KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS

22 II SEMESTRE 2007

Fernando **NINA**
La Letra con sangre entra
La Emancipada (1863) de Miguel Riofrío, primera novela ecuatoriana

Franklin **MIRANDA**
Frente a negras pasiones… una pasión negra: claves para entender la vigencia del pensamiento (afro) latinoamericanista de Juan Montalvo

Josefina **LUDMER**
Literaturas posautónomas 2.0

Carlos **WALKER**
El extravío del poeta: notas sobre la escritura de Roberto Bolaño

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
22 II SEMESTRE 2007, QUITO
ISSN: 1390-0102

ESTUDIOS

FERNANDO NINA 5
La letra con sangre entra *La Emancipada* (1863)
de Miguel Riofrío, primera novela ecuatoriana

FRANKLIN MIRANDA 23
Frente a negras pasiones... una pasión negra:
claves para entender la vigencia del pensamiento
(afro) latinoamericanista de Juan Montalvo

PILAR ECHEVERRY ZAMBRANO 55
Anatomías contrariadas:
la representación del cuerpo en la literatura sobre los Andes

CRÍTICA

JOSEFINA LUDMER 71
Literaturas posautónomas 2.0

CARLOS WALKER 79
El extravío del poeta: notas sobre la escritura de Roberto Bolaño

ROSSANA NOFAL 89
Memorias montoneras: metáforas de la guerra en Argentina

FELIPE GARCÍA QUINTERO 101
Para leer a Guillermo Valencia después de Guillermo Valencia

NOTAS Y APUNTES

HUMBERTO E. ROBLES 117
Tagua y plata: expresiones contemporáneas
(zonas de contacto y zonas de macidez)

RESEÑAS

Las vanguardias hispanoamericanas de Trinidad Barrera 123
por Beatriz Barrera

La enfermedad de Alberto Barrera Tyszka 130
por Lucrecia Maldonado

Atrapada en las costillas de Adán de Carolina Patiño 132
por Augusto Rodríguez

El susurro de la mujer ballena de Alonso Cueto 136
por Lucrecia Maldonado

Morga de Alfonso Reece Dousdebés 138
por Antonio Sacoto

La vida interior de Martin Frost de Paul Auster 152
por Edwin Alcarás

Solo de palabras de Raúl Vallejo 154
por Alicia Ortega Caicedo

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 159

COLABORADORES 169

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS

22 II SEMESTRE 2007. QUITO
ISSN: 1390-0102

RESEARCHES

FERNANDO NINA 5
Learning is achieved by punishment Miguel Riofrío's
La emancipada (1863), First Ecuadorian Novel

FRANKLIN MIRANDA 23
Facing black passions… a black passion:
keys to understanding the validity of
Juan Montalvo's Latin Americanist thought (afro)

PILAR ECHEVERRY ZAMBRANO 55
Opposing anatomies:
the representation of the body in literature about the Andes

CRITIC

JOSEFINA LUDMER 71
Post-autonomous literature 2.0

CARLOS WALKER 79
The poet's loss: notes on Roberto Bolaño's writing

ROSSANA NOFAL 89
Guerrilla fighters' Memoirs: metaphors of the war in Argentina

FELIPE GARCÍA QUINTERO 101
Understanding Guillermo Valencia after Guillermo Valencia

NOTES AND APOINTMENTS

HUMBERTO E. ROBLES 117
Tagua and silver: contemporary expressions
(contact zones and zones of macidez)

REVIEWS

Las vanguardias hispanoamericanas by Trinidad Barrera, 123
by Beatriz Barrera

La enfermedad by Alberto Barrera Tyszka 130
by Lucrecia Maldonado

Atrapada en las costillas de Adán by Carolina Patiño 132
by Augusto Rodríguez

El susurro de la mujer ballena by Alonso Cueto 136
by Lucrecia Maldonado

Morga by Alfonso Reece Dousdebes 138
by Antonio Sacoto

La vida interior de Martin Frost by Paul Auster 152
by Edwin Alcarás

Solo de palabras by Raúl Vallejo 154
by Alicia Ortega Caicedo

REFERENCES OF PUBLICATIONS 159

COLLABORATORS 169

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
22 / II semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

E S T U D I O S

La letra con sangre entra *La emancipada* (1863) de Miguel Riofrío, primera novela ecuatoriana

FERNANDO NINA
Universidad de Munich

RESUMEN

Este ensayo revisa elementos presentes en *La emancipada* (1863), texto que funda la novela ecuatoriana, y que representa por primera vez el territorio de esta nación. Revisa las relaciones de esta novela con otros discursos, como el refrán tradicional que afirma «La letra con sangre entra», en referencia a la dominación y el control ejercido por las élites sobre sujetos subalternos (en este caso los indios y las mujeres). Resalta el hecho de que la protagonista da validez a un texto ajeno, al poner su firma en una carta redactada por su padre; aunque escribe en el reverso del papel su propio mensaje, éste no llega con claridad a su destino. El motivo con el que se inicia la literatura ecuatoriana es revelador de otros elementos que contribuyeron a la formación de las naciones hispanoamericanos americanas en el siglo XIX.
PALABRAS CLAVE: literatura ecuatoriana; literatura latinoameriacana siglo XIX; topos; representación de nación.

SUMMARY

This essay revises elements present in *the Emancipated* (1863), a text that establishes the Ecuadorian novel, and which represents for the first time the territory of this nation. It revises the manner in which this novel relates with other discourses, such as the traditional refrain that states «Learning is achieved by punishment», in reference to the domination and control exercised by the elites over subordinate subjects (in this case Indians and women). It emphasizes the fact that the protagonist validates a foreign text, by signing a letter edited by his father; although he writes his own message on other side of the paper, the purpose of this

message is unclear when it arrives at its destination. The motive with which Ecuadorian literature reveals other elements which contributed to the formation of Latin American nations in the 19th century.
KEY WORDS: Ecuadorian literature; Latin American literature, 19th century; topos; representation of the nation.

No hay letras, que son expresión,
hasta que no haya esencias que expresar en ellas.
José Martí, «Ni será escritor inmortal en América», 1881.

ANTECEDENTES

EN *KAFKA, POR una literatura menor*, Gilles Deleuze y Félix Guatarri indican que una de las características de una *literatura menor* es que «en ellas todo es político. […] Su *espacio menor* produce que todo acontecimiento individual dentro de él, esté relacionado inmediatamente con la política» (Deleuze/Guatarri, 1976: 25, traducción mía). A esto se podrían añadir las observaciones, decididamente marxistas, de Frederic Jameson según el cual «[t]hird-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic- necessarily project a political dimension in the form of national allegory: the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society» (Jameson, 1986: 25). En este trabajo se analizará en qué medida estas afirmaciones resultan aplicables a la literatura ecuatoriana.

La emancipada del lojano Miguel Riofrío, fue publicada como folletín en 1863 y describe «con una fuerte capacidad mimética con la realidad circundante» (Rodríguez-Arenas, 2005: xx) la historia individual de Rosaura, una joven mujer que desafía a su medio social en nombre de sus convicciones y su amor. A la vez, coincidente con las descripciones de Deleuze y Guatarri, esta nouvelle/novela corta relata una historia en la cual «el acontecimiento individual se vuelve cada vez más indispensable e irrenunciable, y es agrandado bajo la lupa microscópica, mientras más se esté contando en ella una historia completamente distinta» (Deleuze y Guatarri, 1976: 25, traducción mía). Según el crítico ecuatoriano Fernando Balseca

> *La emancipada* muestra [como texto] las filiaciones que la literatura establece obligatoriamente con otros discursos para posibilitar su propia «fundación» en cuanto registro nuevo, novelesco [y] [a]unque ha sido leída prioritariamente desde la perspectiva «positiva» de la liberación que alcanza de su personaje femenino –oprimida, primero, y emancipada, después– se pueden rastrear otros elementos que concurren en su formación discursiva (Balseca, 2001: 147).

Precisamente a estos *otros elementos* se dedica el presente texto. De prolegómeno nos puede servir la pregunta: «¿qué debieron hacer los intelectuales para sacar adelante sus proyectos de escritura y para ofrecerle a la nación modelos de comportamiento ciudadano?» (Balseca, 2001: 147).[1] Sin embargo quisiera advertir que todo concepto de inclusión que significa la frontera de un espacio imaginario supone su contrario, la exclusión. Se trata de una noción binaria que corresponde a la de interior/exterior: lo que está dentro opuesto a lo que está afuera. Partiendo de este punto de vista quisiera matizar la relación que existe entre lo periférico-interior y lo periférico-exterior, visto como auto-proyección, como una *observación de segundo grado*, retomando el vocabulario de Luhmann según el cual se debe entender

> la explicación y comprensión de la sociedad [aquí la sociedad decimonónica ecuatoriana] no desde la posición de un observador externo, sino desde el interior del sistema, esta idea, la fundamenta Luhmann, en una teoría general de los sistemas de segundo [grado] o una teoría de los sistemas que observan. Y para entender esta teoría se precisa partir de las operaciones del sistema no de sus elementos, y estas operaciones son comunicación [aquí la ficción novelesca]. De tal manera, que para explicar lo social se precisa de una red de operaciones que crea una fenomenología de autopoiesis. [Bajo] Autopoiesis se entiende la característica que tienen los sistemas sociales y psíquicos de generar los elementos que los componen (García, 2006: 4-6).

Deleuze y Guatarri, Jameson y Luhmann sirven como formas de acercamiento hacia la comprensión de una sociedad metaperiférica, como lo es la ecuatoriana, pues se sitúa en la periferia de la periferia y es precisamente esta

1. La respuesta que Balseca encuentra en su excelente ensayo no la podemos compartir. Según él los escritores debieron «pervertir a sus criaturas femeninas [...]» (Balseca, 2001: 147).

configuración como *literatura menor* ubicada en un *espacio menor* y su enunciación alegórica la que será objeto de análisis con respecto a la construcción de estructuras propias mediante operaciones literarias propias.

EL ARGUMENTO DE *LA EMANCIPADA*

Rosaura Mendoza, una joven de 18 años, está enamorada de un joven estudiante de leyes llamado Eduardo Ramírez, con quien sostiene un noviazgo. Sin embargo su padre, un hombre viudo, para deshacerse de la joven, a quien considera *mal-educada* por la formación lancasteriana que ésta recibió de su madre, la obliga a casarse con Anselmo de Aguirre, un bien situado «propietario de terrenos» (Riofrío, 2005: 2-3), esperando así también mejorar su precaria situación económica. Inicialmente ella se niega, pero su padre, para obligarla a aceptar el matrimonio, golpea salvajemente a un indio de la hacienda e intenta matar a su pequeña hija de seis años. Para evitar esta injusticia Rosaura acepta casarse. Los amigos de Eduardo planean liberar a Rosaura; pero una vez terminada la ceremonia de matrimonio ella, respaldándose con una pistola, se enfrenta al padre, al cura y a las autoridades, anunciándoles que gracias a la boda ante las leyes civiles y eclesiásticas ella ya se ha emancipado. Mientras todo esto sucede, Eduardo toma la decisión de entrar en un monasterio y convertirse en sacerdote. «[A] raíz del enfrentamiento con las autoridades Rosaura se va degradando, se prostituye, se suicida y luego de muerta abren su cadáver, como en una profanación de ultratumba, a decir del narrador» (Salazar, 2006: 20). Ésta es la historia que se lee en un primer plano, ¿pero cuál es la que se encuentra detrás de todos los mecanismos de enunciación narrativa que emplea Riofrío? La pregunta que me propongo desarrollar es sencilla: ¿Cómo se manifiesta el inicio de una literatura menor? (como me parece ser la ecuatoriana).

LA IDEA DE LA *NACIÓN* COMO *ALDEA* Y «LA LETRA CON SANGRE ENTRA»: LEITMOTIV FUNDACIONAL DE LA LITERATURA ECUATORIANA

El *cuerpo de la nación* es representado en *La Emancipada* como una *parroquia*. La parroquia constituye la división administrativa más pequeña del territorio del Estado: coincidía en muchos casos con las divisiones eclesiásticas. Es decir: el cuerpo del *país*, de la *nación*, era el de la parroquia estatal y clerical. La representación de una totalidad, aquí de la sociedad ecuatoriana, es propuesta en esta novela desde la periferia (aldea) que encierra también al centro (ciudad). En la ciudad es donde, en el final de la novela, se prostituye Rosaura y donde encuentra la muerte (y su mayor decadencia). ¿Qué significado se le puede dar al hecho de que la primera novela de una literatura nacional ajuste o achique el espacio, el *cuerpo topo-geográfico de la nación* donde ubica su enunciación? Según Benedict Anderson una de las razones por las cuales fueron precisamente las comunidades criollas las que desarrollaron tempranamente una concepción de *nation-ness*, es que ya eran unidades administrativas, económicas y territoriales desde el siglo XVI. Por ello se tendría que fijar la mirada en «the ways in which administrative organizations create meaning» (Anderson, 1991: 2). Observemos por ello con detenimiento las descripciones topográficas en el texto y sus valoraciones al respecto. El relato se inicia así: «En la *parroquia de M…* de la República ecuatoriana se movía el pueblo en todas direcciones, celebrando la festividad de la *Circuncisión*, pues era primero de enero de 1841»[2] (Riofrío, [1863] 2006: 101, cursivas mías).

La mención de «la República ecuatoriana» se centra en alusión a la parroquia o a la aldea, como también se la llama. Ya en el primer cuadro se comenta que el relato se enfoca sobre un espacio específico: «De qué hablaban, se puede adivinar fácilmente si se atiende a que el joven había estudiado las materias de enseñanza secundaria en la ciudad más cercana a la parroquia *de que nos ocupamos* […]» (Riofrío, [1863] 2006: 102, cursivas mías).

Así no sorprende que el narrador mencione el gran amor que el joven estudiante le tiene a su pueblo natal al cual, como menciona, «había pintado muchas veces en los ensayos literarios que se le obligaba a escribir en la clase

2. Podríamos decir que la existencia ficcional de la literatura ecuatoriana comenzó un primero de enero de 1841.

de Retórica» (Riofrío, [1863] 2006: 102). Leamos lo que el graduado escribe: «Quedaos vosotros, hijos de la corte, en la región de las Pandecetas, y el Digesto y las partidas. Yo de la jerarquía de doctor pasaré a la de aldeano, porque allí mora la felicidad» (Riofrío, [1863] 2006: 102). La verdadera felicidad, como en la polis griega, mora en la aldea (en un espacio delimitado). ¿Qué significa este tipo de construcción de la topografía nacional, esta delimitación literaria?

Aparentemente para el narrador el *topos fundacional de la nación ecuatoriana* es el de un espacio que permite una mirada sinóptica, fácil de abarcar con la vista. El Ecuador, incluyendo el Quito de ese entonces, seguía siendo una aldea grande, pues en el territorio ecuatoriano las élites intentaron asumir una «modernidad» y una «cultura nacional», sin renunciar, por eso, a los «privilegios coloniales» (Kingman, 2003: 9).[3] Sin duda, «ese sentimiento de pertenencia a la comunidad local era más intenso que el que vinculaba al Ecuador independiente de la Gran Colombia solo a partir de 1830» (Kingman, 2003: 32).[4] Inclusive las ciudades son percibidas más en términos políticos, es decir como «comunidad o corporación de vecinos», que en términos demográficos. El sociólogo Eduardo Kingman resume que «se podría decir que ese tipo de ciudad respondía tanto a un orden social estructurado en la larga duración como a un orden imaginario» (Kingman, 2003: 39). A la filología le queda la tarea de preguntarse: «¿Cómo es que la ficción novelesca ecuatoriana puede producir personajes que, como [Rosaura y Eduardo], se apropian [simbólicamente] de la tarea de enunciar la construcción nacional?» (Balseca, 2001: 142).

Este *espacio pequeño* que hemos diferenciado, es identificado en la novela con los dos personajes masculinos, que abandonan, cada uno a su manera, a la heroína: Don Pedro, el padre y Eduardo Ramírez, su amor frustrado. La preferencia de Eduardo por la aldea frente a la ciudad está manifestada en su ensayo. De distinta manera, es el mismo narrador quien presenta al padre de Rosaura como símbolo de lo que representan los valores de una *aldea*:

> Bien se comprenderá que era Don Pedro uno de aquellos tipos que caracterizan a la vieja aristocracia de las aldeas, cuyos instintos tradicionalistas

3. Presentación de Adrián Bonilla.
4. Prólogo de Horacio Capel.

> les hacían feroces para con sus inferiores, truhanescos con sus iguales y ridículamente humildes ante cualquier signo de superioridad (Riofrío, [1863] 2006: 115).

Y así su padre solo logra que su hija acceda y acepte el matrimonio arreglado, por medio de la violencia simbólica que él ejerce sobre ella, al emplear la violencia física sobre la niña indígena que intenta matar. Por ello Fernando Balseca afirma que «[e]stos latigazos prueban cómo se hermanan, en cuanto sujetos subalternos, los indios y las mujeres en el siglo XIX, pues da lo mismo que los latigazos, originalmente destinados a Rosaura, sean recibidos por los indios» (Balseca, 2001: 150).

> [Don Pedro] [a]garró un bastón de chonta con casquillo de metal: salió jadeante y demudado dijo con voz de trueno a Rosaura: –Vas a ver los estragos que causa tu inobediencia. La joven presentó serenamente su cabeza para que su padre la matara a garrotazos. Él pasó frotándose con su hija, llegó al tras patio y le dio de palos a un indígena sirviente.
> –¡Amo mío! ¡Perdón por Dios! Yo no he faltado en nada –dijo el indio–.
> –Sois una raza maldita y vais a ser exterminados –replicó el tirano–, dirigiéndose enseguida con el palo levantado a descargarlo sobre la hija del indio que era una criatura de seis años.
> Rosaura partió como una flecha y paró el golpe diciendo:
> –Yo no quiero que haya mártires por causa mía. Seré yo la única mártir: Mande usted y yo estoy pronta a obedecer (Riofrío, [1863] 2006: 116).

Esta escena es clave, a mi modo de ver, para el entendimiento de uno de los planteamientos principales de la novela: la conjunción de un discurso que denuncia la dominación y el control sobre sujetos subalternos (como lo son los indios y las mujeres) y la representación de un *sacrificio redentor*, en favor de los desprotegidos, como metáfora de un *sacrificio nacional* que se debe rendir para fundar culturalmente un nuevo territorio textual y nacional. Este argumento se torna más visible si consideramos el monólogo de Don Pedro que sigue a esta escena: «Don Pedro volvió a su sala diciendo para sí solo: –¡Lo que vale la energía! Ya todo lo he conseguido en menos de dos horas: si me hubiera metido blando y generoso. ¿Qué habría sido de mí? La letra con sangre entra» (Riofrío, [1863] 2006: 117).

«La letra con sangre entra» no expresa únicamente que el conocimiento y la sabiduría se adquieren con esfuerzo y sacrificio, ni se reduce al significado que se le da coloquialmente, que para enseñar a los torpes (en este

caso las mujeres) debe ser con palos (es decir con violencia y no con palabras), sino que es mucho más significativo y, a nivel metaficcional, un leitmotiv fundacional de la literatura ecuatoriana. Pues implica que el acceso de un determinado conglomerado humano (aquí la aldea de *sangre* ecuatoriana) hacia un espacio de conocimiento (espacio *letrado*), progreso (un espacio de cultura) y mayor igualdad (posiblemente el espacio de la ciudad) implica desistir en un principio de la voluntad propia y actuar de manera estratégica contra las tradiciones caducas y las costumbres generadoras de desigualdad, tal como lo hace Rosaura, inclusive considerando que su muerte al final de la novela puede ser interpretada como que «una mujer fue eliminada de la nación porque hablaba desde distintas estrategias; era una mujer que hablaba pluralmente, que sabía» (Balseca, 2001: 151), como señala Balseca.

Después de que Rosaura termina de aceptar la voluntad impuesta por su padre, le pide a él que le permita escribir una última carta de despedida a Eduardo para comunicarle su matrimonio. El padre accede a su pedido, pero es finalmente él mismo quien redacta la carta, privándola de expresar, una vez más, su opinión, de manera escrita. El plan de Rosaura es, una vez finalizada la carta, escribir un mensaje secreto al reverso de la misma para fugar con Eduardo:

> Algunos minutos después Rosaura fue llamada a firmar, y firmó sin saber lo que su padre había escrito. Al tiempo de cerrar, puso al respaldo[5] furtivamente estas palabras: «Han ocurrido cosas que me han despechado y he resuelto a dar una campanada. Te juro que no seré de Don Anselmo, vete a la ciudad antes del 6 (Riofrío, [1863] 2006: 118).

¿Qué valor narrativo y simbólico le podemos dar al hecho de que Rosaura da la vuelta a la página de la carta, *la lettre*, para escribir en la parte posterior (*Rückseite*) de la hoja/página/carta/*lettre*? En primer lugar significa comenzar a escribir sobre una página blanca, y resulta significativo que esto sucede sin haber leído lo escrito por el padre, al otro lado de la página. Es decir, como acto performativo significa dejar atrás lo *pre-escrito* (*das Vor-Geschriebene*) y *re-inscribir/*realizar de esa manera un nuevo texto, un texto válido, un comienzo sobre la *page blanche*. Pero simultáneamente parece encontrarse en ese mecanismo de *re-escritura* también la razón del mal-enten-

5. Definición del DRAE: Reverso o vuelta del papel o escrito.

dido/ de la *mala lectura* de Eduardo: el mensaje *al revés* de la página/carta resulta también en una *lectura al revés*. ¿Qué significa esto para todo inicio literario postcolonial? En su seminario que dedicó al cuento de Edgar A. Poe *La carta robada*, Lacan plantea que la carta siempre llega al destino, aunque ella sufra un rodeo; significa que la carta, que la letra (carta y letra son homónimas en francés), tiene un destino propio. Esto deja abierta la posibilidad de un encuentro, en algún momento, del significante y del significado. Sin embargo, esto es precisamente lo que no acontece en *La Emancipada*. El término clan*destino* es sinónimo de oculto. Dado que normalmente la clandestinidad se busca con respecto a la autoridad (la autoridad del padre), el texto de Rosaura (desprendimiento de la autoridad/establecimiento de una nueva autoridad propia) busca precisamente ese intersticio y espacio oculto, ese hueco y vacío (*Lücke*) para invisibilizar la paradoja del inicio. ¿A quién pertenece la carta en sus dos versiones? La versión oficial y legítima (la carta redactada por el padre) y el texto ilegítimo e inoficial, por ello clan*destino* (es decir el texto escrito por Rosaura al revés de la carta del padre que aparentemente tiene otro destino semántico y simbólico). Hay que preguntarse, como lo insinúa Lacan, si el autor de la carta (es decir, en nuestro caso el padre de Rosaura), mantiene algún derecho sobre la misma y si por ello nunca pasa a ser completamente posesión del destinatario (Eduardo). Si fuera así, significa que la (simbólica y verdadera) destinataria de las palabras escritas al reverso de la carta, sería la misma Rosaura. En este caso, la exhortación *vete a la ciudad* es una autoexhortación, una exigencia a sí misma, al igual que su resolución de *dar una campanada* (huir después del sí frente al altar). Otra lectura tiene que considerar el ámbito discursivo. Visto desde ese punto de vista *La emancipada* muestra, por medio de esta magistral escena, que a pesar del intento de consolidar un nuevo texto, de generar una nueva inserción (*Einsetzung*),[6] el discurso tradicional siempre está presente, no es posible separarse y anular ni borrar el texto que representa la tradición, pues éste siempre se encuentra al otro lado de la página (en blanco). Pensemos en que el intento de Rosaura de rebelarse contra las ideas (palabras) de su padre consiste en *sobreescribir*/utilizar la página en blanco, la misma página que *inscribió* su padre. Es de esa *inscripción colonial/tradicional* de la cual la literatura ecuatoriana y latinoameri-

6 . El término se apoya en la definición de las narrativas fundadoras de la nación como *Einsetzungsfiktionen*, que utiliza Albrecht Koschorke en su ensayo *Götterzeichen und Gründungsverbrechen. Die zwei Anfänge des Staates* (Koschorke, 2004: 42-43).

cana no se puede despojar. Sin embargo, con la carta de Rosaura ocurre como con «La carta robada de Poe»: «puesto que puede sufrir una desviación, es que tiene un trayecto que *le es propio* (da der Brief einen *Umweg* gehen kann, hat er einen Weg, *der ihm eigen ist*)» (Lacan, 1988: 78).

