana, desde la conquista, constituye un modelo de textualidad inexplicable fuera de una discursividad autorreferencial que repele, radialmente, cualquier vínculo con textos sociales o culturales más amplios. Ver *Questing Fictions: Latin America's Family Romance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, y *The Other Writing: Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture*, West Lafayette, Purdue University Press, 1993. Otro ejemplo se encuentra en el ensayo "Transculturación y pérdida del sentido" de Alberto Moreiras, en *Nuevo texto crítico* (Stanford) 3, 6 (1990). Allí hay un intento de deconstruir el propio concepto de transculturación, remitiéndolo al de traducción escritural o juego de negaciones. Este, para el autor, vendría a ser el único espacio resguardado de los esencialismos metafísicos totalitarios que todas las políticas modernas nos han intentado o logrado imponer.

desprende, generalmente, una intelectualidad profunda e imaginativa, aunque también predispuesta a un paradigma totalizador que repele o menoscaba la reconstitución del texto social.[17]

Ante esta coyuntura me interesa examinar la pluralidad personal y conceptual de Rama y lo que sugiere para un momento de tantas incertidumbres. Su condición fronteriza, de rioplatense estudioso de la zona andina, al igual que del Caribe y de su propia región natal, conforma y se inscribe en su obra. Pocos críticos y autores latinoamericanos han logrado mantener a flote un radio tan amplio de constantes interpelaciones con la producción de pensamiento latinoamericano en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa al mismo tiempo (aunque importa notar, como hiciera Marta Traba, que su alcance no llegó a la producción de escritoras latinoamericanas).[18] Sin embargo, su obra, enciclopédica en múltiples registros, suele ser menoscabada, o soslayada en cuanto a su profundidad teórica.

*Transculturación narrativa*, en particular, constituye una compleja aportación al estudio de la cultura latinoamericana y un ensayo sobre la aplicación de aportes teóricos a la misma. Importa, por ende, acentuar un poco las combinaciones de materia crítico/teórica integradas por Rama en este texto, cuya hibridez quizá sugiera uno de los caminos para la crítica poscolonial o anticolonial en la época posmoderna del capitalismo global. La apreciación "transculturadora" original de Fernando Ortiz sobre la cultura caribeña cubana es recogida y luego interpelada por una lectura no mimética de Lévi-Strauss (en cierto modo análoga a la deuda que mantiene el pensamiento derrideano con el estructuralismo), junto a su interés en la crítica de la industria cultural que ofrecen Adorno y Horkheimer por medio de la dialéctica negativa. Este caudal de intertextualidad teórica registra las inevitables tensiones entre diversas escuelas (particularmente la disparidad central entre la francesa y la alemana), lo cual evita acercamientos a nociones unificadoras o estrictamente "devotas" de lo europeo; y, sobre todo, le permite integrar la instancia cultural latinoamericana de forma inductiva.[19]

---

17. Una discusión informativa sobre dos vertientes del posmodernismo (Fredric Jameson y Felix Guattari) se encuentra en Julian Pefanis, *Heterology and the Postmodern*, Londres y Durham, Duke University Press, 1991.
18. Ver Evelyn Picón Garfield, *Women Voices from Latin America*, Detroit, Wayne State University Press, 1985, p.137. Importa notar, también, que la escritura de la mujer altera la intertextualidad profundamente, desde adentro, lo cual implica un giro completo en el modo de estudiar la cultura que no ha sido observado por ninguno de los autores principales de la transculturación latinoamericana hasta ahora. Ver, sin embargo, el importante trabajo de Nelly Richard —en cuanto a las relaciones entre feminismo y cultura latinoamericana contemporánea— *La estratificación de los márgenes*, Malvern, Australia, Art & Text Publications, 1989.
19. Este debate encuentra un registro importante en Diane P. Michelfelder y Richard E. Palmer,

De este rejuego surge uno de los momentos claves del texto, en que Rama alude a algunos equívocos de la conceptualización latinoamericana de lo real maravilloso ("mezcla sui generis con esquemas sociológicos... una materia interna, una significación externa") (Rama, 1982: 51) seguido por una lectura algo irónica del realismo mágico y su perspectiva cosmopolita-universalista, dentro de un comentario algo críptico pero iluminador, desde el cual se puede observar la conciencia ramiana de la ironía implícita en la concepción posmoderna de la modernidad:

> Desde "Tlön, Uqbar, Tertius Orbis"[sic] (1938) el 'mito' fue un sueño bibliográfico que se componía a partir de los libros que integraban la Biblioteca de Babel. *Con lo cual se cumplía la inversión simétrica que detectaron Horkheimer-Adorno, al observar que al trasmutarse el iluminismo en mito dentro del irracionalismo dominante en el siglo XX, se recobraba la originaria trasmutación del mito en iluminismo, como puntos de apoyo de la civilización burguesa* (Rama, 1982: 52)

Parafraseando un poco esta cita, para hacerla algo menos performativa, podría decirse que, si para fundar la sociedad burguesa la modernidad tuvo que forjar la transición del mito en iluminismo, ahora, con la biblioteca de Babel y el irracionalismo dominante, se trasmuta el iluminismo en mito, cumpliéndose así una inversión simétrica. Rama toca aquí, con este silogismo adorniano, uno de los problemas centrales de la posmodernidad —la duda en la racionalidad como discurso utópico—, transculturando sus conocimientos de las tradiciones andinas y el estructuralismo francés junto con una lectura muy híbrida de Borges y la dialéctica negativa alemana.

Aunque de modo algo más comprimido que algunos enfoques posteriores ya inmersos directamente en la dialéctica posmoderna, como la obra reciente de Néstor García Canclini,[20] Rama responde al advenimiento de la época cultural y económica que vivimos tras un profundo estudio de la modernización como lógica que comunica diversos momentos de la modernidad. Este enfoque supera el debate, a veces sin salida, de si los países del llamado tercer mundo pueden (o deben) pensarse dentro de los esquemas de la posmodernidad, puesto que reconoce, al igual que García Canclini, la constante inmediatez de las modernizaciones en el capitalismo global por un lado, y propone, por el otro, articular la cultura en una red intertextual que la mera crítica de metarrelatos de

---

eds., *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*, Nueva York, SUNY Press, 1989.

20. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

la modernidad no suele alcanzar en su hermetismo estético o epistemológico.[21] Esto sugiere un modo de trabajo —no un método— quizás más heterogéneo y dialógico que las lecturas historicistas de vocación fundacional o esencialista, y las aproximaciones deconstruccionistas exclusivamente sintonizadas a la diseminación literaria. Propone un ámbito más amplio que, en gran medida, preludia las reformulaciones centrales del discurso antropológico más contemporáneo. Según James Clifford, por ejemplo,

> Rechazar un metarrelato progresivo o entrópico no significa negar la existencia de procesos globales persistentes y desiguales. El mundo se encuentra cada vez más conectado, aunque no unificado económica y culturalmente. Los particularismos locales no ofrecen escape ante todo esto. Por ende, las historias etnográficas modernas quizás estén condenadas a oscilar entre dos metarrelatos: uno de homogenización, el otro de cambio; uno de pérdida, el otro de invención.[22]

Esta oscilación recoge una definición plural de la cultura que no precluye todo intento de aproximación sistemática, pero sí merma el alcance totalizador que éstos suelen asumir.[23] En cuanto a Rama y su modo transculturador, concluyo estas notas acentuando que desde sus trabajos sobre Martí y Darío se comienza a desenvolver una óptica dirigida al análisis complicado pero necesario de las relaciones entre formas culturales y mercados, tan generalizadas hoy día con la proliferación de la producción cultural como mercancía. Ese vínculo informa las diversas estrategias sugeridas por su obra, muchas de las cuales mantienen una vigencia indiscutible para el pensamiento posmoderno: el estudio de la recepción tanto como la producción y confección de textos,

---

21. Ver Luis Britto García, *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*, Caracas, Ediciones Nueva Sociedad, 1991. Este texto, escrito en América Latina, ofrece una lectura abarcadora y frecuentemente desmitificadora del tema, aunque a veces remite a categorías cuya estabilidad también merecen examen: "Contra todas las derrotas y las adversidades, tenemos en la mano la palanca de la identidad cultural. Con ella podemos poner en movimiento los mundos sociales, económicos y políticos aún latentes en América Latina", p. 215.
22. James Clifford, *The Predicament of Culture*, p. 17. La traducción es mía.
23. La nota de Juan Villegas, "La estrategia llamada transculturación", en *Conjunto* (julio-septiembre, 1991) también reflexiona sobre la vocación unificadora de este concepto, aunque su comentario se basa mayormente en una lectura de la obra de Rama que, según Villegas, identifica lo universal exclusivamente con lo europeo y unifica lo latinoamericano, menoscabando así la multiplicidad y especificad latinoamericna. Obviamente, mi lectura intenta mostrar una visión distinta de Rama, aunque, claro está, basada en el aporte que éste hace en cuanto al impacto de la modernidad (inevitablemente universalizador hasta cierto punto) y la discusión del momento de multiculturalismo masmediático en que vivimos (también neutralizador de diferencias) que ofrece Canclini. La propuesta latinoamericanista que parece esbozar Villegas quedaría algo más fundamentada junto a una apreciación de estas relaciones históricas.

particularmente el fenómeno editorial y su impacto en la circulación, traducción y publicación de autores como los del boom; la búsqueda que ubica en Arguedas, esa puesta en escena del discurso antropológico mediante el gesto performativo de lo escritural; el rescate de la importancia del *Contrapunteo* de Fernando Ortiz, cuya relectura se puede decir que ya inicia un modo deconstructor amplio, acentuando el valor de la discursividad creativa dentro de la ciencia social, en un discurso de los años 40.●

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
2/1994/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

# SOBRE UTOPÍAS Y MODERNIDAD: POSICIONES Y PERSPECTIVAS

Alejandra Ciriza

> Ya nos han robado todo... La vida cotidiana se ha convertido en todo lo que no está... la pregunta es ¿cómo defendernos para que no nos degraden más? Algunos soñamos todavía que la utopía de la liberación es posible, ese ideal no lo han robado, porque es a prueba de ladrones.
>
> Ramón Plaza, 20 de junio, 1989

## EL MODELO UTÓPICO DE LA MODERNIDAD. LA UTOPÍA MOREANA

La modernidad, ese tiempo luminoso que engendrara la promesa de emancipación de la autoculpable minoridad, pero también el programa de desencantamiento de la naturaleza, ese tiempo de cambios acelerados y confianza en la capacidad emancipatoria de la razón sería la condición de emergencia de un nuevo relato: el relato utópico.

La *Utopía* de Moro constituye entonces el inexcusable punto de partida, por cuanto instala en el universo del discurso un nuevo género narrativo. Las utopías lo serán a partir del viaje de Hitlodeus a la isla gobernada por Utopo.

Este primer dato genealógico establece un red de relaciones en torno a las cuales girará la discusión teórica respecto de las utopías. La utopía nace con la modernidad, esto es, en la coyuntura en que se produce la emergencia de un nuevo mundo a partir de la disolución de las viejas relaciones feudales.[1] El

1. Esta observación tiende a situar la problemática de lo utópico en la modernidad. Sin embargo se podría objetar que el tema se halla presente en la *República* platónica y en la ciudad de

quebrajamiento de las relaciones sociales en el marco de una economía de subsistencia mostraría, desde el comienzo, un rasgo de la economía mercantil que luego se universalizaría: las ovejas comiéndose a los hombres, la necesidad de acumulación de excedentes desplazando a los sujetos, trazando cercados, condenando al hambre y la miseria a los campesinos.

La *Utopía* moreana articula, sobre la descriptiva de la sociedad mercantil emergente, una proyectiva, una promesa de solución desplazada en el espacio para los problemas de la sociedad del momento. Topía y utopía se entrelazan curiosamente. Si la utopía es quimera, sueño sin lugar, es también el no-lugar de un lugar determinado. Tal es su ubicación paradójica.

La ironía final de Moro establece una ambigüedad destinada a perpetuarse: verosímil, por cuanto la narrración porta los rasgos formales de un sucedido, la utopía es inverosímil, pirueta irónica de la razón autonomizada, sociedad organizada en un no-lugar, ciudad quimérica rodeada de un río sin agua, habitada por un pueblo fantasmagórico gobernado por un Ademo. Dice Moro:

> No cabe duda que, por lo que respecta a los nombres de los príncipes, del río y de la capital de la isla, pudiera haberme valido de indicaciones tales que no había tal isla, que la ciudad era una quimera, el río sin agua y el príncipe sin pueblo, indicaciones que hubieran parecido más sagaces que las ofrecidas por mí al servirme, por respeto a la fidelidad histórica, de nombres tan bárbaros e insignificantes como Utopía, Anidro, Amauroto, Ademo... si hay todavía incrédulos, que se pongan al habla con Hitlodeo, que vive todavía.[2]

Insignificancia de los significantes, que significan la imposibilidad de Utopía. Si la utopía es privativa, lo es respecto de la organización social vigente, es imposible en cuanto patentiza la imposibilidad de lo dado.[3]

La utopía es solución imaginaria que muestra, por el absurdo, el límite de lo dado sobre la base de su crítica radical. Está por ello ligada a la fuerza negativa

---

Dios de los medioevales. La utopía moreana quedará enclavada entre dos elementos definitorios para la modernidad: la utopía se hará accesible a través de un transporte en el espacio —un espacio que se halla en este mundo— o en el tiempo, hacia el futuro. Ver Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p.15-22.

2. Tomás Moro, *Utopía* en *Utopías del renacimiento*, E. Imaz, compilador, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p.140.

3. Franz Hinkelammert, en su *Crítica de la razón utópica*, San José, D.E.I., 1984, señala la centralidad de la dicotomía posible-imposible en una caracterización de la problemática de lo utópico. La imposibilidad racional de lo real funciona como indicio de los desajustes del orden social vigente, esto es, como función crítico-reguladora. En este registro lo imposible opera como elemento de ruptura de lo real. Sin embargo, al articularse a los proyectos políticos de la modernidad, lo imposible opera como categoría de ruptura de lo real, y a la vez como condición de formulación de lo posible. "Lo posible —señala Hinkelammert— resulta del sometimiento de lo imposible al criterio de factibilidad", p. 26.

de la razón. Negativa a aceptar como definitivo el límite de la positividad dada. También en este sentido Moro sellará la suerte de las utopías y el régimen de sus desplazamientos cuando ya no sea viable la estructura narrativa, y la utopía se refugie como función crítico-reguladora en los intersticios del discurso político.

La utopía, ha señalado agudamente Adolfo Sánchez Vázquez, es solución imaginaria para los conflictos de la sociedad.[4] Esto es, opera sobre la base del doble efecto de reconocimiento-desconocimiento. Por eso la solución se diseña como isla cuyos accesos están clausurados; la utopía es límite y confín pero también promesa de realización del cielo en la tierra. Itinerario luminoso del deseo, aun cuando no siempre se disponga de los medios políticos adecuados para instaurar la promesa como solución viable.

Realismo y utopía constituirán el encuadre para el discurso político de la modernidad. Realidad que, al traducirse como criterio de producción del discurso político, asume lo dado y su confirmación como principio de verdad.[5] Utopía que muestra su imposibilidad desde la negativa racional a aceptar lo dado como ineluctable. En tal sentido la utopía opera como herramienta de rutpura de lo real proponiendo vías y modelos para su alteración.

Utopía es una sociedad imposible, a la vez que la promesa de solución para los conflictos que atraviesan la sociedad real. Es por ello que el discurso se organiza como un relato que contiene una doble trayectoria: descriptiva y proyecto. Recurramos una vez más a Moro. La segunda parte de *Utopía* constituye, desde el punto de vista formal, la utopía propiamente dicha, esto es, la de la formulación de la proyectiva, la de la descripción de esa sociedad imposible que es, sin embargo, una promesa a realizar en la tierra.

Utopía es una sociedad perfecta, el lugar de resolución de las antinomias que atraviesan la Inglaterra real que Moro habitara. Instalada en un espacio homogéneo, aislada en una isla que constituye a la vez su límite, su frontera defensiva y su condición de existencia, la isla de Utopía está organizada según una regla única e inalterable.[6]

La regla según la cual Utopía está organizada es la de la identidad,

---

4. Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *Del socialismo científico al socialismo utópico*, México, Era, 1975.
5. En tal sentido coincidimos con Lechner: la apelación al realismo "...ha sido tradicionalmente un postulado conservador, un llamado a respetar lo que es, el *status quo*". Ver Norbert Lechner y otros, *¿Qué es el realismo en política?*, Buenos Aires, Catálogos, 1987, p.7.
6. "Cuéntase —dice Moro-Hitlodeus, y la configuración del espacio lo comprueba— que Utopo... mandó cortar el istmo que unía (aquella tierra) al continente, dejando que el mar la circundase... Tiene la isla 54 ciudades... absolutamente idénticas en lengua, costumbre, instituciones y leyes; la situación es la misma para todas e igual también su aspecto exterior", en Tomás Moro, *Utopía*, p.75.

traductible bajo la forma de unidad en el espacio y uniformidad en la cultura. La utopía es reacia a lo otro, aun bajo la forma de la variación.[7] Utopía está construida sobre la recurrencia de los sememas aislamiento, unidad, inalterabilidad. Estos se reiteran en las otras dos utopías renacentistas. *La imaginaria ciudad del sol*, de Campanella, está también aislada, y la vida de sus habitantes organizada sobre un único libro, que garantiza la unidad del saber y la similitud de las conductas de sus habitantes.[8] La *Atlántida* baconiana es también una isla, cuyos caminos se han extraviado, y cuya unidad está asegurada por la identidad entre la ley de Saloma y las leyes de Natura.[9]

En Utopía no hay lugar para la diferencia. Todas las ciudades son semejantes entre sí, todos los ciudadanos son productores, todos tienen idénticos derechos respecto de la satisfacción de sus necesidades básicas. La sociedad está organizada según una norma que estatuye los lugares y las ocupaciones, los mínimos gestos de la vida cotidiana, la producción y los ritmos del trabajo. El sueño de la identidad solo es posible porque "entre los utópicos, perfectamente organizados desde todos los puntos de vista, y con un estado reglamentado, ...ningún motivo tienen para desear más..." (Moro, 1975: 85).

Utopía está regulada según una lógica que excluye el desplazamiento y la variación, una lógica de la transparencia que atraviesa todo espacio y regula todas las conductas. Imposible sobrepasarla puesto que todo lo regula porque todo lo ve.

La construcción de un espacio ilimitado de visibilidad solo es posible por la abolición de la diferencia. Una única frontera delimita Utopía y realidad. Una vez organizada la isla el tiempo se detiene, y deviene reiteración de lo mismo, tiempo armónico y detenido por la instauración de la regla de lo mismo.

El tránsito que lleva hacia el reino de la libertad se suspende, se congela en una sociedad armónica que es tal en cuanto regula sin residuo la vida de los sujetos que la habitan. Dentro de esa lógica la libertad es, en el límite, orden. El sueño de la transparencia ha devenido la pesadilla de una sociedad panóptica donde el sujeto es disciplinado y vigilado hasta en sus gestos mínimos.

También en este sentido la *Utopía* de Moro constituye el modelo de los proyectos políticos de la modernidad: utopías del orden y utopías de la libertad emergerán como propuestas para la organización política ideal.[10]

---

7. La organización del mundo bajo una regla identitaria implica necesariamente la reducción de la diferencia, y la supresión del acontecimiento. La repetición de lo mismo garantiza a su vez la inalterabilidad de la sociedad en el tiempo. En ese sentido Utopía se inscribe dentro de la lógica que los frankfurtianos llamaron *pensamiento iluminista*. Ver Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sur, 1969.
8. Cfr. Tomasso Campanella, *La imaginaria ciudad del sol*, en *Utopías del renacimiento*, p.143 y ss., 145, 157, 163 y 165.
9. Francis Bacon, *La nueva Atlántida*, en *Utopías del renacimiento*, p.246, 255 y 258.
10. Ver Ernst Bloch, "El hombre del realismo utópico, en Gómez Caffarena y otros, *En favor de*

## Hacia una caracterización formal del discurso utópico

Señala Claude Brémond que es posible discriminar dos niveles de organización de un relato: por una parte, la secuencia narrativa, ordenada lógicamente en forma de relato; por la otra, su articulación a las conveniencias del universo del discurso de la época.[11]

La articulación de las utopías a diversos universos del discurso, su desplazamiento hacia el discurso político como función utópica desarticularía la secuencia narrativa del relato utópico, a la vez que permitiría la permanencia de elementos sémicos que seguirían ligados al ejercicio de la función aun cuando la utopía ya no fuera posible como relato.

La utopía moreana instala el modelo de narración que hará del relato utópico una secuencia de dos itinerarios narrativos. El primer itinerario, que abarca el libro primero, pone las condiciones para el señalamiento de los obstáculos que pueblan el mundo real. La Inglaterra de la época está organizada sobre la base del antagonismo de dos grupos humanos, oprimidos. Tal organización social se ve reforzada por el ejercicio absoluto del poder, que hace la positividad existente el único criterio válido para la formulación de programas políticos. La costumbre positiviza la política trazando límites que obturan la formulación de posibles soluciones. El encadenamiento desigualdad extrema-ejercicio autoritario del poder- inmodificabilidad de las costumbres, desemboca en la imposibilidad de solución para los problema planteados. Los caminos se bifurcan: una alternativa es la del realismo político, la otra es la del proyecto utópico.

Moro resume magistralmente los efectos políticos de esta primera opción: "...que lo que no pueda transformarse en bueno sea lo menos malo posible" (Moro, 1975:69).

El realismo político, que anida en las posibilidades mismas del sistema haciéndolo ligeramente más tolerable, no es sino una forma solapada de optar por el mal menor. De ahí que en la secuencia discursiva, realismo sea equiparado a mentira, silencio, disimulo (Moro, 1975: 70).

La inviabilidad del discurso realista como solución clausura el primer itinerario abriendo la posibilidad para el desarrollo de la segunda opción, el viaje

---

*Bloch*, Madrid, Taurus, 1979, p.121-142. Para Bloch el pathos de la utopía moreana es la libertad, en tanto la del monje Campanella sería el modelo de las utopías del orden. Desde nuestra perspectiva, el sueño libertario de Moro, al congelarse en una isla regulada por una única norma que instala en ella la transparencia, genera también la pesadilla de la constricción.

11. Claude Brémond, "La lógica de los posibles narrativos", en *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Buenos Aires Ed., 1982, p.87-109.

utópico que será objeto del segundo itinerario narrativo, y tendrá a Hitlodeo por guía y héroe.

La isla, lugar inaccesible, se halla en posición de fortaleza. Este segundo itinerario estará marcado por la resolución de los obstáculos irresolubles en el lugar real. Se trata de una sociedad de productores, donde el antagonismo productores/ociosos se halla disuelto por la existencia de un principio regulatorio de la vida social que, al identificarse con la naturaleza, suprime toda antinomia procedente de la desigualdad y el contrato. La ley natural establece un espacio transparente en el que todos los lugares son visibles y armonizables por la vigencia irrestricta de la igualdad (entre todas las ciudades, entre los ciudadanos, entre lengua y pensamiento). La jerarquía existente no constituye obstáculo pues está basada en criterios también naturales: edad, saber, sexo. Es precisamente el carácter natural de los vínculos lo que rompe la ligazón sémica jerarquía, inequidad, discordia, desigualdad, para generar una nueva serie: jerarquía natural, equidad, armonía, igualdad.[12]

Sin embargo, el itinerario a través de los obstáculos de la topía y de las soluciones de la utopía solo es posible por un primer itinerario, el destinador que hace hacer a Moro mismo y a Hitlodeus, operando como condición epistémica para la organización del relato utópico.

La dimensión cognitiva de la utopía la inscribe en una isotopía que se organiza en torno de los polos real-imaginario, donde lo real funciona no solo en el sentido de criterio de existencia, sino también como estatuto de veridicción de un discurso particular: aquel cuyo camino es señalado como intransitable, el discurso pragmático.

La isotopía real-imaginario, formalizable en el cuadro semiótico de Greimas esquematiza la estructura elemental de significación de la utopía.[13]

LO REAL

| | | |
|---|---|---|
| | lo factible | lo no factible |
| | existente | inexistente |
| TOPIA | | UTOPIA |
| | posible | imposible |

LO IMAGINARIO

12. Dice Moro: "En Utopía... siendo todo común se distribuye lo necesario con equidad... ¿Hay mejor riqueza que vivir con ánimo alegre... sin tener que preocuparse del sustento...? En Tomás Moro, (Moro,1975:135), y más arriba: "...conviven amigablemente y ningún magistrado se muestra terrible ni orgulloso. Los llaman padres y ellos se comportan como tales".
13. Los elementos para el análisis formal de la utopía han sido tomados de A.J. Greimas, "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en *Análisis estructural del relato*, ed. cit., p.45-86; Roland Barthes, "Introducción al análisis estrutural de los relatos", en

Como productor del discurso utópico, Moro define, a partir de este encuadre, las condiciones de existencia de los objetos semióticos. La *Utopía* no es narración verdadera de un sucedido, por lo tanto el relato (que es relato de un relato) no se inscribe en el cuadro semiótico verdadero-falso, sino en el registro de la oposición real-imaginario.[14] En cuanto ejercicio de una crítica radical, que ve en lo imposible la solución para los conflictos del mundo real, el utopista necesita codificar las condiciones de recepción de tan peculiar discurso. La utopía no es ni verdadera ni falsa, es precisamente un discurso que piensa lo realmente existente sin confirmarlo, como haría un discurso verdadero, y sin mentir, como haría un discurso falso.[15] El discurso utópico se estructura sobre la ruptura que induce en lo real lo imposible como su solución y límite.

De allí la ironía final de Moro. La utopía halla su ubicación en el espacio de la solución imaginaria, escapando al dictamen de la veridicción: no es verdadera ni falsa, mentira ni fantasía, sino precisamente el límite imposible de lo posible, el lugar en que lo "real" muestra su trama de imposibilidades a la luz del criterio de Moro, según el cual "...la vida humana está por encima de todas las riquezas del mundo" (Moro, 1975: 56).