En este sentido me interesa comentar una, desde mi punto de vista, valiosa intertextualidad. El refrán que marca la oración «La letra con sangre entra» tiene su más famosa procedencia en el trigésimo sexto capítulo de la segunda parte de *Don Quijote* de Cervantes. Innecesario aludir a la importancia de esta obra para toda la literatura hispanoamericana y del valor de toda conexión intertextual con ella. En este capítulo Sancho Panza y Don Quijote se encuentran ya en el castillo del Duque y la Duquesa *cuyos títulos no se saben*. Los Duques, quienes reconocen a Don Quijote ya que han leído con anterioridad la primera parte del Quijote, engañan a ambos y se burlan de ellos. Así, Sancho es convencido de que la única y exclusiva manera para que Dulcinea vuelva a tener la misma belleza que antes (pues les habían hecho creer que ésta se encontraba convertida en una rústica aldeana), es que él se dé tres mil trescientos azotes en las posaderas. Sancho, quien no tiene ningún interés personal en Dulcinea, le comienza a explicar a la Duquesa, que ya se había dado unas cuantas palmadas en la espalda, que no creía que mereciese la pena azotarse para que otros obtuvieran la recompensa.

> –Eso –replicó la duquesa– más es darse de palmadas que de azotes. Yo tengo para mí que el sabio Merlín no estará contento con tanta blandura: menester será que el buen Sancho haga sentir, porque la letra con sangre entra, y no se ha de dar tan barata la libertad de una tan gran señora como lo es Dulcinea, por tan poco precio; y advierta que las obras de caridad que se hacen tibia y flojamente no tienen mérito ni valen nada (Cervantes, [1605] 2005: 830).

Y aquí también existe una *coincidencia*. Sancho le enseña a la Duquesa una carta que tenía pensado mandar a su mujer en la cual le contaba que estaba a punto de irse a gobernar la ínsula que el Duque le había prometido:

> –Sepa vuestra alteza, señora mía de mi ánima, que yo tengo escrita una carta a mi mujer Teresa Panza dándole cuenta de todo lo que me ha sucedido después que me aparté de ella. Aquí la tengo en el seno, que no le falta más de ponerle el sobreescrito. Querría que vuestra discreción la leyese, porque me parece que va conforme a lo de gobernador, digo, al

> modo que deben de escribir los gobernadores (Cervantes, [1605] 2005: 831).

Sancho, al igual que Rosaura, debe añadir aún el *sobreescrito* a su carta: en su caso, se trata del «destinatario y la dirección que se ponían en la parte de la carta que al doblarla quedaba visible», es decir, se trata de una *visibilización* del destinatario y de su mensaje. En el caso de Rosaura, quien escribe su mensaje *al respaldo* de la carta, se trata de una *invisibilización* de su mensaje, de una *codificación* de sus palabras. Dicho de otra forma, el *sobreescrito* de Rosaura es textualmente un *sobre-escrito*, un escribir sobre lo anteriormente ya escrito (de su padre). El consiguiente diálogo tampoco es insignificante pues al oír lo dicho por Sancho la Duquesa le pregunta: «–¿Y quién la notó? Sancho le responde: –Quién la había de notar sino yo, pecador de mí? –Y escribístesla vos? –dijo la duquesa. –Ni por lo pienso –respondió Sancho–, porque yo no sé leer ni escribir, puesto que sé firmar» (Cervantes, [1605] 2005: 831). Esta última oración cobra mucho más sentido si la anteponemos a la situación de Rosaura, quien también, *no lee ni escribe* la carta que su padre redacta (por ella/en su nombre) y a quien únicamente se le permite firmarla, es decir finalmente *solo sabe firmarla*, al igual que Sancho. La radical diferencia es que Sancho dicta su carta él mismo y por ello su solo *sé firmar* se reduce a una práctica, a una falta de educación. Sin embargo, su *puesto que sé firmar* también alude a que es él quien autoriza y legitima su propio escrito con su firma. En el caso de Rosaura, su firma es paradójicamente una legitimación de un texto extraño, es decir, su firma, en vez de autorizar e identificar al firmante con el documento, es completamente todo lo contrario. La estrategia narrativa del texto fundacional de la literatura ecuatoriana desmitifica y desautoriza el tradicional método criptográfico que asegura la *identidad* del remitente, además de asegurar la *integridad* del documento o mensaje. Por ello Rosaura tiene que escribir al revés de la carta, tiene que buscar su propia *page blanche* porque los métodos tradicionales y antiguos de autentificación ya no son válidos para ella.

Todas las observaciones hechas con respecto a la representación del *topos de la enunciación* en la novela y de su significado para la construcción de la nación, por medio de la literatura, cobran aún más importancia si advertimos que es justamente la *malinterpretación* o la *equívoca o diferente lectura* y consiguiente confusión que surge a raíz de esta última oración en la carta de despedida, la que incide fundamentalmente en el desenlace de la historia.

Eduardo por su lado no logra *descifrar* el mensaje de Rosaura, porque se concentra únicamente en su propia perspectiva y se inculpa de la desgracia de su amada. La fijación en su persona lo vuelve ciego para los propósitos de pareja y las expectativas de Rosaura. Riofrío acusa aquí deliberadamente un tipo de comportamiento que excluye el intercambio con el *otro* y se reduce a fijar objetivos desde la propia perspectiva de manera unilateral y únicamente en función de los propios fines. Lo interesante en esta recepción de la carta de Rosaura radica en el potencial imaginario que suscita en Eduardo. La carta/las letras escritas al revés de la misma le otorgan una posición imaginaria a Eduardo, es decir, una posición que no puede *realizar* (comprender), por tratarse de una transformación del mensaje *orginal* (las palabras del padre) en un mensaje *originario* (las palabras al revés de Rosaura). En este caso se trata de entender lo que Rosaura le quiere transmitir subconscientemente, es decir, bajo la superficie de los significantes de la carta del padre. Y de esa manera continúa Eduardo:

> Luego me dice que va a dar una campanada: este anuncio me horroriza, ¿se habría resuelto a dar un no en la puerta de la Iglesia? Ese no le costaría tres años de tortura que es el tiempo que la Ley la obliga a permancer a merced de su padre… Ella me jura que no será de Don Anselmo, y parece que nada ha valido ante sus ojos mi adoración de seis años, mi abnegación a todo encanto que no fuera el de sus gracias, y mi constante padecer durante una ausencia que me parecía de siglo: el término de mis esperanzas y de mi fe ¿ha de ser esa palabra: vete a la ciudad? (Riofrío, [1863] 2006: 120).

Como podemos ver claramente Eduardo se encapricha en su propia lástima o bien se puede emplear el término alemán *Selbstmitleid*. Mientras para Rosaura la fuga hacia la ciudad significa su salvación, movimiento hacia el único escape de su situación, de las autoridades del padre y del cura, para Eduardo son el *término de sus esperanzas y de su fe*. En palabras de Deleuze: «[…] no se trata solamente de libertad como oposición a la opresión sino simplemente de una salida […]» (Deleuze/Guatarri, 1976: 11, traducción es mía). ¿Y no está Eduardo observándose en el propio espejo y tratando de construirse y constituirse, para así completarse por medio de las palabras de su otro (en este caso Rosaura) quien invoca en él parte de sus deseos reprimidos? Así, todo culmina siendo fruto de la debilidad moral de Eduardo, al

igual que Rosaura, de desafiar el «paradigma patriarcal dominante»[7] enfrentándose al padre y al cura, una vez consumado el matrimonio forzado; y como consecuencia de la descomposición de su propio reflejo (pues la tragedia de Rosaura es también su tragedia):

> Cuando el párroco, con gran satisfacción hubo echado la bendición nupcial, y el cortejo se encaminaba hacia el altar, Rosaura volvió el rostro, bajó el vestíbulo y se encaminó resueltamente a la casa de donde había salido para ir al templo. Al advertirlo, salió su padre y le dijo sobresaltado:
> –Rosaura ¿a dónde vas?
> –Entiendo, señor, que ya no le cumple a Ud. tomarme cuenta de lo que yo, haga.
> –¿Cómo es eso?
> –Yo tenía que obedecerle a Ud. hasta el acto de casarme porque la ley me obliga a ello: me casé, quedé emancipada, soy mujer libre: ahora que Don Anselmo se vaya por su camino, pues yo me voy por el mío (Riofrío, [1863] 2006: 124).

Una vez emancipada, Rosaura inicia su progresivo descenso personal y social. La segunda parte de la novela corta inicia el relato ya situado en la periferia de la *ciudad* de Loja, mientras que la primera parte de la *histoire* tuvo lugar principalmente en el pueblo natal de Rosaura. Este movimiento hacia la ciudad anticipa el trágico desenlace que, ya una vez ubicado el relato en la ciudad de Loja, ocurrirá con la figura principal.

Posteriormente, en una escena en el campo, Rosaura es agredida por un caballero al interceder nuevamente en favor de unos indígenas. Sin embargo, Rosaura exime de culpa a su agresor para lograr generar así un diálogo entre dominador y dominados. Los indios, sin embargo, insisten en vengarla y hacerla respetar y le refutan al igual que su padre: «La letra con sangre entra» pero Rosaura les pide que no pronuncien esa palabra. Una vez más se presenta el *leitmotiv fundacional* de la literatura ecuatoriana, pero esta vez pronunciado por el sujeto dominado. La dialéctica que surge entre sujeto dominador y sujeto dominado es evidente. Si la primera mención de esta frase estaba en boca de Don Pedro, símbolo del sistema patriarcal dominante, la

7. Jorge Andrade (2005), «Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce del siglo XIX y XX», ponencia en el Department of Spanish, University of California, Davis, p. 2. Agradezco al autor haberme proporcionado el texto inédito.

segunda mención la pronuncian los indios, al igual que Rosaura en su condición de mujer, sujeto subalterno, subordinado. Para mí radica allí justamente la tensión que existe en el proceso fundacional de la nación ecuatoriana (sintetizado en esa oración): tanto el sujeto dominador como el sujeto dominado se apoyan en la violencia y no en la *letra*, en la palabra, en el lenguaje, es decir en el texto que se enuncia, para lograr alcanzar sus propósitos: para Don Pedro es la obediencia de su hija, el mantenimiento de cierto orden patriarcal, para los indios el respeto hacia Rosaura y la defensa de sus derechos ante las injusticias sociales. Finalmente sí existe una diferencia entre sujeto dominado y dominador, pues mientras Don Pedro hace uso deliberado de la violencia, los indios desisten de ella por intervención de Rosaura. Adicionalmente se debe observar que es Rosaura quien desafía la tradicional jerarquización de castas y traspasa los límites de su comunidad cultural, lo que permite que los indios desistan del empleo de la violencia.

En los últimos capítulos de la novela, la narración se precipita textualmente hacia el final. Rosaura, quien ahora vive sola en la ciudad de Loja, lleva una vida desenfrenada. El *impulso destructivo* que la empujó al destierro la empuja ahora hacia la perdición y autodestrucción (*Selbstzerstörung*). Sin embargo, la razón más plausible por la cual Rosaura finalmente sucumbe a la prostitución es otra. Llevada por el impulso de la venganza Rosaura no logra, en una sociedad que no acepta ni permite que una mujer viva sola e independientemente, encontrar otra forma de sobrevivir que la de prostituirse. Es decir, el destino de Rosaura está sujeto a los condicionamientos laborales que tenían las mujeres en su época y por ende a todo un sistema socioeconómico que se estaba formando sobre la base de una domesticidad. La *Selbszerstörung* (auto-destrucción) de Rosaura es una cuestión de *Selbsterhaltung* (supervivencia).

En el siguiente capítulo Rosaura ya se encuentra muerta y el relato se traslada a la perspectiva del narrador-testigo de esta historia. Se trata de un joven estudiante de óptica y acústica quien acompaña a su catedrático asignado para la autopsia de Rosaura. Ya que el joven no soporta ver

> correr cruelmente las cuchillas y descubrirse las repugnantes interioridades escondidas en el seno de Rosaura [...] no pudo continuar mirando la profanación sarcástica del cuerpo de una mujer, pues había creído hasta entonces oscura y *vagamente* que la constitución fisiológica de este sexo debía ser durante la vida, un incógnito misterio, radiante de gracias y de hechizos [...]. (Riofrío, [1863] 2006: 139).

Evidentemente resulta fundamental considerar que el narrador-testigo es un estudiante de óptica y acústica. Como excelentemente analiza Carlos Burgos

> [el] enigma representado por ese cuerpo de mujer es abierto por las cuchillas. El médico quiere volver legibles los signos de esa corporalidad que al narrador se le presenta misteriosa y esquiva. Se busca extraer los datos de ese cuerpo. El médico, a través de la vivisección, educa al narrador. El método científico como forma lícita y moderna de aproximarse a los cuerpos.[8]

Rosaura, pues, se había embriagado en una orgía culinaria con «personas, casi todas de la plebe» y «casi delirante por la fiebre» había entrado a bañarse en el agua helada del río Zamora. Su cuerpo termina en el abandono y en la absoluta desintegración y desmembramiento pues cuando «el estudiante salió a buscar aire más respirable que el de ese cuarto, […] se encontró con el espectáculo de los peones que estaban recogiendo en el ataúd trozos de carne humana engangrenada» (Riofrío, [1863] 2006: 148).

OBSERVACIONES FINALES

Si para Anderson *narration is politics*, para Riofrío la narración debe alejarse de toda filiación política. La premisa de Deleuze parece ser invertida por Riofrío cuando afirma que:

> […] las novelas filosóficas y de costumbres son un poderoso auxiliar para contener a los hombres en el deber, para estimularlos a la virtud y hacer temible y detestable el vicio; pero en el Ecuador no hemos visto todavía un solo ensayo de este género […] porque todo lo absorbe y esteriliza la política y muy especialmente la hidra de los partidos […] (Neira, 1995: 151).[9]

8. Carlos Burgos, «*La Emancipada*: entre los 'delitos' conservadores y la utopía liberal», Harvard University, *publicabitur* en 2007 (?), p. 7. Agradezco a Carlos Burgos haberme proporcionado su ensayo antes de su publicación.
9. Neira cita a Riofrío de una edición de *La emancipada* publicada por el Consejo Provincial de Loja en 1973. (Riofrío, [1863] 1973: 79)

El mérito de Riofrío radica en que no invisibiliza la paradoja constitutiva de su ficción fundacional. Él no intenta *sobreescribir* las costumbres ni la tradición, pues sabe que no es posible fundar una nación sin esos precedentes. Sin embargo, la *verdadera* emancipación de Rosaura radica justamente allí: como operación lingüística (voltear la página y reescribirla) y táctica (no invisibilizar el *pre*-texto y a la vez establecer y componer semántica –y tipográficamente– el nuevo texto) conteniendo y articulándose entre su espacio autónomo-fundacional (de la mujer, del indio y del subordinado) y el espacio hegemónico-tradicional (del padre, del cura y el teniente político). Un balance entre estas dos fuerzas constitutivas del Estado latinoamericano: el espacio de apertura y el espacio de clausura. (Obsérvese que se puede discutir si el espacio de clausura es el espacio del progreso y si por el contrario el espacio de apertura representa una dimensión regresiva?)

La novela *La emancipada* se mantiene por ello en el espacio de lo indistinguible (*den Raum des Unentscheidbaren bewahren*), en el único intersticio textual en donde puede surgir la fundación textual y narrativa nacional (ecuatoriana): entre la carta/página *pre*-escrita y la *page blanche re*-escrita, al revés de la carta, entre el espacio *pre*-liminal y el espacio liminal, entre el revés y la palabra. ❇

Fecha de recepción: 31 enero 2007
Fecha de aceptación: 20 abril 2007

Bibliografía

Monografías y libros editados

Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York, Verso, 1991.

Cervantes, Miguel, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* edición del IV Centenario, Bogotá, Real Academia Española, 2005 [1605].

Deleuze, Gilles/ Félix Guatarri, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976.

Lacan, Jacques, *Escritos 1*, México, Siglo XXI, 1988.

Riofrío, Miguel, *La Emancipada*, prólogo de Alejandro Carrión, Loja, Consejo Provincial de Loja, 1974 [1863].

—— *La Emancipada,* Flor María Rodríguez Arenas, edit., Buenos Aires, Stockcero, 2005.

—— *La Emancipada,* Colección Antares, vol. 77, Quito, Libresa, 2006.

Salazar Estrada, Yovany, *Microensayos de crítica literaria*, Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Loja, 2006.

Contribuciones en obras colectivas

Balseca, Fernando, «En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana», en Gabriela Pólit Dueñas, edit., *Antología. Crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo*, Quito, Flacso, 2001, pp. 141-155.

Neira, Raúl, «Construcción social de la 'domesticidad' de la mujer en la novelística ecuatoriana: *La Emancipada* (1863)», en Pamela Bacarisse, edit., *Tradición y actualidad de la literatura iberomericana. Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1995, pp. 147-152.

Rodríguez-Arenas, Flor María, «La Emancipada», en Miguel Riofrío, *La Emancipada*, Buenos Aires, Stockcero, 2005, pp. xix-xlvi.

Artículos en revistas

García L., Beatriz Elena, «La teoría de la educación de Niklas Luhmann», en <http://www.oei.es/oeivirt/salacredi/beatriz.pdf> (24.08.2007).

Jameson, Frederic, «Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism», en Social Text, [No. 15], 1986, pp. 65-88.

Koschorke, Albrecht, (2004) «Götterzeichen und Gründungsverbrechen. Die zwei Anfänge des Staates», en Die Neue Rundschau, [Heft I], pp. 40-55, Documentos en Internet.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
22 / II semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

Frente a negras pasiones... una pasión negra: claves para entender la vigencia del pensamiento (afro) latinoamericanista de Juan Montalvo

FRANKLIN MIRANDA
Universidad de Chile

RESUMEN

El autor relee algunas propuestas culturales de los ensayos de Montalvo. Comienza por defender el rasgo de la polémica, en cuanto una herramienta estética y ética: la emplea con afán literario –en el mismo estilo de Sarmiento, González Prada, entre otros– y también como escritor vinculado a la política militante, para incentivar así a una audiencia poco letrada. En su pensamiento, señala oscilaciones entre ideas europeizantes, hispanoamericanistas y claramente latinoamericanistas. Hay coincidencias entre Montalvo y Pedro Henríquez Ureña al pensar lo latinoamericano; su noción se mueve entre aquella de lo nacional y del sujeto popular (vínculos con Martí y Bello). Considera a la nación como una totalidad cooperativa, en una propuesta anticolonial, de carácter republicano: donde prevalecieran la libertad de opinión, la fraternidad, y la democracia. Analiza las ideas de Montalvo sobre las masas populares, destacando el rasgo humanista en las acepciones de civilización y barbarie (que sería lo opuesto a la paz que se obtiene por el respeto y no por el miedo a los gobernantes o a la Iglesia). Montalvo aboga por la creación de un pueblo virtuoso a partir del trabajo y de un equilibrio entre la razón y los placeres; justifica la necesidad de la ilustración popular y de que un héroe guíe al pueblo (no que lo esclavice). Sin embargo, al momento de definir las clases sociales significativamente no considera las nociones de casta. Al referirse al pueblo afro, vuelve a sostener que es la esclavitud la que los coloca en una situación inferior, insistiendo en que no existe una inferioridad innata.

PALABRAS CLAVE: pensamiento latinoamericano; Pedro Henríquez Ureña; José Martí, Andrés Bello; ensayo del siglo XIX; pueblo; esclavitud; civilización; barbarie; liberalismo; ilustración.

SUMMARY

The author rethinks some of the cultural proposals in Montalvo's essays. He begins by defending the characteristic of the controversy as an esthetic and ethical tool: he employs it with a literary zeal –in much the same style as Sarmiento, González Prada among others– and also as a writer linked to militant politics to encourage a not so very educated audience. In his thinking, he points out the oscillations between pro-European, Hispano-Americanist and Latin-Americanist ideas. There are coincidences between Montalvo and Pedro Henríquez Ureña on considering what is referred to as Latin American; their thinking moves between that which is considered national and of the popular subject (links with Martí and Bello). The author considers the nation as a corporate totality, in an anti-colonial proposal of republican character: where the freedom of opinion, fraternity and democracy would have prevailed. He analyzes Montalvo's ideas about the popular masses, emphasizing the humanist trait in the meaning of civilization and barbarism (that would be the opposite to peace which is obtained by respect and not by fear of political leaders or of the church); Montalvo advocates the creation of a virtuous people as a result of work and a balance between reason and pleasures; he justifies the need for popular illustration and that a hero guides the people (not enslave them); nevertheless, on meaningfully defining the social classes he does not consider notions of cast. On referring to the Afro people, he again maintains that it is slavery, which places them in an inferior position, insisting in the non- existence of innate inferiority.

KEY WORDS: Latin-American thought; Pedro Henríquez Ureña; José Martí; Andrés Bello; 19th century essay; people; slavery; civilization; barbarism; liberalism; illustration.

Las razas oprimidas y envilecidas durante trescientos años,
necesitan ochocientos para volver en sí y reconocer su derecho
de igualdad ante Dios y la justicia. La libertad moral es la verdadera,
la fecunda. Decirle a un negro: «Eres libre», y seguir vendiéndolo;
decirle a un indio: «Eres libre», y seguir oprimiéndolo, es burlarse
del cielo y la tierra. Para esta infame tiranía todos se unen;
y los blancos no tiene vergüenza de colaborar con los mulatos
y los cholos en una misma obra de perversidad y barbarie.
Juan Montalvo, *El Espectador*

CONSIDERADO UNO DE los grandes intelectuales hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo XIX, el ensayista, novelista y dramaturgo ecuatoriano Juan Montalvo (Ambato, 1832-París, 1889) ha sido relegado a una posición secundaria, dentro de la tradición teórico-crítica latinoamericana durante el siglo XX y lo que va del XXI. Pese a formar parte de ese grupo de figuras sobre el cual, según Pedro Henríquez Ureña,[1] debía fundarse el canon

1. «La historia de la América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nom-

del pensamiento y literatura de América Latina, Montalvo es el único cuyo pensamiento no ha sido estudiado con suficiente profundidad y justicia en nuestro continente.

Si bien encontrar y explicar las razones por las que esto ocurre ya constituye parte de un proyecto reivindicatorio, creemos, sin desmedro de lo anterior, que centrarse en y recuperar del legado montalvino aquello que aún tiene vigencia se vuelve aún más importante, pues permite no solo acercarnos a una idea bastante adelantada para su tiempo de lo que puede ser una identidad latinoamericana, sino también examinar el rol específico que en ella ocupan las masas populares, indígenas y sobre todo afrolatinoamericanas.

La polémica, no bien valorada, ni entendida como género literario, y un pensamiento oscilante que va y vuelve entre la tradición y la ruptura (hacia atrás y hacia delante) son acaso dos de los motivos (íntimamente ligados entre sí) por los que este ensayista se diluye en nuestra historiografía. Contrariamente a aquello, creemos que una relectura de estos aspectos centrales de su obra puede entregarnos el real aporte de Montalvo a la idea de lo latinoamericano.

Y es que pese a la coyuntura a la que aluden sus ataques verbales, Montalvo plantea directamente o deja entrever propuestas filosóficas y culturales que si bien se fundamentan en valores liberales modernos, occidentales y de la época, también poseen un matiz propio que posiciona su pensamiento, sobre Ecuador, Latinoamérica y el mundo, más allá de sus contemporáneos, y de algunos cuantos pensadores posteriores a él.

Con esta premisa en mente, este trabajo se abocará, respetando la cronología pero sobre todo lo sistemático de su proyecto, a sus tres grandes polémicas *El Cosmopolita* (1866-1869), *El Regenerador* (1876-1878)[2] y *Las Catilinarias* [3] (1880-1882) dirigidas en su tiempo a los gobernantes ecuatorianos Gabriel García Moreno, Antonio Borrero e Ignacio de Veintemilla res-

---

bres centrales: Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío, Rodó». Henríquez Ureña, Pedro, «Caminos de nuestra historia literaria» de «Seis ensayos en busca de nuestra expresión», en Emma Susana Speratti, edit., *Obra crítica*, México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 255.

2. Los artículos originales de estas dos primeras obras fueron publicados por Montalvo en los periódicos del mismo nombre creados por él. Para este ensayo hemos recurrido a Juan Montalvo, «El Cosmopolita» y «El Regenerador», en Benjamín Carrión, comp., *Las Catilinarias, El Cosmopolita y El Regenerador,* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
3. Juan Montalvo, *Las Catilinarias*, Estudio introductorio y notas de Plutarco Naranjo, Quito, Libresa, Colección Antares, vol. 25, 1994.

pectivamente. Insistimos en que el análisis tomará en cuenta los procesos de desenmascaramiento que Montalvo, a través del ataque verbal, hace de las falacias políticas y económicas sobre las cuales montan sus discursos y acciones las autoridades a las que él se refiere, no obstante, el énfasis de nuestra lectura estará puesto en lo propositivo de su discurso. Por ese mismo motivo, cuando sea necesario acudiremos a ciertos ensayos donde el pensamiento de Montalvo no está mediado por la diatriba.