Es precisamente el estatuto epistémico de la utopía moreana lo que instaura su continuidad con la función disruptora de lo utópico en el discurso político, y lo que permite distinguir a la utopía moderna de la clásica. Deberíamos señalar, en primer lugar, que la ubicación de Platón en la genealogía de utopistas se realiza desde el interior mismo del discurso utópico: "...como piensa tu amado Platón —dirá el cardenal a Rafael— los estados serían felices si reinasen los filósofos, o filosofasen los reyes" (Moro, 1975: 63).

Por otra parte Moro coloca su utopía en el lugar imaginario del no-lugar. Platón ubica la suya en el lugar de la verdad absoluta. Si Moro recurre a privilegios extra históricos en cuanto a la organización interna de Utopía —la Naturaleza, que garantiza la organización de una sociedad plenamente transparente e inmóvil— no lo hace respecto del estatuto cognoscitivo en que la ubica. En tal sentido la utopía es hija plena de la modernidad, del particular espacio atribuido a la razón y de su peculiar conciencia de la temporalidad, como orden

---

*Ibidem*, p.9-43; A.J. Greimas, "Las adquisiones y los proyectos, estudio introductorio", en J. Courtes, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*, Buenos Aires, Hachette, p.5-25 y J. Courtes, *Ibidem*.

14. Dice Moro: "...no tenía que realizar ningún esfuerzo de invención sino limitarse a narrar lo que ... oí contar a Rafael", (Moro, 1975: 39). Y más adelante: "...todo se reducía a relatar sencillamente lo escuchado". *Ibidem infra*.

15. Señala Moro: "...consigas así que nada haya en mi obra de falso, ni se eche de menos de verdadero ...procuraré que no haya en mi libro ninguna falsedad, prefiero narrar una mentira a mentir, y ser tenido por hombre de bien que por sabio", (Moro, 1975: 40).

lineal de la sucesión orientada hacia el futuro.

El peculiar estatuto de la utopía moreana, crítica imaginaria de lo real, paradoja por la cual lo imposible es solución a la problemática planteada por la organización material del mundo real, la sitúan en un lugar privilegiado a partir del cual se bifurcarán diferentes líneas de reflexión acerca de la problemática de lo utópico.

La utopía moreana instaura una forma narrativa reconocible: se trata del relato de un trayecto entre dos espacios, el topos y la utopía, a través del cual el héroe de la libertad sobrepasa los obstáculos del orden establecido. Sin embargo, como agudamente observa Arturo Roig, no toda utopía incluye en su desarrollo los dos momentos claramente desplegados.[16]

No se trata entonces de la búsqueda de relatos utópicos completos, sino más bien de detectar las modalidades de ejercicio de la función utópica al interior del discurso político; tal función se articularía bajo tres modalidades: como función crítico-reguladora, como función liberadora del determinismo legal y como función anticipadora del futuro.

La ruptura del relato utópico se liga, desde la pespectiva asumida por Roig, a la inclusión de toda forma de discurso a un universo discursivo que establece sus condiciones de decibilidad. Por así decir, la forma narrativa estalla a partir de la emergencia de nuevos sujetos sociales que se sitúan en el universo del discurso produciendo una particular selección de categorías a partir de su posición en la conflictividad social.[17] En tal sentido el ejercicio de la función crítico-reguladora, esto es la crítica de las relaciones establecidas en la sociedad, formaría parte de los proyectos portados por nuevos sujetos sociales que, al constituirse como tales, producen rupturas en el discurso vigente.

La utopía ya no se construirá, en adelante, como narración completa, pero se mantendrá como solución imaginaria ante lo dado y se perpetuará en los distintos discursos políticos que se nieguen a aceptar como criterio epistémico la dicotomía verdadero-falso. Negativa absoluta a aceptar lo real dado y confirmarlo como inmodificable, la utopía podrá ser negación indeterminada, y en tal sentido irrealizable; pero precisamente por esto se avendrá mal con el llamado realismo político, inmodificable: si las cosas son así, es porque así debieran serlo. Se tratará entonces de intervenir produciendo reajustes que lo confirmen.

---

16. Arturo Roig, "El discurso utópico y sus formas en la historia intelectual ecuatoriana", en *La utopía en el Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1987, p.13-102.
17. Roig parte de la siguiente hipótesis: el universo del discurso está atravesado de contradicciones que se manifiestan en el nivel de la textualidad. "El dualismo aparece en el nivel de la textualidad... y es una consecuencia de la realidad conflictiva social que impide, tal como ya lo dijimos, ver al universo discursivo como totalidad" (Roig, 1987: 18).

Obviamente no se trata de afirmar que la utopía no necesita de un diagnóstico verosímil del mundo real, puesto que, como señala Oscar Landi, "...la dimensión real no simbolizada es la verdadera imposibilidad del lenguaje".[18] De lo que se trata es de afirmar que esa realidad es imposible según el criterio del enunciador, por eso el discurso utópico es paradójico, en cuanto invierte la relación que el discurso político realista propone a sus destinatarios. El discurso utópico no busca producir efecto de verdad acerca de lo real, sino que, a partir de una particular codificación, muestra su imposibilidad.[19]

Las soluciones político-realistas, devenidas imposibles, se desplazan hacia una instancia en la cual el estatuto de verdad-falsedad del discurso se desfonda: el utopista propone una solución imposible que, sin embargo, ha devenido posible en virtud de la imposibilidad de lo real. El criterio ya no es hacer lo posible confirmando lo dado, sino rasgar el velo de lo real mostrando la posibilidad, aun cuando imaginaria, de lo imposible. En este sentido el registro codificado como lo real hace de lo existente lo factible, lo que implica que lo no factible debe ser descartado. En el registro utópico-imaginario, lo imposible está contenido como factible, esto es como efectivamente realizable.

El ejercicio de la función utópica constituye una instancia crítica al discurso realista, cuya no-transparencia muestra. Lo real no es equivalente a lo verdadero, y lo posible tiene, como su necesaria contracara, lo imposible.

## De la narración utópica al discurso político. Los avatares de la modernidad y su crisis

Hemos señalado que la utopía, como narración, nace con la modernidad. En ese sentido la *Utopía* moreana constituirá su modelo, aun cuando el relato utópico se vea sometido a transformaciones que harán estallar el relato tal como Moro lo organizara. No hallaremos en todos los casos narraciones completas del itinerario del héroe de la libertad efectuando el recorrido de la topía a la utopía; sí, en cambio volveremos a encontrar el criterio utópico de imposibilidad de lo real en el discurso político, sí encontraremos la promesa imaginaria de realización del cielo en la tierra, la imposibilidad de lo real inducirá a la búsqueda de soluciones cuyo rasgo será la negación absoluta e indeterminada

---

18. O. Landi, "El discurso sobre lo posible", en *¿Qué es el realismo en política?*, Buenos Aires, Catálogos, 1987, p.145.
19. Partimos del supuesto de que todo discurso político necesita producir efecto de verosimilitud. Sin embargo, sobre lo que Greimas llamaría este primer contrato, el discurso utópico opera una transformación por la cual desplaza la equivalencia *real = verdadero = posible* por *real = paradoja (ni verdadero ni falso) = imposible.* Lo real no es, en sí mismo, ni verdadero ni falso.

del orden social vigente.

Desde el punto de vista hasta aquí sostenido, la utopía, como género, está ligada a la emergencia de la burguesía como clase y a la implantación del modo de producción capitalista como forma dominante de organización de las relaciones de producción y reproducción social. Es cierto que el capital de que se trata hacia el siglo XVI es capital comercial, y que esta forma de capital había sido ya conocido por la antigüedad clásica. Es también cierto que, como señala Alfred Sohn Rethel, la forma del lazo social, esto es, la abstracción real que la circulación de mercancias estatuye en el nivel de la síntesis es "...el arsenal del que el trabajo intelectual de las épocas de intercambio de mercancías extrae sus recursos intelectuales".[20] La conversión de la abstracción real en abstracción ideal constituye la condición para la separación entre trabajo manual y trabajo intelectual. En tal sentido el carácter separado del trabajo intelectual es un rasgo común a las sociedades cuya forma de síntesis social es el intercambio de mercancías. Es decir, tanto la utopía clásica como la moderna son productos de sociedades productoras de mercancías.

Sin embargo también es cierto que solo de la disolución del mundo feudal surgiría la primera sociedad de intercambio generalizado, y con ella la primera clase dominante que se proclamaría representante de los intereses generales de la sociedad y actora de la historia mundial.[21] La promesa de realización del cielo en la tierra se desplazará hacia el nuevo mundo en el espacio, y hacia el futuro —un futuro mejor, asegurado por la idea de progreso— en el tiempo. La humanidad avanza en una dirección, la de la realización de un orden social humano y racional.

La burguesía hará un peculiar uso de la función utópica en su etapa emergente, articulándola al discurso político y al derecho. La promesa de realizar el reino de la razón en la tierra bajo la forma de la organización de una sociedad de individuos formalmente libres e iguales constituyó el ariete con el cual la burguesía llevaría a cabo sus grandes batallas políticas contra el feudalismo: la reforma protestante, la revolución inglesa, y la gran revolución francesa en 1789.[22]

---

20. Alfred Sohn Rethel, *Trabajo manual y trabajo intelectual. Para una crítica marxista de la epistemología.* Bogotá, El Viejo Topo, 1979, p.60.
21. La burguesía es la primera clase protagonista de la historia mundial porque "...solo el desarrollo universal de las fuerzas productivas lleva consigo un intercambio universal de los hombres, ...haciendo que cada uno de ellos dependa de las conmociones de los otros y, por último instituye a individuos históricamente universales, empíricamente mundiales, en vez de individuos locales", Karl Marx y Federico Engels, *La ideología alemana*, Buenos Aires, Pueblos Unidos, 1973, p.36.
22. Los tres hitos son señalados por Federico Engels, *Del socialismo utópico al socialismo científico*, Buenos Aires, Anteo, 1986. Indudablemente el hito fundamental lo constituye la revolución francesa. Esta, en nombre de la razón, arrincona los prejuicios y privilegios en el

Sin embargo la crueldad de las condiciones de vida impuestas por el desarrollo de las fuerzas productivas en esta primera fase de construcción del modo de producción capitalista no tardaría en producir la primera fractura de la ideología burguesa. El socialismo utópico, durante el siglo XVIII y XIX constituiría la nueva morada de la utopía moderna. Saint Simon, Owen y Fourier intentarían la realización efectiva de la sociedad ideal a través de la reforma, el ejemplo, la persuasión y la educación. Se trataba, una vez más de realizar la utopía como isla, esta vez no solo en el espacio, sino en el tiempo. Los utopistas aspiraban a la construcción de islotes de futuro. Pero el socialismo utópico solo puede, a partir de las condiciones en que nace, generar respuestas imaginarias. La primacía de la teoría sobre la praxis disuelve los lazos que ligan al utopista a su sociedad. La solución ya no es respuesta a la problemática social en los términos de sus condiciones materiales de desarrollo, sino desplazamiento hacia un espacio autonomizado en el que se ha abolido la distancia con lo real. La utopía exige, en cuanto solución imaginaria, de un espacio aislado y autónomo para la realización de la sociedad ideal.

La precariedad de la utopía procede de su carácter paradojal: solución imaginaria, solo puede articularse a la proyección hacia el futuro como su tiempo de concreción. Es desde lo imaginario que la utopía disuelve los límites entre la sociedad real y la sociedad posible, de allí su debilidad política.

El proyecto político en el que la utopía tiene un papel que cumplir redefine la relación entre lo real y lo imaginario en función del quiebre que en lo real produce lo imposible. Ya no se trata de suturar lo real a lo imaginario, sino de proyectar lo imposible al lugar de función crítico-reguladora. El desplazamiento de la categoría de imposible de solución (sutura entre lo real y lo imaginario) a función crítico-reguladora, marcará la transformación del relato utópico en función interna al discurso político.

En cuanto relación imaginaria de los sujetos sociales consigo mismos y con sus condiciones de existencia, la utopía porta la marca de una relación ambigua entre los dos momentos narrativos que la articulan. En cuanto topía, la utopía traza el perfil verosímil de la sociedad cuya crítica formula. La utopía-solución es hasta tal punto negación abstracta que es imposible, al límite de que los caminos teóricos y políticos que conectan Inglaterra y Utopía se pierden en los meandros de la ignorancia de Moro. Un lugar sin lugar para un gobernante sin pueblo.

Sin embargo utopía, para los sujetos sociales reproducidos bajos el cuño de la modernidad, existe. La estructura misma de la temporalidad, orientada hacia

---

desván. Sin embargo, el reino de la razón, apunta Engels, no será otro que el de la burguesía: la justicia burguesa, la propiedad burguesa y la república democrático-burguesa.

el futuro, promete la realización de un sociedad mejor, ya sea bajo el signo del orden o de la libertad. Y es que la modernidad misma es esa promesa: la de instalación del reino de la razón por la vía de la crítica de los prejuicios que ligan al hombre al principio de autoridad y a las costumbres.[23] Es por ello que la utopía del reino de la razón, la libertad y la transparencia, utopía de la burguesía emergente de la ilustración, puede descender finalmente del cielo a la tierra. Es por eso que el viejo topo de la historia trabaja silenciosamente para la destrucción total de la alienación en Marx. La utopía libertaria como tal solo fue posible para la modernidad en el período de su emergencia.

El socialismo utópico será síntoma de la crisis de la utopía burguesa. Construirá sus islotes de futuro en Icaria y New Lannark. La utopía se desplazará entonces hacia el espacio político del marxismo como función crítico-reguladora. Marx ya no construirá una isla, sino que, como bien señala Carlos Astrada, imprime al pensamiento utópico una nueva direccionalidad produciendo una crítica radical de la irracionalidad constitutiva de la sociedad burguesa.[24] Sin embargo, la modernidad no es solo promesa de libertad, es también promesa de igualdad, y la igualdad puede realizarse bajo signos diferentes.

La idea moderna de igualdad se construye a partir de la organización de la sociedad civil en torno de una nueva lengua universal, el derecho. El derecho burgués es derecho natural, pero de una naturaleza que no es sino la fórmula abreviada bajo la cual la burguesía misma interpreta el universo.[25] El derecho indica una norma universal de conducta válida para todos los sujetos abstractos. Las proposiciones del derecho lo son de validez universal, de allí que la igualdad otorgada no tarde en ligarse a las idea de regulación absoluta de las relaciones sociales. La utopía moreana, en los albores de la modernidad tal vez sea una utopía de la libertad, como afirma Bloch, pero es más claramente utopía del orden (al menos en cuanto a la organización interna de la isla).[26]

En *Utopía* no hay espacio para el deseo. Una vez construida, la sociedad perfecta se congela e inmoviliza. Los utopianos son, para evitar la mutación, o simplemente el cambio, sujetos minuciosamente regulados. Es cierto que el derecho nunca tuvo forma narrativa de utopía, pero también lo es que, dada la ambivalencia de la modernidad, la función utópica se cumpliría también en el espacio del derecho en cuanto portador, también, de negatividad frente a lo

---

23. Inmanuel Kant, "Respuesta a la pregunta qué es la ilustración", en *Filosofía de la historia*, Buenos Aires, Nova, 1969.
24. Carlos Astrada, "Realismo de la utopía", *Kairós*, año II, no. 4.
25. Para un análisis de la relación entre derecho natural y utopía, ver Francisco González Vincen, "Bloch y el derecho natural", en Gómez Caffarena y otros, op. cit., p.49-63.
26. Cabría aclarar, como acertadamente me indicara Arturo Roig, que la *Utopía* de Moro, al diseñar una sociedad imposible rompe con el determinismo de la topía. Sin embargo, instaura una nueva legalidad, una sociedad donde no hay espacio que escape a la norma y a la vigilancia.

dado. La burguesía consolidada formularía discursos del orden, proyectando hacia el futuro la regulación total de las relaciones sociales, o revirtiendo el tiempo hacia la arcadia premoderna.

La utopía, o su desplazamiento como función utópica al interior del discurso político, se articula en torno de categorías plenamente modernas; totalidad, negatividad, historia dirigida hacia una meta, sujeto. La crisis de la modernidad lo es también de las promesas de dominio y libertad que la habitaban. Hoy la razón no es una, sino múltiple. El espacio de transporte sobre el cual la física newtoniana podía calcular posición y velocidad deja de ser el único espacio. La ilusión especular se ha hecho trizas inclusive para las ciencias de la naturaleza. La crisis de los paradigmas vigentes en el campo de las ciencias duras señala un hito relevante en este fenómeno que nuestro tiempo conoce bajo el nombre de *crisis de la razón.*[27]

Las filosofías de la sospecha habrán roído silenciosamente a la razón hegeliana. Hegel había estatuido, quizás en forma ejemplar, un lugar privilegiado para la filosofía en cuanto conciencia del proceso de determinación y despliegue del espíritu absoluto. Por eso su filosofía es filosofía de la historia universal. Marx sospecha de Hegel, y de la filosofía alemana "...que desciende del cielo sobre la tierra ...mostrando ...los hombres y sus relaciones invertidos como en una cámara oscura..." (Marx y Engels, 1973: 36); Freud de la posibilidad de plena autoconciencia del sujeto: "Este yo nos aparece autónomo, unitario, bien deslindado de todo lo otro. Que esta apariencia es un engaño, que el yo más bien se continúa hacia adentro ...en un ser anímico inconciente que designamos ello y al que sirve ...como fachada ...he aquí lo que nos ha enseñado la investigación psicoanalítica";[28] Nietszche de las máscaras tras las que los hombres ocultan su voluntad de poder.

El tiempo histórico se fracciona. Ya no es posible pensar en una historia orientada hacia una meta: la del progreso, la de la autoconciencia plena, o la de la libertad. El fraccionamiento y la desigualdad de los ritmos de la historia no tarda en afectar la noción misma de sujeto.

No solo se trata de la crisis teórica de la categoría —tan cara a la modernidad— de sujeto, sino también de sus efectos sobre la política. El proletariado ya no constituye la vanguardia del proceso revolucionario. El

---

27. Aldo Gargani, en su estudio introductorio a *Crítica de la razón*, México, Siglo XXI, 1983, muestra el entramado que, al ligar naturaleza y proceso de pensamiento en una misma malla hizo de la ciencia moderna un espejo de la naturaleza. Precisamente porque para la modernidad lógica de lo real y lógica del pensamiento se identifican, la razón es solo una, dueña absoluta del conocimiento acerca de la naturaleza desencantada. Por eso la crisis de la razón moderna supondrá el estallido de esa racionalidad única en una multiplicidad de racionalidades.
28. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, en Néstor Braunstein y otros, *A cincuenta años de El malestar en la cultura*, México, Siglo XXI, 1981, p.26.

desmigajamiento amenaza no solo desde la teoría, o desde la relación del sujeto consigo mismo en cuanto no plenamente consciente ni transparente, sino desde el fraccionamiento de los sujetos políticos.

La ruptura de las identidades tradicionales produce la proliferación de innumerables posiciones de sujeto a partir de interpelaciones diferenciales. La década del 70 verá emerger sujetos *nuevos* para la política. Mujeres, jóvenes, homosexuales, formularán sus propias utopías en torno de problemáticas diferentes de las que organizaron al proletariado para la conquista del poder del estado a través de la vanguardia esclarecida.

Hoy la crisis de la modernidad lo es también de las identidades de los sujetos sociales, de la utopía de la realización plena del reino de la libertad. Hoy pareciera que nada tienen que ofrecer la utopía, el marxismo, ni la modernidad; aunque, como señala Marcuse, el fin de la utopía lo es porque están dadas las condiciones para su realización. La utopía ha devenido objetivamente posible. Ya no es simplemente negación abstracta de lo real, sino negación determinada a partir del desarrollo alcanzado por las fuerzas productivas.[29]

La crisis de los proyectos de transformación social está estrechamente vinculada con la lógica bajo la cual son reproducción los sujetos en las sociedades capitalistas. El sistema tiende a producir las necesidades bajo el signo de la dominación. Sin embargo, precisamente, se trata de hacer hincapié en las grietas del sistema para marchar desde el socialismo científico al utópico reformulando el proyecto. Si la sociedad capitalista fuera capaz de absorber todas las contradicciones sería la primera sociedad eterna de la historia, y el fin de todo proyecto provisoriamente imposible —y por ello utópico— sería, efectivamente, el fin de la historia.

El fin de la utopía, para Habermas "...es, más bien, el fin de una determinada utopía: de la utopía que, en el pasado cristalizó en torno a la sociedad del trabajo".[30]

La modernidad había amalgamado historia y utopía, esto es, había proyectado la realización de una sociedad libre en el futuro. Pero la promesa parece diluirse ante la carga negativa que pesa, en los umbrales del siglo XXI, sobre el porvenir. Sin embargo para Habermas no se trata de una crisis global de la utopía, sino más bien de la utopía de las sociedades del trabajo y sus programas: el comunismo soviético, el corporativismo autoritario y el reformismo del estado social.

El cambio en la forma del lazo social, en las sociedades industriales avanzadas, ha producido, según el filósofo alemán, una mutación en la

---

29. Herbert Marcuse, *El final de la utopía*, Barcelona, Planeta, 1986.
30. Jürgen Habermas, "El fin de la utopía", *El País* (26-11-1984): 14.

composición de la política. La utopía se ha desplazado del trabajo a la comunicación.

El recorrido hasta ahora efectuado ha punteado los hitos fundamentales de la lectura y la reflexión. Nos hemos preocupado por acotar la problemática de la utopía a la modernidad. La forma específica del lazo social que se configura con la emergencia del capitalismo daría a la utopía los rasgos formales que hemos intentado establecer. Solo bajo la matriz de la racionalidad moderna sería posible la utopía como forma narrativa propiamente dicha.

Las fracturas históricas de la modernidad, el surgimiento y consolidación de nuevos sujetos sociales iría produciendo un desplazamiento desde la utopía-relato hacia la utopía como función del discurso político. La nueva concepción del tiempo que la modernidad produce posibilita la proyección hacia el futuro de las promesas de realización del cielo en la tierra. La utopía es por esto portadora de negatividad, asume la forma de rebasamiento de lo positivo existente, de proyecto imposible desde el cual se evalúa lo real y sus posibles transformaciones. La cuestión de lo imposible como criterio de evaluación de lo real, y como ejercicio de la función crítico-reguladora define el punto de unión entre utopía y discurso político.

Ahora bien, lo imposible es un concepto abstracto cuyas determinaciones depende de la posición del enunciador en el campo político e intelectual. Así, para Popper, lo imposible será la sociedad socialista, y la utopía —o mejor dicho el proyecto de sociedad perfecta— el mercado, concebido como contrato entre individuos libres.[31] Por el contrario, para Marx, lo imposible es la sociedad capitalista en cuanto forma de organización que impide la satisfacción de las necesidades básicas de los sujetos por cuanto está basada en la apropiación privada del producto del trabajo social. La utopía será entonces una sociedad capaz de satisfacer las necesidades básicas, una sociedad de trabajadores libres.

La categoría de sujeto tiene un lugar fundamental que jugar por cuanto la crisis de la utopía se liga a la de los sujetos políticos, a la vez que permite establecer el sentido en que la posición de sujeto se juega en la formulación de la crítica desde la cual es posible establecer el proyecto de sociedad deseada.

---

31. Karl Popper, en *La sociedad abierta y sus enemigos*, Buenos Aires, Paidós, 1957, formula una crítica a las utopías en cuanto constituyen el paradigma de lo que él llama *sociedad cerrada*. Para Popper la imposibilidad de la utopía es doble. Por una parte es imposibilidad de la teoría, por cuanto no opera según el criterio de racionalismo crítico, en la medida en que, al intentar dar cuenta de la totalidad es imposible el hallazgo de un enunciado falseador. Por otra parte es imposible prácticamente. En toda utopía alienta la tentación de hechizar la sociedad deteniéndola, retornándola a la unidad con la naturaleza. La utopía es necesariamente ucrónica, totalitaria y colectivista. En la sociedad cerrada —utopía— no hay espacio para el ejercicio de la voluntad individual, pues es una sociedad construida sobre lo imposible: la voluntad de conocimiento y planificación total de la vida.

Esto es: la utopía se ha dispersado, de la misma manera que el sujeto. Es cierto, como señala Paramio, que el sujeto único y privilegiado de la historia se ha hecho pedazos, es cierto también que asistimos a la fragmentación real de un actor social y que, en torno a las múltiples contradicciones de la sociedad, se constituyen sujetos parciales cuyos intereses no siempre son articulables. Lo que no es cierto es que "...la esencia de la utopía es su unidad y su coherencia".[32] En cuyo caso, irrefutablemente, asistiríamos al fin de la utopía. Si *esencia* alguna la utopía tuviera, ésta no es la unidad, como tampoco la *esencia* del sujeto, por parafrasear a Paramio, es la unidad, ni la *esencia* de la razón una. La fragmentación de la utopía habla de crisis, pero no de final. Aún lo imposible y lo deseable son criterios para evaluar las contradicciones de la positividad dada. Si renunciáramos a ello solo quedaría una posibilidad, y tal vez *esencial*, la de asentir ante lo real dado como uno, permanente e inmodificable.

32. Ludolfo Paramio, "La utopía hecha pedazos", en *¿Qué es el realismo en política?*, Buenos Aires, Catálogos, 1987, p.93.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
2/1994/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

# TENDENCIAS DE LA POESÍA ECUATORIANA DESPUÉS DE 1950

Julio Pazos Barrera

Un panorama de la poesía del Ecuador debe considerar sus diversas fuentes de producción: poesía oral y escrita en lenguas vernáculas;[1] poesía oral de los negros (Chota y Esmeraldas) y de campesinos mestizos de Costa y Sierra; finalmente, la poesía escrita en castellano por autores individuales. Hasta no hace poco solo la última poesía se autodenominaba ecuatoriana y aún es la que figura en antologías y textos escolares oficiales. Las fuentes señaladas se definen por particulares modos de ver y sentir el mundo, modos que se expresan mediante rasgos literarios específicos.