EL VALOR DE LA POLÉMICA EN EL DISCURSO MONTALVINO

Los múltiples elogios que la obra de Juan Montalvo ha recibido a lo largo del tiempo giran alrededor de unos cuantos temas centrales: el estilo literario, el lenguaje ensayístico, el trato renovador de las letras hispánicas, el ataque verbal de sus polémicas. Aunque no hay dudas acerca de la importancia y calidad de esos aspectos de su trabajo, también es cierto que el interés que se ha puesto en ellos ha dejado a su ideario en un segundo plano.

En este sentido, la polémica como forma de expresión ha sido el aspecto de la obra montalvina que más atención ha recibido, pero al mismo tiempo, al ser entendida parcialmente, se ha constituido en la mayor sombra sobre su pensamiento.

Si bien es cierto, Montalvo eligió (o fue obligado por las condiciones políticas, económicas y culturales de la época a elegir) el tono polémico para desarrollar su discurso ensayístico, valorar a la polémica solamente como un ataque verbal dirigido a una persona, institución o evento, por un lado limita la trascendencia de su obra a la coyuntura y, por otro lado, reduce las condiciones literarias de la misma. A la luz de esto, se vuelve claro porque Rafael Blanco-Fombona sentencia que, en tanto luchador, el nombre de Montalvo es más célebre que sus obras o que ha sido más admirado que leído.[4]

Ahora bien, si entendemos la polémica hispanoamericana del siglo XIX como lo hace Rafael Gutiérrez Girardot,[5] es decir, como crítica racional

4. Cfr., Rafael Blanco-Fombona, «Prefacio» a Juan Montalvo, *Siete Tratados*, t. I, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1923.
5. Rafael Gutiérrez Girardot, *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX*, Maryland, Latin American Studies Center, 1990, p. 29.

al pasado, estaremos en condiciones de compartir con él, que ese siglo fue el de la constitución del ensayo y de la crítica racional al pasado en Hispanoamérica y podremos agregar que evidentemente la una no hubiera sido posible sin la otra.

> Lo que cabría llamarse «actitud polémica» o lo que se ha llamado «tono polémico» […] adquirió en ellos (*Fernández de Lizardi, Sarmiento, Bilbao, Montalvo, González Prada*) autonomía y dignidad literaria, es decir, dejó de ser «panfleto» o «disputa», ataque solamente personal o invectiva. El ataque a la persona o a las instituciones […] era un ataque, una crítica «ilustrada» a las visiones de mundo y a las situaciones sociales y políticas que se cristalizaron en ellas.[6]

Por este motivo el ensayo hispanoamericano del siglo XIX, desde la polémica, según Gutiérrez Girardot, trajo consigo la renovación de la prosa literaria de lengua española. Benjamín Carrión también lo entiende así y por ello cita a Rodó cuando se refiere a Montalvo. «Y encarado bajo esta faz, el valor ideológico de su obra iguala, o se aproxima, al que ella tiene en la relación de arte puro».[7]

Lo interesante de esta definición ética-estética de la polémica, como género literario es que supera el carácter destructor del ataque verbal y nos revela cómo en ella se encierra también una propuesta. Y es que al hacer la crítica a una visión de mundo (dictatorial-hegemónica) se lo hace a partir de una cosmovisión otra, sobre la que, consecuentemente, se propone construir un proyecto (nacional o continental pero en cualquier caso distinto al orden imperante).

Así, en *Las Catilinarias* y aunque no sea tan específico en la exégesis de las ideas de Montalvo, Plutarco Naranjo al menos puede reconocer que entre los insultos tajantes y sangrantes, entre la ridiculización y risa de los adversarios políticos, encontramos un pensamiento político, ideologías y principios filosóficos, enseñanzas y mensajes que no han perdido vitalidad.[8]

Pero si en *El Cosmopolita*, *El Regenerador* y *Las Catilinarias* existe una unidad textual, peso y sentido doctrinario,[9] ¿por qué el autor ecuatoria-

---

6. *Ibíd*.
7. Benjamín Carrión, *El pensamiento vivo de Montalvo*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 28.
8. Plutarco Naranjo, «Nota introductoria», en Juan Montalvo, *Las Catilinarias*, 1994, p. 20.
9. Pese a lo fragmentario del discurso de Montalvo, Andrés Roig (en la introducción a su

no se vale de la polémica y del formato del periódico (en las dos primeras obras mencionadas) para expresar sus ideas?

Es difícil aseverar simplemente y de una sola vez, como lo hace Óscar Efrén Reyes,[10] que las pugnacidades políticas ecuatorianas (liberales y conservadores) durante el tiempo en que escribe Montalvo no dan lugar para otras actividades intelectuales que no sean las de la polémica. Esto se desmiente a partir de la constatación de que durante esta misma época nace la novela ecuatoriana propiamente tal (desde la facción conservadora con *Cumandá* de Juan León Mera (1879), luego se publicaría póstumamente (1898) *Los Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, escrita por Juan Montalvo (entre 1871-1872). Pero más importante que eso, la existencia de la polémica montalvina, como género literario preferido por el autor debe explicarse no solo en función del contexto sino también de las intenciones del emisor, del mensaje mismo, del medio y por supuesto de sus receptores.

Lo primero que hay que reconocer es que el concepto de polémica está, como afirma Gutiérrez Girardot, estrechamente ligado al de «opinión pública». «'Examen libre y público' que en nombre de la razón no se detiene ante la sacralidad y la majestad de la Iglesia y del Estado: estos son 'polémica' y 'opinión pública' de modo conjunto, como presupuestos recíprocos».[11]

De ahí que los proyectos de los grandes polemistas hispanoamericanos del siglo XIX, como Sarmiento, González Prada, Montalvo, entre otros, puedan ser homologados desde el aspecto teórico abstracto (no así desde los planteamientos político-sociales). Montalvo al igual que ellos, utiliza la polémica para criticar un estado de las cosas que se entendía como verdad única. En su caso, los dardos estaban dirigidos a la barbarie que significaba para Ecuador y América Latina, el momento posindependentista, caracterizado por el caos social de las guerras civiles, el conservadurismo político y religioso, el militarismo, la subordinación a Europa, la falta de libertad ocasionada

---

obra *El pensamiento social de Juan Montalvo. Sus lecciones al pueblo,* Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1995), manifiesta esto con respecto a *El Comospolita* y *El Regenerador*. Nosotros estamos de acuerdo con ello, pero además lo ampliamos a *Las Catilinarias*.

10. Óscar Reyes, «Reseña de la historia cultural del Ecuador», en Juan Montalvo, *Ensayos, Narraciones y Polémica*, Buenos Aires, Jackson Editores, 1946, p. XVII.
11. R. Gutiérrez Girador, *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX*, p. 28.

por las dictaduras. Al igual que Sarmiento,[12] aunque con diferencias en cuanto al contenido mismo de sus ideas,[13] utilizar este formato respondía por un lado a la necesidad de criticar racionalmente el estado rudimentario de las culturas americanas y por otro a la de construir una nueva civilización a partir de la difusión y apropiación de una ideología concreta.

Ahora bien, efectivamente, en la polémica hay un componente de lucha a partir de una cosmovisión, en el caso montalvino, liberal progresista. Sin embargo, a diferencia de sus predecesores –Espejo, Nariño, Miranda– actores casi siempre de la lucha armada y al mismo tiempo suscitadores de la revuelta, levantadores de ánimo, clarificadores en terreno campesino de las ideas libertarias, Montalvo era

> … un hombre de *cultura* incapaz de tomar el fusil y lanzarse a la montonera, pelea desde la clandestinidad, desde la hoja volante, la revista de pocas páginas, el periodiquillo que se entrega, se presta de la mano a la mano, el panfleto incendiario, insultante casi siempre, calumnioso, muchas veces que, acaso como la epopeya homérica, se transmite en las etapas duras, de boca en boca…[14]

En otras palabras, si bien no estamos frente a un revolucionario de armas, sí lo estamos frente a un escritor vinculado profundamente con la política militante. Montalvo se adecua así a una época en la que tanto en Ecuador como en Latinoamérica carecemos del escritor profesional, en el sentido moderno de la autonomía del campo. De hecho el autor ecuatoriano, a excepción de los últimos años de su vida en París, donde debido justamente a la modernidad, a la precariedad económica, pero también a ese reconocido orgullo y caballerosidad que le impedía seguir recibiendo ayuda de amigos y mecenas; «no se ganó la vida con su pluma, y odiaba el sentido prosaico que tiene escribir para ganar el pan. –Mi pluma no es cuchara –decía».[15]

---

12. Víctor Barrera, «La polémica como manifestación crítica y literaria: Domingo Faustino Sarmiento», en *La formación del discurso hispanoamericano (1810-1870)*, Universidad de Chile, 2005, tesis de doctorado.
13. Veremos esto más adelante.
14. B. Carrión, «Prólogo» a *Las Catilinarias, El Cosmopolita, El Regenerador*, p. XV.
15. Ángel Rojas, *La novela ecuatoriana*, Guayaquil-Quito, Publicaciones Educativas Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 29, s.f. [1948], p. 70.

Pero volviendo a la idea de ilustración en torno a un ideario, creemos que la afirmación de Barrera, a propósito de la polémica de Sarmiento, puede aludir también al proyecto de Montalvo.

> […] en esa narración desafiante de los hechos… busca la reacción, la respuesta y aquí yace una gran diferencia entre este autor y el escritor promedio de épocas pasadas: la necesidad de un público lector con el cual dialogar. Es imposible pensar en el autor… como un ensayista encerrado en la torre de un castillo, a lo Montaigne, preocupado solo por responderse a sí mismo. Él no es un autor de biblioteca (nunca lo será), sino el escritor que confronta la biblioteca con el mundo exterior (ese espacio que está afuera de los libros, al margen de la escritura) y desde allí (ese territorio intermedio) ensaya sus propias ideas.[16]

El ensayista ecuatoriano gozaba de un bagaje intelectual amplísimo que se volcaba en su escritura, pero hay que reparar en que su formación fue autodidacta y sus divagaciones estaban marcadas por las experiencias en sus viajes y por la vida misma en Ecuador.

Andrés Roig se refiere a este aspecto de su obra como eficacia periodística.[17] Sin embargo, el aspecto más importante de esta realidad se concentra no solo en la efectiva difusión de su pensamiento entre la clase media ilustrada emergente,[18] a la que Montalvo pertenecía y por la que honestamente abogaba, sino también en la expansión y recepción productiva (aunque no haya sido su principal objetivo debido a su excesivo interés en la difusión de la letra escrita, de la imprenta), que sus ideas de libertad, fraternidad y solidaridad tenían, a partir de la oralidad, en el *pueblo*.[19]

Si por un lado Montalvo estaba consciente de que su ensayo-polémica en formato periodístico estaba dirigido a un cierto grupo de lectores (a ilustrados, jóvenes, liberales y a sus enemigos), por otro lado, su propósito

16. V. Barrera, *La formación del discurso hispanoamericano (1810-1870)*, p. 235.
17. A. Roig, *El pensamiento social de Juan Montalvo. Sus lecciones al pueblo.*
18. Se debe reconocer que sus escritos, en general, no estaban destinados al lector corriente. También se debe tener en cuenta que son jóvenes lectores de Montalvo los que conspiran contra Gabriel García Moreno y cometen el tiranicidio.
19. En Montalvo se alternan dos ideas distintas, pero complementarias de pueblo: la plebe misma (junto a la integración de ésta a la unidad nacional) y la idea de pueblo-nación. Luego lo revisaremos en detalle, ahora simplemente queremos dejar constancia de nuestra afirmación, a partir del público receptor, el medio y el mensaje.

quijotesco[20] era por supuesto más ambicioso: quería preparar lectores al tiempo que difundir entre ellos una razón pública[21] encaminada a construir una nación republicana, democrática, liberal. Entre *El Cosmopolita y El Regenerador*, se despliega una serie de artículos denominados «Lecciones para el pueblo», donde definitivamente se aboca a este doble propósito. Montalvo intuye, como lo hace Sarmiento, la importancia de la prensa como arma crítica y revolucionaria. «La episteme occidental es instrumento, no meta. Él confía en la potencia de los pueblos americanos […] y apela a la discusión, a la polémica, para su estímulo».[22]

Es por tanto en el campo de la polémica intelectual arraigada en una realidad americana, donde Montalvo lucha por desenmascarar los lastres de la sociedad y por reconstruir una nueva civilización. Al mismo tiempo, es este tipo de ensayo encendido, entregado al libre examen, cargado de ironía, crítico y formador, anhelante de la última palabra, el que permite la asunción de un pensamiento propio, contradictorio para algunos estudiosos, o en búsqueda del equilibrio para el mismo Montalvo. En su polémica se encuentran al mismo tiempo la razón, la pasión y la fe; categorías jerárquicas dicotómicas y esencialistas, pero también la superación de ellas en el reconocimiento de la construcción discursiva de las «verdades»; la idea de unidad en la diversidad; la reivindicación de lo individual en un núcleo popular; la lucha entre lo local y lo cosmopolita. Se trata, en otras palabras, del discurso de un sujeto heterogéneo que alude a múltiples temporalidades y en el que se conflictúa la condición marginal, la extracción social y étnico-cultural latinoamericana con la idea de civilización moderna.

Pero, ¿cuáles son específicamente estas propuestas en apariencia contradictorias sobre las que Montalvo monta sus polémicas?

---

20. La calificación de un Montalvo quijotesco la hacen muchos autores. Uno de los que destaca es Miguel de Unamuno (en su «Prólogo» a la primera edición de los *Siete Tratados,* publicada por la editorial Garnier Hermanos en París) y se refiere así a la lucha denodada y eterna que lleva adelante Montalvo para alcanzar su sociedad utópica. En cierto sentido, un destino similar al del mito de Sísifo. Nosotros queremos adherirnos también a ese quijotismo pero en el aspecto de la ilustración del pueblo a través de sus ensayos. Hay efectivamente una intención de ilustrar y aunque en primera instancia no puedan ser leídos sus textos por el pueblo, cree en la posibilidad de que se transmitan sus ideas.
21. V. Barrera, *La formación del discurso hispanoamericano (1810-1870)*, p. 237.
22. *Ibíd.*, p. 238. La confianza en el pueblo la analizaremos más adelante.

¿TRADICIÓN O RUPTURA?

> Y en nuestras comarcas solamente le harán compañía Rodó, en la sapiencia no acompañada de rebeldía; González Prada en la rebeldía principalmente, acompañada igualmente de sapiencia. Pero los dos, el uruguayo y el peruano, representan otro momento histórico. Y si llegan por sus propios caminos a las esferas montalvinas, en cambio nadie le ha igualado en este acoplamiento de la sabiduría, el bien decir y la rebeldía que culmina en diatriba.[23]

Al revisar otros comentarios sobre el lugar que ocupa Montalvo, en cuanto a la tradición del pensamiento Latinoamericano, nos encontramos con autores como Manuel Pedro González[24] que lo coloca junto a *Sarmiento* y *Lastarria*, a *Ignacio Ramírez*, *González Prada* y *Martí*; o con Enrique Anderson Imbert que sitúa la prosa de Martí entre «otros dos gigantes: Montalvo y Rubén Darío»;[25] o con Blanco Fombona quien sostiene que el autor ecuatoriano se acerca por un lado a *José Martí* y por otro a *Andrés Bello*.[26] O podemos volver a la premisa inicial con la que inauguramos este ensayo y reparar en que Pedro Henríquez Ureña manifiesta que el canon hispanoamericano debe fundarse en seis nombres centrales: *Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío* y *Rodó*.[27]

En todos estos casos, Montalvo aparece, como diría el mismo Henríquez Ureña citando a Rodó, junto a aquellos que han sido grandes en tanto «han desenvuelto por la palabra o por la acción un sentimiento americano».[28] Cabe entonces definir la manera cómo, según este crítico dominicano, se expresa ese espíritu de América en la obra de estos *hombres magistrales*. Entre otras características que Henríquez Ureña pone de relieve a la hora de pensar en lo hispanoamericano, debemos anotar: una idea nacionalista y americanista basada en la apropiación de lo griego a la modernidad y su realización en nuestro continente (neoclásico). La utopía de un hombre americano perfectible, lo que alude a un sujeto que puede ser mejor de lo que es

23. B. Carrión, «Prólogo» a *Las Catilinarias, El Cosmopolita, El Regenerador*, p. XXXII.
24. Susana Cordero, *Panorama de los estudios críticos sobre la obra de don Juan Montalvo*, Quito, Banco Central del Ecuador (separata del vol. V, No. 12), 1982, p. 61.
25. *Ibíd.*, p. 82.
26. R. Blanco-Fombona, «Prefacio» a *Siete Tratados*.
27. P. Henríquez Ureña, *Obra crítica*, p. 255.
28. *Ibíd.*, p. 242.

individualmente y vivir mejor en lo colectivo (la clave para ello sería la discusión y la crítica) pero también la idea de una elaboración constante para poder decir lo que somos. La integración de lo europeo en lo americano, es decir, aceptar lo occidental, pero leído desde lo propio (más que apropiación esto encierra la noción de mestizaje, propia de la antropología indigenista o síntesis de lo popular indígena con lo culto occidental).[29] Propone además la emancipación del brazo y la inteligencia, en la construcción de esta patria de la justicia,[30] llamada América Latina. En el caso específico del indígena americano, éste debe hacerse cargo del idioma español y su cosmovisión con la idea de superar lo anacrónico de las tradiciones locales y alcanzar lo nacional moderno. El tema de la naturaleza debe productivizarse como contenido regionalista.

De manera general, se puede decir que la idea de Henríquez Ureña (al igual que la de Rodó y Reyes) sobre lo americano se basa en un humanismo universal que intenta ser al mismo tiempo americanista. Lo cual se vuelve contradictorio en tanto su noción de lo humano está por encima del espacio y el tiempo y a ello debe adaptarse el sujeto hispanoamericano sin perder sus particularidades.[31] La diferencia con la idea martiana de lo humano universal está en que el cubano aterriza lo humano a lo americano particular, con ello supera cualquier contradicción y se acerca de mejor manera a la idea de apropiación cultural.

Sin duda hay coincidencias entre el pensamiento de Montalvo y el de Henríquez Ureña, a saber: la confianza en el pasado grecolatino, la conjunción de lo individual en lo colectivo, un humanismo universal armónico donde el hispanoamericano ocupa un lugar diferente, entre otras. Eso explicaría por qué el dominicano puede considerarse un continuador y perfeccionador de la cultura republicana inaugurada por estos profetas o americanistas *prehistóricos* genuinos, como el ecuatoriano. Sin embargo, ésta resulta ser una apreciación demasiado apresurada por parte de Henríquez Ureña y otros teóricos.

Si volvemos a los nombres de los pensadores con los que se relaciona a Juan Montalvo, se puede notar que no se toma en cuenta las disimilitudes sociales, políticas y culturales específicas que poseen los discursos de estos

29. P. Henríquez Ureña, «La utopía de América», en Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, edit., *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. 3-11.
30. *Ibíd.*, pp. 367-374.
31. Grínor Rojo, «Pedro Henríquez Ureña o la búsqueda de nuestra expresión», inédito.

primeros pensadores de lo latinoamericano y que pueden dar origen al menos a dos grupos: hispanoamericanófilos y latinoamericanistas.

La división estaría dada por el trato que ellos tienen de los sujetos populares heterogéneos[32] de Nuestra América. En el primer caso, como bien señala Guillermo Mariaca Iturri al referirse a la idea de Pedro Henríquez Ureña sobre el intelectual latinoamericano,[33] el pensador constituye un sujeto letrado, productor de aparatos simbólicos de lo americano que están hechos a base de lo occidental. Pese a las buenas intenciones que implica esta búsqueda de nuestra expresión, a Mariaca le molesta, con justa razón, que la apropiación de lo europeo sea la condición que permita la asunción de lo americano. Si bien se aplaude el intento de una elaboración de las bases de nuestro pensamiento, también se critica el hecho de que en el proceso de inclusión y exclusión, lo que queda afuera es lo no letrado.

En el segundo grupo estarían aquellos pensadores como Martí, y en alguna medida González Prada, que incluyen en su idea de lo latinoamericano a las masas de sujetos populares campesinos, indígenas, afrodescendientes, tratando, en lo posible y de manera muy adelantada para su tiempo (estamos todavía en el siglo XIX), de incorporarlos no simplemente como sujetos que deben superarse o civilizarse, sino reconociendo en ellos un legado cultural-histórico que debe respetarse como distinto e integrarse desde esa diferencia a una idea de nación unitaria, pero múltiple.

El pensamiento de Montalvo opera a manera de péndulo entre estas dos concepciones de lo Latinoamericano, lo nacional y el sujeto popular. De ahí que no sea tan inocente colocar el pensamiento de Martí entre el de Darío y Montalvo, o mejor aún el de colocar a Montalvo entre Martí y Bello. Desde nuestra lectura este puede ser el otro motivo por el cual el legado montalvino ha quedado en segundo plano. Y es que si bien en ocasiones la obra de Montalvo está en línea directa con la tradición de Bello, Sarmiento, Pedro Henríquez Ureña o Reyes, en otros momentos da un salto que la coloca en una postura rupturista más cercana a Martí o a Mariátegui. Es este salto no

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

33. Guillermo Mariaca Iturri, «La fundación del canon: Pedro Henríquez Ureña», en *El poder de la palabra: ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana*, La Paz-La Habana, Universidad Mayor de San Andrés / Casa de las Américas, 1993, pp. 23-29.

bien entendido el que puede ocasionar la pérdida u ocultamiento de su pensamiento en nuestra historiografía. Es esa tradición hispanoamericanófila la que permite rescatarlo desde el nombre, pero no desde las ideas mismas, porque en su aparente contradicción interna llevan el germen de una postura revolucionaria que ni sus contemporáneos y correligionarios liberales, ni las instituciones que lo rescatan posteriormente quisieron, ni quieren reivindicar.

Una vez aclarados estos aspectos que han ensombrecido la vigencia del pensamiento de Montalvo, creemos conveniente dedicar nuestro ensayo a sus propuestas. Antes debemos aclarar que, dado que Montalvo explora muchas realidades (filosóficas, políticas, sociales, morales, estéticas, etc.), nuestro análisis se guiará por tres ejes fundamentales y complementarios: su idea de Latinoamérica, de la nación y de las masas populares, específicamente de la cultura afrodescendiente.

UN CONTINENTE DE REPÚBLICAS DEMOCRÁTICAS

Muchos son los lectores de Montalvo que concuerdan en que sus ideales de libertad, fraternidad e igualdad estaban inspirados en la democracia liberal y en la revolución francesa. Pero son pocos los que abordan de manera exhaustiva la particularidad del pensamiento montalvino, dentro de este marco general o, para decirlo de otro modo, el proceso de apropiación o no de esa ideología liberal a nuestra realidad cultural.

En el caso de lo regional, por ejemplo, Montalvo propone la idea de una unidad latinoamericana que se fundamente en el liberalismo y el progreso.[34] Estas dos condiciones apuntan al deseo de que nuestras naciones se «civilicen»,[35] es decir, que se superen las guerras internas y externas o fronterizas y que se logre la paz en la justicia y no en el miedo a la esclavitud. En ese sentido relaciona la idea de amor filial y confianza que debe haber entre

34. Benjamín Carrión asegura que Montalvo pretende ser un hombre de toda América y en ciertos momentos, hombre de todo el mundo, pues se preocupaba de las cosas de todas partes y en particular de las de América. «Es el paradigma, la expresión de un estado de conciencia, no solo ecuatoriano, sino americano, iberoamericano» B. Benjamín, *El pensamiento vivo de Montalvo*, p. 21.
35. Sobre lo que Montalvo entiende como civilización, liberalismo y progreso, volveremos más adelante.

los diferentes actores al interior de una patria unida al contexto más amplio de las naciones latinoamericanas.[36] Para el ensayista ecuatoriano, los conservadores hispanoamericanos se oponen al ingreso de Nuestra América a esta carrera de la civilización.

De ahí que América, para Montalvo, deba ser republicana, no imperial, ni teocrática, ni militar. Aunque su propuesta puede parecer incuestionable debemos recordar que está dirigida, en su tiempo, a aquellos conservadores que pretenden recolonizar nuestro continente promoviendo la intervención española (Juan José Flores), pidiendo protectorado francés, la sumisión al Vaticano o gobernando a partir de la fuerza militar (Gabriel García Moreno). Y es que Montalvo reconoce que los dos grandes defectos de la América Hispana son la ingerencia de la iglesia en el Estado, así como la ley originada en la fuerza y ejercida por gobernantes de facto.