En este trabajo nos ocuparemos exclusivamente de la poesía escrita en castellano por autores individuales. Es la poesía de los grupos dominantes —aunque no responda a los proyectos de esos grupos— y es la que más se ha estudiado desde la perspectiva histórica.

Quienes han analizado la literatura de los últimos años creen que por los años cincuenta se inició la producción que podría denominarse contemporánea;[2] se inició con el género lírico y con dos importantes poetas, César Dávila Andrade y Jorge Enrique Adoum, aunque la lista de autores notables es más amplia: Efraín Jara Idrovo, Edgar Ramírez, Hugo Salazar, Eugenio Moreno, Jacinto Cordero, Francisco Tobar, David Ledesma, Ileana Espinel, Filoteo Samaniego, Francisco Granizo...

A partir de esos años nuevos autores van a publicar su poesía: Carlos Eduardo Jaramillo, Fernando Cazón Vera, César Dávila Torres, Alfonso Barrera,

---

1. Se trata de los textos del poeta imbabureño Ariruma Kowii.
2. Hernán Rodríguez Castelo, "Lírica ecuatoriana: los últimos treinta años", en varios autores, *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo, 1983. Agustín Cueva, "Claves para la literatura ecuatoriana de hoy", en *Lecturas y rupturas: diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*, Quito, Planeta, 1986.

Euler Granda, Antonio Preciado, Rubén Astudillo, Humberto Vinueza, Rafael Larrea, Raúl Arias, Ulises Estrella, Rafael Arias, Carlos Manuel Arízaga, Manuel Zabala Ruiz, Fernando Nieto, Fernando Artieda, Ana María Iza, Violeta Luna, Martha Lizarzaburu, Sonia Manzano, Javier Ponce, Iván Egüez, Fernando Balseca...

Buena parte de los poetas mencionados formaron grupos: el Elan cuencano, "Club 7 de poesía" en Guayaquil, Presencia, Umbral, Caminos y Tzántzicos en Quito. Al finalizar los años ochenta los grupos han desaparecido. No obstante, se debe anotar que en la década de los setenta comenzó a funcionar la modalidad de los talleres literarios en todo el país.

## Breve horizonte histórico

Algunos acontecimientos históricos intervinieron en la conciencia vigilante de los autores y sobre todo en la conciencia colectiva. La Segunda Guerra Mundial tuvo su amargo eco en la población del Ecuador, la tuvo en la agresión peruana que fue resuelta en los términos más apresurados por convenir a la paz continental. El fracaso de 1941 y el tratado de 1942 desmoralizaron a la población. Pero la Segunda Guerra Mundial impactó más en la conciencia con la información de los horrores de los campos de concentración nazis y sobre el estallido de la bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki. La Revolución Cubana fue determinante para la conformación ideológica de los jóvenes autores de los años sesenta, como lo fue la caída de Allende en Chile y como fue la Revolución Sandinista en Nicaragua. En este sentido, la guerra de Vietnam fue un elemento compulsivo general.

Los autores de estos años han soportado dos dictaduras militares, la primera que fue una respuesta a la posible regionalización de la Revolución Cubana y la segunda que se originó en los intereses y expectativas de la producción petrolera. Crecimiento urbano, conformación del populismo como fuerza política y nuevas orientaciones en materia religiosa completan el panorama de las tensiones que se entrecruzan en la conciencia colectiva.

## Un apunte sobre el escritor y la sociedad

El 28 de mayo de 1944 fuerzas políticas de diversas tendencias respaldaron al doctor José María Velasco Ibarra; de las consecuencias de este acontecimiento dice Alejandro Moreano:

> La "revolución" del 44 clausuró definitivamente toda capacidad de creación social de la burguesía y cerró el espacio abierto por el alfarismo. En adelante, la

burguesía no solo que viviría y se desarrollaría a nivel político e ideológico exclusivamente en el seno del aparato estatal, sino que pretendería confiscar continuamente la energía creadora de la vida social y transformarla en política y cultura oficiales.[3]

Esta circunstancia provocaría la creación de instituciones que agruparían a escritores y que más tarde financiarían su actividad (Casa de la Cultura, secciones del Banco Central del Ecuador...). Pero al mismo tiempo el proyecto estatal lanzaría al escritor a la experiencia de una aguda contradicción: el proyecto cultural oficial no se compagina con la cultura procesada por los artistas. Los artistas impugnan el concepto de lo nacional propagado por el Estado. El Estado se defiende y en lo que corresponde al artista-poeta (quizás el lenguaje de la poesía es muy peligroso porque obliga a reeler, a concentrarse en tal o cual significado y llega al desenmascaramiento) lo relega al anonimato.

## Lengua y estado nacional

Iván Carvajal cree que no es posible hablar de una Historia de la poesía ecuatoriana; si no existe una "lengua ecuatoriana" mal puede hablarse de "poesía ecuatoriana". Según Carvajal, habría una lengua *hispanoindia* como en Bolivia y Perú. Esta situación nos llevaría a pensar en una poesía andina. Los poetas fortalecen esta idea: el gran poema *Boletín y elegía de las mitas*[4] de César Dávila Andrade, los poemas de Adoum, los poemas de Euler Granda y *A espaldas de otros lenguajes*[5] de Javier Ponce, corroboran la apreciación de Carvajal; aún más los textos de los poetas hispanoindios son el resultado de la realidad lingüística mencionada y por tanto no son consecuencias específicas —influencias específicas— de autores de tal o cual país. En el horizonte de grandes poetas americanos, de César Vallejo y Pablo Neruda, están Jorge Carrera Andrade y Gonzalo Escudero, así como en el horizonte de Nicanor Parra, Ernesto Cardenal; Roberto Fernández Retamar, estarían César Dávila, Jorge Enrique Adoum, Efraín Jara Idrovo... Siguiendo este razonamiento se entenderá mejor el problema de la falta de correspondencia entre el arte de la poesía y el proyecto del Estado nacional; mientras en el primero obedece al modo de ser del habitante en cuanto confluencias de culturas diversas, el segundo insiste en la "balcanización" y en el carácter supuestamente homogéneo de una cultura

---

3. Alejandro Moreano, "El escritor, la sociedad y el poder", en varios autores, *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, op. cit., p.109-110.
4. César Dávila Andrade, *Boletín y elegía de las mitas*, Cuenca, A. Crespo E. Editor, s/f.
5. Javier Ponce, *A espaldas de otros lenguajes*, Quito, El Conejo, 1982.

nacional.[6]

Sin perder de vista estas problemáticas pasaremos a una apreciación general de contenidos y de la expresión. No se nos escapa el artificio de la dicotomía, pero no encontramos otro modo de diseñar el panorama.

## Sobre los contenidos

Frente a la gran variedad de temas de la poesía, nos pareció adecuado buscar un aspecto común a la mayoría de los textos. La visión del mundo de los poetas de los últimos treinta años coincide en la problemática de la apropiación del mundo en cuanto realidad objetiva compartida por la comunidad. La larga evolución de la poesía vino a dar, durante estos años, en esta apropiación. Conflicto, desgarramiento, oscuridad, pero también denuncia, esclarecimiento, euforia, son las notas características de la nueva producción lírica.

No podía abrirse un abismo entre la poesía llamada post-modernista y la que se escribió después de los años cincuenta; pero si comparamos la poesía de Carrera Andrade con la de Adoum, como lo hizo Ramiro Rivas, encontramos que la primera establece un distanciamiento entre el poeta y la realidad que le sirve de referencia (poesía del observador, símbolo de la ventana); en cambio la poesía actual asume la realidad desde la misma realidad; desde luego que la óptica que utilizó Ramiro Rivas para estudiar la diferencia se concentró en la actitud de los poetas en relación con el paisaje y la problemática del habitante. En Carrera Andrade se encuentran las descripciones de campos y ciudades andinos en su esplendor y a veces en el exotismo; en Adoum, las descripciones están intervenidas por la agónica criticidad del poeta. Veamos dos ejemplos, el primero de Carrera Andrade, el segundo, de Jorge Enrique Adoum.

LUGAR DE ORIGEN
(fragmento)

Yo vengo de la tierra donde la chirimoya,
talega de brocado, con su envoltura impide
que gotee el dulzor de su nieve redonda,

y donde el aguacate de verde piel pulida
en su clausura oval, en secreto elabora
su substancia de flores, de venas y climas

---

6. Iván Carvajal, "Panorama de la actual poesía ecuatoriana", Quito, 1984, original en fotocopia.
7. Ramiro Rivas, "La producción poética en Jorge Carrera Andrade y Jorge Enrique Adoum", en *Cultura, Revista del Banco Central del Ecuador* (Quito), 3, (1978): 350-366.

.....
de donde vengo, libre, con mi lección de vientos
y mi carga de pájaros de universales lenguas.[8]

ECUADOR
(fragmento)

1. La geografía

Es un país irreal limitado por sí mismo,
partido por una línea imaginaria
y no obstante cavada en el cemento al pie de la pirámide.
Si no, cómo podría la extranjera retratarse
pierniabierta sobre mi patria como sobre un espejo,
la línea justo bajo el sexo
y al reverso: "Greetings from la mitad del mundo
(niños, grandes ojos rodeados
de esqueleto, y un indio que se llora
montañas de siglos tras de un burro)[9]

De modo que en las problemáticas del hombre también pueden notarse las diferencias: el mestizaje en Carrera Andrade:

OCASO DE ATAHUALPA
(fragmento)

Atahualpa repite su derrota
herida cuantas veces en mi pecho
por un Pizarro íntimo.
Vencedor y vencido luchan en mi interior:
El rey indio despliega su plumaje,
el agua de los siglos lava el suelo
que cubren las sonrisas del maíz
y el jinete de hierro se arrodilla.

(Carrera Andrade, 1976:460)

---

8. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p.309.
9. Jorge Enrique Adoum, *No son todos los que están: poemas, 1949-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p.38.

En Adoum:

MESTIZAJE
(fragmento)

Ahora bien: existo de repente, recién
inaugurado. Y no hay cedazos en la sangre,
no hay visitante que la conserve sola,
el nombre a veces: oh apellido del vientre,
estirpe que averigua quién mismo es, qué
diablos quiere, para juntar como aguas
dos memorias, y el rencor que resulta
entre las dos costillas

(Adoum, 1979: 187)

En el primero el planteamiento del problema se hace a través de alegorías, Atahualpa y Pizarro; parece que el "jinete de hierro" termina por ceder ante las "sonrisas del maíz", ante la imposición de la tierra. En el segundo, se trata de un hombre "recién inaugurado" y no hay vencedores. El hombre nuevo quiere juntar las memorias y los rencores.

Las grandes líneas temáticas se mantienen, pero su tratamiento cambia notablemente. Mientras el paisaje, la identidad, la historia, en el postmodernismo se manifestaban desde la *observación*, desde la *alegría*, desde los *héroes*, en la poesía contemporánea se *sufre* el paisaje, se *desmitifica* la identidad, se advierte que la historia la hacen las colectividades.

La transición de un etapa a otra la hicieron autores como Augusto Sacoto Arias, Atanasio Viteri, Carlos Suárez Veintimilla, Isaac Robayo, Alejandro Carrión.[10]

El paisaje en un fragmento de Atanasio Viteri:

El Imbaya tiene cara de viejo rocoso
.....
Viejo milenario se le contempla casi llorando;
como la tierra, el alma temblando como espigas
en el límite del gozo que se desborda
hasta tocar el sufrimiento del éxtasis
y caer derribado tiñiendo la montaña de nieve
con mi sangre...[11]

---

10. *Los de Elan y una voz grande*, edición y prólogo de Hernán Rodríguez Castelo, Guayaquil, Publicaciones Ariel, s/f.
11. Atanasio Viteri, en *Los de Elan y una voz grande*, op. cit., p:62-63.

El paisaje ya no es solo la maravilla del color y la rareza, se lo contempla a través de las lágrimas, del gozo y del alma. Cosa igual ocurre en el conocido poema de Carlos Suárez Veintimilla:

CUBILCHE

Pupila dulce y triste de los páramos
Ingenuidad dormida
en las rodilla duras de los montes,
como una pobre niña.

Pureza custodiada
en ignotas y austeras lejanías,
con murallas de vientos y de altura,
bajo la sola inmesidad tranquila.

Agua para mirarla un breve instante
con agua de pudor en las pupilas.[12]

A partir de Dávila Andrade y de Adoum la poesía salva la distancia. Va a intensificar la pertenencia de los poetas a una realidad concebida en unas coordenadas espacio-temporales más precisas. Todas las problemáticas, las que llegan del pasado y las nuevas, se desarrollan desde el centro de un paisaje que revela una abrumadora realidad, como en este fragmento de *Catedral salvaje* de César Dávila:

¡Aquí el viento destruye las actividades de la podredumbre
y las huellas deliciosas se convierten en cicatrices pálidas!
¡Entre el humo del cataclismo los ríos son despeñados a la aurora!
¡Los hombres pierden sus casas entre olas de candela!
¡En sus cabellos revolotean el granizo y los relámpagos!
Los truenos saltan sobre una inmensa pata de candelabro.
¡Nada resiste al gran viento y el mismo vacío se emborracha
con la piel arrancada a los espacios![13]

El poeta puede expresar la violenta dimensión del paisaje porque lo imagina en los ojos del habitante primigenio, es decir, en el origen de la conciencia; el habitante presiente la llegada del conquistador europeo:

---

12. Carlos Suárez Veintimilla, *Poesía*, Cuenca, Departamento de Extensión Cultural de la Municipalidad de Cuenca, 1973, p.226.
13. César Dávila Andrade, *Catedral salvaje*, Cuenca, A. Crespo E. Editor, s/f, p.23.

¡En medio del maizal, temblé al oírlos reír en la lejanía del aire!
¡Venían fibrosos de sed y de lujuria!
¡Tenían dentera de hambre,
mandíbulas para las hazañas,
testículos de machos cabríos para penetrar selvas vírgenes
y cambiar los ojos de las mujeres en gemas agonizantes!
O (Dávila Andrade, s/f: 27-28)

También por aquí comienza Jorge Enrique Adoum. Hernán Rodríguez Castelo dice de *Dios trajo la sombra*, el tercero de los *Cuadernos de la tierra*:

> El texto alterna la voz en tercera persona singular o plural del conquistador con el canto del mundo y cosmovisión de las gentes indias de América, hecho por exaltado y omnisciente vate. Hasta que los dos lenguajes se enfrentan en trágico contrapunto. Coexisten en rico, libre e intencionado juego irónico antiépico que preside las cavilaciones del actor de la conquista hispánica, con transcripciones —y hasta literales— de crónicas y textos históricos —que aportan su radical prosaísmo y su sabor añejo— textos literarios quichuas —como la invocación al Creador— con el canto lírico del poeta, por momento vibrante. Todo cuenta para el efecto final, poderoso, y todo lo maneja con apasionada intención el poeta demiurgo.[14]

Estas problemáticas van a motivar las líneas más importantes de la poesía de los años posteriores. Generarán tres rumbos que nunca aparecerán puros, pero que se implicarán en el carácter de la poesía. Rumbos de paisaje, historia e identidad.

El paisaje del litoral y el mar se interpretan en *Naufragio*[15] de Francisco Tobar García. El río Guayas es el protagonista de *Oficio de río*[16] de Filoteo Samaniego. El poema "Baltra"[17] de Eugenio Moreno, alude a la isla del mismo nombre del Archipiélago de Galápagos y que fue ocupada por el ejército norteamericano durante la Segunda Guerra Mundial. Galápagos se convierte en símbolo de la duración de la materia en *sollozo por pedro jara,*[18] formidable poema de Efraín Jara Idrovo.

Durante los últimos treinta años entran al paisaje de la poesía las ciudades. Guayaquil es el escenario del libro *De buenas a primeras*[19] de Fernando Nieto

---

14. Hernán Rodríguez Castelo, *Lírica ecuatoriana contemporánea*, Vol. I, Bogotá, Círculo de Lectores, 1979, p.116.
15. Francisco Tobar García, *Naufragio y otros poemas*, Quito, Ed. La Unión, 1962.
16. Filoteo Samaniego, *Oficio de río*, Quito, Vivavida, 1984.
17. Eugenio Moreno, "Baltra" en *Antología del Grupo Elan*, Cuenca, Casa de la Cultura, 1977, p.107.
18. Efraín Jara Idrovo, *sollozo por pedro jara*, Cuenca, Casa de la Cultura, 1978.
19. Fernando Nieto Cadena, *De buenas a primeras*, Guayaquil, Casa de la Cultura, 1976.

Cadena; Quito es el tema de *Parajes*[20] de Iván Carvajal y del libro *La ciudad de las visiones* de Julio Pazos.[21]

En *Catedral salvaje* y en los *Cuadernos de la tierra* la historia se inicia con el habitante prehispánico; no se trata de la información sobre determinados héroes, en ellos los poetas bucean en las profundidades sicológicas de los pueblos indios. A partir de estos empeños de verificación, otros poetas avanzan por dos direcciones: desmitificar la historia oficial, como en *un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*[22] de Humberto Vinueza; de sacar para la lectura acontecimientos que la historia oficial ocultaba o minimizaba, aparecen estos propósitos en *Los amantes de Sumpa*[23] de Iván Carvajal, *Los códices de Lorenzo Trinidad*[24] de Javier Ponce, en *Mujeres*[25] de Julio Pazos, en *Poeta, tu palabra*[26] de Humberto Vinueza.

La identidad, el modo de ser del habitante mestizo, es la amorosa presentación de un hombre nuevo a través de sus percepciones, de sus trabajos de su imaginación y de su sufrimiento social. El guayaquileño de la calle aparece en *De buenas a primeras* de Fernando Nieto, ese guayaquileño que encuentra su encarnación en el cantante Julio Jaramillo, drama del cantor que en su muerte convoca a las mayorías, como se dice en "Pueblo, fantasma y clave de Jota Jota"[27], poema de Fernando Artieda. La sicología del mestizo andino y sus ocupaciones manuales fueron los temas de *Levantamiento del país con textos libres*[28] y *Oficios*[29] de Julio Pazos. Pero el origen del lenguaje del mestizo lo encontró Javier Ponce en su *A espaldas de otros lenguajes*, simulación del lenguaje de "un escribiente de hacienda de fines del siglo XIX". La identidad y el conflicto de clase es el tema de muchos poemas de Euler Granda. Por fin el poeta negro Antonio Preciado superó la corriente de la negritud para avanzar hacia la complejidad interior de su pueblo en *Más acá de los muertos*, *Tal como somos* y *De sol a sol*.[30]

---

20. Iván Carvajal, *Parajes*, Quito, Ediciones de la PUCE, 1984.
21. Julio Pazos, *La ciudad de las visiones*, Quito, Ediciones de la PUCE, 1980.
22. Humberto Vinueza, *un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, Quito, Editorial Universitaria, 1970.
23. Iván Carvajal, *Los amantes de Sumpa*, Quito, Vivavida, 1983.
24. Javier Ponce, *Los códices de Lorenzo Trinidad*, Quito, El Conejo, 1985.
25. Julio Pazos, *Mujeres*, Quito, El Conejo, 1988.
26. Humberto Vinueza, *Poeta, tu palabra*, Quito, El Conejo, 1989.
27. Fernando Artieda, "Pueblo, fantasma y clave de Jota Jota" en *Crónica del río* (Guayaquil), 1 (1986): 58-61.
28. Julio Pazos, *Levantamiento del país con textos libres*, 2da. ed., Quito, El Conejo, 1984.
29. Julio Pazos, *Oficios*, Quito, Casa de la Cultura, 1984.
30. Antonio Preciado, *De sol a sol*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1979.

## La expresión

Brevemente examinaremos tres tendencias expresivas predominantes. De hecho las tres corresponden a las actitudes y contenidos antes mencionados. Todavía la expresividad postmodernista y vanguardista supone el distanciamiento; la expresividad de la antipoesía supone ira y denuncia, y la poesía conversacional es la moderación crítica frente a la realidad.

## Postmodernismo y vanguardia

En Ecuador la poesía que se escribió después de 1920 fue, en términos expresivos, desde la metáfora más osada, de cuño surrealista (el poeta Hugo Mayo trabajó poemas en la línea de Apollinaire) como puede verse en Miguel Angel Zambrano y Gangotena, hasta la metáfora tradicional, es decir de evocación verificable en la realidad objetiva. Carrera Andrade, el más brillante en esta línea, explicó que si bien la metáfora vanguardista resultaba espléndida, en cambio desdeñaba al lector común; por tanto prefirió las analogías que podían verificarse con cierta claridad en el referente objetivo, intención que abría la sugerencia a un mayor número de lectores.[31] Bastará un ejemplo:

| *Elemento real* | *Elemento evocado* |
|---|---|
| chirimoya | talega de brocado |

*Fundamento*

la corteza de la fruta es similar
a la textura del brocado, además,
por la función de la corteza, que
contiene, viene a ser una talega.

Sin embargo están presentes en la retórica, de un vanguardismo moderado como el de Carrera Andrade, los elementos que la diferenciaron del modernismo: ausencia de rima consonante, referentes cotidianos y "humildes", diferente organización estrófica, etc.

Pero postmodernismo y vanguardismo llegaron a los poetas que escribieron por los años cincuenta y aún más tarde. Encontramos postmodernismo en los primeros poemas de César Dávila Andrade (*Espacio me has vencido*),[32] de

---

31. Jorge Carrera Andrade, "Mi poesía", en *Cultura: revista del Banco Central del Ecuador* (Quito), 17 (1983): 103.
32. César Dávila Andrade, *Espacio me has vencido*, Quito, Casa de la Cultura, 1947.

Efraín Jara Idrovo (*El mundo de las evidencias*).[33]

Y el vanguardismo más insólito se descubre en *Catedral salvaje* de César Dávila; he aquí una muestra:

¡Cuando oigas sonar los negros cañaverales de mi furia,
esa es su tierra!
¡Cuando veas manar de la cumbre miel furiosa de lava
y lámparas de piedra,
esa es su tierra!
¡Cuando veas bramar los toros con sus labios hinchados de
luciérnagas,
esa es la tierra
.....
¡Cuando las campanas caigan en el pasto y se pudran
sin que nadie las alce,
esa es la tierra¡

(Dávila Andrade, s/f: 48)

El postmodernismo fue grave y en ocasiones solemne. Algunos poemas de esta tendencia muestran la imagen moderada del tipo de Carrera Andrade; así ocurre en algunos poemas de los años sesenta; como ejemplo un poema de Carlos Manuel Arízaga:

VUELO

Dónde ahora tu piel,
tus manos,
dónde. El azúcar
de tu voz,
dónde Compañera
dónde.

Dónde la miel de tu palabra
rebasando
la marea
gris
de mi amargura.
Menuda letra inocente.

Te has ido
a componer música
en el cielo.

---

33. Efraín Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1980.

Te has ido
sin saber que el pueblo
de mi corazón
te llora
con todos sus pequeños
habitantes
de pena.[34]

Y cierto vanguardismo, también grave, pero construido con la imagen insólita y hermética, avanza hasta los años ochenta. Como en este poema de Rafael Arias Michelena, del año 1984:

te calienta los oídos
la rosa
oyes su ojo gemelo
amarillo
como su carne

tus oídos vuelan
a los objetos del instante

la carne de la rosa gira
encendida
se deshoja y apaga[35]

## La antipoesía

Hernán Rodríguez Castelo señala que la antipoesía se presenta en el Ecuador con los autores que él llama generación del 50.

> Estas figuras mayores de la generación del cincuenta abrieron caminos para lo anti-épico (Adoum, Tobar), lo anti-sintáctico (Adoum, Ramírez Estrada) y lo anti-estético (Salazar Tamariz, Adoum, Ramírez Estrada); abolieron de una vez, tabúes sociales y tabúes formales (Tobar, Astudillo, Ramírez Estrada, Adoum); recuperaron para lenguaje y retórica lo cotidiano (Jaramillo, Cazón) y lo popular (Euler Granda); perturbaron, todos ellos, las armonías del instrumental analógico con las disarmonías de la ironía.[36]

---

34. Carlos Manuel Arízaga, "Vuelo", en Hernán Rodríguez, *Lírica ecuatoriana contemporánea*, Vol II, op. cit., p.538.
35. Rafael Arias Michelena, "El otro yo de nosotros" en *El otro yo de nosotros*, Quito, Casa de la Cultura, 1987, p.25.
36. Hernán Rodríguez Castelo, "Lírica ecuatoriana: los últimos treinta años" en *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, op. cit., p.38.

Trataremos de sintetizar, con José M. Ibáñez Langlois,[37] toda la expresión antipoética mencionada por H. Rodríguez. El mismo Nicanor Parra encuentra que la antipoesía es un "surrealismo criollo", que se diferencia del europeo porque no es artificioso, porque se opone a la oscuridad inútil y porque nada tiene que ver con "su decadente y desarraigo de la vida"; es, pues, un surrealismo irónico y cargado de intenciones sociales. En ese sentido podemos apreciar un poema de Adoum, escrito en 1964:

SURREALISMO AL AIRE LIBRE
(fragmento)

*El insólito encuentro de una máquina de coser*
*y un paraguas en una mesa de operaciones*

o relojes con ojos.
De modo que pensabais
que había que inventar los increíbles.
Pero, entonces ¿no habéis estado
en mi país, en mis países, nunca supisteis
lo que pasa en su paisaje de colores
en cólera, por ejemplo una bota
con espuela y un sombrero de cura
encima de una cadáver, de un indio
por más señas, como si no bastaran
los piojos de su historia, cuentas
de avemarías? Oh loca simetría de uniformes
en la humilde dictadura del difunto,
y es tan sabido el cada día americano
que también lo morimos de memoria,
y es tan igual a la vejez el hambre
cuando empieza por dentro a desvestirnos,
y están los dientes importantes que nos muerden
la tierra, y la Virgen con gorra y polainas.

(Adoum, 1979: 89)

Y este poema de David Ledesma, muy arraigado en la vida, escrito antes de 1961:

---

37. José M. Ibáñez-Langlois, prólogo a Nicanor Parra, *Antipoemas*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p.13.

DISTINTO

El pájaro que tiene solo un ala,
la naranja cuadrada,
el árbol tenso
que tiene la raíces para arriba
y el caballo que galopa para atrás,
solo ellos me entienden
mis hermanos.
Mis diferentes semejantes que amo.
Y un día,
distinto,
sin pareja,
con ellos cavaré un hoyo muy negro
donde meterme con mi sombra a cuestas.[38]

Por último, este poema de Fernando Cazón Vera, escrito en 1967, insólita traslación del hombre al animal:

LA VACA OBESA

La vaca obesa
no contempla la rosa
ni llora en la tormenta.

Cuando el campo madura
mira la soledad de su terreno
y en la luna distante
cree encontrar los cuernos
de su toro arcangélico.
La vaca obesa
ha de morir un día por nosotros.[39]

La antipoesía se articuló con el *arte pop*; anuncios y propagandas sirvieron de referencias. Los nombres de medicamentos aparecen en el poema "Dislate con pastillas" de Ileana Espinel: "Pertranquil / Esencial / Pankreifkat / Flanirrón / Peridez / Baralgina / Tioctán / Persantín / Buscopax / Irgapirina / mosaico adornado / del templo drogadicto / que oficia diariamente / en mis entrañas / (todo para que el hígado / el insomnio los nervios / el músculo cardíaco / los dedos que hormiguean / retrasen los relojes / que marcan sin remedio / el

38. David Ledesma, en Hernán Rodríguez, *Lírica ecuatoriana contemporánea*, Vol. 2, op. cit., p.454.
39. Fernando Cazón Vera, en Hernán Rodríguez, *Lírica ecuatoriana contemporánea*, Vol. 2, op. cit., p.475.

infallable paso vencedor de la muerte).[40]

He aquí una propaganda que podría ser radial, un fragmento de un texto de Euler Granda, "El turismo fuente de riqueza": "Conozca el Ecuador, / señor turista, / el país de la siempre primavera, / el país de los Andes / con espejos, / el collar / de la línea equinoccial /...Más que escuelas, / más que servicios médicos, / tenemos muchos templos coloniales, / muchos templos de piedra / tallados con las uñas de los indios".[41]

Para oponerse a los intrincados tratamientos verbales, especialmente a la metáfora que comparaba insólitos elementos, se llegó al *prosaísmo*, no a la prosa. Véase este texto de Iván Egüez, de muy sutiles desviaciones poéticas:

AUNQUE UD. NO LO CREA

En Sudamérica
existe un país
donde el 75%
del Presupuesto Nacional
es consumido
por gente que se pasa
todo el día
jugando volley
y entre partido y partido
apaleando estudiantes[42]

La *ironía* se manifiesta en una enorme cantidad de antipoemas. Los fenómenos colindantes con ella: humor cruel, caricatura, parodia, procacidad... se encuentran en casi todos los poetas actuales.

Rodríguez Castelo cree que el libro más significativo que produjo el grupo Tzántzicos fue *un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, de Humberto Vinueza; para Rodríguez, "Las claves de la poética del cantor-gallinazo son dos: recuperación del humor popular —dentro de un discurso de gran lucidez crítica y fría ironía— y transposición temporal que desmitifica la historia...". La ironía es de este tipo:

El Ecuador carajo
ha sido
es
y será el más grande País Amazónico
No obstante la India

---

40. Ileana Espinel, en Hernán Rodríguez, *Lírica ecuatoriana contemporánea*, op. cit., p.429.
41. Euler Granda, en Hernán Rodríguez, *Lírica ecuatoriana contemporánea*, op. cit., p.493.
42. Iván Egüez, en Hernán Rodríguez, *Lírica ecuatoriana contemporánea*, op. cit., p. 131.

Vanagloriarse pueda de sus tigres de bengala
Babilonia de sus muros
Atenas de sus letras New York de su Wall Street
y la Atlántida de todos su enigmas.[43]

Seis años más tarde se publicó *De buenas a primeras*, de Fernando Nieto Cadena; este libro dejó entrar mucho más y con más violencia el lenguaje coloquial guayaquileño. La ironía dejó paso a la mordacidad; no obstante y a través de disimuladas citas se aludió a diversas fuentes literarias; el texto buscó desacralizar la poesía, pero al mismo tiempo hizo literatura de la literatura.

Todavía vinculada con la antipoesía son los poemas "antisintácticos" y los de juegos sonoros —¿vanguardia epigonal?—; como en este poema de Jorge Enrique Adoum, escrito en 1979:

EN EL PRINCIPIO ERA EL VERBO

te número te teléfono aburrido
te direcciono (callo caso y escalero)
y habitacionada ya te lámparo te suelo
te vaso te enfósforo te libro
te disco te destoco te desvisto desoído
te camo te almohado enciendo descobijo
te pelo te cadero me cinturas
nos trasvasamos labio a labio
me embotello en tu adentro
nos rehacemos te desformo me conformo
miltuplicada tú yo mildividido

(Adoum, 1979: 17)

## La poesía conversacional

Roberto Fernández Retamar[44] en 1968 se ocupó de la antipoesía y de la poesía conversacional; según él, el modo de ser de la primera se define negativamente; trabaja con la burla y el sarcasmo, con el escepticismo, aspectos que la vuelven demoledora con respecto al pasado; la antipoesía se concentra en la incongruencia de lo cotidiano.

La poesía conversacional, según Retamar, es grave; aunque no excluye

---

43. Humberto Vinueza, en Hernán Rodríguez, *Lírica ecuatoriana contemporánea*, op. cit., p.636.
44. Roberto Fernández Retamar, "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamerica", en *Para el perfil definitivo del hombre*, La Habana, Letras Cubanas, 1981, p.188-206.

radicalmente el humor tiende a afirmarse en sus creencias políticas y religiosas; es crítica del pasado, pero evoca algunas de sus zonas con ternura, señala la sorpresa o el misterio de lo cotidiano, mira al presente y se abre al porvenir.

Es posible encontrar las características de la poesía conversacional en algunos textos de poetas ecuatorianos, textos que se produjeron después de 1970. En "Añoranza y acto de amor" (1971), "El almuerzo del solitario" (1974) (Jara Idrovo, s/f: 69-85), poemas de Efraín Jara Idrovo, aparecen el diálogo, lo cotidiano, la ternura. Así también en algunos poemas de *Tanteos de ciego al mediodía* (1971) de Fernando Nieto, y sobre todo en *Tralfamadore* (1977)[45] de Carlos Eduardo Jaramillo: en este libro los poemas "La tarde que la señora de las hierbas fue a sacar a su niño de la escuela" (Jaramillo, 1977:63) o "Yo tenía un amor de dientes amarillos" (Jaramillo, 1977: 33) son claramente conversacionales.

A través del diálogo se narran autobiografías, como en *In memoriam*[46] y *Alguien dispone de su muerte*[47] de Efraín Jara Idrovo; se narran biografías de personas históricas, como en *Mujeres* de Julio Pazos, *Poeta, tu palabra* de Humberto Vinueza y *Los códices de Lorenzo Trinidad* de Javier Ponce. Se dialoga con la metonimia de las piernas, como en el poema "De cómo tus piernas venían a nosotros"[48] de Euler Granda; la sorpresa de lo cotidiano, en extensos segmentos poéticos asoma en "Sobre la inutilidad de la semiología" de Jorge Enrique Adoum, publicado en 1978;[49] el poeta, mientras estudia semiología mira a una mujer que llora el momento en que "trata de cerrar las persianas"; el poeta supone que esa mujer se suicidará. Este pensamiento se desarrolla en largo monólogo. El poema termina con estos segmentos encerrados entre paréntesis: "Verano. Domingo. Se diría que la vida vale la pena. Dicen, digo. Creo / Menos mal que seguirá intacta mañana al aire libre de agosto / aunque alguien, quizás yo mismo, pueda morir hoy sin que me haya enterado previamente".

## La lírica continúa

Los poetas han trabajado en las tres tendencias brevemente presentadas. Los nuevos textos encontrarán el lenguaje que corresponda con más intensidad a la nación mestiza, a su profunda problemática —el lenguaje que sea la "voz

---

45. Carlos Eduardo Jaramillo, *Tralfamadore*, Guayaquil, Casa de la Cultura, 1977.
46. Efraín Jara Idrovo, *In memoriam*, Cuenca, Fundación Vega, 1980.
47. Efraín Jara Idrovo, *Alguien dispone de su muerte*, Cuenca, Casa de la Cultura, 1988.
48. Euler Granda, "De como tus piernas vienen con nosotros", en *Anotaciones del acabóse*, Quito, Pacarina, 1987, p.79.
49. Jorge Enrique Adoum, "Sobre la inutilidad de la semiología", en *Difusión cultural: revista del Banco Central del Ecuador* (Quito), 7 (1988): 19-26

tribal" como dijo Ramiro Rivas—.

Se dice que antiquísimos mitos se expresarán a través de imágenes actuales; no se los "explicará", sencillamente serán dichos en lengua viva, de ahí la anunciada tendencia a un nuevo realismo.

Un joven poeta que murió hace poco, Héctor Cisneros, recorrió las calles de Quito declamando y componiendo poemas con el fin de recuperar la vitalidad creativa del pueblo; de otro lado han comenzado a publicarse obras de jóvenes que experimentaron, previamente, en los talleres literarios: Edwin Madrid[50] de Quito, Jorge Martillo Monserrate[51] de Guayaquil, Mario Campaña de Guayaquil, entre otros.●

---

50. Edwin Madrid, *¡Oh! muerte de pequeños senos de oro*, Quito, Editorial Universitaria, 1987.
51. Jorge Martillo Monserrate, *Aviso a los navegantes*, Quito, Casa de la Cultura, 1987.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
2/1994/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

# HACIA UNA CRÍTICA DIALÓGICA

Manuel Jofré

## 1. DIAGNOSIS DE LA COYUNTURA TEÓRICO-LITERARIA

Esta elaboración busca cartografiar una vez más el mapa temporal de los estudios literarios centrándose en algunas manifestaciones de la teoría literaria reciente. Mediante un corte transversal sincrónico, se examinan, para ello, las principales publicaciones de teoría literaria aparecidas en la década de los 90.

Operativamente, se puede definir la teoría literaria como un campo teórico y práctico donde se ponen en juego reflexiones más abstractas que provienen de la experiencia de la literatura, y que se relacionan con otros saberes. Estas consideraciones, sistematizadas, van desde las funciones del texto literario hasta la significación de la literatura para el hombre.[1]

Estos múltiples asedios teóricos a los problemas de la literatura significan en la práctica nuevas formas de aproximación tanto al texto literario como a la historia literaria, los cuales serán descritos y analizados en esta presentación, atendiendo a las problemáticas epistemológicas que revelan, y a las relaciones entre teoría y práctica que implican.[2]

Algunos conceptos básicos de la teoría elaborada por Mikhail Bakhtin serán empleados aquí como guía para la comprensión de la teoría literaria actual. Las características que Bakhtin establece para el discurso artístico de la novela en *The Dialogic Imagination*[3] son descripciones de procesos de semiosis pertene-

---

1. El título de este trabajo se vincula al libro de Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, trad. Wlad Godzich, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. Publicado originalmente en francés en 1981.
2. En algunas secciones se ha seguido el panorama general expuesto por Madan Sarup; *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, Athens, University of Georgia Press, 1989.
3. M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist,

cientes a cualquier serie cultural, y son, por tanto, proyectables al campo teórico-literario.

La noción de inter-iluminación, de índole semiótica, cultural y discursiva, elaborada por el propio Bakhtin, sirve justamente al respecto. La inter-iluminación es una inter-animación, una iluminación mutua, que acontece "cuando un lenguaje se ve a sí mismo a la luz de otro, [y entonces] 'lo novedoso' ha arribado". Junto a este procedimiento, se utiliza aquí también la noción de "penetración", entendida como *insight* (y no de acuerdo al léxico psicoanalítico), noción (de raíz bélica) también elaborada por Bakhtin.[4]

En la competitiva arena de los discursos teórico-literarios se realiza aquí una expedición, una penetración en una zona, un cruce de límites. Se trata de "una salida a un campo de batalla, donde la victoria pertenece [pero no por mucho tiempo] a quien mejor puede cartografiar el movimiento de las fuerzas hostiles [a la conceptualización]". Finalmente, cabe advertir que metodológicamente, tanto autores como obras son aquí considerados como textos polisémicos, que pueden llegar a tener naturalmente otro marco de lectura.

## 2. Las principales corrientes

Tomando en cuenta los años 90, se constata la expansión de la semiótica, general y literaria, tanto en sus expresiones norteamericanas, europeas y rusas, mientras se hace más lento el crecimiento de la crítica deconstructiva, especialmente en Norteamérica. Las obras recientes de Thomas Sebeok, Umberto Eco, Yuri Lotman, dentro del marco de la semiótica como disciplina, asimilan aspectos distintivos de la crítica post-estructuralista, además de reconstituir una historia y una tradición semiótica occidental constante.[5]

Las relativizaciones recientes que recibieron Martin Heidegger y Paul de Man, por la discusión acerca de la presencia de códigos políticos autoritarios y antidemocráticos en su obra escrita, contribuyó a suavizar el auge de los ejercicios desconstructivos.[6] Pero la atmósfera inquietante, cuestionante y des-

---

Austin, University of Texas Press, 1981.

4. Para estas y otras nociones de Bakhtin, véase op. cit., "Glossary", p.429-430 y 431.
5. Véase Yuri Lotman, *The Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, trad. Ann Shukman, Bloomington, Indiana University Press, 1990; Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, Stefan Collini, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1992; y Thomas A. Sebeok, *Semiotics in The United States*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
6. Víctor Farías, *Heidegger and Nazism*, Philadelphia, Temple University Press, 1990 (publicado originalmente en francés en 1987); y Jacques Derrida, *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989.

manteladora se mantiene, porque la teoría literaria sigue siendo un campo donde se juegan discursos que afianzan visiones de la realidad y modalidades de legitimación, en uno u otro sentido.

El dilema entre una extremada subjetividad que disuelve el texto y una objetividad absolutista que lo preserva, es decir, la oposición entre desconstrucción versus formalismo, parece quedar atrás, aunque no todas las alternativas de articulación han sido exploradas.[7] Las preguntas que siguen recorriendo todas las posiciones son acerca de si el significado que se produce en la interpretación es determinado o indeterminado, cómo abordar la cuestión de la indecibilidad de los textos, o cómo explorar códigos bajo cuyas condiciones el significado se hace posible.

## 3. El re-ordenamiento de la escena teórico literaria

Se da paso también a comienzos de la década de los 90 a otras estrategias de análisis, que han puesto en el centro de la escena teórica, por ejemplo, la cuestión del canon, como es el caso de la crítica multiculturalista. El concepto de canon ha sido re-asumido tanto desde la obra teórica de Hans Robert Jauss como del propio Bakhtin. Para Bakhtin, canonización es la "tendencia en cada forma a endurecer su esqueleto genérico y a elevar las normas existentes a un modelo que resiste al cambio" (Bakhtin, 1981: 425).

Esta posición trae como consecuencia la discusión y reformulación del canon en la enseñanza universitaria, que se centró en la representatividad cultural de las obras seleccionadas para la lectura e interpretación. El canon tiende a imponer una sola voz sobre la variedad de voces y representa por tanto una fuerza centrípeta, cohesionadora, jerarquizadora, centralizadora y conservadora en el proceso literario.

Otro sector importante es la crítica que se ha desarrollado en torno al tema de la post-modernidad y, específicamente, de las características que deben poseer los textos literarios para ser definidos como post-modernos. La última obra de Fredric Jameson contiene en su título su tesis central *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*.[8] El aporte de Linda Hutcheon, es también considerable, en el campo propiamente literario.[9] La cuestión del rol

---

7. Confróntese nuestras observaciones previas en *Para leer al lector: una antología de teoría literaria post-estructuralista*, Santiago, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1987; y *Teoría literaria y semiótica*, Santiago, Editorial Universitaria, 1990.
8. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
9. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nueva York, Routledge, 1988, y también *Politics of Postmodernism*.

de la literatura en el proyecto de la modernidad y su función ahora en la post-modernidad, como así mismo la relación con la crisis cultural producida, no han sido suficientemente examinadas sin embargo.

Partiendo de la teoría bakhtiniana acerca del dialogismo, se ha desarrollado también una prosaica, una teoría cultural, e incluso una visión más completa de los aportes de Bakhtin a los estudios literarios de este siglo, al precisarse cuestiones de autoría mal atribuida.[10] Por otro lado, la denominada crítica culturalista, por lo menos en el mundo anglosajón, también se ha extendido, tomando como referencia la obra de Hayden White.[11] La crítica feminista por su parte ha continuado rescatando los discursos femeninos de la canonizada historia literaria patriarcal, examinando las características que asume la literatura de la mujer, y en general, teorizando la diferencia con el discurso masculino.

En varias de estas estrategias teóricas, la relación entre literatura e historia es privilegiada. Y no es solo el caso del neohistoricismo sino también de la hermenéutica y la sociocrítica. Diferentes tipos de publicaciones se han referido recientemente a cómo la disciplina de la historia, gracias a la conciencia semiótica, pragmática y hermeneútica, es vista en dimensión re-constructiva, narrativa y discursiva. La obra crítica de Paul Ricoeur apunta en este sentido. La ficción autónoma de los textos literarios lucha por escapar del peso de lo referencial contextual mientras que la escritura de la historia hace justamente lo inverso.

Dentro de las diversas derivaciones de la estética marxista en su especificidad literaria, siguen destacándose aquí las obras de Robert Weimann, y su concepto de apropiación. La historia literaria, para Weimann, está conformada por diferentes formas literarias que constituyen las diferentes etapas en la crisis de representación. Esto lo ha llevado a cuestionar o profundizar el concepto de tradición y la función social de la literatura.[12]

Se percibe también un repunte en la crítica sociopolítica de los estudios de la teoría de la ideología, en su relación con la literatura, especialmente en el

---

10. Veáse, entre la ingente literatura dedicada a Bakhtin, Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984; *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, Gary Saul Morson y Caryl Emerson, eds., Evanston, Northwestern University Press, 1989; *Bakhtin and Cultural Theory*, Ken Hirschkop y David Sheperd, eds., Manchester, Manchester University Press, 1989; y Gary Saul Morson y Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford, Stanford University Press, 1990.
11. Véase, por ejemplo, Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973; y Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.
12. Robert Weimann, *Structure and Society in Literary History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1984.

mundo británico. Las obras de David McLellan, John B. Thompson, Terry Eagleton, sobre el tema son sumamente importantes.[13] Esto no es de extrañar, porque ya en Bakhtin mismo figura la concepción semiótica de la ideología, según la cual "es semiótica en el sentido en que implica el intercambio concreto de signos en la sociedad y en la historia" (Bakhtin, 1981: 429).

La crítica práctica es también una tendencia que ha remergido recientemente (heredera del Richards de los años 20), manteniendo en su interior una serie de posiciones lingüísticas, estilísticas y, en último caso, discursivas, de acuerdo a las cuales, en una última instancia metodológica, las técnicas de análisis a usar son dictadas por la naturaleza misma de las condiciones textuales. Los estudios lingüísticos formalistas en literatura han derivado de la estilística estructural ya sea hacia a una semiótica lingüística o hacia la pragmática.

## 4. Primeras deducciones

De la descripción de esta escena teórico-literaria global, se desprenderá que el post-estructuralismo está aún vigente, con sus tendencias receptivas, desconstructivas, intertextuales y antilogocéntricas. En mayor o menor grado, todas estas tendencias acusan una convergencia hacia la conciencia semiótica que gradualmente parece imponerse. Aunque el manejo taxonómico parece haber sido aquí totalmente indispensable, debe permitir también la constatación de la inter-fertilización entre diferentes matrices teóricas.

La carencia de pureza o la constante re-articulación de formas y contenidos es estructural de la serie cultural diacrónica, según Tinianov, o en cuanto funciona sincrónicamente como campo cultural, según Bourdieu.[14] Como la totalidad de los productos del lenguaje, los textos de teoría literaria son, para usar otro concepto de Bakhtin, híbridos. Un híbrido es definido como "La mezcla, dentro de una única afirmación concreta, de dos o más diferentes conciencias lingüísticas" (Bakhtin, 1981: 429). Para Bakhtin la hibridación es "una marca peculiar de la prosa", ensayística, en este caso.

Tal sería la situación de la mayor parte de las obras de teoría literaria que aquí se comentan, tomando en cuenta que en ellas se encuentran tendencias que anteriormente se habían expresado independientemente. Así puede ahora

---

13. Ver Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction*, Londres, Verso, 1991; y también de Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Londres, Basil Blackwell, 1990; John B. Thompson, *Ideology and Modern Culture*, Stanford, Stanford University Press, 1990; y también de Thompson, *Studies in the Theory of Ideology*, Berkeley, University of California Press, 1984; y, finalmente David McLellan, *Ideology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
14. De Yuri Tinianov puede verse "La correlación de la literatura con la serie social", en Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, tomo I, México, Era, 1970, p. 260-270; y de Pierre Bourdieu, *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.

percibirse, por ejemplo, que la desconstrucción recibe fuertes influencias de la vertiente psicoanalítica (vía Lacan), del marxismo, de la crítica feminista, de la fenomenología, e incluso del formalismo (por su modelo de lectura de texto).

Es característico de las obras de teoría literarias examinadas que la adhesión a una macro-narrativa como marco ideológico o a un léxico específico se realiza con una actitud crítica y autocuestionante, que al mismo tiempo que se utiliza va siendo teorizada para desarrollos ulteriores. De la asimilación semiótica y crítica de estas diferentes tendencias surgirá, en esta compleja comunidad interpretativa, ya sea una segunda fase post-modernista o una reacción anti-postestructuralista, o anti-postmodernista.

La denominación de lo que venga podrá ser diferente, pero del conjunto de las tendencias advertidas emanará una cohesionante diversidad. Será, en un primer momento, un conjunto de publicaciones que contribuirán a una semiótica antropológica, post-estructuralista, discursiva y literaria, centrada en los límites de la interpretación, como recientemente han sugerido en sus últimas obras Umberto Eco y Wolfgang Iser.[15] Naturalmente, las derivaciones posteriores no están aún a la vista, porque un campo heterogéneo como éste, a la vez que unitario, es el lugar del polimorfismo, donde cada voz esconde lo multifórico. La teoría literaria es otro lugar donde las fuerzas centrípetas y centrífugas chocan y luchan por cada enunciación, por cada texto.

## 5. Conclusiones abiertas

La exploración de la teoría literaria actual se realiza gracias a la presencia de un corpus teórico literario, parte de una red mayor de semiosis ilimitada, donde cada texto es un friso de citas y alusiones a otros textos previos (de acuerdo a Julia Kristeva). Para Jameson, la literatura es un acto socialmente simbólico.[16] La experiencia fenomenológica de la lectura es de donde emanan las diferentes concepciones teórico-literarias. Eagleton fusiona en su obra una recreación de la retórica, los estudios culturales, una teoría del discurso, una visión marxista, una teoría estética y una concepción semiótica.[17] Cada posición, cada afirmación, está hecha y puede ser leída como una constelación de

---

15. Wolfgang Iser, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989; y de Umberto Eco, *Travels in Hyperreality*, Nueva York, Harcourt, Brace & Jovanovich, 1986, y *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988.
16. Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
17. Véase la última obra de Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Londres, Basil Blackwell, 1990.

significaciones provenientes de diversas matrices teóricas posibles de distinguir.[18]

En el reposicionamiento que adquieren los estudios literarios dentro de las ciencias sociales y humanas, su interpenetración con otros discursos es una característica necesaria de resaltar. Dice Bakhtin acerca de cómo procede la exploración de la palabra mediante la palabra, de la teoría literaria para consigo misma: "La palabra, dirigida hacia su objeto, entra en un medio ambiente dialógicamente agitado y lleno de tensiones, hecho de palabras extrañas, juicios de valor y acentos, entra y sale de complejas interrelaciones, se mezcla con algunas, huye a otras, e incluso se intersecta con un tercer grupo" (Bakhtin, 1981: 276).

Las relaciones de la teoría literaria con el discurso del poder sin embargo no están sino incompletamente esbozadas. El discurso polisémico de la teoría literaria, su heteroglosia dialógica, es en realidad un amplio espectro de prácticas discursivas, según la concepción de Foucault.[19] Allí probablemente se fundará una transvanguardia teórico-literaria crítica, múltiple y plural, que se conectará enriquecedoramente con otras disciplinas, y que corresponderá al momento climáxtico del post-modernismo. La literatura, que parece haber tenido un rol tanto estabilizador como transgresor en el amplio proyecto de la modernidad, duda acerca de su propia funcionalidad en la actual coyuntura post-moderna, cuestionando su rol iluminista.

Las fuerzas centrífugas, que según Bakhtin son descentralizadoras, diseminadoras, parecen imponerse, durante un momento de equilibrio inestable, a las fuerzas centrípetas (centralizadoras, homogeneizantes y jerarquizadoras), en la escena teórico-literaria (Bakhtin, 1981: 429). Una teoría literaria que se descubre una vez más como heteroglósica porque ésta es una "condición básica que gobierna la operación del significado en todas enunciación"; y así, "toda enunciación es heteroglótica en el sentido en que ellas son funciones de una matriz de fuerzas prácticamente imposible de recuperar, y en consecuencia imposible de resolver" (Bakhtin, 1981: 428).