Ahora bien, en la relación con Europa el polemista plantea que Hispanoamérica debe lograr una verdadera libertad y el respeto a la idea de soberanía y patria. Benjamín Carrión cree encontrar en la utilización de la palabra emancipación y no independencia, por parte de Montalvo, la base del anticolonialismo montalvino.[37] Y es que, según este estudioso también ecuatoriano, aquella distinción aludiría al conocimiento de que hubo un fin de la colonización de Occidente en lo político, pero no en la libertad humana y menos aún en lo económico.[38]

Su propuesta anticolonial sin embargo es mucho más compleja que la simple negación del pasado. Al mismo tiempo que reconoce en Bolívar al hijo del sol que libera de los españoles al país de los Incas y que venga la memo-

---

36. Montalvo cree que el pueblo si bien es humilde debe ser digno y a partir de ahí infundir respeto en sus enemigos internos y externos. Su postura es muy parecida a la que expresaría Martí en 1891 en «Nuestra América» (José Martí, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977). Ahí el cubano manifiesta que América debe despertar y apertrecharse con las armas del juicio pues las ideas consolidan a un pueblo y porque solo entendiéndose puede defender algo propio contra los enemigos internos (egoísta burguesía latinoamericana) y externos (imperialismo europeo o norteamericano).
37. B. Carrión, «Prólogo» a *Las Catilinarias, El Cosmopolita, El Regenerador*.
38. Esta interpretación de Carrión surge de su lectura de uno de los *Siete Tratados* de Montalvo, titulado «Los héroes de la emancipación de la raza hispanoamericana». Si bien se trata de una inferencia que nos muestra a un Montalvo adelantado para su tiempo, el hecho de que hable de raza puede hacernos pensar que se trata de un pensador que no ha superado los esencialismos biológicos de su época. Luego veremos que esto último, lo étnico en Montalvo, es mucho más complejo que lo que aparenta ser.

ria de sus descendientes, al constructor de nuestra Sudamérica republicana fundada en gobiernos virtuosos que consolidan las leyes santas de la igualdad y el amor en el seno de la democracia; también está consciente de que no se trata de aborrecer a España, sino que es mejor olvidar los agravios y rescatar lo bueno del legado hispano.

Según Montalvo, la América Hispana debe buscar y apropiarse de lo justo y lo bueno de la antigüedad (romana republicana) y de la modernidad europea. En esto último, el ensayista ecuatoriano es muy claro. No se trata de imitar o ser como la metrópoli. «¿No sería mejor pensar en todo, saber de todo, y del vasto campo de las civilizaciones antiguas y modernas tomar la flor y adornarnos con ella?».[39] Carrión hace una lectura similar a la nuestra, en el sentido de que se vale de lo romano para «aplicaciones circunstanciales a problemas nacionales o latinoamericanos. Sobre todo para la incitación a la rebeldía, a la defensa de la libertad».[40]

Aunque esta postura deja entrever una idea de apropiación latinoamericana, seríamos parciales si no añadiéramos que pese a la particularidad de las nociones de civilización y barbarie en la obra montalvina, nuestro ensayista considera en general que Europa está más adelantada que América en ciencias y arte y que por lo tanto existe la necesidad de que en ciertos aspectos nuestros países vean hacia pueblos más aptos o civilizados que nosotros. Por cierto que detrás de esto existe una idea teleológica de progreso. No obstante, hay que revisar detenidamente las peculiaridades de esa propuesta. Montalvo cree efectivamente que hay naciones más civilizadas que las nuestras, pero esto en tanto se trata de países que no viven en un contexto de dictadura o sumisión, como la mayoría de las naciones latinoamericanas de su época.

Por otro lado, la idealización exagerada del adelanto europeo y del atraso americano es obra justamente de los enemigos internos y externos de América que buscan sacar provecho de tales caracterizaciones, sin tomar en cuenta que Nuestra América camina hacia una civilización. «Si de ella *(Europa)* es el pasado, el porvenir es de América, y las ruinas no tienen sonrisas de desdén para la gloria».[41]

---

39. J. Montalvo, «La virtud antigua y la virtud moderna» de «El Cosmopolita», en *Las Catilinarias, El Cosmopolita, El Regenerador*, p. 22.
40. B. Carrión, *ibíd.*, p. XXIX.
41. J. Montalvo, «Los héroes de la emancipación de la raza hispanoamericana», en *Ensayos, narraciones y polémica*, p. 13.

Andrés Roig[42] entiende que en el proyecto montalvino el futuro de América es ser una nueva civilización, que la gran virtud de Montalvo es su intención de autoctonizar o americanizar lo cosmopolita; que el autor ecuatoriano convierte el indianismo romántico del buen salvaje, no en indigenismo sino en americanismo donde el americano 'bárbaro' puede ser mejor que el europeo burgués «civilizado»; que en la autodefinición de semibárbaro, el polemista concreta la afirmación y las ansias de fuga de su identidad.

Al igual que muchos pensadores hispanoamericanos de su época, Montalvo contrapone la naturaleza abundante y bondadosa de América[43] a la civilización europea. Sobre esta base expresa su fe en nuestro continente, sobre la idea «del paraíso terrenal»,[44] sobre un mundo donde la naturaleza y el hombre están por hacerse.[45]

En cuanto a las especificidades de lo nacional, se debe señalar que lo más urgente para Montalvo consiste en la consolidación de naciones hispanoamericanas civilizadas. La oposición que este ensayista hace de civilización y barbarie a poco andar se nos muestra particular. No se trata de realidades esenciales que de suyo ya poseen una jerarquía inmutable, ni de esferas separadas que en su desarrollo nunca logran tocarse. A lo largo de sus ensayos Montalvo se encarga de mostrar lo bárbaro, no precisamente como lo primitivo, y lo civilizado no siempre como aquella sociedad que ha logrado el progreso material (aunque en contadas ocasiones sí ocurra), sino que en un constante ejercicio filosófico (acaso deconstructivo *avant la lettre*) nos enseña cómo lo bárbaro puede existir dentro de lo civilizado y viceversa. A medida

42. A. Roig, *El pensamiento social de Juan Montalvo*, pp. 181-201.
43. Juan Montalvo, «El sur de Colombia», en *Páginas Desconocidas*, La Habana, Universidad de La Habana, 1936, pp. 421-436.
44. Carlos Paladines, *Aporte de Juan Montalvo al pensamiento liberal*, Quito, edición de autor / Fundación Friedrich-Naumann, 1988.
45. En cuanto a lo literario, el ensayo montalvino, como hispanoamericano, se encontraba en búsqueda de una expresión propia. La originalidad americana de Montalvo para Agramante, está «en el modo personal con que vuelven a vivirse determinadas verdades, y con que, según cada peculiar y vital experiencia vuelven a plasmarse». (S. Cordero, *Panorama de los estudios críticos sobre la obra de don Juan Montalvo*, p. 70). Para Susana Cordero aquí radica el mérito de la doctrina montalvina: en la dialéctica entre pensamiento y realidad. Por ello se apoya en Noel Salomón para asegurar que la manera americana de escribir de Montalvo está atravesada por su mestizaje (*ibíd.*, p. 80). Nosotros diríamos por lo heterogéneo de nuestras sociedades. De alguna manera el barroco hispanoamericano se anuncia en Montalvo (*ibíd.*, p. 84).

que nos revela aquello también va configurando específicamente lo que él entiende por civilización.

Un caso ejemplar de lo que acabamos de apuntar lo constituye la reflexión que hace Montalvo en su artículo «Ojeada sobre América»,[46] acerca de la guerra como ley natural entre los hombres y las naciones. Manifiesta que el «derecho» que tradicionalmente se le otorga al fuerte o vencedor para disponer del débil o vencido, esa capacidad de matar a otro y escudarse en una supuesta superioridad legitimada por una ley natural es a todas luces arbitraria, artificial y convencional y oculta en su interior los verdaderos intereses que la motivan. La matanza, la guerra, la ambición desmedida constituyen en realidad signos de barbarie, no se puede pensar en un progreso que atropella. La paz para Montalvo debe nacer de la justicia y no del miedo a la represión. De ahí que se pregunte si es mejor vivir en una civilización ilustrada que está constantemente en guerra o en una comunidad salvaje en paz; o que se cuestione si se puede llamar civilización a una sociedad europea que logra dicho status en base a la amenaza vital. El ensayista ecuatoriano explica que la guerra no es esencial, ni forma parte de una ley natural pues ésta última, si existe, se basa en el equilibrio. El hombre, añade, pervierte esa idea de lo natural y convierte al vencedor en dueño de la ley (el ser humano, a diferencia de los animales, se devora entre los de su misma especie). Lo que ocurre detrás de esta lógica es que se convierte el efecto en causa y con eso se legitima las acciones como las guerras, la esclavitud o las dictaduras que azotan en su tiempo a las naciones americanas.

Como se deja entrever, la posición humanista[47] de Montalvo es la del justo medio, la de la distribución equilibrada de valores. De ahí que si bien su polémica es a todas luces anticlerical, no es anticristiana. Lo que pretende es equilibrar razón y fe. Cree en Dios pero para las cosas del espíritu. Rechaza la ingerencia de lo religioso en las cosas materiales, políticas y económicas de una nación.[48] Abandonar una nación al poder de la religión (de los conser-

46. J. Montalvo, *Las Catilinarias, El Cosmopolita, El Regenerador*, pp. 3-11.
47. Como anota Carrión (*El pensamiento vivo de Montalvo*, p. 29) y como veremos más adelante, el fondo de su pensamiento humanista liberal se basa en las ideas grecoromanas.
48. Las virtudes no son exclusivas de la cristiandad, están también en el hombre de razón y viceversa la razón no solo se encuentra en los intelectuales, sino también en los cristianos. J. Montalvo, *Las Catilinarias, El Cosmopolita y El Regenerador*, pp. 12-24.

vadores) y de los obispos es sumir a la sociedad en la barbarie. El Estado-nación debe poseer autonomía con respecto a la Iglesia.[49]

La barbarie para Montalvo es tiranía, mansedumbre y a ello se opone la república y sus valores (fraternidad, democracia, libertad de opinión). La barbarie se constituye en la dictadura y la esclavitud. Por eso define a la sensibilidad como la sabiduría de la ignorancia (no ilustrada). Desde este punto de vista el bárbaro no es el sujeto no letrado, sino aquel que solo conoce la fuerza. El grado de civilización puede medirse por la sensibilidad a la elocuencia, por la capacidad de respetar,[50] oír y ser escuchado.[51]

La nación, por lo tanto, internamente debe procurar la unidad y ello en torno a los valores de libertad, progreso, amor y confianza, deber y derecho, trabajo y goces. Si bien reconoce que la nación se compone de diferentes miembros y que cada uno tiene facultades diferentes, también plantea que de la cooperación de todos resulta el conjunto. El exceso de autonomía individual provoca la abolición de obligaciones mutuas y derechos en sociedad.[52] Las clases sociales, según Montalvo, tienen derecho a ejercer su diferencia pero ninguna puede vivir aislada. Esa totalidad nacional es reflejo de civilización y progreso.[53] El gobierno de una nación, entonces, debe contar con la aprobación de al menos la mitad de la población.[54]

---

49. En ese sentido nada más despreciable para Montalvo que la Constitución de García Moreno de 1869, también llamada «Carta negra de esclavitud al Vaticano» donde se declaraba la sumisión del Ecuador a la Santa Sede, al Sílabus y al cadalso.
50. Montalvo también explica su idea de civilización y barbarie en una reflexión sobre la hospitalidad. De ella dice «no es hija de la civilización, pero vale más que ella, es antes bárbara inocente, hija de los dioses y diosa de las tribus. Es el instinto de los hombres, el lazo que liga al género humano. Sin ella no habría comunicación entre naciones y separadas por el odio ninguna hubiera salido del estado de barbarie». J. Montalvo, «El Masonismo negro», en *Páginas Desconocidas*, pp. 19 y 20.
51. J. Montalvo, «De la ineficacia de la razón», en *Las Catilinarias, El Cosmopolita y El Regenerador*, pp. 64-72.
52. Montalvo hace una nueva disquisición particular sobre civilización y barbarie. Los salvajes (y aquí se refiere a un estado primitivo) se unen o conservan un vínculo en sus propias leyes o costumbres. La civilización individualista resulta ser, por tanto, más bárbara que el hombre natural. J. Montalvo, *Las Catilinarias,* p. 158.
53. J. Montalvo, «Colegio, cuartel y convento», en *Las Catilinarias, El Cosmopolita y El Regenerador*, pp. 161-165. En una nación civilizada, sentencia, debe existir la armonía militar eclesiástica y civil, cada cual debe girar en su órbita sin tropezarse. Regresaremos específicamente sobre esto cuando tratemos del pueblo y las clases sociales.
54. Y es que, según Montalvo, por la razón o la fuerza se puede ser presidente pero no

Después de revisar brevemente algunas de sus reflexiones sobre la nación podemos entender por qué mira a la Roma republicana. De ella quiere apropiar ideas como la equidad y no igualdad para todos. El Estado debe distribuir las riquezas económicas y culturales en la nación, quitar al que más tiene y dar al que menos o nada posee. Admite pues, que el bien común es justo pero impracticable. Considera que no se puede derrumbar la propiedad privada, sin embargo se puede ser más equitativo. «Tener cada cual el equilibrio perfecto de las necesidades y las satisfacciones: esta oposición permanente del trabajo con la riqueza, del hambre con la abundancia compone el desorden mortal en que vivimos».[55]

Entonces, tenemos por un lado una nación unida en valores liberales pese a las diferencias internas y un Estado[56] que siguiendo la misma doctrina garantiza el cumplimiento de estos anhelos. Pese a las evidentes coincidencias con una ideología liberal europea o general, Montalvo posee una visión particular[57] sobre el liberalismo.

> […] Llamar liberales a los que impulsan al género humano hacia el progreso representado por el adelanto físico y moral, y conservadores a los que se oponen a él, creídos de que cumplen con lo que manda Dios, o cometiendo por malicia el grave error con el cual tanto perjudican a sus semejantes.[58]

La esencia de lo liberal, por lo tanto no es moderna (está desde siempre y en todas las culturas), ni se corresponde al pensamiento de un partido

---

sirve de nada si no representa a la mayoría de sus compatriotas. J. Montalvo, «Sin partido no hay gobierno», en *ibíd.*, p. 159.

55. J. Montalvo, *Las Catilinarias*, p. 357.
56. Donde los tradicionales poderes ejecutivo, legislativo y judicial se mantiene en equilibrio.
57. Roig lo define como un cosmopolita que necesita ver lo que ocurre en otros lados para librarse del pasado colonial local. Como vemos esto lo acerca al Estado cosmopolita del que habla Mariátegui en el proceso de la formación de la literatura nacional en América Latina (José Carlos Mariátegui, «El proceso de la literatura», en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1978, pp. 229-351). No obstante, Roig plantea de manera tajante, en eso no concordamos y lo explicaremos en el siguiente apartado, en que trata también de superar lo primitivo de su pueblo. A. Roig, «El buen salvaje», en *El pensamiento social de Juan Montalvo*, pp. 181-201.
58. J. Montalvo, «Liberales y conservadores», en *Las Catilinarias*, *El Cosmopolita*, *El Regenerador*, pp. 122-127.

político (un militante conservador puede ser liberal y viceversa). Para Montalvo, el liberalismo implica ilustración y progreso y el conservadurismo ignorancia y estancamiento.

Ahora bien si nos detenemos, por lo menos brevemente, en la exégesis que hemos hecho de las ideas que Montalvo tiene de la nación podemos llegar a ciertas conclusiones parciales.

1. Su ideología nacional es liberal y se opone a la reacción conservadora colonial. Consecuente además con su extracto social (pequeño burgués, clase media), sus principios se adecuan a la realidad ecuatoriana.[59] De ahí que si bien simpatiza con el bajo pueblo, en cuanto aspiración a la emergencia de sectores oprimidos,[60] no puede ser considerado un sujeto que lucha por la clase trabajadora. Esto no solo porque, como bien indican Cordero y Roig, en Ecuador en esa época no existía la figura del obrero, sino sobre todo porque creía en la propiedad privada y criticaba a los comunistas (los de la Comuna de París) por su irracionalismo y a los materialistas por su *presentismo*.[61] Resulta forzado plantear que Montalvo anunciara una nación socialista o pre-marxista, es más justo anotar que el aporte de su pensamiento está ligado a su «republicanismo místico», «utopismo constitucionalista» o humanismo liberal progresista[62] que confiaba en una ley distributiva justa. A eso apunta su neoclasicismo romano en la concepción del Estado y propiedad privada, no al socialismo sino a la república utópica.[63]

---

59. En ello concuerdan tanto Susana Cordero como Andrés Roig (en las obras antes citadas). Montalvo homologa su situación de clase (no es ni aristocracia, ni plebe) con su mestizaje (se enorgullece de poseer lo mejor de dos mundos: el local y el occidental). Se identifica, por tanto, con el mestizo.
60. Esto se explicará con detalle en el siguiente apartado.
61. Montalvo creía necesario evaluar el pasado para actuar bien en el presente y construir un buen futuro.
62. Es cierto que *La Sociedad Republicana de Quito* formada por Montalvo en 1876 reúne a profesionales con artesanos y que sin ser socialismo puede ser visto como el germen de organizaciones clasistas o sindicales. No obstante, su propósito, como manifiestan Cordero, Roig y Paladines, y en eso nos adherimos, no es formar una Internacional de Trabajadores, como interpreta Naranjo, sino reivindicar el valor del trabajo individual funcional por sobre el poder institucional monárquico o eclesiástico. De alguna manera Montalvo trata de ilustrar al artesano.
63. No obstante, la actitud de Montalvo frente al socialismo a veces resulta oscilante. Por un lado critica de la Internacional Socialista el extremismo, terrorismo y su situación marginal, pero por otro aplaude su republicanismo, liberalismo extremo, cosmopolitismo y organización del trabajo. A. Roig, «Montalvo y el socialismo», en *El pensamiento social de Juan Montalvo*, pp. 123-156.

2. Si bien los sujetos nacionales montalvinos se organizan en torno a la igualdad de valores humanos, la distribución de las riquezas y del conocimiento pasa más bien por la equidad.

3. La nación, para Montalvo, no puede fundamentarse en el individualismo extremo,[64] ni en la anarquía de un pueblo revolucionario. De ahí que oscile entre dos prioridades, la formación de la nación (generalmente su mayor interés) o del Estado. Según Roig, esto demuestra que la obra montalvina es la de un individualista moderado que no cree en la autonomía, ni en el Estado total. Su línea civilizadora, sería entonces la de la clase media.[65]

4. Finalmente, y siguiendo a Paladines,[66] podemos afirmar que si bien Montalvo es heredero de una tradición pre-liberal en el Ecuador (la de Eugenio Espejo, José Mejía Lequerica, Vicente Rocafuerte), le imprime a la doctrina una orientación radical, fundamentada en las virtudes humanas y valores morales. Formula así una concepción del mundo antropocéntrica, un nuevo humanismo donde el hombre debe ser consciente de su peculiaridad y desarrollarla en diversos dominios de la realidad. Desde su perspectiva, todos los pueblos deben integrarse al progreso, esta modernización exige al mismo tiempo un robustecimiento de las virtudes humanas. El mayor mérito de Montalvo, por lo tanto, fue haber constituido al liberalismo en cuerpo doctrinario, en una interpretación global de la realidad, en una alternativa a los modelos existentes y fundamentación de la totalidad. Más que culturalista intencional, como dice Carrión,[67] su proyecto humanista laico, según Paladines, al abarcar tantos temas pretende enfrentarse a la desintegración nacional y ello, sin proponérselo, configuraba y expresaba la heterogeneidad del discurso nacional. Lo cual sin embargo, no oculta su intención, a veces expresa de crear una unidad nacional sobre la base de una sola cosmovisión: la liberal (progreso, cultura, libertad).

64. El capitalismo individualista se asemeja, para Montalvo, a la competencia que propone el evolucionismo darviniano. Ninguna de las dos lo convence.
65. A. Roig, «El buen salvaje», en *El pensamiento social de Juan Montalvo*, pp. 181-201.
66. C. Paladines, *El aporte de Juan Montalvo al pensamiento liberal*.
67. B. Carrión, *El pensamiento vivo de Montalvo*, p. 26.

¿EL PUEBLO O LOS PUEBLOS?

Según Andrés Roig,[68] la idea de clase que esgrime Montalvo posee dos raíces: el pensamiento social europeo del siglo XVIII y la propia experiencia social y política del ensayista ecuatoriano en el siglo XIX. En esto último juega un papel decisivo la extracción socioeconómica (clase media) y étnica (mestizo) latinoamericana del autor. Eso explicaría la vigencia del pensamiento montalvino, así como sus posibles contradicciones. Y es que cuando Montalvo se refiere a la noción de clase se mueve entre «el deber ser social» y «el ser social». Esto que parece contradictorio, en realidad es complementario si entendemos, como lo hace el investigador argentino, que se trata de una idealidad necesaria para que el otro pueda ser y desde ahí formar una república democrática.

Para ser más claros, el concepto de pueblo de Montalvo en ciertas ocasiones alude a los pobres y en otros momentos a la totalidad de la nación (no solo a la plebe). Eso no implica incongruencia sino la necesidad de unidad y superación de la dicotomía dominante-dominado para poder construir la nación orgánica. Lo que no quiere decir que Montalvo suprime la noción de clase, sino que plantea un diálogo interclasista, desde el respeto de las funciones de cada grupo en la totalidad.

A nosotros nos interesa fundamentalmente examinar, en esa doble concepción, aquel pueblo que está relacionado con la idea de «una multitud compuesta por la parte laboriosa y útil de la sociedad humana».[69] Es decir, la población más humilde de la nación. El énfasis radica en el hecho de que aquí, el pensamiento de Montalvo opera también de forma doble y casi contradictoria. Por un lado se muestra acorde a su tiempo, paternalista, pues cree en la necesidad de ilustrar a este pueblo para poder construir una civilización americana. Pero por otro lado, y aquí su aporte como adelantado, entiende a este hombre popular como un sujeto con una cosmovisión propia que le permite, en ocasiones, autodeterminarse.

Así, el polemista es capaz de afirmar que el pueblo posee una sabiduría que nace de la práctica. Sapiencia que es tomada del buen sentido, pero también del ejemplo de los hombres que por sus virtudes e inteligencia destacan en la sociedad (conociendo su carácter orgulloso, ¿hace aquí una alusión a sí mismo?).

---

68. A. Roig, «La idea de clases», en *El pensamiento social de Juan Montalvo*, pp. 79-96.
69. J. Montalvo, *Las Catilinarias*, p. 108.

No obstante la última parte de su afirmación, Montalvo añade que si bien el pueblo no estudia en los libros, tiene la capacidad de conocer el mal y aplicar el remedio. Y aunque la instrucción formal es importante, más lo es reconocer las virtudes y razones que pueden ayudar a solucionar los problemas. De ahí que le recomiende al pueblo: trabajar y observar.[70]

Como vimos en la idea de nación de Montalvo, cada clase social, pese a sus diferencias o mejor dicho en virtud de ellas, debe integrar una totalidad cooperativa. Pues bien, en ese conjunto cada grupo debe ceder parte de su libertad. «El pueblo no está entonces obligado a la subordinación ciega y absoluta».[71] Esta aseveración le permite invertir los esencialismos sobre la servidumbre y manifestar que el esclavo no es ignorante *per se*, sino que es la falta de libertad la que lo convierte en tal. Agrega que el exceso de libertad o individualismo exacerbado constituye una esclavitud de las pasiones que fácilmente se convierte en tiranía. Las leyes creadas en el bien común son las que deben garantizar el respeto hacia el pueblo y hacia cada una de las otras clases sociales.

Por otro lado, si bien recomienda el trabajo como medio para construir un pueblo virtuoso, no cree, como lo hace la oligarquía burguesa, que el sujeto popular sea un irresponsable por naturaleza. Lo que plantea Montalvo es un equilibrio entre la razón y los placeres. Equilibrio que por lo demás es natural puesto que según él, el ocio nace del trabajo, está latente en su interior. No existe ocio sin trabajo.[72]

Al referirse al tema de las dictaduras y el papel del pueblo en ese estado de excepción,[73] nuestro ensayista considera que si bien la imposición de la fuerza es despreciable, también lo es el pueblo que no se rebela. Y es que un conglomerado social esclavizado está degradado. Un pueblo no puede ni debe corromperse por sus infames gobernantes, nos dice, al hacerlo se está convirtiendo en esclavo y la esclavitud es antirrazón que vuelve animales a los hombres.[74] Entonces, en caso de tiranía, el pueblo

---

70. J. Montalvo, *Las Catilinarias, El Cosmopolita, El Regenerador*, p. 113.
71. *Ibíd.*, p. 116.
72. *Ibíd.*, pp. 120, 121.
73. J. Montalvo, *Las Catilinarias*, pp. 82-123.
74. Bajo este parámetro debe entenderse la polémica burla que Montalvo hace de la figura del chagra, mayordomo o campesino rural en la Primera Catilinaria (J. Montalvo, *Las Catilinarias*, 1994, pp. 63-81). No se trata de un menosprecio de este sujeto por su condición de hombre de campo no ilustrado, sino por su condición de vil y bruto siervo que

debe satisfacer sus necesidades en la revolución, si no lo hace es inepto y vergonzoso.[75]

No obstante esta confianza en las capacidades del pueblo, Montalvo regresa nuevamente a los grandes hombres de ideas (héroe y libertador) que deben guiar a este pueblo. Logra, en todo caso, establecer entre ambos una relación interdependiente de cooperación, unión e impulso mutuo, que parece superar la idea de paternalismo: este guía no puede hacer nada sin un pueblo que lo entienda y apoye. Donde no hay pueblo que busque justicia tampoco hay hombre de ideas. El pueblo tiene sensibilidad para la sabiduría y virtudes, pero cuando falta el verdadero guía, el pueblo adora al simulacro.

Esto último le permite dar el siguiente paso. Se alinea con los pensadores de su época e introduce la necesidad de ilustración o educación popular.[76] Usando como ejemplo no la Europa mediterránea, ni la norteña insular, sino la confederación Helvética (Suiza), asegura que mientras más ilustrado es un pueblo menos tendrá que lamentar abusos.[77] Pese a esto, realiza una especie de compensación moral al pueblo cuando examina la relación de nuestras repúblicas americanas con la ilustración: la falta de instrucción en nuestras naciones es uno de los factores del problema socioeconómico del pueblo. El motivo de que ésta no se cumpla no radica en incapacidad mental del sujeto popular, sino en el interés de los gobernantes porque la situación se mantenga así.

Montalvo entiende la nación en función de las clases sociales. Las divide, según Roig,[78] en militar, eclesiástica y civil. Luego ubica dentro de esta última al pueblo, y al mismo tiempo hace que todos estos actores participen de una noción global de pueblo-totalidad. Esto definitivamente provoca una sensación de contradicción que hemos tratado de explicar en función de cómo la obra montalvina se hace cargo de nuestra compleja realidad hetero-

---

va a proyectarse luego en despotismo hacia sus semejantes cuando logra alcanzar el poder. Alude a Ignacio de Veintemilla.

75. De todas maneras, Montalvo no entrega toda esa responsabilidad al pueblo. Reconoce que aquellos con más herramientas críticas, económicas y de virtudes son cómplices de perpetuar la tiranía, si tampoco hacen nada. J. Montalvo, *Las Catilinarias*, pp. 208.
76. Nuevamente nos da la impresión de autorreferencialidad pues sus ideas se difunden desde la imprenta y promueven la libertad de opinión. Sin embargo el público lector es reducido, no precisamente el pueblo.
77. J. Montalvo, *Las Catilinarias*, p. 219.
78. A. Roig, *El pensamiento social de Juan Montalvo,* pp. 79-96.

génea latinoamericana. Pues bien, al abocarse a la clase, Montalvo también hace desaparecer del horizonte la división de la sociedad en castas (raciales), estratificación propia de la colonia. Si por un lado, esto permite una mejor reivindicación del pueblo, también trae consigo el problema de la subvaloración de las diferencias culturales étnicas que se dan dentro del sujeto popular. Así, el ensayista ecuatoriano se nos aparecerá, nuevamente y por última vez, oscilando entre dos concepciones de la realidad latinoamericana: entre el olvido de las particularidades culturales dentro de las masas populares y el entendimiento de ciertas peculiaridades identitarias que se dan al interior del sujeto latinoamericano y que se producen en razón de construcciones históricos-sociales concretas.

FRENTE A NEGRAS PASIONES... UNA PASIÓN NEGRA

Para examinar la postura que Montalvo asume frente a los diferentes pueblos que conforman las naciones latinoamericanas, creemos conveniente centrarnos en la caracterización que hace del afrodescendiente. Ahondar en el tratamiento de este conglomerado resulta de mucha utilidad en cuanto anuncia, conservando las disimilitudes que le imponen lo cultural, un similar entendimiento de los sujetos populares indígenas, campesinos y urbanos.

Podemos adelantar que la obra montalvina, cuando se aboca a lo negroamericano, opera subsumiendo a este grupo dentro de la idea de pueblo (entendido como plebe: labradores y artesanos) o particularizándolo desde un punto de vista pre-negrista. No obstante, en algunas ocasiones logra romper ambos límites y se acerca a ellos desde una visión cultural, donde pone de relieve la construcción histórico-social particular de este grupo y su integración a la idea de lo diverso de nuestra América, es decir, como afrolatinoamericanos.[79]

Aunque en las polémicas que estamos analizando el sujeto afroecuatoriano aparece de manera tangencial, las breves afirmaciones que de él hace son

79. Al respecto cfr., Franklin Miranda, *Hacia una narrativa afroecuatoriana. Cimarronaje cultural en América Latina*, Quito, Abya-Yala y Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Esmeraldas, 2005.

suficientes para aproximarnos a una propuesta que se despliega en el mismo sentido, aunque con mayor extensión, en otros ensayos.

Así, en un pasaje de *Las Catilinarias*,[80] el ensayista cuenta la historia de su visita a un caserío costeño donde tuvo que pasar la noche y donde el clero aparece en franca oposición al pueblo negro, a propósito de una fiesta que no puede ser acallada. Montalvo demuestra (no sin dificultades y acaso sin buscarlo *ex profeso*) cómo la abundancia festiva (de la música, la comida y la bebida) del sujeto afrodescendiente, en cuanto sujeto popular entregado a los placeres, es algo distinta al egoísmo de la abundancia que ansía el clero y en la que se envilece el presidente Veintemilla. Si bien es cierto que el pensamiento montalvino vacila entre la valoración de este aspecto del pueblo negro, como una muestra de que pese a los intentos de represión por parte de las élites aún se conserva rebelde en la alegría y la condenación de ello por el exceso de pasión acaso «salvaje», también es real que la lectura que hace en este caso de la música y de las costumbres afrodescendientes es, por donde se lo vea, estereotipada, determinista, esencialista.

En esta misma obra,[81] Montalvo se encarga de demostrar que la manumisión de esclavos negros que realizó el general Urbina en Ecuador en 1852, más que una obra de voluntad liberadora, se trató de una acción que obedeció a la presión de las circunstancias económico-políticas del país y la región en esa época.[82] El verdadero anti-esclavismo, el que profesa nuestro ensayista, busca la revaloración de un hombre degradado por la servidumbre. Reconoce, por lo tanto, que el sometimiento de un pueblo (cualquiera sea la «raza») no se origina por la condición cultural de dicho grupo, sino en el ejercicio de poder por parte de quienes se creen superiores. Y añade que en tanto el negro y el indio no se rebelen a ese orden, seguirán siendo vasallos y dignos de ser tuteados sin reclamos.[83] El mismo destino tendrá la nación que no se levante contra el tirano.

---

80. J. Montalvo, *Las Catilinarias*, pp. 152-153.
81. *Ibíd.*, p. 144.
82. Al igual que en la reflexión que hace del chagra en la tercera Catilinaria, el polemista, siempre que cuenta parte de su biografía, demuestra su desprecio por los sicarios negros (esos que recuerdan a los negros tauras que obedecían las órdenes de Urbina) pero dicha crítica no está dirigida a la condición afrodescendiente del sujeto, sino al hombre que se somete a tan vil servidumbre.
83. J. Montalvo, *Las Catilinarias*, p. 314.

Ahora bien para entender sobre qué trasfondo filosófico y cultural se asientan estas consideraciones sobre el negro en Montalvo, debemos revisar la cita que hace de Séneca en la penúltima Catilinaria y que amplía en el primero de sus *Siete Tratados.* «Todos los hombres tiene un mismo origen: uno no es más noble que otro sino en cuanto ha recibido de la naturaleza mejores disposiciones morales».[84]

La tesis central que guía al tratado montalvino titulado «De la Nobleza»[85] consiste en que el género humano posee un solo origen, pese a las diferencias raciales y de clase. Para fundamentar su argumento equilibra explicaciones racionales y de fe cristiana. Eso le permite pensar en la primera pareja creada por Dios, como los padres de una misma humanidad fraterna[86] y al mismo tiempo desechar las propuestas evolucionistas-naturalistas que aseguran que el hombre desciende del mono. Si los seres humanos comparten un mismo origen, ¿cómo explica, entonces, la división de razas?

Lo primero que hace Montalvo es desenmascarar las falacias que explican la diferencia a partir de razones biologistas: el clima o las condiciones geográficas, o a partir de esencialidades religiosas como la maldición de los hijos de Noé (la maldad no es innata, ni los caracteres físicos son causa de inferioridad).[87] En ese sentido, nuestro ensayista se empeña en demostrar que la sangre africana no retarda la civilización (al contrario puede incluso fertilizarla) pues en África los negros viven en comunidades que se rigen por leyes propias. Es la esclavitud la que coloca a los afrodescendientes en una situación inferior.

Teniendo en cuenta que la libertad es el supremo civilizador de hombres, Montalvo confía en que cualquier pueblo en el mundo donde el negro y el indio puedan sentarse en el senado, en conjunto con la raza mestiza predominante, habrá avanzado mucho en civilización. Hispanoamérica, por supuesto, también debe reconocer el aporte indígena y negro. Si recorremos ese camino civilizatorio, podrá ser perdonado el crimen de la conquista (deli-

84. *Ibíd.*, p. 321.
85. J. Montalvo, «De la Nobleza», en *Siete Tratados*, 1923, pp. 3-94.
86. En los pueblos originarios del nuevo mundo, como los Incas, y en otras muchas culturas se habla de una pareja inicial. Eso le da a Montalvo el respaldo para hablar de un origen mítico-divino común a la humanidad.
87. La belleza es relativa y está condicionada según Montalvo por la pulcritud y cuidado de una vida cómoda. Es decir, la clase influye en la construcción de un parámetro particular de belleza.

to no por el contacto cultural sino por el esclavismo y la discriminación racial). La principal tarea entonces es derribar la idea del esclavismo como cosa natural a la que se inclinan estos «seres inferiores».

En resumen, Montalvo cree que todos los hombres provienen de Dios y que en lo múltiple se expresa la unidad del universo. No obstante, son las construcciones históricas las que hacen que un pueblo sea más «avanzado» que otro.

Eso que pasa con las razas, ocurre de manera similar con las clases. Si todos los hombres tienen un mismo origen, la nobleza no es cosa natural. La noción de lo noble se define según sabiduría y virtudes, no según esencialidades biológicas o jerarquías sociales instauradas artificialmente. «La nobleza no es cosa esencial, innata: el noble se hace».[88] La nobleza, entendida en estos términos, es compatible con la democracia republicana, puesto que a partir de la primera se defiende el valor de la segunda.

En América Hispana, critica Montalvo, se conserva todavía la equivocada idea de lo noble aristocrático monárquico. Se niega por lo tanto el mestizaje indio y negro, en pos de una pureza de sangre que garantice la categoría de nobleza. Al igual que en el resto del mundo, la nobleza americana debe fundarse en las virtudes y la inteligencia, puestas al servicio público y privado. La nobleza como título debe desaparecer en una república democrática, debe más bien erigirse en la práctica. El criollo americano reniega de su hermano cholo, roto, huaso, gaucho, zambo, mulato, y al creerse superior a él se opone a la moral y se convierte en el menos noble de los sujetos.

Como vemos, cuando Montalvo se ocupa directamente del hombre negro, de su lugar en el género humano y en Latinoamérica, pese a que utiliza ciertas razones de origen religioso, supera los esencialismos e instala la idea de la construcción histórico-social concreta como determinante de las diferencias y las jerarquías artificiales entre los hombres. Aunque de alguna manera propone una teleología civilizatoria, fundada siempre en los mismos valores liberales humanistas para todas las culturas, no se puede negar su inmenso aporte con respecto a la conformación de una sociedad democrática, donde el respeto a la diferencia en una misma totalidad se vuelve garantía de felicidad. Estamos, pues frente a un pensamiento tan adelantado para el siglo XIX, que aún hoy posee vigencia.

---

88. J. Montalvo, *Siete Tratados*, p. 44.

No obstante, el ideario montalvino no puede escapar del todo a su época. A la luz de lo arriba anotado, se vuelve imposible negar que el ensayista ecuatoriano haya luchado contra la discriminación racial[89] y por la convivencia[90] multicultural (término nuestro y contemporáneo) en las naciones latinoamericanas. Lamentablemente, tampoco se puede ocultar que en su quijotesca batalla contra los males sociales que aquejaban a nuestras repúblicas, no pudiera deshacerse de ciertas categorías del pensamiento occidental, donde se reproducía justamente aquello que estaba combatiendo. Montalvo, al tiempo que intenta derribar esas ideas de lo inferior asociado a cualidades innatas o dadas de antemano, caracteriza todo lo despreciable de la sociedad con el color negro.[91] Pese a esta contradicción se entiende su proyecto y de alguna manera se atenúa su error en cuanto opone a las negras pasiones, una pasión negra.

CODA FINAL

A lo largo de las tres grandes polémicas montalvinas que hemos analizado, este ensayistas se construye a veces como un hispanoamericano que mira a Europa en busca de aprobación (americano europeizado). Otras veces, como un americano que desligándose de la metrópoli trata de elaborar un pensamiento autónomo sobre Hispanoamérica que, sin embargo, sigue funcionando con la lógica occidental que quiere superar (hispanoamericanófilo). Y unas cuantas veces, las que nosotros más valoramos, se erige como un verdadero pensador latinoamericano que, desde la estructura de su discurso hasta el contenido mismo de sus diatribas, toma en cuenta nuestra heterogeneidad, respeta la diferencia y entiende los procesos histórico-culturales que ella conlleva.

Solo teniendo en cuenta estos tres Montalvos (si es que no hay más) podemos entender por qué se trata de un hombre que va y viene entre la tradición y la ruptura en el desarrollo del pensamiento latinoamericano. ❊

Fecha de recepción: 29 enero 2007
Fecha de aceptación: 19 abril 2007

89. Bien lo señala Justino Cornejo en *Lo que tenemos de mandinga (prohibida para negros, zambos, mulatos y otros de igual ralea)*, Portoviejo, Editorial Gregorio, 1974, p. 10.
90. Nelson Estupiñán Bass, «Flash en Montalvo», en *Desde un balcón volado*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1992, p. 60.
91. Cfr., el artículo de Juan Montalvo, «El masonismo negro», en *Páginas Desconocidas*, pp. 6-23.

Bibliografía

Barrera, Víctor, «La polémica como manifestación crítica y literaria: Domingo Faustino Sarmiento», en *La formación del discurso hispanoamericano (1810-1870)*, Universidad de Chile, 2005, tesis doctoral.

Blanco-Fombona, Rafael, «Prefacio», en Juan Montalvo, *Siete Tratados*, t. I, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1923.

Carrión, Benjamín, *El pensamiento vivo de Montalvo*, Buenos Aires, Losada, 1961.

Cordero, Susana, *Panorama de los estudios críticos sobre la obra de don Juan Montalvo*, Quito, Banco Central del Ecuador (separata del vol. V, No. 12), 1982.

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

Cornejo, Justino, *Los que tenemos de mandinga (prohibida para negros, zambos, mulatos y otros de igual ralea)*, Portoviejo, Editorial Gregorio, 1974.

Estupiñán Bass, Nelson, *Desde un balcón volado*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1992.

Gutiérrez Girardot, Rafael, *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX*, Maryland, Latin American Studies Center, 1990.

Henríquez Ureña, Pedro, «Caminos de nuestra historia literaria» de «Seis ensayos en busca de nuestra expresión», en Emma Susana Speratti, edit., *Obra crítica*, México y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1960.

—— «La utopía de América», en Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, edits., *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

Mariaca Iturri, Guillermo, *El poder de la palabra: Ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana*, La Paz / La Habana, Universidad Mayor de San Andrés / Casa de las Américas, 1993.

Mariátegui, José Carlos, «El proceso de la literatura», en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1978.

Martí, José, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

Miranda, Franklin, *Hacia una narrativa afroecuatoriana. Cimarronaje cultural en América Latina*, Quito, Abya-Yala / Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Esmeraldas, 2005.

Montalvo, Juan, *Siete Tratados*, t. I, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1923.

—— *Páginas Desconocidas*, La Habana, Universidad de La Habana, 1936.

—— *Ensayos, Narraciones y Polémica*, Buenos Aires, Jackson Editores, 1946.

—— *Las Catilinarias, El Cosmopolita y El Regenerador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

—— *Las Catilinarias*, «Nota introductoria» de Plutarco Naranjo, Quito, Libresa, Colección Antares, vol. 25, 1994.

Naranjo, Plutarco, «Nota introductoria», en Juan Montalvo, *Las Catilinarias*, Quito, Libresa, Colección Antares, vol. 25, 1994.

Paladines, Carlos, *Aporte de Juan Montalvo al pensamiento liberal*, Quito, Edición de autor / Fundación Friedrich-Naumann, 1988.

Reyes, Óscar, «Reseña de la Historia Cultural del Ecuador», en Juan Montalvo, *Ensayos, Narraciones y Polémica*, Buenos Aires, Jackson Editores, 1946.
Roig, Andrés, *El pensamiento social de Juan Montalvo. Sus lecciones al pueblo*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1995.
Rojas, Ángel, *La novela ecuatoriana*, Guayaquil-Quito, Publicaciones Educativas Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 29, s.f. [1948].
Rojo, Grínor, «Pedro Henríquez Ureña o la búsqueda de nuestra expresión», inédito.

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
22 / II semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

Anatomías contrariadas: la representación del cuerpo en la literatura sobre los Andes

PILAR ECHEVERRY ZAMBRANO
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

RESUMEN

La autora analiza tres textos latinoamericanos que muestran construcciones del imaginario andino, extendidas a ciertos estereotipos sobre la corporalidad andina: frágil, dolorida, para la cual la esperanza de liberación radica en un azar. En «Boletín y Elegía de las Mitas», César Dávila presenta una versión del cuerpo indio «exclusivamente centrada en la vejación de lo anatómico» (de su cabeza y genitales, de órganos tan profundos como el corazón y el esqueleto), con lo que el cuerpo desnudo y forzado se convierte en ajeno. En «El sueño del Pongo», de José María Arguedas, el cuerpo del indio oprimido es diminuto, y porta una «gestualidad comprimida que se pone en juego a partir de posturas humilladas». Pese al final aparentemente optimista de ambos textos, se trata de productos culturales que cumplen un rol en el ejercicio de control social. En «Barraquera», de José de la Cuadra, el cuerpo de esta mujer es fundado a partir de violaciones, muertes y migraciones forzadas: habituado a sufrir y callar, para este cuerpo el dolor se convierte en la única vía posible de acceso al placer. Se remarca que el tiempo cronológico de los tres relatos es el de la espera, el tiempo del destino. Para estos cuerpos-lugares siempre vulnerables y violentados, burlados o invisibilizados, lo fatal fundamentaría un cierre de lo histórico.

PALABRAS CLAVE: José María Arguedas; César Dávila Andrade; José de la Cuadra; cuerpo; corporalidad.

SUMMARY

The author analyzes three Latin-American texts which show the constructions of the Andean imaginary extended to certain stereotypes around Andean corporality: fragile, distressed, for which the hope of liberation is left to chance. In «Boletín y Elegía de las Mitas,» César Dávila presents a version of the Indian body «exclusively centered in the mockery of the anatomic» (of his head and genitals, of organs as deep as the heart and skeleton), which becomes alien to the naked and forced body. In «El sueño del pongo», by José María Arguedas, the body of the oppressed Indian is diminutive, and carries a «series of gestures which are introduced from humiliated positions». In spite of the apparently optimistic conclusion of both texts, the cultural products that fulfill a role in the exercise of social control are addressed. In «Barraquera», by José de la Cuadra, the body of this woman is established by rapes, deaths and forced migrations: being accustomed to suffer and keep silence, for this body pain becomes the only possible way to access pleasure. It is emphasized that the chronological time of the three accounts is that of waiting, the time of destiny. For these bodies-places always vulnerable and subjected to violence, ridiculed or made invisible, the inevitable would be founded on the closing of the historic.

KEY WORDS: José María Arguedas, César Dávila, José de la Cuadra, Body, Corporality.

¿Qué significa definir y defender una tierra natal?
¿Cuáles son los intereses políticos que mueven
el reclamo de un hogar o, a veces, el relegamiento a un hogar?
James Clifford, «Culturas viajeras».

I

EL PRESENTE TEXTO se instaura en el marco de una discusión que ha tomado algo de fuerza en los debates académicos contemporáneos acerca del mundo andino, preocupada por reflexionar sobre *qué es y por qué existe* como categoría discursiva y metodológica, lo que comúnmente en Latinoamérica ha dado en llamarse *lo andino*. En el contexto discursivo tradicional, hay varios imaginarios que se han consolidado como memorias históricas y epistémicas sobre la «andinidad». En esta ocasión, nos ocuparemos de la textualidad y representación semántica que ha caracterizado a los Andes como un escenario cultural marcado por el dolor y el carácter irremediable de un indígena y mestizo sometido, cuyo sustrato ontológico se determina por la presencia indisoluble de la nostalgia.

Al respecto, la historiadora Verónica Salazar, comenta:

> La imagen del indígena vencido, coartado, martirizado, melancólico, doliente, es también una presencia innegable en los círculos académicos. Incluso, importantes intelectuales como Tzvetan Todorov en *La Conquista de América* y Nathan Watchel en *Los vencidos: los indios del Perú frente a la conquista española*; han elaborado explicaciones desde la semiótica y desde la historiografía respectivamente, que han reproducido esta ubicación del mundo indígena en un esquema evolutivo en el que la derrota aparece como inevitable y como rasgo culturalmente distintivo (2006: 7).

En este sentido, el debate sobre el origen y razones de esta representación también se ha preocupado por estudiar, por un lado, cuáles son los horizontes históricos y literarios que han narrado dicho imaginario como un hábitat territorial compacto y definido, que parece pasar por alto complejos procesos interculturales, de migraciones e intercambios sociales; y por otro, cómo se construye la relación entre la conceptualización hecha al interior de las ciencias sociales acerca de este imaginario y el uso de éste en la cotidianidad y diversidad de las culturas «andinas». Una gran variedad de enfoques culturales que asumió este horizonte simbólico como incuestionable, se despreocuparon por interrogar las razones históricas y políticas que construyeron los discursos que lo configuraban, y cómo las nominaciones y simbologías de dichos discursos legitimaban la prolongación de prácticas cotidianas que resultaban, en cierta medida, reproductoras de esquemas tradicionales de poder.

A propósito de dicho olvido, este ensayo se ocupará específicamente de explorar *las representaciones del cuerpo* construidas por relatos literarios que se inscriben dentro de la caracterización tradicional acerca de lo andino que anteriormente mencionamos y que a nuestro juicio han contribuido a que la percepción sobre esta región tenga unas características tan particulares como estrechas, convertidas, de esta forma, en referencias paradigmáticas que lograron anquilosar el saber sobre los Andes, a través de la prolongación de estereotipos sobre la corporalidad de los múltiples y muy divergentes grupos humanos que constituyen esta región cultural.

II

Te miré en mis ojos de cautivo. Lloré agua de sol en punta de pestañas.
César Dávila Andrade, *Boletín y elegía de las mitas.*

El cuerpo es, sin duda, uno de los receptáculos predilectos de ideologías e imaginarios, en su interior se ciernen las más elaboradas representaciones culturales que fluyen mezclándose con ascendencias de episodios biológicos, educativos, históricos o subjetivos bastante heterogéneos. Cuerpo es sinónimo de morada, de acumulaciones mestizas y acomodos parásitos, de fantasmas pasados y espectros futuros informes o sin tiempo, guardados todos ellos en los recovecos de las vísceras, en el oscuro profundo del hueso, o en la fuga sin tregua del gesto y el movimiento.

Las corporalidades siempre han sido compuestas, el yo y los otros las fundan y conquistan, otras veces las emancipan o las devuelven, con lo cual no hay cuerpos vacíos de sentido o carentes de memoria; ajenas o propias las historias de los cuerpos son episodios latentes, con la calidad dual de aquello que es tan invisible como evidente, y tan inamovible como cambiante.