## 6. Hacia una crítica dialógica y heteroglósica

La teoría literaria, como la literatura, es una forma de conectarse del hombre con su realidad circundante. Apoyándose en lo imaginario, se llega a lo real. En las palabras de Bakhtin y Medvedev: "La conciencia humana no entra en

---

18. De utilidad ha sido aquí, y a lo largo del trabajo, el libro de Peter Collier y Helga Geyer-Ryan, eds., *Literary Theory Today*, Ithaca, Cornell University Press, 1990. Véase en especial p.1-9.
19. Michel Foucault, *El discurso del poder*, Oscar Terán, ed., México, Folios, 1983.

contacto con la existencia directamente, sino que gracias al medio que es el mundo ideológico que todo empapa... En efecto, la conciencia individual solo puede llegar a ser una conciencia habiéndose realizado en las formas del medio ambiente ideológico propio de ella: en lenguaje, en gestos convencionales, en imágenes artísticas, en el mito, etc.".[20]

En un momento de gran circulación de energías mentales, discursivas, informáticas, textuales, la teoría literaria sigue conectándose con otros campos del saber y otras disciplinas. La transgresión de los límites y la inter-fertilización entre áreas distintas es algo que la teoría literaria realiza espontáneamente, como la propia literatura. Parece percibirse, especialmente, una tendencia hacia lo referencial, hacia lo diacrónico, hacia lo contextual y hacia lo ideológico.

La teoría literaria actual, además de heteroglósica, es dialógica en la concepción de Bakhtin. "Todo significa, es entendido, como una parte de un todo mayor —hay una constante interacción entre significados, todos los cuales tienen el potencial de condicionar a los otros" (Bakhtin, 1981: 426). El dialogismo es la modalidad epistemológica de un mundo dominado por la heteroglosia.

Como nunca antes, la teoría ha estado en la base de la crítica literaria, y la teoría, al conectarse con otros campos discursivos, hace que la teorización acerca de la literatura sea parte de las crisis epistemológicas (es decir, de cómo se articulan en su interior la teoría y la práctica) que caracterizan hoy día todos los campos del saber. Todo esto en el marco de un momento histórico bifinisecular que quisiera más bien verse como empujado hacia el futuro, en lugar de percibir lo que realmente es aún, una continuidad con el pasado.

La teoría literaria ha llegado a ser un tipo de discurso privilegiado por el desarrollo de una conciencia acerca de las contradicciones epistemológicas que constituyen la vida intelectual del hombre. LaCapra ha escrito que "la crítica literaria y la filosofía son, de muchas maneras, los 'sectores pesados' de la teoría autorreflexiva y autocrítica en el momento actual".[21]

La visión con que se puede cerrar esta síntesis acerca de la teoría lieraria actual proviene también de Bakhtin: "Me imagino que la totalidad es algo como una inmensa novela, multi-genérica, de muchos estilos, furiosamente crítica, orgullosamente burlesca, reflejando en toda su completitud la heteroglosia y las múltiples voces de una cultura, un pueblo, y una época dadas"[22].

---

20. Mikhail Bakhtin y Pavel Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.
21. Dominick LaCapra, *Rethinking Intelectual History: Texts, Contexts, Language*, Ithaca, Cornell University Press, 1983.
22. Citado por Joseph Natoli, ed., *Tracing Literary Theory*, Urbana, University of Illinois Press, 1987, p.v. De Natoli, véase "Preface" y "Tracing a Beginning through Past Theory Voices", p. ix-xxii y 3-26, respectivamente.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
2/1994/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional



# MEMPO GIARDINELLI, EL PREMIO RÓMULO GALLEGOS Y *SANTO OFICIO DE LA MEMORIA*

Judit Gerendas

Seguramente se debe a la notable incomunicación que marca hoy en día a los países latinoamericanos, a pesar de las retóricas de integración en boga, el que una gran cantidad de lectores de cierta cultura no tuviesen conocimiento, en Venezuela, de la obra del escritor argentino Mempo Giardinelli. Podríamos asegurar, también, que la desinformación no se debe al descuido individual, sino a las condiciones del mercado editorial, a la crisis económica que ha reducido tremendamente las dimensiones de dicho mercado y a que se han reorientado las políticas de los grandes empresarios del libro, de quienes dependemos como lectores mucho más de lo que realmente nos gustaría reconocer.

Pasado el llamado boom de los años 60 y parte de los 70, el cual se constituyó en fuente de cuantiosas fortunas para muchas casas editoriales hispánicas, España cerró sus puertas a los textos de aquellos quienes ahora llama despectivamente "sudacas" y nos inunda de libros de tipo best-seller o de obras pertenecientes a autores ibéricos exclusivamente. Está, por supuesto, la alternativa de las publicaciones latinoamericanas: mexicanas, argentinas, venezolanas. Pero uno podría preguntarse qué alcance tiene la distribución de estas editoriales y cuál es la circulación real de estos libros. Aparte de las obras publicadas en Colombia, donde el fenómeno editorial tiene características muy complejas, será necesario reconocer que son contados los ejemplares que llegan a Venezuela de obras como las de Angeles Mastretta, Manlio Argueta, Ana Lydia Vega, Sergio Ramírez, Osvaldo Soriano o Mempo Giardinelli, para mencionar solo al azar algunos de los nombres más significativos de la narrativa latinoamericana actual. Y en ciertos casos ni siquiera son contados: simplemente no llega ninguno.

¿Cuántos ejemplares de *El cielo con las manos,* de Mempo Giardinelli, publicado por Ediciones del Norte, de Hanover, en 1981, pudieron obtenerse en Venezuela? Sin embargo, es un libro que ya ha sido traducido al italiano y

al portugués. ¿Cuántos de *Luna caliente*, del mismo Giardinelli, publicado en México, en 1983, reimpreso en Argentina en 1984 y en la propia España en 1986 y vuelto a editar en México en 1989? Esta obra fue Premio Nacional de Novela en México en 1983 y ha sido traducida al alemán, al francés, al holandés, al italiano y al portugués.

Finalmente, y para solo mencionar a tres de las novelas de Giardinelli, podemos señalar que la obra *Qué solos se quedan los muertos* se publicó en 1985 y ya ha sido traducida al alemán y al francés.

Estas obras prácticamente no llegaron a Venezuela. Entonces, frente a una situación semejante ni siquiera pueden considerarse demasiado incongruentes los runrunes, aseveraciones y comentarios de toda índole que se produjeron, de acuerdo a los cuales el Premio de Novela Rómulo Gallegos se otorgaba, en 1993, a un ilustre desconocido y, por lo tanto, el premio descendía notablemente de nivel, desde aquellos lejanos y gloriosos tiempos en los que lo habían ganado Vargas Llosa, García Márquez y otros escritores no menos brillantes.

Todo ello solo mostraba el desencuentro de nuestras culturas latinoamericanas, la desinformación, la incomunicación, la ausencia de las revistas literarias que se publican en cada uno de nuestros países y cuyo intercambio se ha hecho tan costoso que prácticamente ha desaparecido, cortando abruptamente una larga tradición que existía en este sentido.

Los que seguían añorando obras y autores como los que habían obtenido el premio en los años 60, ignoraban que la literatura y la cultura habían cambiado, como cambian siempre, a lo largo de los años, y que las necesidades estéticas e ideológicas que están en la raíz de la producción y de la recepción literaria exigían respuestas de índole diferente. Muchos sueños, mucho optimismo y muchas utopías han fracasado desde aquellos años 60 tan nombrados, y mucho camino se ha recorrido hasta llegar a estos 90 y a este fin de siglo y fin de milenio que estamos viviendo. Gran parte de la narrativa latinoamericana de esta época está signada por el desencanto y la experiencia de la derrota figura entre sus temas fundamentales. El exilio como realidad política y como hecho existencial se encuentra también en el centro de sus indagaciones.

Es en este contexto, pienso, que debemos colocar la obra de Mempo Giardinelli. A todas esas breves y magistrales novelas que anteceden a la voluminosa y significativa *Santo oficio de la memoria*, las cuales parecieran cerrar un ciclo, ya que son radicalmente diferente a este último texto, *El cielo con las manos*, *Luna caliente* y *Qué solos se quedan los muertos*, que son a las que me voy a referir en este trabajo, no pueden encasillarse con facilidad, por suerte, en ningún género. Las tres tienen vínculos importantes con la novela policíaca *hard-boiled* de la que son clásicos Dashiell Hammett y Raymond Chandler, a la vez que tienen un dejo nostálgico y melancólico, así como la intensa presencia de un erotismo a veces sutil y tangencial y otras sumamente violento, una alusión indirecta y subyacente, pero constante y marcada, a la

política; el diseño de personajes duros y sentimentales, solitarios y al mismo tiempo solidarios, decepcionados pero leales a una honestidad personal, que se debaten entre el amor y la muerte, irremediablemente signados por la violencia.

El espacio ficcionalizado en dos de estas novelas se desplaza desde el Chaco argentino, objeto de la nostalgia y del deseo, hasta el México del exilio, lugar de encuentro de una cultura nueva que se va asumiendo también como propia, lo cual se va manifestando por medio de la creación de un lenguaje peculiar, en el que se van fundiendo las formas coloquiales mexicanas con las argentinas.

La experiencia del fracaso y de la violencia se manifiesta a través de un acontecer narrativo que gira en torno a personajes solitarios e individualizados. En *El cielo con las manos* y *Qué solos se quedan los muertos* el desamparo y la fragilidad se ocultan detrás de la ironía y del humor negro, mecanismos de defensa que sirven de escudo frente a un mundo cada vez más salvaje e incomprensible. La rabia ante la perversidad generada por las dictaduras militares argentinas no se manifiesta a través de grandes denuncias épicas o de panorámicas sociales, sino mediante estas pequeñas novelas tan logradas, en las cuales la actuación de los personajes solitarios pudiera simbolizarse mediante la figura de un hombre que cierra los puños y rechina los dientes, pero que se mantiene erguido y, si hace falta, pasa a la acción e incluso ejerce la violencia si es necesario.

Ahora bien, cuando pasamos a revisar *Santo oficio de la memoria* nos encontramos con una situación bastante diferente. Obviamente, se trata de una etapa nueva en la escritura del autor. En oposición a las breves novelas anteriores, nos encontramos ahora con un grueso volumen de 646 páginas y un impresionante conjunto de 23 personajes cuyas voces, junto con otros discursos de tipo documental, tales como el "Cuaderno de apuntes" y la "Carta", configuran un total de 106 apartes, distribuidos en 9 secciones. Vemos entonces que, frente a las sueltas novelas anteriores, hay en ésta una manifiesta voluntad de organización que se materializa en una estructura narrativa compleja.

Una primera lectura de la obra puede llevarnos a la falsa impresión de que hay una estructura horizontal, en la cual todas las voces estarían ubicadas en el mismo nivel y con igual peso dentro del universo ficticio. Sin embargo, nada más lejos de ello. Una lectura más cuidadosa, enseguida, nos permite observar que, a pesar de que de las 23 voces 19 pertenecen a personajes femeninos y solo 4 a los masculinos, hay un protagonista, Pedro Domeniconelle, uno de los últimos descendientes varones de la estirpe cuya saga constituye el argumento de esta obra, historia que abarca aproximadamente un siglo, desde finales del siglo XIX hasta finales del XX. Percibimos en nuestra lectura que, de una manera incidental, todos los discursos se refieren de alguna manera al retorno de Pedro desde México, desde el exilio, a mediados de los años 80, una vez sustituidas las siniestras juntas militares en la Argentina por la democracia formal. Pedro,

ingeniero exitoso, viene para instalarse en el Chaco. Nos damos cuenta también de que muchos de los personajes ya han muerto y que el registro de sus voces aparece como recuerdo, presencia fantasmal o sueño. En todo caso, y esto es lo que hay que subrayar, es memoria, consciente o inconsciente.

La división del libro en nueve partes podría parecer que se debe al azar, ya que las voces son prácticamente las mismas en todas ellas, y en todas se producen rupturas temporales, puesto que se habla de cualquier época y en cualquier orden en las mismas. Sin embargo, detrás de este aparente caos hay un orden riguroso, puesto que la composición de la novela gira en torno a un viaje, a un retorno y a la espera de ése que retorna. Las diferentes secciones se corresponden con las distintas etapas de este viaje.

La primera finaliza con la evocación de otro viaje y de la espera de otro barco, cuya llegada tuvo lugar medio siglo atrás, pero el que no traía a los seres queridos tan largamente esperados, los cuales jamás llegarían. La segunda parte finaliza con la espera de Pedro, allá en la Argentina; la tercera, con Pedro frente al mar por donde va a viajar, en México, en medio de un huracán, junto al fantasma de La Nona, personaje central evocado por todos los demás personajes y sujeto de ocho discursos propios. La cuarta sección culmina en el instante en que Pedro se dirige al barco; en el final de la quinta, el personaje va llegando, aunque al término de la sexta todavía el viaje continúa, mientras el personaje sigue dialogando con sus fantasmas; al final de la séptima tiene lugar el regreso, el barco amarra y una voz dice "bienvenido"; la octava concluye con otra espera, la de un personaje solitario del que hablaremos posteriormente, el que llora y escribe aguardando a Pedro. La sección nueve culmina, y junto con ella el libro mismo, con la llegada a puerto, lo cual, indudablemente, tiene un doble significado, real y metafórico.

Como vemos, se trata de una obra muy compleja, donde tiene lugar un sofisticado y múltiple proceso de recuperación: se recupera la patria, pero también un espacio privilegiado ya ficcionalizado en todas las novelas anteriores: el Chaco; se recupera la historia de una familia, pero también la historia de un país y la de una inmigración, básicamente la italiana, aunque tangencialmente también la judía. Se recupera, a fin de cuentas, la memoria, mediante un proceso que tiene lugar a través del discurso y de la escritura. Como dice el propio Giardinelli en un artículo titulado "La cultura de la resistencia", "A mí me parece que también escribimos contra el olvido que se nos propone diariamente. Para decirlo de una vez: creo que nosotros no escribimos ni para halagar ni para ser queridos. Escribimos para indagar, experimentar, conocer, y sobre todo para recordar y para sobrevivir".[1]

---

1. Mempo Giardinelli, "La cultura de la resistencia", *Indagaciones* (Caracas) I, 1 (1993), p.6.

El poder recuperador de la escritura, que es objeto de ficcionalización en este texto, ha desplazado el centro de la indagación narrativa desde el desarraigo, tema central de las novelas anteriores, hasta la memoria del arraigo. Heredero de las aventuras y desventuras de cuatro generaciones, Pedro es el narratario al cual se dirigen la gran mayoría de las voces de la novela, esos discursos escritos en primera persona que apelan a un tú, a aquel a quien se está esperando que regrese del exilio y que, cual Ulises, sabrá llegar a la Itaca añorada en donde es aguardado. Pero ni siquiera esto es lo más importante: lo significativo termina siendo el proceso mismo, y no el contenido. Tal como lo dice uno de los personajes a la que se le otorga la voz con mayor frecuencia, Franca: "Lo importante de una historia, para mí, es la evocación misma".[2]

En este sentido, no deja de llamar la atención, y en ello no hay ninguna valoración ni positiva ni negativa, que *Santo oficio de la memoria*, después de las rupturas bastante radicales que significaron las novelas anteriores de Giardinelli, se vincula estrechamente con muchas de las obras más significativas de la narrativa latinoamericana. Por una parte, las voces de los muertos que le hablan al protagonista que indaga por ellos y que intenta recuperar sus raíces, nos remiten al *Pedro Páramo* de ese Rulfo a quien Giardinelli tanto admira y de quien tanto apoyo moral recibió durante su exilio en México.

Por otra parte, el hecho de que la obra sea un hipertexto que puede ser leído en cualquier orden y exige una participación activa del lector, el cual podría reordenar el texto infinitamente, sin lugar a dudas vincula la obra con *Rayuela*.

Los fantasmas que dialogan, las premoniciones y la historia de una estirpe condenada a la soledad y a otros numerosos males, evidentemente nos remite a *Cien años de soledad*; y la amplia panorámica histórica, social, política, cultural y literaria que se despliega en la obra no deja de recordarnos las novelas de Carlos Fuentes. Y en cuanto a la referencia a *Yo el Supremo*, ésta es directa: "Escribir es descargar la palabra: se despega de uno con todo lo de uno hasta ser de otros. Se lo dijo el Supremo a Patiño" (Giardinelli, 1991: 132).

Pero hay también otra relación aún, bastante sorprendente: la que se establece con el cuento "Funes el memorioso", de Borges. Como sabemos, el protagonista de ese texto es un enfermo que tiene una memoria prodigiosa, monstruosa e inútil: registra y recuerda absolutamente todo, hasta en sus más mínimos detalles, pero sin jerarquizar ni valorizar ni producir significados. Su memoria es cruel e inservible. De los 106 discursos que configuran la novela de Giardinelli, 105 están escritos en primera persona y solo el último en tercera, con un narrador omnisciente como sujeto. De los 105 restantes, 15 pertenecen a Pedro, 7 a un "Cuaderno de apuntes" escrito por él mismo, uno es una "Carta"

---

2. Mempo Giardinelli, *Santo oficio de la memoria*, Bogotá, Norma, 1991, p.62.

escrita también por él, y 14 pertenecen a un personaje llamado El Tonto de la Buena Memoria, hermano de Pedro, recluido desde muy joven en un siquiátrico, en el cual se dedica a registrar minuciosamente todos los discursos de la familia, de los que no ha olvidado ni una palabra.

Estos catorce textos se diferencian de los demás por sus rasgos poéticos, por la presencia de imágenes de las que carecen los de los demás personajes. Pero además, y para complicar aún más la escritura, hay fragmentos de discurso de este "Tonto" intercalados dentro de los otros. Y en algún momento ciertas pistas nos sugieren que todos los discursos han sido registrado por el Tonto, de manera que la escritura misma sería un espejo, una inversión, algo devuelto por una memoria que refleja sin seleccionar, que repite sin cesar e infinitamente discursos ajenos, en una alteridad siniestra que a nada compromete. En su memoria reviven todos los miembros de la familia, al mismo tiempo que a él prácticamente nadie lo recuerda y su destino es la soledad. Pedro, su alter ego, es el aguardado; a él, en cambio, nadie lo espera y al final, en su último discurso, cuando Pedro ya ha llegado, la memoria prodigiosa se descompone, se desestabiliza, y el discurso perfecto y balanceado es sustituido por un balbuceo incoherente y afásico, el discurso de un idiota que está llorando.

Entonces, finalmente, la memoria muestra también su aspecto monstruoso, infernal, en una última vuelta de tuerca que termina haciendo inteligible el título: la memoria es un santo oficio, sí, pero es hora de que recordemos que también la siniestra institución de la Inquisición llevaba por nombre el de Santo Oficio.●

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
2/1994/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

# MARIO VARGAS LLOSA Y LA ÉTICA DE LA FICCIÓN

Ricardo Gutiérrez Mouat

El origen de las reflexiones que siguen es la *Historia de Mayta* de Vargas Llosa, los postulados teóricos que acompañan a la novela, y las reacciones negativas que la novela suscitó en el Perú, ejemplificadas por la más interesante y acabada de ellas, un trabajo de Cornejo Polar aparecido en la revista *Quehacer* en 1985.[1] Creo que el relato de Vargas Llosa propone de manera original y enriquecedora la relación problemática entre ficción y política, y creo que lo hace de tal modo que ética y estética se imbrican controvertiblemente. No me interesa declarar un vencedor en el debate sino elaborar algunos de sus elementos sin caer en el partidismo que, en último término, separa a los contendientes. Hablo por lo menos de Cornejo Polar que dedica varios párrafos de su artículo a refutar las tesis políticas de Vargas Llosa. Lo que interesa ver, y esto lo hace solo hasta cierto punto Cornejo, es cómo se desprenden esas tesis del juego formal de la novela.

El trabajo de Cornejo es una crítica explícita a uno de los procedimientos de *Mayta* que consiste en la declaración abierta y reiterativa por parte del autor/narrador de que el lector tiene frente a sí una ficción. Cornejo acierta al ver en estos comentarios autoriales una suerte de ética narrativa cuyo significado ostensible es que el autor no quiere engatusar al lector, pero también piensa que, lejos de aclarar el panorama, el reconocimiento de que los enunciados narrativos son "mentiras" constituye una suerte de transgresión discursiva: "la reivindicación del derecho a la ficción, que nadie pone en duda, alude específicamente a la manipulación fabuladora de algunos hechos reales, pero se extiende su jurisdicción sobre un campo que le es ajeno —el de la interpretación de la realidad peruana— y que tiene un enorme peso dentro de

1. Antonio Cornejo Polar, "La historia como apocalipsis", en *Quehacer*, 33 (1985): 76-86.

la obra misma." (*Quehacer* 33, 1985: 77) El argumento de Cornejo deja traslucir, en el uso de palabras como "derecho" a la ficción y "jurisdicción", que lo que está en juego es la legitimidad o ilegitimidad del tipo de acercamiento a la historia y a la política practicado por Vargas Llosa en *Historia de Mayta*.

La posición de Cornejo no es tan arbitraria como parece. No dice que la literatura de ficción no tenga el derecho de referirse a la política, sino que los medios de los que se vale Vargas Llosa, siendo en apariencia puramente estéticos, están desde un principio atravesados por la política, y que el autor de *Mayta* se vale solapadamente de ellos para pasar de contrabando (la metáfora es mía) un proyecto neoliberal bajo el aspecto de un juego literario. Y a continuación enumera Cornejo las "mentiras" novelescas tendientes a plasmar tal visión política que, demás está decir, no concuerdan con la suya propia. Vargas Llosa le cambia el nombre al protagonista verdadero de los hechos novelados y lo convierte en homosexual hasta el capítulo final, cuando el propio autor declara que la homosexualidad de Mayta era una mentira más; Vargas Llosa adelanta en cuatro años la fecha de los sucesos de Jauja, que en realidad ocurrieron en 1962, para convertirlos en símbolo u origen de la historia contemporánea del Perú, y explicar así el terrorismo de Sendero Luminoso como una consecuencia de la frustrada rebelión de Mayta y Vallejos; Vargas Llosa relaciona anacrónicamente la visita de Ernesto Cardenal al Perú con el despegue de la Teología de la Liberación, a la cual caricaturiza despiadadamente; y, para terminar, Vargas Llosa convierte en presente narrativo una visión apocalíptica del futuro, proyectándola al Perú entero cuando en realidad es una visión que pertenece a una reducida clase social y al pensamiento liberal.

Debo hacer notar en este punto que Cornejo Polar privilegia una lectura política de la novela sin cuestionar en ningún momento la prioridad de tal maniobra. No se le ocurre pensar al crítico que el contenido político de la novela pueda ser el medio para lograr otro fin, o sea, que la novela plantee la posibilidad de una lectura estética y que la investigación en curso a lo largo del relato no sea en primera instancia sobre Mayta y la rebelión fallida de Jauja sino sobre las condiciones de producción de toda ficción. Otros críticos, como José Miguel Oviedo, sí aceptan la posibilidad de una lectura múltiple: "el tema de *Historia de Mayta* es doble: el cuestionamiento de la acción política y de la novela como testimonio de aquélla. La novela no está 'hecha' ante el lector: está haciéndose y rehaciéndose en cada capítulo."[2] Y agrega Oviedo que las interferencias constantes del narrador "no nos dan tampoco una visión unívoca del personaje ni de su aventura revolucionaria; no inducen una sola lectura posible, sino distintas; las explicaciones del narrador son numerosas pero no

---

2. José Miguel Oviedo, "*Historia de Mayta* (una reflexión política en forma de novela)", *Atenea*, 147 (1988): 167.

limitan la libertad del lector." (Oviedo, 1988: 167) Oviedo no niega que la novela esté cimentada sobre ciertos fundamentos ideológicos previsibles, tratándose de una obra de Vargas Llosa, y apunta que a pesar de tal basamento ideológico la novela mantiene una profunda ambigüedad. En cambio, Cornejo va en busca de las bases ideológicas de la novela y descubre en ellas el origen de las tergiversaciones históricas de Vargas Llosa (no todos los ejemplos dados por Cornejo son fehacientes: según Vargas Llosa el personaje real que Cornejo identifica como "Rentería" se llamaba Mayta).[3]

Estos son los argumentos menos convincentes de Cornejo Polar, no porque haya que estar de acuerdo con las convicciones políticas del crítico para dejarse convencer (lo cual es cierto) sino porque, en su afán de desmentir ideológicamente a Vargas Llosa, Cornejo abandona demasiado pronto y con cierto desdén el juego literario de la novela: "no tiene mayor interés detenerse en averiguar por qué un narrador tan experimentado y sagaz como Vargas Llosa comete la ingenuidad —que es también un error en la construcción formal del relato— de esforzarse denodadamente en demostrar que su novela es una novela... y en definir la novela como obra de ficción." (*Quehacer* 33, 1988: 77) De este modo no se sabe a ciencia cierta si el Vargas Llosa a quien Cornejo vapulea es el autor de *Historia de Mayta* o el ensayista político de tendencia neoliberal que pocos años después se postularía a la presidencia del Perú. Pero vale la pena retener la crítica esencial de Cornejo, a saber, que en *Mayta* Vargas Llosa tergiversa la historia peruana para modelarla e interpretarla a su gusto, y que tal tergiversación se ampara en las libertades que da la ficción.