Las regiones culturales, y en este caso la andina, en su calidad de imaginaciones concertadas o impuestas, construyen asimismo, representaciones sobre el universo corporal, ello les permite edificar sus paisajes éticos y estéticos de certidumbre o contradicción necesarios para que los avatares de la cultura sean posibles. De esta forma, el discurso de corte *literario*, que en la presente reflexión abordaré, como uno de los medios capaces de producir simbologías de identificación, edifica un panorama corporal para el llamado «mundo andino» y delimita sus fronteras y alcances. En este sentido, los textos y autores que se explorarán desde la mirada de los estudios culturales, constituyen un relato acorde con el proyecto de constitución de una nación andina montuna y adolorida, ensimismada en sus contrariedades centenarias y partícipe del género de imágenes sobre «lo indio» y «lo mestizo», instauradas convencionalmente como modelos hegemónicos de representación.

Los cuentos y poemas escogidos tienen en común tres características. La primera, que se enmarcan dentro de una tendencia indigenista presente en muchos enfoques culturalistas a lo largo de todo el siglo XX; la segunda, que dicha postura indigenista marcó en Latinoamérica una vocería hecha por la intelectualidad blanco-mestiza, hacia las llamadas clases «oprimidas» generalmente indígenas, para expresar por ellas sus necesidades de vida y sus recla-

mos más urgentes; pero que pese a su calidad poética y narrativa, al parecer, no logró distanciarse de los discursos del poder nacionalista que intentaba cuestionar. Y una tercera y última, que se refiere a cómo aparentemente la imagen del indio o mestizo andino sometida al dolor y la burla, al final de los relatos logra emanciparse y exorcizar las penurias a través de la resurrección, el sueño o la evocación.

Esta aparencial emancipación de la que disfrutan los personajes e historias de los relatos que a continuación veremos, es la que se pone en duda a través de la reflexión sobre la representación corporal. El propósito de hacerlo surge tras la observación de cómo, aunque son varias las décadas que pesan sobre los relatos, algunos movimientos sociales o intelectuales han hecho uso en la actualidad de dicha estrategia discursiva como complemento legitimador de sus procesos de crítica y movilización, frente al uso tradicional del poder, con lo que han logrado reproducir esquemas políticos de más vieja data incrustados en las subjetividades andinas, y mucho más complejos que los que ellos mismos ponen en duda.

III

BOLETÍN Y ELEGÍA DE LAS MITAS[1] (CÉSAR DÁVILA ANDRADE, ECUADOR, 1959) EL DOLOR ES UN ÓRGANO MÁS EN LA ANATOMÍA ANDINA

[…]
…moliendo caña, moliéronme las manos:
hermanos de trabajo bebieron mi sanguaza. Miel y sangre
y llanto.
[…]
Me despeñaron. Con punzón de fierro,
me punzaron todo el cuerpo.
Me trasquilaron…
[…]

1. César Dávila Andrade, *Boletín y elegía de las mitas*, en *Obras completas I. Poesía*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede Cuenca / Banco Central, Cuenca, 1984 [1959]. Con la citas se indicará el número de página respectivo.

y me cubrían con una lluvia de chispas puntiagudas,
que hacía chirriar la sangre de mis úlceras.
(Boletín y elegía de las mitas, 290*)*

El poema de Dávila Andrade, narrado en la primera persona de un interlocutor indio, relata la historia dolorosa de represión durante la conquista y colonización de los Andes. Su fuerza narrativa se instaura en la capacidad que tuvo el autor de generar sensaciones de estremecimiento, creadas a partir de imágenes del cuerpo martirizado en su más extrema y fundamental condición *física*. Esta es una versión del cuerpo indio desde el estruendo fisiológico, es un relato donde la representación del cuerpo está exclusivamente centrada en la vejación de lo anatómico. Sus imágenes recurren a acciones sobre las instancias más íntimas de lo corpóreo que son arquetípicamente consideradas como sagradas o intocables: los genitales, los fluidos corporales (lágrimas, excrementos, sangre, saliva, vómito, etc.), la cabeza, el corazón y el vientre.

La narración del poema contextualiza de entrada el despojo del cuerpo:

> En plaza de Pomasqui y en rueda de otros naturales
> nos trasquilaron hasta el frío la cabeza
>
> y al páramo subimos desnudos de cabeza (*Boletín…*, 1984: 287)

Y más adelante:

> A Melchor Pumaluisa, hijo de Guápulo,
> en medio patio de hacienda, con cuchillo de abrir chanchos cortáronle testes…
>
> Echaba, a golpes, chorro de ristra en sangre.
> Cayó de bruces en la flor de su cuerpo. (*Boletín…*)

Cabeza y genitales quizás desde la imaginería del autor, no sabemos si también desde la indígena, como dos escenarios primarios y centrales en la martirización del cuerpo, que son asociados desde la complejidad semántica como los lugares corporales donde se asientan las esferas de la procreación: el pensamiento, las ideas, la herencia y los hijos. El escenario de los dos *cortes* es público, plaza y patio de hacienda, por lo cual el cuerpo es doblemente agre-

dido; uno, en su naturaleza física con la extracción de la posibilidad de pensar y procrear; y dos, en la exposición de su intimidad.

En pasajes sucedáneos se encuentran inscritas una suerte de insinuaciones sobre el esqueleto y los huesos, que son una imagen representativa, al menos en la iconografía occidental del cuerpo, asociada a lo espectral, la aflicción y la agonía:

> ya sin hambre de puro no comer;
> solo calavera llorando granizo viejo por mejillas (288).
>
> Hice la tela con que vestían cuerpo los Señores
> que dieron soledad de blancura a mi esqueleto (289)

Y sobre el corazón tres acotaciones:

> A runa-llama tam que en tres meses
> comistes dos mil corazones de ellas.
> A mujer que tam comistes
> cerca de oreja de marido y de hijo,
> noche a noche (288)
>
> Brazos llevaron al mal.
> Ojos al llanto
> Hombros al soplo de sus foetes
> Mejillas a lo duro de sus botas
> Corazón que estrujaron pisando ante mitayo
>
> Solo nosotros hemos sufrido
> el mundo horrible de sus corazones. (289)

El corazón y el esqueleto entrañan una suerte de hondura profunda en el mapa corporal, el esqueleto es una entidad tan oculta como vertebral, es el resto, lo que queda de lo humano tiempo después de la muerte. Entre tanto, el corazón en la elegía, posee la calidad de hacedor de lo vital y de elemento medular; pero las carnes y las sugerencias óseas importan al poema, porque muestran de qué manera el acceso al cuerpo interno fue posible; el dolor y la penetración violenta a la corporalidad india se instala más allá de la envoltura del cabello o el rostro, es un padecimiento que traspasa toda barrera externa y que no únicamente modifica sin medida el interior o se instaura dentro de él, sino que además, se convierte en el cuerpo mismo.

Sin embargo, la envoltura también se transforma, pues la lógica del dolor ha convertido al cuerpo en un cuerpo desnudo, y esta corteza despojada enuncia y envuelve a la interioridad corporal que fue obligada a olvidarse. El desnudo es la representación del cuerpo mudado, un cuerpo que tras la metamorfosis forzada deja de ser en sí mismo, y se convierte en una otredad extraña que se lleva dentro, que se carga: «mi cuerpo ya no es mi cuerpo, es el cuerpo de otros el que me habita, y que me obliga a mí a residir en él»:

> Y Día Viernes Santo amanecí encerrado,
> boca abajo, sobre telar,
> con vómito de sangre entre los hilos y lanzadera.
> Así, entinté con mi alma, llena de costado,
> la tela de los que me desnudaron. (289)
>
> «Capisayo al suelo, calzoncillo al suelo,
> Tú, bocabajo, mitayo. Cuenta cada latigazo».

El cierre del *Boletín y elegía de las mitas* parece enunciar la emancipación del indígena oprimido a través del regreso, siglos después de la muerte:

> Vuelvo, Álzome!
> Levántome después del Tercer Siglo, de entre los muertos
> Con los muertos vengo!
> La tumba india se retuerce con todas sus caderas sus mamas
> y sus vientres
>
> Regreso
> Desde la muerte donde moríamos en grano (293)

Sin embargo, no es el cuerpo el que se emancipa, pues éste ha muerto y su anatomía ha sido transfigurada y rota por obraje de un dolor que no pierde vigencia en el tiempo. El cuerpo mudado es el que la historia nacionalista ha reinventado una y otra vez, hasta lograr que sea éste y no el cuerpo que resucita fuerte y renovado, el que represente al indio y al mestizo andinos. El asunto es importante, como lo argumenta Salazar citando a Silva, en la medida en que la noción del intelectual emancipador (en este caso representada por Cesar Dávila Andrade) difusor de la cultura, trasformador de la realidad y escritor de la historia, se vincula directamente con los múltiples proyectos expandidos por toda América Latina, de pensar la cultura

como un elemento indispensable en el ejercicio de control social, a la vez que como recurso para asegurar el poder político y definir las fronteras nacionales (2006: 8).[2]

«EL SUEÑO DEL PONGO»[3] (JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, PERÚ, 1965) EL INDIO HOMBRE DE LOS ANDES ES UN HOMBRECILLO

El pongo es un vasallo que llega a vivir a una hacienda donde es sometido a humillaciones públicas por su amo, el relato lo describe de la siguiente forma:

> Era pequeño, de cuerpo miserable, de ánimo débil, todo lamentable; sus ropas, viejas ¿Eres gente u otra cosa? Le preguntó delante de todos los hombres y mujeres que estaban de servicio. Humillándose el pongo no contestó. Atemorizado, con ojos helados, se quedó de pie (Arguedas, 1988: 183).

Arguedas pone en el escenario un aspecto de la representación corporal sobre los Andes, que es bastante interesante y que narra la visión del cuerpo del indio oprimido como una entidad diminuta y de baja estatura. Esta categoría que, sin duda también confina al cuerpo andino en vez de reivindicarlo, por más sueño fantástico y metafórico que el pongo tuviese, y con el cual, al final del relato logra burlar al patrón y ponerlo en ridículo, no solo es evidencia de una estatura atribuida, sino del tamaño que se proyecta en la forma del gesto y el movimiento, que son las instancias de acción desde donde el cuerpo se forja. El pongo es una miniatura:

> El hombrecito tenía el cuerpo pequeño (*ibíd*., 183).
> El hombrecillo sabía correr imitando los perros pequeños de la puna (185).

---

2. Renán Silva, «Reflexiones sobre la cultura popular: a propósito de la encuesta folklórica nacional», documento de trabajo, Cali, Universidad del Valle / CIDSE, 2001.
3. José María Arguedas, «El sueño del pongo (cuento quechua)», en *Relatos completos*, Madrid, Alianza, 1988 [1965].

Así como sus pasos y palabras, todo en él es pequeño y la fragilidad de su presencia esta marcada por esa condición, en oposición a la figura grande y honorable del amo:

> El gran señor, patrón de la hacienda [...] (183).

La violencia contra el pongo se ejerce en la obligación que le impone el patrón de imitar posturas y sonidos de animales:

> Creo que eres perro ¡ladra le decía! (185).
> Lo obligaba a reírse, a fingir llanto. Lo entregó a la mofa de sus iguales colonos (187).

En este sentido, dentro del *Boletín y elegía de las mitas* el cuerpo aparece violentado en su condición física, en el relato del Pongo, en cambio, el cuerpo es agredido en su situación gestual al verse obligado a emular perros, arrodillarse, hincar la cabeza o sacudirse. Así, Arguedas relata de forma cuidadosa una de las concepciones acerca del cuerpo indígena más extendida en la mentalidad sobre los Andes, que encarna una gestualidad comprimida que se pone en juego a partir de posturas humilladas e imperceptibles, y que dan cuenta de una suerte de animalidad que pasa por inadvertida y silenciosa. El pongo es una metáfora del gesto acurrucado que se ha leído como característica del movimiento y desplazamiento del indio de los Andes, y que podemos encontrar filtrada en varias manifestaciones pictóricas, danzarias y musicales a lo largo de todo el territorio que es nominado como andino. Es un cuerpo que escenifica los códigos gestuales que son usados ante la presencia de una entidad de poder:

> Atemorizado, con los ojos helados, se quedó de pie [...] Arrodillándose, el pongo le besó las manos al patrón (183).
> Pero había un poco de espanto en su rostro, algunos siervos se reían de verlo así (185).

Si durante el *Boletín*..., los personajes sacrificados esperaron la muerte y la resurrección para emanciparse, el pongo lo hará a través de un sueño con cuyo relato al final del cuento, pondrá en ridículo público al patrón: el amo es embadurnado de pies a cabeza con miel por un resplandeciente ángel del cielo, el pongo entre tanto, es ungido de excrementos, por un ángel viejo

y diezmado. Al final, San Francisco que es el maestre del sueño ordena: «Ahora ¡lámanse el uno al otro! Despacio por mucho tiempo».

Con lo anterior, nuevamente, el cuerpo se mantiene a la espera de una libertad metafórica y futura, sus carnes y gestos son incapaces de construir una independencia de tiempo presente. La corporalidad agredida se encomienda al azar de la esperanza y con ello se descontextualiza y se aplaza. En este sentido, es prudente observar la vigencia de la discursividad católica que se encuentra con claridad, expuesta en el anhelo de una liberación extra corporal y extra temporal, a pesar de que es la materialidad y contingencia del cuerpo la que sufre directamente la agresión.

«BARRAQUERA»[4] (JOSÉ DE LA CUADRA, ECUADOR, 1931-1932) CARNES DE PIEDRA (LA MUJER «ANDINA» CONVIERTE EL DOLOR EN PLACER)

Alma condenada, perdido te habís por tus grandes culpas (14).

De la cuadra, inicia y concluye su relato al interior de los recuerdos de «Ña concepción», una mujerota de mercado que se ha quedado sola a la mitad de un medio día caluroso y rutinario, suspendido ahora por los artilugios del ensueño que ha elegido, y que el autor describe como «placentero»:

> Las ahuyentaba, entonces (las moscas), con un suave resoplar, expeliendo el aire por la boca. Pero no se molestaba en abrir los ojos. No fuera que, por espantar un bichito, espantara un recuerdo o un ensueño… Calma, reposada, tranquila, permanecía ahí, sentada sudando. Y el olor agrio de las cebollas, de las papas, de la manteca enranciada de calor y de las verduras recocidas, lo sentía sabroso, en las narices (12).

La arquitectura del relato se estructura a propósito de las épocas de vida en la memoria de la barraquera, hiladas con los más paradójicos trazos de silencio, de una aparente resignación y de la presencia mística e inmodifi-

4. José de la Cuadra, «Barraquera», en *Horno y Repisas*, Quito, El Conejo, 1985 [1931-1932].

cable del destino. El autor enumera uno a uno los episodios desafortunados sobre el cuerpo de la mujer, que empiezan así:

> Estaba como loco. En la penumbra del silo se veían sus ojos brotados brillantes. Y contra la carne dura y aterrorizada de la chica, babeaba la boca, exhalando un vaho caliente. Ella todavía no sabía nada de nada. Sus once años eran de una ignorancia blanca… A la postre, Juan Saquisela venció. Y destrozó la doncellez impúber. (15-16)

En las entrañas oscurísimas de una mina miserable muere, más tarde, Juan Saquisela, quien se había convertido en el esposo de Concepción tras la violación y el rapto. La mujer presencia su muerte, sin embargo, en el escenario de la mina le es prohibido llorar o quejarse: «Shis…, doña le van a entrar iras al ingeniero, cállese». (20)

En una época posterior, y tras la perdida de su esposo se ve obligada a migrar a la ciudad con su hija en brazos a quien ve morir de hambre, pues su leche ha sido vendida para criar a un niño ajeno, hijo de los patrones. Con el paso del tiempo, la mujer recibe la orden de no amamantarla, motivo por el cual la niña muere, mientras el hijo encargado se robustece. En esta nueva escena, tampoco es posible que su llanto se pronuncie: «A Concepción se le había hecho seco el dolor… ni una lágrima vertió, ¡qué alma dura la de esta mujer! Ni llora siquiera».

Tras un período largo de soledad y trabajo, ahora en el hastío de las cicatrices, Concepción es violada nuevamente por cualquier hombre que antes de abandonarla la hace madre por segunda y tercera vez. Ante la presencia del sujeto ebrio y hambriento, el narrador sostiene que ella: «De pronto evocó una escena lejana y se quedó quietecita, quietecita». (27)

La historia desafortunada del cuerpo de la barraquera, fundada a partir de violaciones, muertes y migraciones forzadas es la que presenta el autor como el motivo que genera placer en el medio día de su recuerdo. Esta corporalidad alude a dos tipos de caracterización: el primero, es un estado corporal que se figura inmune al sufrimiento; en este sentido, el cuento refleja en detalle la tradicional creencia acerca de la existencia de una mujer serrana acostumbrada al dolor, cuyo cuerpo se ha hecho impermeable a los infortunios, y que es poseedor de un alcance ilimitado de resistencia, pues su destino con anterioridad ha sido subordinado al padecimiento. Es bajo el discurso de la abnegación, como parte de la naturaleza femenina y del sacrificio, que es el agenciamiento material de dicha condición, como es justificado un

imaginario bárbaro y casi animalesco de la corporalidad curtida por los atropellos de las circunstancias; el dolor se convierte, de esta forma, en la única vía posible de acceso al placer, cuya elección está negada con anterioridad por un designio originario:

> –Estas serranas son así hija. Me han contado que les echan ají o agua caliente en los ojos a las criaturas…
> –¡Qué barbaridad!…
> –En la Costa no pasan esas cosas.
> –No es que aquí somos mejores
> –¡Ah, claro…!
> Concepción no oía estas murmuraciones, sufría en silencio. Cuanto más un suspiro. Si no lloraba era, en verdad, porque su dolor se le había hecho seco. (23-24)

La segunda característica con la cual la narración perfila la categoría del cuerpo es nuevamente el silencio. La corporalidad de la barraquera se instaura en la mudez, en el mutismo sin remedio justificado a través del discurso de la ignorancia y de la condición natural del aguante, viabilizado a través de un cuerpo-caparazón invencible, que no se humedece y no se desencaja. Hay una palabra repetida una y otra vez durante la narración, que se presenta como la única voz que la barraquera emite, en sus respuestas a la variedad de sucesos que la atraviesan: «Ajá».

> Por eso cuando Saquicela le dijo que no podía volverla a donde la mamá y que tendría que seguirlo, musitó, resignada:
> –Ajá. (16)
> Miró a la hembra:
> –Vos tas empreñada –le dijo:
> –Ajá. (18)

El silencio permite al dolor prolongarse en el tiempo y convertirse en una condición cíclica que no desaparece a raíz de las transformaciones cronológicas, en otras palabras, parece que la travesía por la historia estuviera a cargo del dolor como natural al cuerpo, mas no del tiempo en sí mismo entendido este como posibilidad de cambio:

> Veíase, maltoncita, con sombrear de senos en su poblado natal perdido en un ostiago de los Andes enormes, y cuyo oscuro nombre quichua sonaba

> –armonioso triste…– como un acorde de pingullo. Veíase jugando en torno de la fuente, con los otros chicos de la aldea… *Tenía poca gracia y siempre le tocaban los malos papeles*. (12)

Para poder continuar al siguiente apartado, es necesario enunciar nuevamente el problema del cuerpo y la temporalidad. El tiempo cronológico de los tres relatos es el tiempo de la espera, el tiempo del destino, o dicho de otra forma, es una temporalidad forjada en una arena distinta a la resolución que pueda establecerse al interior del propio cuerpo, y que se inscribe, como hemos visto, en una dimensión externa a la carnalidad de su alcance y posibilidades.

IV

FRAGILIDAD, DOLOR Y FATALIDAD EN EL «CUERPO ANDINO»

Nótase en el hombre del altiplano,
la dureza de carácter, la aridez de sentimientos,
la absoluta ausencia de afecciones estéticas.
El ánimo no tiene fuerza para nada,
sino para fijarse en la persistencia del dolor.
Llegase a una concepción
siniestramente pesimista de la vida.
No existe sino el olor y la lucha.
Alcides Arguedas, *Pueblo enfermo.*

Finalmente podríamos concluir que hay varias categorías en las cuales se sustenta la representación corporal de lo andino que presentan los textos examinados.

Por un lado, se encuentra inscrita *la fragilidad* del cuerpo en dos versiones: la física del *Boletín* y la gestual del pongo, la de la barraquera, en cambio, es una fragilidad que se construye a partir de la invención de un vigor ineluctable. Desde esta conceptualización lo corporal aparece como un lugar siempre vulnerable, sobre el cual se ejerce la dominación de la violencia, la burla o la invisibilidad. Esta categoría muestra un cuerpo forzado que difícilmente se defiende dentro del plano de lo real más allá de los sueños,

las esperanzas después de la muerte, o los recuerdos; el cuerpo material no se emancipa en los relatos, sino que se queda en una espera futura o pasada de liberación.

El relato de la fragilidad sobre el cuerpo andino, le da paso a una condición más que es la impostura del *dolor* a raíz de dicha debilidad predestinada. El padecimiento desarma al cuerpo creando una imposibilidad de defensa concreta sobre su carnalidad, pero también impregna las rutinas del gesto y de las entrañas profundas, para convertirse, finalmente, en una fuente de enunciación del pasado y del futuro, en un discurso nostálgico y reiterativo desde donde se pronuncian las reivindicaciones posibles, que nunca logran cristalizarse. En el *Boletín* y «Barraquera» es observable el proceso a través del cual el discurso del dolor en los Andes se instaura como una condición congénita, como un biotipo que al inicio fue incrustado violentamente pero que con el tiempo se convierte en un estado natural de la vivencia cultural, pasando a existir al interior de la memoria de los cuerpos y de sus subjetividades.

Tras la fragilidad que se revierte en la aceptación naturalista del dolor sobre el cuerpo, toma forma *la fatalidad*, aquello que no tiene una esperanza de revocatoria o aplazamiento, una impronta que parece haberse hecho código en la memoria corporal, que la confina en tanto la significa y le otorga un sentido que se desplaza en el tiempo, regenerándose y construyéndose una y otra vez. Lo fatal funda un cierre de la historia; dentro de sus representaciones no hay transformación ni contingencia, por lo cual, la dimensión corporal se convierte en una entidad carente de historicidad, en una premisa preestablecida, y, finalmente, en una identidad de multiplicación rutinaria.

Finalmente, cabe preguntarse: ¿de qué formas y en qué grupos de las diversas culturas que habitan los Andes sudamericanos, la corporalidad participó de las prácticas pedagógicas que el discurso sobre el cuerpo adolorido y fatalista, instauró a través de la escuela, los símbolos nacionalistas, las retóricas del catolicismo y de algunos enfoques epistémicos? Y, ¿cuáles son los usos políticos que fueron dados a esta corporalidad, y cómo los diversos contextos culturales reaccionaron ante ellos y elaboraron identidades corporales fuera del canon discursivo que hemos explorado? ❊

Fecha de recepción: 05 enero 2007
Fecha de aceptación: 12 abril 2007

Bibliografía

Arguedas, Alcides, *Pueblo enfermo*, La Paz, Librería Editorial Juventud, 1986 [1909].
Arguedas, José María, «El sueño del pongo (cuento quechua)», en *Relatos completos*, Madrid, Alianza, 1988 (1965).
Clifford, James, «Culturas viajeras», en *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa, 1999.
Dávila Andrade, César, *Boletín y elegía de las mitas*, en *Obras completas I. Poesía*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede Cuenca / Banco Central, Cuenca, 1984 [1959].
De la Cuadra, José, «Barraquera», en *Horno y Repisas*, Quito, El Conejo, 1985 [1931-1932].
Monasteiros, Elizabeth, *Poéticas del conflicto andino*, University of Pittsburg, 2005.
Salazar Baena, Verónica, «Construyendo los sujetos indígenas: la narrativa de César Dávila Andrade y la identificación de lo indígena con el dolor». Ensayo presentado como trabajo final de la materia «Enfoques plurales sobre el mundo andino», maestría en estudios culturales UASB, 2006.
Sanjinés, Juan, «Resolviendo el problema indio: la genealogía del discurso sobre lo autóctono», en *El espejismo del mestizaje*, La Paz, Embajada de Francia / IEFA / PIEB, 2005.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
22 / II semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

C R Í T I C A

Literaturas posautónomas 2.0[1]

JOSEFINA LUDMER
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

Este ensayo plantea que la literatura latinoamericana actual abandona su propia esfera: de la ficción bien definida, de los claros requisitos de un texto para constituir «literatura», incluso de las clasificaciones en géneros. Esa esfera de «lo literario», amparada en reglas e instituciones, pierde consistencia; se limita entonces el poder y la capacidad de presión política que la literatura tuvo hasta hace pocas décadas. La actual literatura, finalizada la época de su autonomía, hablar de una vida moderna en la cual «todo lo cultural es económico» y donde «toda ficción es realidad» (y viceversa, en ambos casos). Lo cotidiano es ahora la vida, pero intervenida por las tecnologías de la información y la comunicación (que le prestan rasgos de virtualidad o de irrealidad). Se plantea con ellas el desafío de intentar una lectura desde otros parámetros; en caso contrario, se puede caer en la simpleza de calificarlas como no-literatura o «literatura mala».
PALABRAS CLAVE: posmodernidad y literatura; canon; literatura latinoamericana; posboom; literaturidad; globalización; realidad virtual; crítica literaria.