¿Cómo se defiende Vargas Llosa, no de la crítica directa de Cornejo Polar, sino de impugnaciones parecidas a las de este crítico? En general, con la tesis de que las novelas están hechas de mentiras que son verdaderas, es decir, reafirmando el estatuto intermedio de los enunciados novelísticos, que no son ni mentiras (porque una novela no aspira a ser verídica) ni verdades (porque las novelas son ficciones) sino verosímiles (si la novela está bien construida). Esta no es la tesis que de antemano Cornejo Polar había refutado. Para Cornejo el problema era la falta de legitimidad política de las mentiras históricas de *Mayta*, no la transformación de las mentiras históricas en verdades literarias. Para Cornejo, en otras palabras, la verdad está en el plano ideológico y no en el literario, que es donde la sitúa Vargas Llosa sin ninguna ambigüedad en sus declaraciones teóricas. El problema de todo novelista, según este último, es la construcción de un mundo artificial que se hace acreedor a la fe del lector de persuasión, o sea, por el manejo más o menos hábil de la retórica de la verosimilitud. "[D]ocumentar los errores históricos de *La guerra y la paz*",

---

3. Mario Vargas Llosa, "Transforming a Lie Into a Truth: A Metaphor of the Novelist's Task," *National Review*, 15 de octubre de 1990, p. 68.

escribe Vargas Llosa, "sería una pérdida de tiempo: la verdad de la novela no depende de eso."[4] Y continúa: "[p]orque 'decir la verdad' para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y 'mentir' ser incapaz de lograr esa superchería." (Vargas LLosa,1990a:10) Para Vargas Llosa lo verdadero y lo falso son conceptos estéticos, lo cual significa que las distorsiones históricas que denunciaba Cornejo se revalorizan en el plano narrativo en función de un fin inmanente y exclusivamente estético.

Al insistir en la factura "mentirosa" de toda novela, Vargas Llosa no niega la conexión entre el discurso ficticio y el discurso de la política. Reconoce que el material en bruto de *Mayta* es la ideología política y la historia contemporánea pero alega que estos materiales sufren una transformación categórica en su articulación novelística al ser absorbidos por un diseño que les confiere otro sentido y otros valores. En un nivel más general Vargas Llosa replantea la relación entre ficción y política de un modo que sería idiosincrásico si no tuviera ciertos antecedentes, por ejemplo, en *Los hijos del limo*, libro en que Octavio Paz explica las características determinantes de los movimientos revolucionarios modernos en términos de una "nueva religión política" que vino a sustituir al cristianismo (entre estas características se encuentran el dogmatismo, el sectarismo, la deificación de los jefes, las purgas reminiscentes de los autos de fe llevadas a cabo por un poder inquisitorial, la consagración de los textos o manifiestos revolucionarios, la manifestación de la historia por signos, etc.). David Hume fue el primero en señalar, escribe Paz, "que la filosofía de sus contemporáneos, especialmente su crítica al cristianismo, contenía ya los gérmenes de otra religión: atribuir un orden al universo y descubrir en ese orden una voluntad y una finalidad era incurrir otra vez en la ilusión religiosa."[5]

Vargas Llosa retiene las afinidades religiosas al referirse a las ideologías revolucionarias (un buen ejemplo es Mayta, quien pasa del ascetismo religioso al activismo revolucionario) pero equipara estas últimas directamente con la ficción, mezclando novelas, religiones e ideologías utópicas en una supercategoría determinada por la necesidad psicológica de suplir o suplementar lo real mediante la incorporación de lo ficticio, no en tanto mentira, por supuesto, sino bajo el aspecto de la verdad. La nivelación que efectúa Vargas Llosa de los diversos productos del deseo o la fe humanas, sin embargo, tiene también una dimensión axiológica, ya que las ficciones *literarias* hacen una contribución ética a la "civilización" mientras que las ficciones *ideológicas* promueven la violencia y el genocidio, es decir, la barbarie. Al asimilar de este modo las

---

4. Mario Vargas Llosa, "La verdad de las mentiras", *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990a, p.10.
5. Octavio Paz, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1986 [1974], p.153.

ideologías a la categoría de ficción, Vargas Llosa puede trabajar sobre aquéllas sin discontinuidades, isotópica u homeopáticamente, y puede alegar, con cierto grado de coherencia, que *Historia de Mayta* es una novela sobre el anverso y el reverso de la ficción. (Vargas Llosa, 1990: 69)

Vale la pena apuntar que la ilusión que reclama Vargas Llosa de toda empresa narrativa (y que opone a cualquier poética de tipo brechtiano) se realizaba en novelas anteriores mediante las técnicas objetivas del realismo literario, pero en *Historia de Mayta* se lleva a cabo de manera barroca, multiplicándose los planos, generándose distintos niveles de ficción, prodigándose la ambigüedad y el *trompe l'oeil*. La magia total que Vargas Llosa exigía de todo novelista y de sí mismo da lugar a una magia parcial; la autonomía formal de la novela a un ilusionismo que evoca los nombres de Cervantes, Unamuno, Borges. Pero también hay que señalar la continuidad entre ambos paradigmas. En el paradigma del realismo objetivo las falsificaciones inherentes a todo trabajo narrativo están disfrazadas de verdad por los mismos mecanismos que *Mayta* expone a nivel metaficticio. *Mayta* es el borrador de una novela realista pero también es la crítica "desconstructiva" de la verosimilitud realista. El proceso de la invención narrativa, que se se proyecta en el nivel "imaginario" de la novela, es una crítica tanto estética como ética de la ficción. Dos verdades se oponen en la novela, una verdad parcial e incompleta atribuible al autor y a los resultados de su investigación, y una verdad total y compulsiva referible a los revolucionarios. La primera es literaria, la segunda ideológica. Pero en el fondo ambas son el efecto de la misma retórica, y si el arte de novelar, como ha dicho repetidamente Vargas Llosa, consiste en el sabio manejo de la persuasión, entonces la relación Vallejos/Mayta reproduce formalmente la relación entre el autor de la novela y el lector porque tanto el alférez como el autor quieren convencer a alguien. Vallejos convence a Mayta de incorporarse a las filas de los rebeldes (aunque a la hora de la verdad no todos los rebeldes parecen convencidos de la sensatez de la maniobra y muchos faltan a la cita). El autor, por su parte, busca convencer al lector a través de una ficción literaria que las ficciones ideológicas son perniciosas, y que condenar a la ficción por estar hecha de mentiras equivale a condenar también a las ideologías, que construyen su verdad mediante procedimientos análogos a los de la ficción. La construcción formal de *Mayta*, entonces, lejos de ser un error como la califica Cornejo Polar, tiene una función precisa y una estrecha conexión con las cuestiones políticas que subraya este último.

¿Es, en último término, ilegítimo o irresponsable el proyecto narrativo de Vargas Llosa? No lo es, ciertamente, en los términos propuestos por Cornejo Polar puesto que la novela demuestra un compromiso formal con aquel dominio —el de la interpretación de la realidad peruana— del cual el crítico quería proscribirla en tanto ficción. Es cierto que si *Historia de Mayta* contara la historia de alguien más, por ejemplo, del hablador de la otra novela de Vargas Llosa,

personaje históricamente anónimo, sin lastre político, y que se recluye en la zona más remota del Perú, la recepción de *Mayta* habría sido más mesurada. Pero la elección del género o contenido novelesco en sí no garantiza la inmunidad política de una novela. Recordemos el uso que durante la campaña presidencial del 89 hicieron los asesores de Alan García de *El elogio de la madrastra* y *Pantaleón y las visitadoras* para desacreditar a su autor en los medios de comunicación. Creo que varios de los que repudiaron o se desentendieron de *Mayta* lo hicieron motivados más por el rechazo o la indiferencia ante su autor que acuciados por el texto de la novela, máxime cuando Vargas Llosa parece retratado casi de cuerpo entero en la novela, probablemente para provocar a críticos como Cornejo Polar.

Pero para contestar la pregunta en su totalidad debo exponer mi propia crítica a las convicciones literarias de Vargas Llosa. Creo, en primer lugar, que éste exagera la capacidad de la verosimilitud para transformar todo tipo de inexactitud histórica en verdad novelesca. Tiene razón Vargas Llosa cuando afirma que "la conquista de Inglaterra por los árabes que describe el *Tirant Lo Blanc* es totalmente convincente y nadie se atrevería a negarle verosimilitud con el mezquino argumento de que en la historia real jamás un ejército árabe atravesó el Canal de la Mancha." (Vargas Llosa, 1990a: 14) Pero trasladar este tipo de inverosimilitud histórica a un texto realista (o a su borrador, como he llamado a *Mayta*) resulta improcedente. La norma maravillosa de *Tirant Lo Blanc* naturaliza sin escándalo toda suerte de intromisiones improbables, pero tal naturalización no se da en relatos cuya norma es más exigente en cuestiones de verosimilitud. Es cierto que el realismo de *Mayta* es ambigüo pero el propio Vargas Llosa se preocupa de sostenerlo relegando las invenciones más descaradas (la invasión cubano-norteamericana del Perú, el apocalipsis) al plano de lo imaginario en que la ficción se va construyendo. Desde este punto de vista los cambios históricos operados por la novela resultan incómodos aunque no escandalosos porque, después de todo, la rebelión de Jauja es un hecho perdido de la historia peruana.

En segundo lugar, creo que Vargas Llosa demuestra cierta ingenuidad al proponer un juego de ilusiones novelescas como aparente respuesta a una crisis política e institucional. Siendo la figura pública que ya era al escribir *Historia de Mayta*, y dirigiendo su relato a un medio ambiente politizado y culturalmente emprobrecido, seguramente una novela como *Mayta* resultaba frívola. Vargas Llosa ha escrito que solo en sociedades abiertas se mantienen separadas las fronteras entre ficción e historia, mientras que en sociedades cerradas en las que el poder no se ejerce democráticamente la historia puede ser reescrita por la ficción, reinventada por el régimen de turno para mayor gloria y conveniencia (Vargas Llosa, 1990a: 16). Esta doble y mutua autonomía entre historia y ficción es la condición ficticia que no existe en la realidad institucional peruana, donde el intelectual literario y sus lectores están unidos por un pacto de índole diferente

al que podría unirlos en una sociedad "postmoderna" en que las esferas de la estética y de la ética están más claramente diferenciadas. Las declaraciones del autor de la novela de que al reescribir la insurrección de Jauja busca los hechos solo para mentir con conocimiento de causa, lejos de conjurar la crítica ética, solo la provocan pues se prestan a ser leídas como un intento frívolo de hacer literatura con ellos, como un despropósito. La crítica de Cornejo Polar, y de otros como él, yerra al concentrarse partidariamente en el trasfondo ideológico de la problemática que vengo describiendo, pero en el fondo plantean una cuestión válida.

Es imposible pensar que Vargas Llosa no estuviera consciente de la congruencia institucional entre literatura y política, o del desfase entre el discurso del sujeto literario individual y la colectividad política peruana. Sí es posible pensar, por supuesto, que al presentar su relato al nivel de la producción ficticia y no del producto acabado (o sea, si las mentiras novelescas hubieran aparecido disfrazadas de realismo literario) Vargas Llosa estuviera buscando la controversia política, tanto más interesante cuanto los medios para obtenerla habrían sido estéticos. Pero creo que también se impone otra reflexión, a saber, que el público de Vargas Llosa es mundial y que está constituido tan solo en una mínima parte por sus connacionales. Las reseñas de *Mayta* que se publicaron en los Estados Unidos, por ejemplo, son de muy distinto cariz a la de Cornejo Polar. Pero también es cierto que solo en el Perú pudo darse el tipo de polémica que nos ha interesado en estas páginas.●

**Ariruma Kowii,**
***TSAITSIK: POEMAS PARA CONSTRUIR EL FUTURO.***
**Ibarra: Centro de Ediciones Culturales de Imbabura,**
**1993, 128 pp.**

Ariruma Kowii, un poeta kichua, se ha constituido en el portavoz de su generación y de una cultura que, luego de vivir en esencia propia todas las vicisitudes de los kichuas dispersos en el Ecuador, Perú y Bolivia, principalmente, junto con otras nacionalidades, fueron las víctimas propiciatorias de todo un proceso de enajenamiento de su cultura y que pese a ello, a más de 500 años de este acontecimiento sin precedentes, están aún de pie, exigiendo el reconocimiento de su condición de seres humanos. Luego de la condiciones nada propicias que impuso la Corona para el ejercicio de las letras, especialmente por cultores nativos, fue siempre la oralidad el medio más eficaz para que los jaillis, los arawis, los takis, los wawakis, siguieran floreciendo en los diversos ámbitos del territorio andino.

A pesar de las condiciones anotadas, se escucharon las voces heroicas de *Ollantay* y *La tragedia del fin de Atawallpa*, se difundieron, hasta enriquecerse en el corazón del kichua, igualmente las sentidísimas estrofas líricas de Juan Wallparrimachi Mayta, que hasta hoy se siguen repitiendo en yaravíes que ya son patrimonio general. En épocas posteriores se estremeció la sensibilidad del mundo kichua con los vibrantes versos de *Katatay*, de José María Arguedas, hasta la portentosa voz que emana de *Canto a Tupac Amaru*, que significa libertad. Qué decir del poeta kichua peruano Andrés Alencastre; él dentro de su profundo conocimiento de la problemática, tan compleja que aqueja al campesino kichua, convocó, también a su turno, a la solidaridad con nuestros hermanos que siguen siendo las víctimas de propios y extraños.

La labor del escritor kichua es de por sí toda una proeza que hay que aquilatarla en su valor real; en el presente caso, *Tsaitsik* es el reinicio de un tormentoso recorrido, cuya luz de felicidad de principios del Imperio Incaico se ve eclipsada con la llegada del invasor y el consiguiente colapso de toda esa grandeza. La poesía de Ariruma Kowii no se detiene en las lamentaciones ni la evocación de ese pasado esplendoroso, sino que sublimando las virtudes, tan propias del nativo, capta para él todo lo positivo que la cultura castellana trajo consigo.

La alternancia de estrofas en códigos kichuas y castellanos no obedece a una estrategia de comunicación solamente; son la muestra más elocuente de cómo se pueden y se deben amalgamar los valores éticos y estéticos de ambas culturas para que en un caminar seguro y con la mirada iluminada de grandes ideales, se tenga que avanzar hacia un futuro de felicidad y dichas perdurables. Esta convocatoria a la unidad, a toda acción sin claudicaciones, no debe perderse en las oquedades de los Andes; su eco más bien debe resonar más allá, debe tramontarse hasta encontrar la respuesta de compromiso con

su mensaje; éste es un vehemente llamado a la honestidad, a la lucha comprometida por la paz, al diálogo fraterno sin odios ni rencores.

El poema épico de *Tsaitsik* tal vez acuse de la falta de la clarinada marcial de sus similares de otras lengujas y adolezca, igualmente, de la falta de resonancia de los poemas kichuas precursores; pero contiene en sí, dentro de un discurso actual, la claridad del mensaje, la honestidad de la propuesta, además de la pertinencia del llamado. Ha vuelto el Inkarrí, taita Inti alumbra con rayos nuevos, Pachamama insufla igualmente aires más vivificantes, y esta obra va a asumir su papel de madre nutricia.

La dinámica de los tiempos actuales, sumada a toda la energía acumulada durante siglos en las nacionalidades indígenas, ha de generar nuevas auroras, que llegarán con la misma prisa con que vayamos a alcanzarlas. La forma verbal no solo sustantiva al protagonista, denota igualmente la perentoreidad de la acción en su forma también imperativa, implica no solo la raíz incoativa como regénesis de un gran movimiento, al mismo tiempo que es gerundio de una acción progresiva, sostenida, vital, que hay que asumirla.

*Mamerto Torres*
*Universidad Andina Simón Bolívar*

**Miquel de Palol,**
**EL JARDÍN DE LOS SIETE CREPÚSCULOS.**
**Traducción de Celina Alegre; traducción de los poemas por Pere Rovira.**
**Barcelona: Anagrama,**
**1991, 888 pp.**

Otra vez estamos (podríamos estar) ante el recurso de verosimilitud del realismo como un guiño al lector y un homenaje al arte de contar historias: un manuscrito basado en otro basado en un original desaparecido (como en el caso de *El Quijote* de Cervantes o *El nombre de la rosa* de Eco); solo que ahora esos "manuscritos" son documentos presentes en "discos" que han sido copiados y recopiados de un original que ya no existe, ubicados todos en un tiempo que en la realidad-real del lector aún no es pero que en la realidad de la ficción ya ha sido, por lo que se crea la sensación de estar leyendo el pasado de un futuro que no es todavía pero que ya existe, mezclando los diversos niveles de realidad de la ficción con los de la realidad de la lectura de esa ficción: "La primera versión del *Jardín*... de que se tiene noticia es el documento NGBW-582-F de la Biblioteca de New Haven. Constaba, según las referencias conservadas, de ocho discos, sin título, que figuran en el catálogo del año 2429. En el inventario posterior al traslado al edificio del Congreso, el año 2476, solo constan tres de los ocho discos originales, y en el catálogo de implantación definitivo del año 2481 desaparece toda referencia al documento " (p.vii).

Pero no estamos ante un texto realista sino frente a uno que apela a una realidad fragmentada (aparentemente real) para construir una realidad-otra artificialmente articulada en donde los recursos del realismo únicamente son indicios falsos de una estrategia

narrativa que introduce al lector-oidor de historias en una dinámica fantasiosa. Así, desde el planteamiento inicial —la destrucción de Barcelona durante la Primera Guerra de Entretenimiento, acaecida entre el 2018 y el 2030—, pasando por una mansión-refugio donde todos los allegados al poder financiero se han ocultado para encontrar la solución de la guerra, hasta el descubrimiento incierto de lo que es la "joya" ansiada por todos para poseer "el poder"; asistimos a un mundo donde se mezclan los niveles fantásticos, oníricos, verbales, científico-ficcional y hasta financiero-ficcional.

El recurso es llevado al extremo, al ser creada una "bibliografía básica" sobre la novela que estamos leyendo, que consta de 40 títulos, ubicado el más lejano/cercano de ellos en el 2997 (p.xi y xii); aparato erudito que, al mismo tiempo que sirve para sustentar "académicamente" las hipótesis planteadas acerca del origen del texto en una especie de prólogo titulado "Al lector no especializado", en donde el espíritu de la duda es utilizado como artificio para el cuestionamiento de la propia realidad del texto, de la existencia cierta de su narrador último —que, paradójicamente, también es el primero y el único— y del espacio y tiempo real-ficcional en el que se desarrollan los sucesos, también sirve como guiño a los académicos proporcionando pistas acerca de algunos motivos temáticos desarrollados en la novela y como un juego de referencias culturales. Y como para refrendar aquello de que toda obra es "mentirosamente autobiográfica", el citado prólogo está firmado por Miquel de Palol i Moholy-McCullidylly, cuando sabemos que el autor se llama Miquel de Palol y Muntanyola.

En la "Historia de los tres amigos", uno de ellos, Gamete, toma un libro y lee el título en voz alta: "—*El Jardín de los Siete Crepúsculos* —Y añadió—: ¿De qué va? —Acabo de empezarlo —respondió Betancio—. *Tiene una introducción muy discutible*, y luego viene la destrucción de Constantinopla durante una alarma atómica. —Yo lo he leído —dijo Alfeo— Los editores, ya se sabe. No pueden evitar hacernos saber que son unos burros especializados. —*Los prólogos* —opinó Gamete— *tendrían que prohibirse*. Un prólogo es como las aceitunas del restaurante, que te las dan sin haberlas pedido, como una determinación falsa sobre ti mismo que te parece descubrir en las palabras de otro." (p.454)

Esta autoreferencialidad negativa ubica al autor en una posición irónica frente al propio acto de la creación literaria de tal forma que desacraliza el proceso creativo y el producto creado. Algunos de los temas de la bibliografía son: el padre (*La idea del padre en los orígenes del lenguaje*), la identidad (*La Primera Persona y el Autor: Crisis de una identidad*), el laberinto (*El laberinto como cenatafio del Fénix*), la numerología (*Razones numéricas del pensamiento occidental posnuclear*), la historia (*Historia General de las Guerras de Entretenimiento*), lo literario (*Arte cibernético y literario en las entreguerras nucleares*), la cibernética (*Los límites de la cibernética*), el héroe (*El héroe simposíaco*), el tiempo (*Estractos del calendario genético de 24445, según Thomas Konrad*), la muerte (*El sol y la muerte*), y la escritura (*Primera persona y lenguaje heroico*).

La bibliografía ficcionalizada también juega con lo nuevo (una de las ciudades donde supuestamente son editados los libros se llama Neuve Montréal, otra New Jerusalem), lo exótico (otras ciudades son Ganimedestown o Heavenlyhill), o los guiños literarios o musicales (los autores son Jorge Luis Blanco, Jean Paul Delvaux, las ciudades se llaman Portovivaldi, Mozartown, Mendelssohnhaven, Bachburg, etc). Este proceso lúdico es el anticipo del gran juego que está planteado en la novela: el contar, el escuchar, el descodificar, el asumir la verdad que será revelada. El poder se manifiesta ritual: todo

está en función de la iniciación del llamado "último narrador".

La novela está construida como la escriturización de un discurso oral compuesto por múltiples voces. Como en *El decamerón*, en donde se cuentan diez historias en cada una de las diez jornadas que dura el encierro de quienes se protegen de la peste que asola el mundo, en *El Jardín*..., refugiados de una guerra mundial —la Primera Guerra de Entretenimiento, según la novela—, un grupo de poderosos se reúne en una mansión aparentemente a "contar historias". Un narrador general es el narrador-protagonista-oyente; héroe con "orejas élficas", "simposíaco", primer escucha —primero, por protagónico— de las 49 historias que componen *El Jardín*... y que luego nos las contará. Este narrador no cuenta ninguna de las 49 historias pero, al mismo tiempo, cuenta las 49 historias mediante la historia principal —la novela que estamos leyendo— por lo que al mismo tiempo que compartimos con él la aventura de escuchar —nosotros los lectores también nos asumimos como "héroes simposíacos"— participamos del proceso de estructuración de la historia número 50. Estamos, entonces, ante el proceso de desconstrucción de la realidad-novela que se presenta como la suma de sus fragmentos —las historias contadas por los personajes de la novela—: múltiples voces en primera persona imbricadas en un solo discurso cuyo objetivo final es una revelación.

En esta estructuración, la novela se desenvuelve en dos líneas paradojales: es una suerte de "novela oral" (lo que leemos es, supuestamente, la transcripción de las historias contadas por los personajes) y es una "novela cuentística", construida a base de historias que podrían funcionar de manera independiente pero que, paralelamente, se convierten en esos "fragmentos" que de manera rigurosa se juntan para conformar un todo.

El texto cuestiona todos los absolutos y su estrategia narrativa está armada en función de la revelación que recibirá el narrador respecto de su papel en la trama rocambolesca de un mundo de las finanzas que se presenta como el verdadero poder capaz de detener la guerra que se está librando: la aparente banalidad del grupo y de las historias que son contadas se resuelve, al final, como todo un proceso de aprendizaje que tiene que sufrir el narrador protagónico para que la revelación le sea hecha. Y la guerra que se libra adentro de la mansión es tan verdadera como la que el mundo está librando, pues esta última al resolver la residencia del poder resolverá los hechos de la "guerra real". En todo caso, el poder actúa y se realiza en una suerte de juego de salón.

El poder se resuelve con la posesión de una joya que nunca queda completamente identificada. ¿Cómo es la joya? En términos descriptivos, según un personaje, la joya podría ser "un teorema de física, el proceso de un descubrimiento científico capaz de cambiar el rumbo de la humanidad... Tal vez un programa de ordenador" (p.628). Esta indeterminación de la joya parecería resolverse, sin embargo, a nivel simbólico. La tercera parte de la novela se llama "La joya recobrada". Al respecto existe una nota de la traductora que nos entrega una pista adicional para la búsqueda de sentidos: "El original *La joia retrobada*, tiene un segundo sentido: *La alegría recobrada*" (p.517). En este nivel de correspondencias simbólicas, la estabilización de la posesión de la joya es lo que determinará la paz en el mundo como consecuencia inmediata de esa "otra guerra" que se juega en el círculo de poder. Recobrar la posesión de la joya tiene que ver, entonces, con "recobrar la alegría". Por tanto, la joya tiene que ver con algo que va más allá del mero poder: al recobrar la joya, también se recobra el amor, representado por la relación del narrador principal a quien se le confía, finalmente, la joya, con Gertrudis, su anhelo amoroso.

*El Jardín de los Siete Crepúsculos* es una novela que apuesta al arte de narrar y que lo hace de manera deliciosa utilizando a su antojo, pero con maestría, un cuerpo de modos narrativos novelescos probados a través de los distintos momentos de la literatura. Historias de aventuras, de viajes, rocambolescas, góticas, de anticipación, policiales, etc., se conjugan en un cuerpo narrativo que recupera la tradición de contar para un "público" que es asimilado en un primer momento como "escucha" —héroe simposíaco— que se va constituyendo "lector" al momento de pasar las páginas de la novela.*

*Raúl Vallejo*
*Universidad Andina Simón Bolívar*

**Julio Pazos,**
**CONSTANCIAS.**
**Quito: Abrapalabra Editores / Universidad Andina Simón Bolívar, 1993, 141 pp.**

Una de las preocupaciones fundamentales que los poemas de *Constancias* comparten con los lectores de poesía, inmersos en un amplio universo cultural, es el sentido que tiene este gesto obcecado de escribir, incesantemente, poesía. Leído en la tradición de las letras hispanoamericanas, este poemario puede tomarse como el emblema poético de una indagación por la postura del intelectual frente a las cosas y los signos. Si a fines del siglo XIX, el José Martí de nuestra América propuso el paradigma del intelectual moderno, del poeta moderno, es preciso revisar lo que sugiere *Constancias* en relación a este intelectual que se aferra a la poesía para decir su mensaje y dejar su testimonio en el fin y comienzo de estos nuevos siglos. Si Martí definió por primera vez en 1882 al intelectual y al poeta modernos en América Latina aceptando la figura del guerrero solitario, enfrentado al poder estatal, desde los poemas de *Constancias* se ve una reelaboración de la figura de aquel poeta en soledad y dueño de una voluntad no solo de poetizar un mundo sino de propiciar, desde el verso, una necesaria reflexión acerca del lugar que el artista ocupa en la comunidad. Al mismo tiempo que exige una reactualización de la misión del poeta y de la poesía, el poemario está plagado de referentes que, hoy en día, podríamos llamar periféricos. Colocado, por la fuerza de la sociedad y del sistema, fuera de la esfera prestigiada, el poeta en este libro reclama un lugar distinto desde el cual explicar, justificar y fundamentar su escritura y su misión en el mundo. No se trata solamente de constatar que la tradicion más reciente de la poesía latinoamericana no ha podido ganar más adeptos para su género, sino de

---

* Dejo constancia que esta reseña se ha nutrido de alguna de las ideas expuestas por el alumnado del curso "Teoría, práctica e historia de la novela", dictado por el profesor Manuel Jofré en la Universidad Andina Simón Bolívar, durante marzo de 1994.

reflexionar acerca de los modos en que la organización social impide, en los hechos, el disfrute poético, la legitimación de la pasión, el recreo mental, el nuevo sentido de las cosas, el nuevo orden de las palabras.