SUMMARY

In this essay it is suggested that present day Latin American literature has abandoned its own sphere: of a well defined fiction, of the clear requirements of a text to constitutes «literature», including the classifications of gender. That sphere of «the literary» protected by rules and institutions, loses its durability; the power and capacity to exercise political pressure that the

1. El presente artículo inicialmente se publicó en la revista *Ciberletras* en diciembre de 2006. La presente versión, con algunas variantes introducidas por la autora, *Kipus* la publica con su autorización. (N. del E.).

literature had just a few years ago is therefore limited. The present literature, concluded the era of its autonomy, would speak of a modern life in which «everything economical is cultural» and where «all fiction is reality» (and vice versa in both cases). Now the ordinary constitutes real life, but controlled by information and communication technologies (which give it characteristics of reality or of unreality). It is suggested that the challenge of attempting to read them from other parameters; in a different way, could result in the simplicity of labeling them as non-literature or «bad literature».
KEY WORDS: Post modernity and literature; canon; Latin American literature; post boom; literature; globalization; virtual reality; literary critic.

ESTOY BUSCANDO TERRITORIOS del presente y pienso en un tipo de escrituras actuales de la realidad cotidiana que se sitúan en islas urbanas (en zonas sociales) de la ciudad de Buenos Aires: por ejemplo, el bajo Flores de los inmigrantes bolivianos (peruanos y coreanos) de *Bolivia construcciones* de Bruno Morales (seudónimo de Sergio Di Nucci),[2] y también el de *La villa* de César Aira,[3] el *Monserrat* de Daniel Link,[4] el Boedo de Fabián Casas en *Ocio*,[5] el zoológico de María Sonia Cristoff en *Desubicados*,[6] y en su compilación *Idea crónica*.[7] Pienso también en las puestas del proyecto Biodrama de Vivi Tellas, y en cierto arte. Así como muchas veces se identifica «la gente» en los medios Rosita de Boedo, Martín de Palermo, en estos textos los sujetos definen su identidad por su pertenencia a ciertos territorios.

Estoy pensando en la reflexión de Florencia Garramuño («Hacia una estética heterónoma. Poesía y experiencia en Ana Cristina Cesar y Néstor Perlongher» a aparecer en el *Journal of Latin American Cultural Studies*).

Y también pienso en la reflexión de Tamara Kamenszain *(La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*),[8] sobre cierta poesía argentina actual: el testimonio es «la prueba del presente», no «un registro realista de lo que pasó».

Mi punto de partida es este.

---

2. Bruno Morales, *Bolivia construcciones*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
3. César Aira, *La villa*, Buenos Aires, Emecé, 2001.
4. Daniel Link, *Monserrat*, Buenos Aires, Mansalva, 2006.
5. Fabián Casas, *Ocio*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.
6. María Sonia Cristoff, *Desubicados*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006.
7. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2006.
8. Cfr., Tamara Kamenszain, *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Buenos Aires, Norma, 2007.

Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para «fabricar presente» y ese es precisamente su sentido.

1

Imaginemos esto. Muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran «en éxodo». Siguen apareciendo como literatura y tienen el formato libro (se venden en librerías y por Internet y en ferias internacionales del libro) y conservan el nombre del autor (se los ve en televisión y en periódicos y revistas de actualidad y reciben premios en fiestas literarias), se incluyen en algún género literario como «novela», y se reconocen y definen a sí mismas como «literatura».

Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a «la literatura» una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, «sin metáfora», y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad.

Representa a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria, en la época de las empresas transnacionales del libro o de las oficinas del libro en las grandes cadenas de diarios, radios, TV y otros medios. Ese fin de ciclo implica nuevas condiciones de producción y circulación del libro que modifican los modos de leer.

Podremos llamarlas escrituras o literaturas posautónomas.

2

Las literaturas posautónomas (esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano) se fundan en dos (repetidos, evidentes) postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo

lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras es que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituyen constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad.

3

Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de «la literatura» sino también la de «la ficción» (y quedan afuera-adentro en las dos fronteras). Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero «realismo», en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún «género literario» injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). Salen de la literatura y entran a «la realidad» y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los *blogs*, el mail, Internet, etc.). Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático.

«La realidad cotidiana» de las escrituras posautónomas exhibe, como en una exposición universal o en un muestrario global de una Web, todos los realismos históricos, sociales, mágicos, los costumbrismos, los surrealismos y los naturalismos. Absorbe y fusiona toda la mímesis del pasado para constituir la ficción o las ficciones del presente. Una ficción que es «la realidad». Los diferentes hiperrealismos, naturalismos y surrealismos, todos fundidos en esa realidad desdiferenciadora, se distancian abiertamente de la ficción clásica y moderna.

En la «realidad cotidiana» no se oponen «sujeto» y «realidad» histórica. Y tampoco «literatura» e «historia», ficción y realidad.

4

La idea y la experiencia de una realidad cotidiana, que absorbe todos los realismos del pasado, cambia la noción de ficción de los clásicos latinoamericanos de los siglos XIX y XX. En ellos, la realidad era «la realidad histórica», y la ficción se definía por una relación específica entre «la historia» y «la literatura». Cada una tenía su esfera bien delimitada, que es lo que no ocurre hoy. La narración clásica canónica, o del *boom* (*Cien años de soledad*, por ejemplo) trazaba fronteras nítidas entre lo histórico como «real» y lo «literario» como fábula, símbolo, mito, alegoría o pura subjetividad, y producía una tensión entre los dos: *la ficción consistía en esa tensión*. La «ficción» era la realidad histórica (política y social) pasada (o formateada) por un mito, una fábula, un árbol genealógico, un símbolo, una subjetividad o una densidad verbal. O, simplemente, trazaba una frontera entre pura subjetividad y pura realidad histórica (como *Cien años de soledad*, *Yo el Supremo*, en *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa (1984), *El mandato* de José Pablo Feinmann (2000), y en las novelas históricas de Andrés Rivera, como *La revolución es un sueño eterno*).

5

En la realidad ficción de alguna «gente» en alguna isla urbana latinoamericana, muchas escrituras de hoy dramatizan cierta situación de la literatura: el proceso del cierre de la literatura autónoma, abierta por Kant y la modernidad. El fin de una era en que la literatura tuvo «una lógica interna» y un poder crucial. El poder de definirse y ser regida «por sus propias leyes», con instituciones propias (crítica, enseñanza, academias) que debatían públicamente su función, su valor y su sentido. Debatían, también, la relación de la literatura (o el arte) con las otras esferas: la política, la economía, y también su relación con la realidad histórica. Autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y de cambiarse a sí misma.

La situación de pérdida de autonomía de «la literatura» (o de «lo literario») es la del fin de las esferas o del pensamiento de las esferas (para practicar la inmanencia de Deleuze). Como se ha dicho muchas veces: hoy se desdibujan los campos relativamente autónomos (o se desdibuja el pensamiento

en esferas más o menos delimitadas) de lo político, lo económico, lo cultural. La realidad ficción de la imaginación pública las contiene y las fusiona.

6

En algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria (y que llamamos posautónomas) puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la «literatura pura» o la «literatura social» o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad (histórica) y ficción. No se puede leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las desdiferencian.

Y con esas clasificaciones «formales» parecen terminarse los enfrentamientos entre escritores y corrientes; es el fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura. El fin del «campo» de Bourdieu, que supone la autonomía de la esfera (o el pensamiento de las esferas). Porque se borran, formalmente y en «la realidad», las identidades literarias, que también eran identidades políticas. Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras solo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo. Porque lo que dramatizaban era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura.

Se borran las identidades literarias, formalmente y en la realidad, y esto es lo que diferencia nítidamente la literatura de los 60 y 70 de las escrituras de hoy. En los textos que estoy leyendo las «clasificaciones» responderían a otra lógica y a otras políticas.

7

Al perder voluntariamente especificidad y atributos literarios, al perder «el valor literario» (y al perder «la ficción») la literatura posautónoma pierde el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asignó la autonomía

a la literatura como política propia, específica. La literatura pierde poder o ya no puede ejercer ese poder.

8

Las escrituras posautónomas pueden exhibir o no sus marcas de pertenencia a la literatura y los tópicos de la autorreferencialidad que marcaron la era de la literatura autónoma: el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas, recursividades, isomofismos, paralelismos, paradojas, citas y referencias a autores y lecturas (aunque sea en tono burlesco, como en la literatura de Roberto Bolaño). Pueden ponerse o no simbólicamente adentro de la literatura y seguir ostentando los atributos que la definían antes, cuando eran totalmente «literatura». O pueden ponerse como «Basura»[9] o «Trash».[10] Eso no cambia su estatuto de literaturas posautónomas.

En las dos posiciones o en sus matices, estas escrituras plantean el problema del valor literario. A mí me gustan y no me importa si son buenas o malas en cuanto literatura. Todo depende de cómo se lea la literatura hoy. O desde dónde se la lea.

O se lee este proceso de transformación de las esferas o pérdida de la autonomía o de «literaturidad» y sus atributos y se cambia la lectura , o se sigue sosteniendo una lectura interior a la literatura autónoma y a la «literaturidad», y entonces aparece «el valor literario» en primer plano.

Dicho de otro modo: o se ve el cambio en el estatuto de la literatura, y entonces aparece otra episteme y otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega, y entonces sigue habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura.

9. Héctor Abad Faciolince, *Basura*, I Premio Casa de América de Narrativa Americana Innovadora, Madrid, Lengua de Trapo, 2000.
10. Daniel Link, *La ansiedad* (novela trash), Buenos Aires, El cuenco de plata, 2004.

9

Las literaturas posautónomas del presente salen de la «literatura», atraviesan la frontera, y entran en un medio (en una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y «real». Es decir, entran en un tipo de materia y en un trabajo social (la realidad cotidiana) donde no hay «índice de realidad» o «de ficción» y que construye presente. Entran en la fábrica de presente que es la imaginación pública para contar algunas vidas cotidianas en alguna isla urbana latinoamericana. Las experiencias de la migración y del «subsuelo» de ciertos sujetos que se definen afuera y adentro de ciertos territorios.

10

Así, postulo un territorio, la imaginación pública o fábrica de presente, donde sitúo mi lectura o donde yo misma me sitúo. En ese lugar no hay realidad opuesta a ficción, no hay autor y tampoco hay demasiado sentido. Desde la imaginación pública leo la literatura actual como si fuera una noticia o un llamado de Amelia de Constitución o de Iván de Colegiales. ❇

Fecha de recepción: 16 febrero 2007
Fecha de aceptación: 26 abril 2007

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
22 / II semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

El extravío del poeta: notas sobre la escritura de Roberto Bolaño

CARLOS WALKER
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

El autor reflexiona sobre una constante en la narrativa del escritor chileno Roberto Bolaño: sus personajes poetas –de muy diversa índole moral y ocupacional– se desplazan de un lugar a otro, en exilio o peregrinaje, en busca de un escritor ausente; nunca lo encuentran, o éste muere antes de que se establezca la comunicación. La práctica de la escritura, problemática por sí misma, convierte al poeta en un ser perdido o en tránsito, extraviado; un ser vacío que escribe «bajo hipnosis», un secretario que toma nota de los sueños y pesadillas de otro, que únicamente discute con algún fantasma sobre la pertinencia de los párrafos que se repiten. El acto de escribir se convierte, en la obra de Bolaño, en un escenario marcado por el vacío y el exilio.

PALABRAS CLAVE: literatura latinoamericana; literatura chilena; arte poética; exilio y poesía; oficio de escritor.

SUMMARY

The author reflects on a constant in the narrative of Chilean, Robert Bolaño: its poet characters –of a very diverse moral and occupational character– move from place to place, in exile or pilgrimage, in search of a writer who is absent; whom they never find, or he dies before communication is established. The practice of the writing, which is in itself problematic, converts the poet in a lost being or one who is in transit, lost; an empty being who writes «under hypnosis», a secretary who takes note of the dreams and nightmares of the other, who only argues with some ghosts about the relevance of the paragraphs that are repeated. The act of writing is transformed, in Bolaño' work, in a stage marked by emptiness and exile.

KEY WORDS: Latin American literature; Chilean literature; poetic art; exile and poetry; writer's profession.

…días de mi escritura, solar del extranjero.
Enrique Lihn

EN LAS PÁGINAS del escritor chileno, Roberto Bolaño, asistimos a una serie de escenas que invitan a una paciente inquisición.

Poetas asaltantes, poetas asaltados. Poetas moribundos a la espera de soluciones mesméricas. Poetas y narradores nazis, poetas militares y vanguardistas. Poetas detectives, poetas veteranos de las guerras floridas en África, poetas viscerales al fin y al cabo. Poetas que firman ejemplares en la Feria del Libro de Madrid dispuestos a todo para conservar ese eximio pedestal. Una poetisa, madre de todos los poetas. Sus hijos, poetas que crecieron con la convicción de poder soportarlo todo. Poetas sacerdotes o críticos literarios o destacados profesores de marxismo al servicio de Pinochet y sus secuaces. Escritores fracasados que tras varias charlas encuentran la razón de su fracaso en su rostro; se han de ocultar. Excelsos narradores de los que no se conoce su paradero ni su apariencia; se ha de peregrinar en su búsqueda. Poetas perseguidos, poetas perdidos, poetas muertos en extrañas circunstancias.

La figura del poeta escritor se repite insistentemente en la obra de Roberto Bolaño.[1] Esta reiteración orienta nuestra mirada hacia lo que allí se prefigura en términos de una concepción de la escritura, y hacia la manera en que es posible concebir la palabra escrita desde esta llave de sentido, constituida por los sucesivos retratos de escritor. Dicho de otro modo, ¿es posible encontrar las claves de esta escritura en el destino de sus personajes escritores? ¿Podemos leer ese destino como una manera soterrada de instalar una reflexión sobre la escritura? Responderemos de antemano de forma positiva, y el desarrollo que sigue será un intento de fundamentar esta afirmación.

Entonces, las variadas apariciones de poetas o escritores pueden ser leídas como una forma de instalar a la práctica de la escritura como eje de reflexión. Su presencia inquietante y muchas veces duplicada, es la que nos lleva a suponer que por esta vía es posible aproximarse a la escritura de Bolaño.

---

1. Concordamos aquí con el juicio que Adriana Castillo realiza a este respecto: «No es abusivo afirmar que el escritor poeta es una clave de sentido que define esta escritura». Cfr. Adriana Castillo de Berchenko, «Roberto Bolaño: los vasos comunicantes de la escritura. Filiación, poeticidad, intratextualidad», en Fernando Moreno, comp., *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Francia, Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos, Université de Poitiers, 2005, pp. 45-46.

En medio de este entramado de escritores y escritura se delimita el contorno de una temática. Su amplitud hace necesario demarcar un sesgo que permita un acceso circunscrito a este terreno. Para ello dirigiremos, preliminarmente, la atención hacia tres de sus personajes escritores, hacia la conjunción de sus destinos.

Carlos Wieder o Carlos Ramírez Hoffman –aparece por primera vez en *La literatura nazi en América*, y en la siguiente novela, *Estrella distante*, su historia se repite, se duplica y se aumenta– es a todas luces un personaje siniestro. Su propuesta intenta conjugar el hecho estético con la crueldad, con la infamia, con la historia de las mujeres muertas y fotografiadas que ha dejado tras su paso. Luego expondrá sus fotos invitando *a empaparse del nuevo arte*. Él no veía oposición alguna entre su pertenencia al ejército de Pinochet y el arte de vanguardia. Escribe sus versos en el cielo, montado en un avión de la Fuerza Aérea golpista. La novela relata el intento de ir tras sus pasos perdidos. Es otro poeta quien permite el encuentro final, como si un escritor sirviera de algo al momento de buscar a otro escritor. Extraña conjetura.[2] Finalmente lo encuentran, pero solo para certificar su muerte. De la escena final en que el detective Abel Romero sube a su departamento, nada se dice. Solo la novela anterior, que vio nacer a este poeta vanguardista, nos da la pista que buscamos. En el encabezado de su historia se inscribe a manera de lápida, el lugar de nacimiento y el de muerte da cada personaje. Muere en Lloret de Mar, en el mismo lugar que concluye *Estrella distante*.

Cesárea Tinajero, poeta mexicana y taquígrafa de profesión. Hacia 1924 fue miembro del real visceralismo, movimiento poético de vanguardia. Mientras vivía en el Distrito Federal publicó el primer y último número de la revista *Caborca*, algo así como el pretendido órgano oficial del realismo visceral. Allí se encuentra el único poema al que pudieron acceder Ulises Lima y Arturo Belano, poetas que refundaron el visceralismo a mediados de los años setenta y que persiguen infructuosamente las huellas de esta enigmática poetisa. Amadeo Salvatierra, personaje que conoció a Cesárea, la describía como una mujer más cercana a un fantasma que a otra cosa. Cesárea era una ausencia, dice el viejo Amadeo cuando intenta recordarla.

2. «[...] ¿pero en qué puedo ayudarle? En asuntos de poesía, dijo. Wieder era poeta, yo era poeta, él no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otro poeta». Roberto Bolaño, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 126.

Su persecución atraviesa en silencio el decurso de *Los detectives salvajes.* El mismo Amadeo les cuenta a Belano y a Lima que Cesárea se fue para siempre del D.F. con destino a Sonora. Hacia allá dirigen sus pasos, con el fin de encontrar a la escritora perdida, a la poetisa fantasma que aun años después de su desaparición sembraba la intriga de las nuevas generaciones, con la secreta necesidad de un encuentro, «…vamos a encontrar a Cesárea Tinajero y vamos a encontrar también las *Obras Completas* de Cesárea Tinajero».[3] Finalmente la encuentran en Villaviciosa, un pueblo fantasma del desierto de Sonora. Luego se suben con ella al vehículo que los transportó hacia ese pueblo perdido, y a medio camino se tropiezan con dos personajes que perseguían a Belano y a Lima por un ajuste de cuentas. Hay una pelea, uno de los hombres saca un arma que Lima intenta arrebatarle y Cesárea corre, con la dificultad propia de una mujer con más de cien kilos a cuestas y ya entrada en años. Se derrumba sobre ambos. Se escuchan dos balazos. Los tres estaban llenos de sangre, solo Cesárea estaba muerta. «Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea solo para traerle su muerte».[4]

Hans Reiter o Benno von Archimboldi, escritor alemán y soldado desertor de las filas del ejército nacionalsocialista, nace en 1920. Su primera novela, *Lüdicke*, vio la luz en 1946, después publicó al menos doce novelas que le trajeron fieles lectores y un espacio importante en el mundo de la crítica literaria europea.

2666 –novela publicada luego del fallecimiento de Bolaño– está dividida en cinco partes, compuesta cada una según un designio diferente, todas ellas convergen en el norte mexicano, en los alrededores del desierto de Sonora.[5]

La primera parte de la novela está íntegramente dedicada a narrar las idas y vueltas de un grupo de cuatro críticos literarios europeos, archimboldianos todos, y que se esmeran por ubicar a Archimboldi como el autor de lengua alemana más importante del siglo XX. «La parte de los críticos» conjuga la avidez académica por la lectura de Archimboldi, con una búsqueda interminable de la persona que está detrás de esa obra que los interpela, que los fascina. El testimonio de quienes lo vieron se vuelve para ellos el objeto

3. Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 553.
4. *Ibíd.*, p. 605.
5. Roberto Bolaño, *2666*, Buenos Aires, Anagrama, 2004.

más preciado. Obligados a confiar en las narraciones de cualquiera que diga haber estado con Archimboldi, tres de los críticos terminan en Santa Teresa, ciudad del noroeste mexicano. Evidentemente no lo encuentran. Terminan entregados a la certeza de que en ese mismo lugar está el escritor que buscan, y que eso será lo más cerca que estarán de él.

La quinta parte de la novela trata sobre la manera en que el soldado Hans Reiter se transforma en el escritor Benno von Archimboldi, y concluye cuando éste parte a México para intentar ayudar a un sobrino, detenido por su supuesta participación en los asesinatos de mujeres, detallados en *La parte de los crímenes.* Los críticos nunca se cruzan con Archimboldi, conjurando así la inutilidad de su peregrinar incansable.

Muertos o perdidos, el encuentro se escabulle. El eco de una frase se impone como un marco preciso al recorrido de estos escritores: *Recuerde que no se trata de encontrar sino de no encontrar.*[6]

Entonces, ¿cómo podemos aproximarnos a este destino común a los personajes escritores en la obra de Roberto Bolaño? ¿De qué se trata en este recorrido que parece ineludible?

El escritor, siempre enviado de viaje, errando por distintos escenarios, buscando los ojos de alguien de quien solo sabe su nombre, anuncia el derrotero en el que intentaremos ubicar la escritura de Bolaño.[7] Uno de los puntos que se destacan en ese tránsito, es lo que, a falta de una expresión más justa, hemos llamado el extravío del poeta, esa decisiva extranjería que Bolaño le imprime a los pasos de sus poetas perdidos hace ya tiempo. Este destierro del poeta nos permite situar al acto de la escritura como un escenario marcado por el *exilio.* No ya por el exilio político sufrido por millones de ciudadanos víctimas del ejercicio despótico del poder, ni por la pretendida soledad del artista, sino, más bien, por un exilio concebido en intima relación con la

6. R. Bolaño, *2666*, p. 956, cursivas en el original.
7. Juan Villoro propone un acercamiento a este permanente desplazamiento de los poetas que transitan la obra de Bolaño. Si bien los elementos con que Villoro se aproxima a esta circunstancia son distintos a los aquí sugeridos, no por ello son ajenos a lo que intentamos plantear. «El platonismo rechaza la horda poética no porque descrea de sus efectos, sino porque cree demasiado en ellos y por lo tanto les teme. Bolaño comparte esta convicción, pero otorga carta de naturalidad al poeta, lo cual equivale a decir que lo manda de viaje: solo en tránsito puede sobrevivir; la ciudad ha seguido el paranoico consejo de Platón». Juan Villoro, «La batalla futura», en Andrés Braithwaite, edit., *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2005, p. 17.

palabra escrita. El escritor argentino Juan José Saer, propone una vía de acceso, que nos permite fijar los límites de la conjunción entre literatura y exilio. «Para una estimación correcta de las relaciones específicas entre exilio y literatura, es preciso que la praxis misma de la literatura se vuelva problemática, sin que se oponga necesariamente y de manera explícita, en sus posiciones ideológicas inmediatas, al poder político».[8] Entonces, por un lado, está el exilio sufrido por ciudadanos proscriptos de su país por razones ideológicas, situación que, demás esta decir, no es exclusiva de los escritores.[9] Por otro lado, al momento de sopesar la obra de Bolaño, podremos construir un modo de exilio que apunta directamente al ejercicio de la escritura y el lugar que de allí en más es posible asignarle a la figura del poeta escritor.[10] Y es precisamente en este punto donde –tal como advierte Saer– la praxis misma de la literatura se vuelve problemática.

Para abordar este problema recurrimos a un texto de Maurice Blanchot, quien concibe a la escritura, comandada por artificios que no pueden más que deambular tras las huellas de pasos perdidos. «Este exilio que es el poema hace del poeta el errante, el siempre extraviado, aquel que está privado de la presencia firme y la residencia verdadera». El riesgo que ha de asumir el poeta es el de convertirse en un errante. «El errante no tiene su patria en la verdad sino en el exilio, se mantiene afuera, más acá, apartado, allí donde reina la profundidad de la disimulación».[11] En los desarrollos de Blanchot hay una ambigüedad deliberada: el exilio es asignado tanto al poema como al poeta. Este equívoco es fundamental, pues permite establecer la pertinencia de un recorrido que va desde la extranjería de los persona-

8. Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix-Barral, 2004, p. 269.
9. Evidentemente el tema del exilio, ampliamente tratado, ya sea por la crítica literaria como por las ciencias sociales, supera nuestras aspiraciones para este artículo. Por ello solo nos abocaremos a aquellos sentidos que sean útiles a nuestro designio de aproximarnos al extravío que Roberto Bolaño parece imprimirle a sus escritores.
10. Al respecto las siguientes declaraciones son bastante esclarecedoras: «Toda literatura lleva en sí el exilio, lo mismo da que el escritor haya tenido que largarse a los veinte años o que nunca se haya movido de su casa». O la siguiente: «Literatura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda […] La literatura de Kafka, la más esclarecedora y terrible (y también la más humilde) del siglo XX, así lo demuestra hasta la saciedad». Ambas citas en Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 49 y 43 respectivamente.
11. Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional, 2002, p. 212, cursivas en el original.

jes poetas de Bolaño, hacia una concepción de la escritura en los mismos términos. Entonces, tal y como sucede en Bolaño, será el exilio de la escritura quien dicte la errancia del poeta, y al mismo tiempo es el exilio de los poetas un testigo privilegiado de la extranjería del poema.