El poeta, enfrentado al mundo desconstituido de nuestra modernidad, en *Constancias* insiste en optar por el lado de la periferia. Para probar esto hay que constatar el manejo que la voz lírica hace de la oposición Ciudad/ciudad. Si el símbolo moderno por excelencia era la Ciudad, en esta nueva situación el poeta opta por lo pequeño, por lo lateral, por lo que está en las márgenes, por los "llegados de distantes regiones" (111). Así lo hace saber cuando encuentra honda significación en la sombra del sauce o en el aroma de un limonero: "Fui por las pequeñas ciudades" (23). El poeta, pues, privilegia los espacios menores a los cuales requiere volver con el fin de recuperar nuevos sentidos a la existencia. Por eso mismo, el poeta rechaza la basura que crece en la Ciudad, que modifica el paisaje de las quebradas aledañas tan estimadas por esta perspectiva de lo pequeño y lo fugaz, en la cual lo insignificante cobra vigor y dimensión plena (115).

Nada más elocuente, en esta poética que visita estas pequeñas ciudades, que las figuras del viajero, del caminante y del peregrino, que se acercan a la del poeta. En "Secuencia del viaje", un peregrino clama para que las puertas de la ciudad le sean abiertas; este peregrino/poeta enfrenta su misión ante la nada, ante el vacío, pues nadie le responde a pesar de que parece haber vida al interior de la ciudad. Como se ve, este es el poeta del que hablaba Martí, sin espacio ciudadano donde morar. El hecho de que no pueda llegar a la Ciudad implica que el poeta peregrino no logra acceder al centro y debe quedarse afuera. Esto, negativo desde una posible perspectiva de gran poder, adquiere un nuevo entendimiento pues los golpes del peregrino en las puertas, increíblemente, hacen crujir las cornisas del Chimborazo (31). Aparte de la gran emotividad de este texto, la asociación afectiva que produce mantiene la imagen del poeta en un peregrinaje que lo enfrenta al centro y a la seguridad, y lo hace optar por el margen y por el riesgo. En otros poemas aparecen miradas de aprecio a la ciudad vieja (95), a la pequeña plaza (87), al parque (85), a las ciudades desmemoriadas (103). El poema "Invitación" empieza así: "Entren aquí, / el texto no tiene puertas, / al aire libre sus signos en éxodos y resurrecciones" (131); esto confirma el espacio libertario del poema, pues ni el texto poético ni el sueño, como pasa en el siguiente texto, están amurallados como la Ciudad, símbolo del centro (133). Así, el poema se convierte en el espacio perfecto para la representación de los anhelos de los peregrinos de la humanidad, de aquellos que ocupan posiciones subalternas.

No en balde, en otro texto, "Analogía del toro", en que el animal se enfrenta a la cultura acaso en una tienta o en una plaza, vemos también al poeta/toro "Asesiado. Estropeado. Solo. / [...] como antes disfrutó del campo y del agua" (19). El poeta/peregrino/viajero/toro enfrenta, y no huye, las nuevas realidades; ni siquiera las realidades inéditas que convocan estas analogías. Así, pues, el libro, efectivamente, está hecho de *constancias*, de insistencias con fe, de obsesiones fundamentadas, de pruebas obstinadas acerca del valor del lenguaje verbal. Otra constancia en el poemario es la analogía del viaje con el proceso de escritura. Viajar es escribir, parecería decir el autor. Como lo habían hecho los fundadores de nuestras literaturas nacionales latinoamericanas (Sarmiento, Mera, entre otros), es preciso asumir la tradición por la cual escribir es viajar en el tiempo y en el espacio. En Julio Pazos hacer poesía es viajar a través de la metáfora para llegar a ese otro de la periferia. Por eso en el viaje, como lo ha recordado Lévi-

Strauss, nadie es el mismo o la misma después de haberlo realizado. De esta manera, la capacidad transformadora del viaje se asimila con la capacidad creadora de la poesía. Por eso, llegar al territorio de la periferia supone una experiencia personal inolvidable, una opción poética pero también política. En un poema en que la voz poética da seguimiento a una pelota de fútbol (59) se reconoce al viaje como una metáfora de la existencia misma, donde nada se detiene.

En *Constancias* también hallamos la inversión del mundo —la subversión, acaso— en que las cosas y los humanos adquieren nuevas dimensiones. En el poema que abre el libro, vemos a un bailarín cuyo "pie empuja la tierra" (9) al momento de dar un salto. Este texto propone, también, el mecanismo por el cual se logran los efectos artísticos en este libro: la "estampida de imágenes", donde hay una preeminencia de la poesía sobre la realidad, pues el poeta atestigua como, *de verdad*, en el caso señalado, se mueve la tierra con el impulso del danzante. Decirlo todo al mismo tiempo, como lo reconoce la voz poética, es un imposible (39), pero la poesía puede recoger una gran cantidad de información a fin de que sea procesada, gracias a un procedimiento por el cual el poeta estira las palabras (47). En *Constancias* el arte se da porque ha habido un agrandamiento de los sentidos, lo que permite, por otro lado, enriquecer la visión que tenemos de la vida.

Aparte de conformar una poética, estos poemas expresan con profundo sentido una intención política, en la medida en que existe una voluntad de crear nuevas cosas verbales que hagan posible una existencia más pasional, más amorosa, más decorosa, en fin. La reflexión acerca de la misión del poeta en estos tiempos sigue vigente en relación a fundamentar, para la vida, el regocijo por lo pequeño que, en "recintos privados" (131), cobra una dimensión mayúscula puesto que, desde minúsculas cosas, el poeta sigue siendo el desterrado de la postmodernidad. En esta medida, el poeta tendrá que ver con lo que la voz lírica llama "las maniobras del alborozo" (73), pues es urgente hacerle trampas a la racionalidad —como ocurre en estos poemas— a fin de ganarle al tedio y a la costumbre de los discursos diarios.

*Fernando Balseca*
*Universidad Andina Simón Bolívar*

## Francisco Proaño Arandi,
## *DEL OTRO LADO DE LAS COSAS.*
**Quito: El Conejo,**
**1993, 182 pp.**

Me atrevo a pensar que esta novela nos coloca en aquella dimensión privilegiada en la que el lenguaje del escritor aparece signado con un aura de perdurabilidad. Como pocas novelas de la literatura ecuatoriana, *Del otro lado de las cosas* ha hecho patente aquello que Roland Barthes quería que fuese toda lectura: la reescritura del texto de la obra dentro del texto de nuestras vidas. Esta novela se impone con una sensación que somete a su lector hasta hacerle reconocer la pequeñez y la grandeza de las acciones

humanas, encarnadas en la vida de su protagonista Rodrigo Bejarano, alias Oscar Zuloaga.

Creo que todo esto se debe a la responsabilidad profesional con que Proaño encara su oficio de escritor. Jorge Velasco Mackenzie siempre ha repetido, entre nosotros, que el acto de escribir consiste en hallar y en plantearse problematizaciones que deben llevar a buscar otros tonos, nuevos lenguajes, maneras no convencionales de convencer al lector de que lo que se lee es posible. En esta novela, Proaño arma —con la precisión que se le exige a una máquina perfecta— un entretejido de seres y de circunstancias que, en medio de asombros y sorpresas, puede provocar profundos cambios en quienes se atrevan a cuestionarse la vida con la literatura.

A base de una mezcla de relato de misterio, de reflexión conjetural, de tensión detectivesca, de indagación por lo enigmático, de recorrido onírico, Proaño expresa la totalidad del ser en el universo al describir pocas semanas de la vida de un hombre en su afán de vengar la muerte de su padre. Arrastrados por la morosidad y el ritmo del eficaz lenguaje que lo comprime todo, los lectores de la novela atestiguarán, como en el proceso de hechura de un diamante, el procedimiento por el cual un solo instante de una vida puede simbolizar todos los esfuerzos acumulados en esa vida. Reconocer esto es una de las sensaciones más gratas que deja la novela, lo que supone que el pasado vive reciclándose entre nosotros.

En un momento, de Bejarano se nos ofrece su vida esquematizada en un informe policial en el que aparece entera la superficialidad del dato "objetivo". ¿Qué puede decir una ficha de la vida de un hombre, de sus circunstancias, de sus anhelos, de sus angustias? Ciertamente nada. En ese vacío, la novela de Proaño se alza como una respuesta cabal a esta necesidad de darle significación a los actos aparentemente inocuos. Bejarano, ante esta serie de descripciones, insiste: "Los datos, sin duda, son ciertos, y, sin embargo, ¿dónde está la verdad, la otra verdad latente bajo su empírica frialdad?" (149). De esta manera, la novela es el espacio ideal para decir *la otra verdad.*

Con una "misión" que llevará a Bejarano a entrar de inquilino en una casa donde todo puede suceder —porque allí conviven el sueño, la vigilia, lo fantasmal y el deseo—, la casa será el pretexto para reflexionar acerca de su futuro y de su pasado, en el cual este hombre ha cumplido otras misiones y ha vivido otros amores que, ahora, se intersectan para darle nuevas alternativas a sus indagaciones. Esta actitud por la cual la voz narrativa se halla en un cruce de información textual, a veces aparentemente confusa y contradictoria, angustiante, hace recordar lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari vieron en la literatura de Kafka al calificarla como un *rizoma*, esto es, un tubérculo que produce inesperados brotes.

*Del otro lado de las cosas*, con su armazón heterogénea y plural, está hecha de un lenguaje que, como en el claroscuro de los cuadros coloniales, va soltando poco a poco, pedazo a pedazo, retazos de información con los que —como en un rompecabezas del cual no sabemos su modelo original— los lectores quedarán admirados y atónitos al final de la lectura al reconocer, de un solo golpe, los límites del poder, del amor, de las palabras. Bejarano, el indagador, se sitúa en un punto estratégico donde el análisis cobra una dimensión suprema: no solo que en la novela se analizan y se leen textos de modo admirable sino que la novela se vuelve sobre sí misma como eje de un gran desciframiento: el de la misión de Bejarano en relación a sus parientes. Puestas las claves al interior, la lectura de esta novela entretiene con el misterio o el enigma.

El narrador asume, en algún momento, la figura del arqueólogo como aquel ser que, mientras más profundiza, más conoce. *Del otro lado de las cosas* considera la literatura como una arqueología que indaga por el *saber ser* de los humanos, porque Bejarano busca desesperadamente ser, y la novela es el desarrollo de ese desenlace. Por la intensidad de las emociones descritas en el texto, la de Francisco Proaño es una novela que se nos vuelve necesaria por la inmensa humanidad con que ve la vida de un sujeto —nuestras vidas, en definitiva—, en un espacio en que "todo simula ser de otro modo, que *es* y *no es* a un tiempo, que cada cosa es ella y su revés, su anverso y reverso, su realidad y su sueño, la verdad y su simulacro" (95).

*Fernando Balseca*
*Universidad Andina Simón Bolívar*

## Francisco Simón Rivas, *Los mapas secretos de América Latina*. Santiago: Cerro Huelén, 1984.

*Los mapas secretos de América Latina* de Francisco Simón Rivas (1943) es una obra desacralizadora y desmitificadora de la realidad política y de la historia en el contexto chileno y latinoamericano de 1984. Publicada solo un año después de la eliminación de la censura en Chile, la novela juega con el cuestionamiento de la historia y su oficialidad, no como un proceso real sino como un discurso paralelo al literario. Logra así la desacralización de un pasado inmediato, del que tanto los personajes como el autor pueden testimoniar. Se insiste en desmitificar la historia oficial o, por lo menos, hacer una nueva lectura de ella, con la constante revisión de los textos oficiales que se presentan como en una novela por entregas.

El protagonista es dueño de una editorial en bancarrota, que recibe de su amigo Bautista Bueno unos manuscritos donde le revela la existencia secreta de las Manifestaciones Paralelas (MAPAS). A consecuencia de poseer estos documentos y de haberse decidido a publicarlos, el personaje participa de variadas aventuras, desde persecuciones, explosiones, intentos de asesinato, allanamiento de su editorial, amenazas contra su vida, ataques personales en los que termina en el hospital y su captura final. Se realiza entonces un trueque que salva su vida pero impide la destrucción de los planes de MAPA. La novela termina con la explosión del Palacio de Gobierno y la caída del jefe militar.

La intención de esta ficción, aunque presentada con humor, es de una profunda seriedad. El autor inventa una trama de intriga detectivesca "increíble" durante un tiempo futuro después de la caída de un jefe militar al que no se le da nombre. El narrador-protagonista nos da testimonio de su intervención inútil en un atentado de golpe militar y de su deseo frustrado de destruir el "sucesivismo", doctrina política inspirada en Mariano Melgarejo y la historia de Bolivia. Siguiendo su propósito de combatir el marxismo y evitar los dictadores perpetuos, MAPAS propone el reemplazo permanente

de los mismos por sistemas políticos corruptos.

Se dan dos niveles narrativos que corresponden a dos estilos diferentes: el del editor que narra sus aventuras con un lenguaje coloquial popular, y el de los fragmentos intercalados del Diccionario Biográfico de la Represión, escrito en un estilo y formato oficial. En varias instancias éstos nos recuerdan la narrativa fantástica de los 60 (Borges y García Márquez). Mientras el primero obedece a hechos reales dentro de la ficción, los segundos son informes sacados de una computadora que Bautista ha pirateado. El juego de estos paralelismos nos lleva a relacionar las formas del discurso de poder apoyado por la tradición literaria con los avances tecnológicos que impulsan la transformación de una sociedad tecnologizada. A fin de cuentas ambos traicionan los impulsos de la sociedad e imponen modelos que los personajes necesitan superar o vencer.

La existencia de una fuerza dentro de la fuerza, de un poder detrás del poder, nos presenta la problemática que la obra quiere atacar: la naturaleza del Poder. Desde este punto de vista, la obra ofrece interesantes sugerencias. Aunque se ha señalado el ataque del autor al sistema represivo de la dictadura chilena, *Los mapas* no apunta directa y exclusivamente a esa vía de interpretación ni el jefe militar es identificado directamente con el contexto chileno. El autor juega con una red de referencias paralelas a Chile, nombrando calles y lugares parecidos a los de Santiago (Calle Pacul por calle Macul, Avenida Los Bananos por Avenida de Los Plátanos, Cerro Santa María por Cerro Santa Lucía). Pero además nos anuncia desde las aclaraciones iniciales que, aparte de texto testimonial específico de la crisis chilena y de los inescrupulosos detrás del poder, podría considerarse como ficción que representa la realidad latinoamericana a nivel general. Esta sugerencia del autor apunta a otra interpretación más amplia en términos de la naturaleza del poder como poder mismo, destructor y alienante: es tan mala una forma como la otra. Lo necesario no es cambiar el poder sino eliminarlo, dado que uno y otro solo contribuyen a la sustitución de un dictador por otro y a la preservación de las mismas estructuras negativas de los sistemas que han dominado los procesos históricos de toda América Latina.

El sentido del humor que caracteriza toda la obra logra la desmitificación amable y simpática, la desacralización del Poder, de los personajes y de los cánones dominantes en la sociedad urbana moderna. No plantea la sustitución de un elemento por otro ni un anarquismo, que sería una forma de contrapoder. Pretende mostrar que no hay nada que justifique los sectores de poder que están en una situación de privilegio y, por lo tanto, se debe desmontar su aparato familiar, literario, cultural y político.

La novela es, a fin de cuentas, la revelación publicada de los planes de MAPA ya llevados a cabo. El triunfo final del autor y del narrador y sus compañeros —todos personajes marginados— está en la producción de la novela misma: el texto da evidencia de la existencia de la represión, la tortura y las limitaciones del hombre bajo las elaboraciones del poder. El tema del fin de la dictadura, o de la necesidad de su eliminación, es un tema recurrente en Francisco Simón Rivas. Sus obras *Martes tristes* (1985), *Historias de la periferia* (1987) y *Todos los días, un circo* (1988), mantienen en su centro los problemas de la dictadura y la represión.

*Mildred Rivera-Martínez*
*Moravian College*

**Márgara Russotto,**
***TÓPICOS DE RETÓRICA FEMENINA: MEMORIA Y PASIÓN DEL GÉNERO.***
**Caracas: Monte Avila Editores /**
**Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos,**
**1993, 186 pp.**

La teoría literaria feminista se ha convertido en un método idóneo para el acercamiento a los textos literarios. Este método, que busca poner en evidencia las representaciones de las diferencias genéricas entendidas como constructos culturales basados en los sexos, ha tenido gran desarrollo en los países de alta industrialización o hegemónicos. Si bien en América Latina las investigaciones literarias han incursionado en este campo, la teorización de los enfoques y posiciones teóricas implícitas en ellas —desde la perspectiva particular de nuestras sociedades— es todavía un vacío que hay que ir llenando.

Es precisamente en esa dirección que se perfila el presente trabajo de Márgara Russotto, ofreciendo al lector/lectora una posición crítica respecto del manejo que la crítica literaria feminista efectúa a la obra escrita por mujeres, y optando por una "estrategia múltiple, capaz de superar tanto la explicación androcéntrica, que toma como punto de vista exclusivo el del hombre adulto y definido, como la ginocéntrica, que privilegia con igual exclusivismo el punto de vista de la mujer"

Su posición privilegiada en cuanto poeta y ensayista le permite realizar una reflexión muy sugerente sobre el trabajo creador de las mujeres, destacando el afán totalizador que ellas buscan en su obra y la construcción no siempre consciente de lo que denomina "la diferencia". Un trabajo creativo que tiene el contexto propio de nuestra región latinoamericana y en el que necesariamente adoptarán matices particulares las distintas corrientes del pensamiento y movimiento feministas.

Las especificidades de participación social y cultural de la mujer en América Latina se constituyen en elementos decisivos para la producción literaria. Superar las particularidades y, a la vez, el peso negativo de la cultura patriarcal son los desafíos que se le presentan a la mujer escritora en esta región, de acuerdo a Russotto. De ahí que, en su trabajo, da mucha importancia al contexto en el que se constituye la obra literaria escrita por las mujeres, pero muy atenta siempre a no caer en reduccionismos de tipo sociologizante.

Russotto plantea que el reto para la escritora latinoamericana es la búsqueda de trascendencia y universalidad, y este reto no es sino un proyecto de superación de la parcialidad y mutilación de las formas literarias, de la construcción y organización del material artístico, así como de dar equilibrio a la obra, elementos que han sido considerados de propiedad masculina. Y es precisamente la crítica literaria feminista la que no ha valorizado estos elementos. Por ello, al mismo tiempo que estimula la reivindicación y concientización de la mujer, homogeniza su producción literaria, sin considerar las debidas mediaciones con lo social, mimetizándose en él y, por lo tanto, entendiendo la producción literaria en términos de progreso. Una crítica que, de hecho, abre una polémica saludable y que deberá ser respondida por la ginocrítica.

Pero, además, con este planteamiento, Russotto cuestiona el punto de vista desde el cual se considera a las manifestaciones literarias en su historia como sucesos cronológicos, olvidando lo que el teórico de la recepción H.R. Hauss denomina "lo heterogéneo de lo simultáneo".

Atendiendo a la diversidad y pluralidad que caracteriza a la literatura escrita por mujeres, Russotto examina también cómo se presenta la conciencia de la "diferencia" en esa producción literaria y recurre a examinar las estrategias que han adoptado algunas escritoras latinoamericanas, entre ellas, Gabriela Mistral, Julia de Burgos, Rosario Castellanos, Clarice Lispector, María Luisa Bombal, Ana Lydia Vega, etc. Cerrando el texto, la autora presenta una bibliografía comentada de obras que le han servido de apoyo teórico y que son relativas al manejo teórico conceptual del feminismo y de problemas por los que atraviesan las mujeres.

*Florencia Campana*
*Universidad Andina Simón Bolívar*

**Cecilia Ansaldo Briones, compiladora, *Cuento contigo: antología del cuento ecuatoriano.* Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil / Universidad Andina Simón Bolívar, 1993; 337 pp.**

Como género literario autónomo, el cuento requiere de un poder de condensación tal que lo vincula con el poema. Expresión de venerable antigüedad por su relación con el relato popular y oral, el cuento literario vigente hoy nace en el siglo XIX. Con nuestro siglo, la preferencia por el cuento parece una elección de los escritores latinoamericanos. Esta antología, pues, intenta testimoniar el origen del cuento en el Ecuador, los pasos iniciales, el asentamiento del género en el amplio cauce de los sesenta primeros años de este siglo y su numerosa práctica en las últimas tres décadas, incluyendo una muestra de las escritoras y de los talleres literarios.

**Nara Araújo, *Visión romántica del otro: estudio comparativo de* Atala *y* Cumandá, Bug-Jargal *y* Sab. La Habana: Editora Universidad de La Habana, 1993; 198 pp.**

Este libro fundamenta una intención doble en el análisis literario: justificar el comparatismo e intentar establecer con precisión el sentido de la otredad en el conjunto de la visión romántica en América Latina. Tomando como base las novelas mencionadas, Nara Araújo cree que "el enfoque comparatista es obligado en el análisis de la creación de continentes, países y regiones que, como Hispanoamérica, se vieron obligados a aceptar relaciones globales de dependencia con el mundo metropolitano". Nara Araújo encuentra que la perspectiva romántica del otro se dio en sistemas narrativos distintos: en la novela epopeya, novela popular, novela de aventuras, novela sentimental y en disímiles propuestas ideotemáticas, lo que expresa la complejidad de este tópico que es tratado con profundidad crítica en el presente libro.

**Enrique Ayala Mora, editor, *Cronología comparada de la historia ecuatoriana, Nueva historia del Ecuador.* Volumen 14. Quito: Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1993; 334 pp.**

A cargo del Taller de Estudios Históricos (TEHIS), responsable de la coordinación y elaboración de este tomo, este volumen aparece como un complemento necesario de la secuencia expositiva de la *Nueva historia del Ecuador* como conjunto, porque ofrece una serie ordenada de referencias factuales de la historia del Ecuador en relación al contexto más amplio de América y el mundo. El volumen se inicia en el año 40.000 a.C. y concluye en 1990.

**Luis Barrera Linares y Carlos Pacheco, compiladores, *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento.* Caracas: Monte Avila, 1993; 528 pp.**

A pesar de ser un género firmemente establecido, en especial dentro de la literatura latinoamericana, y acerca del cual tanto narradores como críticos han reflexionado, el cuento sigue sin gozar de una teoría que sirva de marco científico para abordarlo de un modo más o menos serio y que integre elementos tan diversos como el texto, el lector, el escritor y su contexto socio-cultural. Cuentistas tan disímiles como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Horacio Quiroga, Antón Chéjov, Jorge Luis Borges, y críticos como Mariano Baquero Goyanes, Seymour Menton, entre otros, han tratado de conceptualizar y determinar este género que, aun teniendo rasgos y elementos constantes, continúa siendo difícil de aprehender. Compilado por Carlos Pachecco y Luis Barrera Linares, quienes en la introducción, junto con Gustavo Luis Carrera, presentan algunos aspectos generales en torno a la conceptualización y teoría del cuento, este volumen recoge buena parte de los materiales existentes al respecto, entre ellos, trece textos traducidos por primera vez al castellano.

**Miguel Angel Campos, *La imaginación atrofiada.* Caracas: Monte Avila, 1992; 93 pp.**

A través de un diálogo entre el contexto socio-histórico de nuestra realidad y sus prolongaciones en el universo de lo literario, Miguel Angel Campos ofrece en este libro curiosas dimensiones del problema de la identidad cultural de la América Latina, la obra de Euclides de Cunha, los diarios de Miranda o la literatura norteamericana. Situados en un justo equilibrio entre el rigor investigativo y la exploración personal de la palabra, estos ensayos se estructuran con base en la relación del universo de lo colectivo con la mirada personal de autores como Mark Twain, Herman Melville, Héctor Murena, quienes interpretaron dentro de los matices personales de sus voces las circunstancias y fricciones de sus tiempos. Con este libro, Campos obtuvo el premio de ensayo de la I Bienal Mariano Picón Salas.

**Luisa Capetillo, *Amor y anarquía: los escritos de Luisa Capetillo.* Edición de Julio Ramos. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1992; 222 pp.**

La tradición está siempre haciéndose y rehaciéndose: no es un museo inalterable. Por eso la necesidad de reactualizar estos textos de esta autora puertorriqueña, contribuyendo a la renovación de la manera de concebir lo "clásico", y a la revisión de sus jerarquías convencionales. Esta autora y sus escritos son fundacionales, por lo que su significado va cambiando a lo largo de sucesivas interpretaciones. El profesor Julio Ramos, de la Universidad de California, en Berkeley, responsable de esta edición, intenta probar que en la obra de esta anarquista de comienzos del siglo XX la inestabilidad generada por el simulacro que apropia el lenguaje dominante, como disfraz, sin

someterse a la lógica del mismo, es el impulso que activa la escritura en Capetillo y otros escritores marginales, subalternos, de su época.

**Fanny Carrión de Fierro, *José de la Cuadra precursor del realismo mágico hispanoamericano.* Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1993, 197 pp.**

Según Julio Pazos, este libro ofrece un conjunto de elementos para una teoría: historia, visiones del mundo, escuelas y estilos, en un entramado sutil, intervienen en las definiciones de realismo fantástico y realismo maravilloso, propuestas artísticas previas al realismo mágico. Descritas e interpretadas las condiciones en que se produce el mensaje, se busca reconocerlas en un enunciado concreto: algunos textos literarios del ecuatoriano José de la Cuadra y, en especial, *Los Sangurimas*, son una realización del realismo mágico y, por el tiempo de su escritura, obras precursoras de dicho movimiento.

**Cátedra de América Latina, *Ibero-América 500 años después: Identidad e integración.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993; 169 pp.**

Publicado como una contribución a la I Cumbre Iberoamericana, celebrada en Guadalajara en 1991, en la serie "Cuaderno de cuadernos" se publica el resultado de la Cátedra de América Latina, cuyo director es el conocido intelectual Leopoldo Zea. Esta cátedra surgió en septiembre de 1990, a partir de la iniciativa de los embajadores de América Latina y el Caribe acreditados ante el gobierno de México y apoyada por la UNAM y otras instituciones culturales. En este volumen se encontrará las intervenciones de los intelectuales Leopoldo Zea, José Fernández de Cossío, Elsa Cecilia Frost, Valquiria Wey, José Rangel, entre otros. Los temas generales que se abordan tienen que ver con identidad e integración, cultura y sociedad, política y economía, y posibilidades y obstáculos.

**Hernán Cortés, *Cartas de relación.* Edición de Angel Delgado Gómez. Madrid: Clásicos Castalia, 1993; 689 pp.**

"Las Cartas de relación no forman un ente orgánico, ya que fueron escritas en tiempos, lugares y situaciones diferentes. Consideradas a posteriori, sin embargo, se hace fácil su lectura como si se tratara de capítulos de un texto único. Ello se debe por una parte a la unidad temática que le otorga nuestra perspectiva histórica, ya que las leemos como etapas de una empresa, la conquista de México, cuyo máximo protagonista es Cortés; y por otra parte a la unidad ideológica y estilística que le da el propio Cortés en su condición de autor". Así explica Angel Delgado, profesor de literatura española del Siglo de Oro en la Universidad de Notre Dame, Indiana, la estrategia de lectura que debe emplearse a la hora de abordar este importante texto de las letras hispanoamericanas. Aunque una edición crítica de estas cartas puede convertirse en una tarea inacabable

—por las referencias y alusiones a hechos, ideas, personajes y lugares— el objetivo de Delgado ha sido "ofrecer al lector un texto fiable con notas léxicas que expliquen el significado de términos y expresiones que ahí aparecen, más las notas que expliquen el contexto histórico de lo que Cortés afirma y de lo que silencia"; de ahí la grandísima utilidad de manejar esta edición anotada y comentada.

**René de Costa, *La cocina varonil.* Madrid: Alianza Editorial, 1993; 166 pp.**

En el medio universitario hispanoamericano, René de Costa es conocido por su libro *Huidobro: los oficios de un poeta* y por las ediciones críticas de la poesía de Vicente Huidobro, César Vallejo y Nicanor Parra. Pero ahora sorprende a sus lectores como autor de libro de recetas de cocina... y algo más. René de Costa se ha propuesto escribir un libro para aquellos hombres que, hartos de perder el tiempo en restaurantes y bares de copas con el objetivo de cautivar a una mujer, optan por invitarla a cenar en casa. Muy ilustrativo para los iniciados, pues el libro es también una guía de las cosas que hay que tener en la despensa y en el refrigerador, el autor ofrece una gama —muy deliciosa— de platos muy fáciles, guarniciones, postres, y consejos variados para hacer la cocina parte esencial del *arte de amar.* Las recetas, rigurosamente experimentadas, indican las proporciones perfectas y las cantidades exactas para preparar estos sugestivos platos para dos. Escrito en un lenguaje comprensible para quien jamás se haya acercado a la cocina, el libro se complementa con una descripción de los utensilios de cocina más necesarios, pautas para seleccionar vinos, algunos menús, y una tabla de calorías. En la más reciente tradición, la presencia del arte culinario en la literatura se da en una gama tan variada que va del detective Spenser de las novelas policíacas de Robert Parker hasta *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel.

**Alfonso Cuesta y Cuesta, *Antología de cuentos.* Edición de Alberto Rodríguez Carucci. Mérida: Solar de Narrativa, 1993; 169 pp.**

Esta recopilación de la narrativa del escritor ecuatoriano Alfonso Cuesta y Cuesta (Cuenca,1912-Mérida,1991) viene a ser una renovada posibilidad de entrar en contacto con una obra que constituyó, junto con la escritura de Pablo Palacio y de José de la Cuadra, una cuentística alternativa que renovó los modos de narrar durante la década 1930-1940 en el Ecuador. Alberto Rodríguez Carucci, responsable de la presentación, antología y bibliografía, ha ordenado los cuentos de Cuesta en el intento de dar la secuencia más cercana posible a la que habría preferido el autor, según las valoraciones y declaraciones ofrecidas por él tanto en entrevistas y comentarios a la prensa como en conversaciones personales.

***Estudios. Revista de Investigaciones literarias* (Caracas), 1 y 2 (1993).**

*Estudios* surge en Caracas como una revista para divulgar las investigaciones que se realizan en el campo de la literatura venezolana y latinoamericana, no solo del Departamento de Lengua y Literatura, sino también como resultado de trabajos y actividades que promueve el Postgrado de Literatura de la Universidad Simón Bolívar con investigadores de otros centros y universidades internacionales. En el primer número hay trabajos de Alba Lía Barrios ("El primer costumbrismo venezolano: ¿liberal? ¿conservador?"), Fernando Unzueta ("Juan Vicente González: de la biografía a la escritura de la nación"), Paulette Silva Beauregard ("Democratización, censura y enmascaramientos: el cambio de la intelectualidad venezolana de finales del XIX"), Beatriz González Stephan ("Poder y cultura nacional: Estado e historiografía literaria, Venezuela, siglo XIX"), Carmen Ruiz Barrionuevo ("Modernismo versus modernidad en José Antonio Ramos Sucre"), Javier Lasarte Valcárcel ("Nostálgicos e irracionalistas: historia y modernidad en *Las memorias de Mamá Blanca* y *Las lanzas coloradas*"), Carmen de Mora ("Ironía y ficción en la narrativa de Julio Garmendia"), Luz Marina Rivas de Wesolowski ("Ellas también contaron: cuentistas venezolanas 1940-1956"), Beatriz Pastor ("Las metamorfosis de Lopes de Aguirre"), Susana Rotker ("Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década") y Luis Barrera Linares ("Oficio y marginalidad: tres décadas de narrativa venezolana"). En el segundo número colaboran Hugo Achugar ("La biblioteca en ruinas: preguntas de fin de siglo"), Patricia D'Allemand ("Hacia una crítica literaria latinoamericana: nacionalismo y cultura en el discurso de Beatriz Sarlo"), Mabel Moraña ("Descubrimiento, postcolonialismo y postmodernidad"), Gisela Kozak Rovero ("Entre tradiciones y presentes un prefijo inquietante: 'post' ('boom' y modernidad)"), Luis Britto García ("Literatura y postmodernidades"), María Julia Daroqui ("Puertorriqueños ¡y basta!"), Graciela Montaldo ("Entre el gran relato de la historia y la miniatura: narrativa argentina de los años ochenta"), Nelson Osorio ("Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual"), Luis Felipe Castillo ("El actual policial latinoamericano, una tendencia"), Carlos Pacheco ("La utopía oral en *Yo el Supremo*"), Carmen Bustillo ("Manuel Puig: la ficción como indagación narcisista") y María Josefina Barajas ("Severo Severino y *La guaracha del macho Camacho*"). La correspondencia, suscripción y canje debe dirigirse a: Revista Estudios / Dpto. de Lengua y Literatura / Universidad Simón Bolívar / Apartado 89.000 / Caracas 1080-A / Venezuela. Fax (582) 962 1695.

**Niza Fabre-Maldonado, *Americanismos, indigenismos, neologismos y creación literaria en la obra de Jorge Icaza*. Quito: Abrapalabra Editores, 1993; 319 pp.**

Reconociendo que, con el propósito de comunicar mejor su pensamiento a los indios, el interés en la lingüística en Hispanoamérica se remonta a la época de la conquista con fray Bartolomé de las Casas, fray Toribio de Benavente y fray Bernardino de Sahagún, Niza Fabre-Maldonado percibe la literatura también como medio de

expresión lingüística; para ello estudia particularmente la obra del ecuatoriano Jorge Icaza, en la intención de presentar un estudio léxico, semántico y dialectal del vocabulario de la obra de Icaza, porque "el estudio de la recreación auténtica del habla en el Ecuador andino con toda su diversidad lingüística, hace posible un nuevo encuentro con las influencias étnicas en la lengua y en la cultura del país y de Hispanoamérica".

**Edgar Allan García, *Cómo formar un taller de creatividad literaria en el hogar y el aula.* Quito: Ediciones Vida Integral, 1993; 108 pp.**

En la presentación de este volumen se dice que "hay tres maneras, cuando menos, de acercarse a la literatura: la primera es, desde luego, como escritor, o sea, como creador de ficciones; la segunda es como maestro: una especie de crítico que orienta a sus alumnos sobre los libros que deben leer; la tercera es la del lector que en forma subjetiva busca un libro para recrearse". El libro de Edgar Allan García funde estas tres opciones al mostrar una serie de técnicas para motivar la lectura y la creación en espacios tan cercanos como la casa y la escuela. Se puede contactar a Ediciones Vida Integral en la Casilla 155-A 12 de Octubre, Quito, Ecuador, teléfonos 330145 y 330575.

**Judit Gerendas, *El fósforo cautivo: literatura latinoamericana y autodeterminación.* Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1992, 176 pp.**

"Hablar de valores hoy en día, en las últimas décadas del siglo que está agonizando, definitivamente no parece estar de moda". Así se inicia este libro cuyo propósito es establecer los proyectos textuales que en América Latina han llevado a reafirmar una independencia de pensamiento con respecto a los centros políticos y culturales dominantes. La autora, al revisar desde esa perspectiva novelas, testimonios indígenas y poemas, encuentra una actitud coherente en esos materiales "laterales", lo que podría significar que en el centro mismo de nuestra marginalidad radica un proyecto, no solo de escritura, sino de interpretación política, como puede verse en la lectura de este sugerente libro.

**Begoña Huertas, *Ensayo de un cambio: la narrativa cubana de los '80.* La Habana: Casa de las Américas, 1993; 132 pp.**

Con este libro, la autora obtuvo el Premio Casa de las Américas 1993, en la categoría ensayo. El libro da cuenta del proceso de transformación que se produce en el panorama cultural cubano desde finales de los años 60, que propició, en unos casos, el surgimiento y, en otros, el auge de nuevas tendencias entre los autores de las obras que conforman la narrativa de la siguiente década. Para Begoña Huertas, profesora e investigadora española, "la ebullición creativa que tendrá lugar durante los años 80 contrasta con el período que comienza en 1971, tanto por el número de obras publicadas como por la

originalidad de sus propuestas". El libro es, justamente, un análisis riguroso de esta revitalización literaria.

**Manuel Jofré y Naím Nómez, *Pablo de Rokha y Pablo Neruda: la escritura total.* Santiago: Ediciones Documentas/Ediciones Cordillera, 1992; 217 pp.**

Este libro es un estudio comprensivo de las obras poéticas de Pablo Neruda y Pablo de Rokha con sus propuestas estéticas y el momento histórico-social en que les tocó vivir. En ellos se plasma una vertiente fundamental de la poesía chilena y latinoamericana contemporánea: la de las vanguardias, que se independiza definitivamente de sus orígenes europeos. Neruda y de Rokha se complementan en la búsqueda de un lenguaje propio, que desde el modernismo y el neo-romanticismo se encumbra hacia el surrealismo autóctono, una epopeya heroica nacional y continental, la canción de gesta, la lírica popular y el intimismo autobiográfico, culminando en un intento de síntesis, que quiere ser paradigmático. Más allá de las polémicas circunstancias que los enemistaron, este estudio quiere mostrar las relaciones intertextuales de estos dos grandes poetas, cuya vigencia se mantiene hasta nuestros días.

**Djelal Kadir, *The Other Writing: Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture.* West Lafayette, IN: Purdue University Press, 1993; 220 pp.**

Kadir ha escrito un libro elocuente e hipnotizante acerca de nosotros, sus lectores, pues este volumen nos ofrece comentarios y una frecuente dilucidación brillante acerca de la obra de Borges, Paz, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, Donoso y Diamela Eltit. Este libro insiste en la necesidad de leer *de otra manera*, esto es, estar alerta de la *otredad* tanto como atento del otro como otro. Hoy, en el contexto de la cultura hegemónica más poderosa del mundo y en la década final del milenio, Kadir propone que ser y leer de otra manera es un imperativo ético.

**Peter Kane, editor, *The Bobbitt Case: You Decide!* Nueva York: Pinnacle Books, 1994; 461 pp.**

"Las transcripciones del juicio sexual que conmovió al mundo", como reza su slogan publicitario, constituyen un documento importante para evaluar las relaciones del discurso jurídico con temas como la etnicidad, la mujer, la sexualidad y el poder en las relaciones matrimoniales. Aquí el análisis del discurso puede hallar un buen terreno para pensar este melodrama familiar —este relato— en medio de un contexto político más amplio: la migración, el norteamericano/la latina; el militar/la civil; el inglés bien hablado/el inglés mal hablado, etc.

**Mercedes López-Baralt, *Guaman Poma, autor y artista*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993; 213 pp.**

Desde que se descubriera su manuscrito en 1908, la *Nueva coronica i buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala se convirtió en fuente primaria para los estudiosos del Perú prehispánico y colonial. Solo recientemente se ha comenzado a mirar el texto —tanto verbal como visual— como constructo literario y artístico. A explorar este filón va dirigido este libro. Para que no olvidemos que —junto al etnógrafo, al historiador, al predicador, al polemista, al escribano, al político— hay un hombre de letras que es también un artista de formación esmerada. Su manejo disidente y subversivo de los códigos y retóricas occidentales que hizo suyos desde la ciudad letrada del virreinato andino constituyen no solo una lección ética de resistencia cultural, sino un monumento a la imaginación, tantas veces el último reducto de los marginados.

**Graciela Montaldo, *De pronto, el campo: literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993; 143 pp.**

"¿Cuándo una tradición se vuelve natural para una comunidad?, ¿cuándo el pasado deja de ser una construcción para experimentarse como algo que realmente ha acontecido? ¿Qué fragmentos de ese pasado habría que recortar cuando se quiere armar una genealogía del presente?". Estas son algunas de las preguntas que trata de responder la autora de este libro indispensable para comprender la nuevas formas de entender la modernidad cultural rioplatense. Al trabajar la idea por la cual la cultura argentina se constituye como una cultura europeizante, la autora encuentra, más bien, que siempre ha quedado en la literatura argentina un "*residuo rural*, de resto sólido de la pampa": una tradición rural enfrentada a las metáforas cambiantes de la modernidad. En este sentido, la civilización, una y otra vez en el ensayo y en la ficción argentina (Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada) devela su fascinación por la barbarie.

**Julio Ortega, *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Avila Editores, 1992; 280 pp.**

Dentro de las nuevas perspectivas de la llamada teoría de la cultura, este libro asume un atractivo enfoque de la realidad cultural hispanoamericana. Arrancando de las primeras manifestaciones discursivas de nuestra imaginación, el autor indaga sobre las diversas maneras como nos hemos pensado a nosotros mismos recurriendo a representaciones que son, a la vez, originales y apropiadas. Como señala Ortega, tres grandes discursos caracterizan la orientación de ese conjunto de representaciones que nos identifican: "el discurso de la abundancia, que genera una versión fecunda de las formas y del sentido; el discurso de la carencia, que contrapone una versión defectiva, donde la negatividad despoja la forma y escatima el sentido; y el discurso de lo virtual, que proyecta una versión alterna y supone una realidad por hacerse". En esta tensión se

alinean los estudios acerca del Inca Garcilaso, Guaman Poma de Ayala, José Martí, César Vallejo, José Lezama Lima, Gabriel García Márquez, Severo Sarduy, Carlos Fuentes y Diamela Eltit.

**_Revista Nacional de Cultura_ (Quito), 1 (1993), 168 pp.**

Publicada por el Consejo Nacional de Cultura y la Subsecretaría de Cultura, esta revista se propone ofrecer un espacio de reflexión e información sobre hechos, personajes y en general manifestaciones diversas del quehacer cultural ecuatoriano. Este número inaugural incluye ensayos dedicados a la expresión dancística, a la mujer y el cuento, secciones de poesía, análisis de novelas, y estudio de artistas plásticos ecuatorianos. Los interesados pueden dirigir su correspondencia a la revista, en el Consejo Nacional de Cultura / Av Patria 640 y Amazonas / Edif. Banco Internacional P-12 / Quito, Ecuador / Teléfonos 502562-63-65 / Fax 593-2-502564.

**Arturo Andrés Roig, _Rostro y filosofía de América Latina_. Mendoza: Ediciones de la Universidad Nacional de Cuyo, 1993; 230 pp.**

Este libro empieza con una introducción a cargo de Ofelia Schutte, en la que destaca la posición de Roig acerca del carácter de la filosofía como función para la vida. Este libro ofrece nuevas reflexiones acerca de la dicotomía civilización y barbarie, el discurso civilizatorio en Sarmiento y Alberdi, el pensamiento de Juan Montalvo, la barbarie en la tradición intelectual argentina, una respuesta y toma de posición frente a la postmodernidad, el modelo en el filosofar latinoamericano, Espejo y el acto de filosofar, figuras y símbolos de nuestra América, y diálogos con Ramón Plaza y Raúl Fornet-Betancourt. Un apéndide bibliográfico de la obra del profesor Roig publicada entre 1986 y 1992 completa este interesante volumen.

**Gayatri Chakravorty Spivak, _Outside in the Teaching Machine_. Nueva York y Londres: Routledge, 1993; 335 pp.**

¿Cuál es el estado de los debates acerca de tópicos como canon, etnicidad, Tercer Mundo, feminismo o los nuevos estudios culturales que dan forma a nuestro entendimiento de lo que es cultura? En su libro más reciente, esta profesora de literatura comparada de Columbia University, trata la crisis del multiculturalismo desde donde ella está: 'afuera en la máquina de enseñar'. Spivak discute los tópicos del pensamiento multicultural donde quiera que ellos aniden: en el estudio de la Constitución norteamericana, en las ideas postcoloniales, en el feminismo internacional, y en la "no reconocida masculinidad" de autores como Michel Foucault y Salman Rushdie. Spivak nos advierte contra "la vieja suposición antropológica de que cada persona de una cultura no es sino un ejemplo total de esa cultura", y contra la suposición de que todo lo que emerge de una nación postcolonial es "necesariamente correcto". Con oído de traductora, Spivak

escucha para hallar la diferencia y nos convoca, también, a escuchar en nuestro lenguaje y en nuestra cultura los límites y las posibilidades de la expresión.

**David Spurr, *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration.* Durham y Londres: Duke University Press, 1993; 213 pp.**

La obligación del hombre blanco, el Africa negra, la seducción de lo primitivo: tales frases han sido difundidas en el lenguaje que los imperios occidentales utilizaron para referirse a sus empresas coloniales. Cómo fue que este lenguaje, en sí mismo, sirvió para propósitos imperiales, y cómo sobrevive hoy día cuando se escribe acerca del Tercer Mundo son los tópicos de este libro, un recuento revelador de las estrategias retóricas que han definido al pensamiento occidental cuando habla de mundos no occidentales. A pesar de las diferencias históricas entre los colonialismos británicos, franceses y norteamericanos, sus retóricas han tenido mucho en común. Este volumen explora esos rasgos compartidos: imágenes, figuras de habla, y líneas características de argumento, en una estimulante demostración de las maneras en que ciertas tácticas retóricas penetran los discursos populares, coloniales oficiales y postcoloniales

**Patricia Varas, *Narrativa y cultura nacional.* Quito: Abrapalabra Editores, 1993; 221 pp.**

Si por mucho tiempo se dijo que la crítica literaria ecuatoriana no estuvo a la altura de la creatividad de los narradores y poetas, ahora empiezan a verse los frutos de una nueva generación de críticos ecuatorianos, muchos de ellos con estudios de especialización en importantes centros internacionales dedicados al análisis literario. Una de esas personas es Patricia Varas, cuya seriedad y profundidad en el trabajo se transparenta en estas páginas, en las que el lector podrá encontrar no solo el análisis de la obra de narradores ecuatorianos como Iván Egüez, Jorge Velasco Mackenzie y Raúl Pérez Torres, sino el contexto donde estas se producen. El libro propone una nueva comprensión de las características de la cultura nacional popular.

**Varias autoras, *Las Mujeres del Atico toman la palabra*, introducción de Alicia Yánez Cossío. Guayaquil: Ediciones del Atico, 1993;136 pp.**

Desde hace más de una década, un grupo de mujeres de diversas ocupaciones y profesiones, se viene reuniendo en Guayaquil para discutir y analizar variados temas, aunque un interés las ha vinculado a todas en estos años: la literatura. Las Mujeres del Atico —así se han denominado como grupo— han llegado a elaborar interesantes perspectivas desde el punto de vista feminista, pues han analizado muchos tópicos acerca de la cultura, la ciudad, la vida doméstica, la pobreza, la sociedad, el derecho, los feriados, el movimiento indígena, etc. Este volumen recoge una selección de artículos publicados en la página editorial del diario *El Telégrafo* de Guayaquil, entre 1989 y 1993.

Se puede contactar las Ediciones del Atico a la Casilla 09-04-41-P, Guayaquil, Ecuador.

**Varios autores, *Homenaje a Miguel Hernández*. Quito: Embajada de España/Agencia Española de Cooperación Internacional, 1993; 215 pp.**

En la introducción a este libro, Juan Manuel Egea —entonces embajador de España en Ecuador— dice: "Hace casi 51 años fallecía, en la prisión de Alicante, Miguel Hernández. Es, junto a García Lorca y Antonio Machado, uno de los tres grandes poetas mártires de la España contemporánea. Hoy, publicamos estos trabajos en homenaje a su memoria que fueron leídos por sus autores en sesiones celebradas en el Convento de las Conceptas en Cuenca y en la Pontificia Universidad Católica de Quito". Aparte de la introducción de Juan Manuel Egea, que recorre el período histórico que le tocó vivir al poeta, aparecen los estudios de Jorge Enrique Adoum ("De la huerta de Orihuela a la prisión de Alicante: comentario a algunos textos"), Diego Araujo Sánchez ("*Viento del pueblo*, una poesía profética"), Fernando Balseca ("Miguel Hernández y la poesía del cuerpo sobre cuerpo"), Susana Cordero de Espinosa (Cartas de Miguel Hernández a Josefina Manresa: 1934-1942), María Rosa Crespo de Pozo ("Tres elegías de Miguel Hernández"), Jorge Dávila Vázquez ("*Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*: el auto sacramental de Miguel Hernández"), Efraín Jara Idrovo, ("Hacia los sonetos de *El rayo que no cesa*"), Julio Pazos Barrera ("La poesía de *Cancionero y romancero de ausencias*"), Natasha Salguero Bravo ("*El labrador de más aire* y otros dramas de Miguel Hernández"). De este poeta, Egea afirma: "Muere en la cárcel componiendo versos de memoria. No tiene papel. Su biografía sin tacha, su talante generoso, su enorme sensibilidad, sus dotes para el arte le dan derecho a decir poesías hasta el final y de hacerlo en primera persona. Antes de morir pide que le despidan del sol y de los trigos. Hoy lo recordamos con emoción aquí en Ecuador, rindiendo homenaje a este poeta contemporáneo nuestro y compañero, del alma, compañero".

**Pedro Jorge Vera, *Gracias a la vida: memorias*. Quito: Editorial Voluntad, 1993; 279 pp.**

El novelista de *Los animales puros*, escritor comprometido y periodista combatiente, relata sus memorias cuando se halla en el umbral de los 80 años. Le ha tocado vivir, pues, toda la era velasquista y sus derivaciones hasta nuestros días, en las que ha sido testigo y actor. Creador multifacético, ha cultivado la poesía, el teatro, el ensayo, aunque hoy se considera únicamente un narrador (ha publicado siete novelas y seis volúmenes de cuento). Este libro es el testimonio de más de medio siglo en la cultura ecuatoriana, escrito con franqueza y sinceridad asombrosas.

**Angel Vilanova, *Motivo clásico y novela latinoamericana*. Mérida: Solar de Ensayo, 1993; 163 pp.**

Se trata de una incursión novedosa en un territorio poco explorado de los estudios literarios latinoamericanos: el de la relación de la literatura continental y la tradición

clásica grecolatina. El profesor Vilanova examina, en torno de la noción de transtextualidad, la relación entre el "motivo" clásico del "viaje al Averno" y las novelas *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez, *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En todos estos casos, el texto narrativo sería producto de un proceso de transformación del relato clásico.

**Gregory Zambrano, *Los verbos plurales: estudios sobre poesía y narrativa venezolana e hispanoamericana*. Mérida: Solar de Ensayo, 1993; 125 pp.**

Este libro reúne cuatro estudios de la literatura venezolana e hispanoamericana acerca del discurso lírico de Antonio Arráiz y Yolanda Pantin, y del discurso narrativo de Clorinda Matto de Turner y Alejo Carpentier. Respecto de los dos primeros, se intenta hacer una tipología de análisis que, desde la estética de la modernidad literaria, se dirige a desentrañar las recurrencias temáticas y formales que operan con cierta similitud en ellos, como autores cronológicamente distantes y, a su vez, poseedores de una escritura heterogénea, pero donde sus respectivas propuestas estéticas armonizan al incidir en una similar postura ante el lenguaje poético. En relación a los segundos autores, se parte de un abordaje diferencial que indaga la productividad textual de dos singulares obras narrativas, *Aves sin nido* y "Los advertidos", respectivamente, que ofrecen ciertas aperturas para relacionar, desde el texto mismo, aspectos estrechamente vinculados con el sistema cultural en el cual se insertan. Zambrano ejerce la docencia en la Universidad de los Andes, en Mérida.