En la narrativa de Bolaño, tanto el viaje como el sueño se constituyen en vías privilegiadas, para hacer aparecer una concepción de la escritura bajo la letra del exilio. Ambos accesos van más allá de un mero relato de peripecias entrañables o de un secreto pacto entre la escritura y la dimensión onírica. Estos registros operan, más bien, como un pretexto de movilidad, como un desplazamiento propio de la errancia, de la intemperie en la que circula su obra. Encontrar, parece ser allí un desagravio, o un indicio de la cercanía de la muerte, o un tropiezo en medio de un sueño con un autor muerto hace ya tiempo (tal es el caso de Carlos Wieder, de Cesárea Tinajero, o por oposición, del nunca encontrado Benno von Archimboldi, o del personaje Enrique Lihn con el que el narrador, un tal Bolaño, se encuentra en un sueño).[12] Buscar es el único designio en esta escritura, y esta pesquisa no es ajena a la forma en que el escritor chileno se enfrenta a la literatura. «La literatura, al contrario que la muerte, vive en la intemperie, en la desprotección, lejos de los gobiernos y de las leyes».[13]

ESCRIBIR AL DICTADO

Dejaremos de lado las referencias al viaje y al sueño, para presentar otro de los rostros que puede tomar la escritura concebida bajo las cifras del exilio. Para ello se abordarán sucintamente dos fragmentos de la obra que ocupa nuestra atención.

En la quinta parte de *2666*, como ya se ha destacado, se narra la vida de Hans Reiter, quien a poco de terminar la segunda guerra mundial se convierte definitivamente en el escritor Benno von Archimboldi. En medio de la incesante producción de historias que rodean a este personaje, es posible destacar un diálogo que Archimboldi sostiene con el hombre, ya entrado en

12. Cfr. Roberto Bolaño, «Encuentro con Enrique Lihn», *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 217-225.
13. R. Bolaño, *Entre paréntesis*, p. 284.

años, que le alquila la maquina de escribir para pasar en limpio su primera novela.

El viejo habla sobre escritores, Archimboldi escucha. El monólogo del viejo aparenta dirigirse a la vieja distinción entre el escritor menor y el mayor, pero a medida que avanza, se transforma en una reflexión que lo lleva a plantear la existencia de un autor secreto que invierte dichas categorías, pues para el dueño de la máquina, tras quien escribe esa obra menor hay un escritor secreto que solo acepta los dictados de una obra maestra. En el medio de su soliloquio surge esta declaración que citamos en extenso:

> Nuestro buen artesano escribe. Está ensimismado en aquello que va plasmando bien o mal en el papel. Su mujer, sin que él lo sepa, lo observa. Efectivamente, es él quien escribe. Pero si su mujer tuviera una vista de rayos X se daría cuenta de que no asiste propiamente a un ejercicio de creación literaria sino más bien a una sesión de hipnotismo. En el interior del hombre que escribe *no hay nada*. Nada que sea él, quiero decir. Cuánto mejor haría dedicándose a la lectura. La lectura es placer y alegría de estar vivo o tristeza de estar vivo y sobre todo es conocimiento y preguntas. La escritura, en cambio, suele ser vacío. En las entrañas del hombre que escribe *no hay nada*. Nada, quiero decir, que su mujer en un momento dado, pueda reconocer. Escribe al dictado. Su novela o poemario, decentes, decentitos, salen no por un ejercicio de estilo o voluntad, como el pobre desgraciado cree, sino gracias a un ejercicio de *ocultamiento*.[14]

La declaración del viejo locador de la máquina de escribir es elocuente: la oferta de alquilar *máquinas* se ha de tomar, entonces, al pie de la letra. Antes de analizar en detalle esta cita, transcribimos la segunda referencia.

> En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América* se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho con el resultado final. El último capítulo de *La literatura nazi* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sue-

14. R. Bolaño, *2666*, p. 983.

> ños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos.[15]

Por un lado, asistimos a una sesión de hipnotismo, donde quien escribe se limita a pasar en limpio los dictados de una obra maestra; por otro lado, el escritor parece limitarse a preparar cocteles, transcribir los dichos de su compatriota, y discutir con célebres fantasmas la pertinencia de muchos párrafos repetidos. Ambas escenas ponen de relieve una concepción de la escritura de la que intentaremos destacar algunos elementos, principalmente aquellos que parecen ser el reverso de la decisiva extranjería del poeta.

Entonces, ¿cómo ir más allá de la evidencia de que quien escribe es aquel que domina la escena de la escritura, o más específicamente, cómo es posible concebir un escribir al dictado? Para intentar abordar estas preguntas recurriremos nuevamente a Blanchot, ya que esta escritura bajo la forma de un dictado, se acerca a las reflexiones del escritor francés sobre el *tono* de la escritura. En *El espacio literario* el *tono* es concebido como una relación que se establece una vez que quien escribe se convierte en *eco* de lo que no se calla. «Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio. […] Este silencio tiene su fuente en la desaparición a la que está invitado aquel que escribe».[16] Esta desaparición por la vía del eco, se articula íntimamente con aquello que en el texto de Bolaño aparece como un gentil secretario que toma nota de los sueños y pesadillas de su compatriota, o con aquel dictado que tiene lugar en medio de una sesión de hipnotismo.

Someterse al eco es para Blanchot la condición de posibilidad de una escritura que, así concebida, no puede más que ofrecerse a los dictados de esa voz que exige el silencio de quien traza las líneas de una obra. Parafraseando a Bolaño, ese eco demanda que en las entrañas del hombre que escribe haya un vacío que dé curso a la escritura. Se prefigura aquí al escritor como copista, y esta construcción nos reenvía al principio de *Estrella distante*. Allí se establece claramente, ya sea por la presencia del compatriota o por la referencia al fantasma borgeano, una concepción de la escritura, en donde quien la lleva

15. R. Bolaño, *Estrella distante*, p. 11.
16. M. Blanchot, p. 23.

a cabo está ofrecido al dictado de un eco, el que hace presente el ejercicio de ocultamiento que Bolaño adjudica a la práctica de la escritura.

La noción de *escritura al dictado*, al ir contra la evidencia de que la voluntad del escritor es la que domina la escena de la praxis literaria, nos permite, desde otro ángulo, destacar el papel que en la obra de Bolaño juega la noción de exilio aquí sugerida. Hay, así, una constante en los escritos de Bolaño que se reúne en los semblantes del exilio que pueblan sus libros. De esta forma, el permanente ejercicio de desplazamiento y reescritura que realiza entrelazando sus distintos textos adquiere otra relevancia al ser considerado bajo el cariz del exilio de la escritura.[17]

Desde un principio hemos destacado la permanente movilidad y búsqueda a la que son sometidos los poetas escritores en la obra de Roberto Bolaño. Con ello se ha pretendido poner el acento sobre la manera en que el destino de esos personajes conlleva una reflexión y una concepción sobre la escritura, marcada tenazmente por la presencia de un extravío. Dicha presencia, concebida aquí en una conjunción entre escritura y exilio, no solo se encuentra dibujada en el destino de sus personajes, sino que también se figura en lo que hemos recortado como un escribir al dictado. Esta compleja relación destaca un gesto, propio de una escritura en la que el centro se resiste a ser fijado, ya sea por los personajes escritores siempre enviados de viaje, en busca de poetas perdidos, como por la posibilidad de aproximarse al ejercicio literario bajo la forma de una escritura al dictado, donde solo queda el silencio del copista ante los dictados en eco que recibe de su compatriota. ❇

Fecha de recepción: 16 febrero 2007
Fecha de aceptación: 10 abril 2007

17. Para un análisis detallado de las operaciones de reescritura y desplazamiento en la obra de Bolaño, véase Celina Manzoni «Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*», y «Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*», ambos en Celina Manzini, comp., *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2002.

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
22 / II semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

Memorias montoneras: metáforas de la guerra en Argentina

ROSSANA NOFAL
Universidad Nacional de Tucumán

RESUMEN

La autora lee la novela de Sergio Pollastri desde la perspectiva crítica de las posibilidades e imposibilidades de la reconstrucción de una historia, a partir de este relato testimonial que se mueve en el territorio de la violencia y las armas (la militancia política) y en el de la subjetividad (la poesía, la ficción). Resalta los vínculos entre vida y literatura, que cruzan toda la novela; así, apela a la metáfora para referirse a dos tipos de silencios en las ficciones sobre la violencia revolucionaria: la opción por las armas y la delación bajo tortura. Resalta el rol de la metáfora en este texto que tensa hasta sus límites el género testimonial, y que cobra su mayor fuerza hacia el final: «La revolución es frágil y superficial como una violeta; aquello que la comparación desarrolla es al mismo tiempo lo que amortigua la caída del salto brutal al vacío con el que la novela cierra su enunciación».

PALABRAS CLAVE: testimonio; narrativa argentina; militancia política; militancia montonera; memoria; metáfora; silencio; olvido.

SUMMARY

The author presents an analysis of Sergio Pollastri's novel from the critical perspective of the possibilities and impossibilities of the reconstruction of a story, from this testimonial account that is conducted in the territory of violence and weapons (the political militancy) and in the realm of subjectivity (poetry, fiction). It stresses the links between life and literature, which are present throughout the entire novel; therefore, it appeals to metaphor in order to refer to two types of silence in the fictions about revolutionary violence: the option for weapons and the divulgation of information under torture. It highlights the role of the metaphor in this text that stretches the testimonial gender to its limits, and which gains more force towards the end:

«The revolution is fragile and superficial as a violet; that which the comparison develops is at the same time what muffles the fall of the brutal leap to the empty space with which the novel ends its enunciation».
KEY WORDS: testimony; Argentine narrative; political militancy; urban guerrilla militancy; memoir; metaphor; silence; oblivion.

EL LIBRO *LAS violetas del paraíso. Una historia Montonera*, de Sergio Pollastri[1] supone una nueva explosión de datos y experiencias sobre la militancia montonera de los años 70 en la Argentina. El desastre de la derrota se convierte en el límite de la escritura y el riesgo de las armas es un hecho identificado. Este trabajo propone la radicalización de una hipótesis. Una vez cruzado el límite del hiperrealismo y la construcción de la tortura en las narrativas sobre la dictadura, el género testimonial se repliega en la construcción de los mitos y las metáforas de una revolución.

La exigencia de lo extremo saca al autor del testimonio del lugar de los desterrados y le devuelve la posibilidad de reconstrucción del precario escenario de los años 70. Pollastri destruye las ideas de un programa futuro de existencia formal y de tono normativo. Simboliza el pasado y se niega a responder con el tono dogmático que impone la experiencia militante. Este nuevo orden se desarrolla fuera de la ley testimonial. En este sentido la novela de Pollastri es un emergente diferente y marca una nueva modulación del género.

El género testimonial invade innumerables mesones de novedades a la vez que se enfrenta a la figura de la repetición de fórmulas rituales y generalizaciones en la construcción de sus sujetos. Al generalizarse los relatos testimoniales sobre la última dictadura militar, el elogio incondicional de la memoria y la condena del olvido, terminan siendo gestos problemáticos. El mandato estatal de hacer memoria esconde un acto de dominación sobre las palabras: nada de silencios. Al mismo tiempo, los testimonios no se escuchan y dificultosamente se transmiten a las nuevas generaciones Simplemente se los repite, estereotipados, en las efemérides correspondientes a las normas de vida de una sociedad democrática. El yo biográfico, casi confesional, permite

1. Sergio Pollastri, *Las violetas del paraíso. Una historia Montonera,* Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 2003. En las citas se señalará el número de página respectivo.

acceder al límite, al peligroso umbral en el que se plantea la revisión de la historia de la guerrilla en la Argentina. Al producir una obra de estas características, el autor renuncia a la voluntad de autorreferencia, a la tentación de formular una versión interpretativa de los actos propios.

En las narrativas de la memoria la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar.[2] El género permite un doble juego en la construcción del recuerdo como práctica colectiva e intersubjetiva. Por un lado facilita la permanencia discursiva de una utopía revolucionaria extraña en el momento de su recepción; por el otro permite la posibilidad de mitificar los hechos, ambigüedad que define incluso, las zonas autobiográficas del testimonio de Pollastri. Las memorias se inscriben entonces como un intento de superación de la muerte propia de un régimen político imaginado.

> Habían sido cuatro años vertiginosos en los que ya no cabía, ni siquiera el recuerdo del muchachito venido del interior a buscar el título que lo librase de los puestos pinches de la administración provincial (…) Cuatro años entonces, desde la primera vergüenza que lo empujara a revisar el relato de la historia, a incorporar a John William Cooke y a Hernández Arregui; a pasar de los pasillos universitarios al adoctrinamiento barrial; de la bohemia del poema y la guitarra al abecé de la Guerra Popular Prolongada; de las pintadas a los fierros; de la *escuelita* a la clandestinidad. (391)

La narración de los hechos puede ser leída como la tentativa de un grupo en agonía para proteger su pasado y el paso de la historia; es también un modo de pensar un espejo que permite a los sobrevivientes la pervivencia de la ilusión del pasado en el discurso de la ficción. El deber de hablar se nueve en el polo opuesto de la violencia que generó la construcción de estas narrativas. Las interrogaciones se suceden aunque no existe ningún deseo de respuesta, la investigación queda entonces en el secreto de lo que está por decirse, en el libro que vendrá. Escribir sobre la militancia puede tener al menos este efecto, gastar los errores, propagarlos, diseminarlos y construirlos como verdaderos. «Hablar» haciendo creer que lo que se dice es «la» verdad. Los que critican o rechazan este juego, ya están en el juego mismo. Escribir es entonces escribir por ausencia.

---

2. Cfr., Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 37.

La tensión entre escribir y negarse a escribir rodea la novela de Pollastri. Escribir por rechazo, de modo que bastan algunas palabras para pronunciar una especie de exclusión, como si a la memoria se le obligara a sobrevivir, a prestarse a la vida, para seguir muriendo. En este caso la memoria está amenazada, no por la supresión o el ocultamiento de la información, sino por su abundancia.

> El objetivo de esta novela es la restitución del clima de euforia humanista y agitación social vividos en la Argentina de los años setenta. Por esta razón, a pesar de basarse en hechos y personajes en su mayoría reales, preferí privilegiar la unidad temática y el espíritu novelesco, tomándome la licencia de situar arbitrariamente las diferentes acciones y personajes en los alrededores de la ciudad de La Plata, lo que convierte a unas y otros en puros elementos de ficción. (7)

La enunciación se despoja del sujeto de carne y hueso para preservar al personaje de la ficción, en el que se sigue manifestando, de manera nostálgica, la relación de un *yo* con su pasado. La realidad tiene poca importancia, la pregunta por la naturaleza de la derrota es parte de la derrota misma. El enunciado del título, «una historia montonera» no es una interrogación al pasado sino una especulación ficcional sobre los climas, los ruidos, los olores de una época y el desastre de sus contratiempos. Es la figura del *otro* la que expone la historia a la unidad, dotándola de una singularidad irremplazable. El narrador, Gustavo primero y Damián después es siempre el otro de Sergio Pollastri, quien inscribe su firma al final de relato. Aun prestándose a un uno, ese otro que no es éste ni aquel, se suma a la pérdida. Ese personaje permite asumir una fractura con el pasado, y la decisión siempre dispersa, dividida y ajena de separarse de la militancia que queda restringida a una singularidad temporal.

La novela se abre con los ruidos de una calle invadida por la voz impersonal de una multitud que en la avenida Paseo Colón canta «Si este no es el pueblo/ el pueblo dónde está», (5) unos días antes del espacio político que se abre con la asunción de Héctor Cámpora a la presidencia de la nación. Una colección de cánticos inauguran la reconstrucción subjetiva de la historia. Las marcas de identidad se definen por los tonos primeros impersonales de las voces mezcladas y luego únicas e identificables de los protagonistas. Gustavo Ferrero y Cabeza Adrián caminan hacia la plaza; desde donde están solo pueden ver a lo lejos, los carteles de la FURN y Montoneros. El canto

de la multitud cambia y comienza a escucharse desde el fondo de la comuna que los lleva «qué lindo, qué lindo, qué lindo que va a se /el Hospital de Niños en el Sheraton Hotel». (19)

> Cuando las gargantas aflojaron el volumen, el Cabeza Adrián infló los pulmones y lagó el *Lanusse, Lanusse, Lanusse gorilón*, y al instante la columna entera lo completó: *el pueblo te saluda ¡la puta que te parió!*
> –¡Grande Cabeza! Festejó Gustavo Ferrero. No es fácil largar un cántico e imponerlo al resto. (…)
> –¡Es de no creer!
> –¿Te imaginás si tu viejo se entera de que estás aquí? –lo verdugueó el Cabeza Adrián
> –Ni pensarlo: ahí nomás me corta los víveres. (19)

En tanto relato de aprendizajes, el primer movimiento narrativo es la construcción de «los perejiles» a los que está dedicada la novela de Pollastri. La segunda escena se hilvana al relato y presenta al personaje de Gato Armendáriz en un bar exponiendo las ideas políticas y las contradicciones más importantes del momento, sobre las posibilidades de la revolución en la Argentina, la discusión entre socialismo y peronismo, los cruces de la organización Montoneros en el debate. Nuevamente Cabeza entra en la misma escena anterior y el dogmatismo ocupa el lugar común del discurso político. El espíritu es la agitación, la inquietud. Los personajes están fuera del movimiento político, lo rodean y se acercan al límite que en la novela se construye como el punto neutro, sin contradicción y por lo tanto, un umbral peligroso.

> El Cabeza Adrián alza las cejas y se reacomoda en la silla. Finalmente se anima:
> –¿Y entonces por qué los montos realizan operativos militares con los troskos del ERP?
> Porque a pesar de las diferencias políticas son compañeros frente a un enemigo común. (20)
> El Gato Armendáriz ya está medio afónico. Acerca dos silla, se sienta en una y deja descansar los pies sobre la otra:
> –Y como ningún pueblo del mundo consiguió el poder sin luchar, la guerra es inevitable –dice, recorriendo las caruchas pensativas de los otros tres. Por supuesto que no va a ser fácil. Por eso los montos hablan de una guerra popular prolongada. Si bien los milicos tienen el poder militar, nosotros contamos con las organizaciones revolucionarias armadas, con el poder político, y tenemos a Perón como conductor. El objetivo consiste en movi-

> lizar a la clase trabajadora para crear un verdadero ejército peronista que nos lleve al socialismo nacional. (23)

Las palabras del Gato están dirigidas a quienes no conocieron sino de lejos o parcialmente la interrupción de la historia; sin embargo hay que velar por lo que recomenzó a partir de ese fin del cual el narrador no termina de despertar. El testimonio se aleja de las fronteras que impone un yo individual y construye personajes cuyos perfiles permiten entrever la sombra anticipatoria de la tachadura; el discurso que se clausura y se cierra a sí mismo, que se tacha con el dogmatismo de la militancia, que borra las fisuras y en el mismo momento tacha la posibilidad del recuerdo. Las formas literarias y las construcciones metafóricas devuelven la posibilidad del recuerdo, reponen el gesto del memorioso en la fragilidad de la memoria, la memoria a su pérdida. Mediante una reconstrucción arqueológica[3] de los escenarios la novela remite a formas no históricas del tiempo, a su otredad, a la indecisión eterna sin destino, sin presencia. El encuentro con el Gato se cierra con el paso del trabajo en la Unidad Básica, «la escuelita» a otra legalidad que sorprende a Gustavo, es otra instancia del rito de iniciación:

> –¿Adónde traslada al Gato? –pregunta Gustavo.
> –Me contó que lo cambian de tareas.
> –Con eso te quiso decir que pasa directamente a los fierros ¿no? –comenta como al pasar, con la sospecha de cometer una liberalidad. Yo quisiera verlo antes de que se vaya.
> Me dijo que te pasará una cinta a través del Negro Julio. (131)

La novela opera sobre dos silencios de los relatos sobre la violencia revolucionaria: la opción por las armas y la delación bajo tortura. Si para el primer fantasma se juega en la primera persona de los enunciados de Gustavo y Damián, para el segundo se desliza hacia una tercera persona sin sujeto, con enunciados móviles entre el Moncho y Cabeza. Lisa y vana, la palabra se pierde en un abismo del yo evanescente, simulado, imitación de sí mismo y de las

3. La escritura me recuerda al oficio del arqueólogo para desenterrar el pasado, al cuidadoso y delicado trabajo del pincel para excavar sin violentar el terreno en que se trabaja, sin removerlo, excavar según el trazado de cuadrículas marcadas en grandes superficies, excavar a partir del detalle. No es la pala que violenta la superficie ni la avidez de los saqueadores.

contradicciones del centro autorial. La opción por las armas pone en juego también la memoria literaria que se clausura con el *secuestro* de libros y la incautación de las obras de Marcelo Pichón Riviere, Enrique Medina, Héctor Lastra y Manuel Puig. Vida y literatura aparecen absolutamente vinculadas, y se cruzan en una misma construcción de la subjetividad. Los procedimientos represivos tienen como objetivo la cacería de cuerpos y de libros; las líneas de la huida solo permiten la circulación de un libro, que por las marcas de la resistencia, se convierte en una suerte de «Biblia», una palabra verdadera, que sostiene en momentos de tensión, que ilumina los caminos a seguir. Este lugar está ocupado en la novela de Mario Benedetti, *El cumpleaños del Juan Ángel*, curiosamente camuflado con un título de Corín Tellado: *Las violetas del paraíso:*

> La voz de Tito sorprendió a Damián mientras trataba de convencerse de que la guardia era innecesaria porque el lugar era seguro.
> –¿Leíste el último libro de Mario Benedetti?
> –¿Leer un libro? Ya no tengo tiempo ni para hojear el Patoruzú.
> –Son las reflexiones de un combatiente tupamaro el día de su cumpleaños. Está escrito como un verso largo pero es una novela –aclaró, estirándose hasta la campera Levis para sacar del bolsillo un libro diminuto y maltratado, de tapa deformada, pegada en varias partes con cinta transparente
> –¿Lo encontraste en un tacho de basura?
> Tito largó la risa.
> Está camuflado –dijo, y se lo pasó. (199)
> […] Tito bajó el libro camuflado y estudió el efecto en la cara impactada de Damián.
> –Este libro es una maravilla, che. ¿Cómo se llama?
> –*El cumpleaños de Juan Ángel* –respondió Tito, aunque en la tapa se leía *Las violetas del paraíso*. (203)

Esta escena organiza significados importantes sobre la transmisión de un mandato de lectura y de militancia. También construye la figura interpretativa del texto en tanto asocia elementos disímiles y traslada significados. Las flores del paraíso son las violetas; el paraíso imaginario del relato es la revolución y su consolidación; la construcción de una vinculación peligrosa: revolución y violetas. La construcción del *oxímoron* nos hace pensar en gestos vivaces que se arraigan fácilmente, con una tintura superficial que tiende más a la desaparición que a la permanencia. El juego se reproduce en los títulos contrapuestos: la inscripción del romanticismo y la escritura del erotismo de Corín Tellado con la dureza de la militancia de Benedetti. *El cumpleaños de*

Juan Ángel de 1971 está dedicado a Raúl Sendric, fundador del «Movimiento de Liberación Nacional» (MLN-TUPAMAROS), es también un homenaje a los movimientos guerrilleros de América Latina por la liberación. Es la última obra de Benedetti antes de su «exilio combatiente» en Argentina; ahí quedan delimitadas las virtudes del héroe revolucionario, su grandeza y sus contradicciones. Hay un ideologema positivo frente a la revolución y un elogio al arte de escribir y al oficio del escritor. En la construcción metafórica siempre es posible definir un dominio, un origen del préstamo de los significados.

La construcción metafórica de Pollastri consiste en dar a la palabra revolución el nombre que pertenece a paraíso; este uso es propio, originario y constitutivo de la enunciación. La oposición no es común, se trata más bien de una sustitución de la idea de paraíso por una palabra ausente pero disponible en el imaginario utópico del recuerdo.[4] El objeto, constituido casi en un emblema, acompaña al personaje durante su periplo del héroe. Damián quiere convertirse en Juan Ángel, personaje modelado con las virtudes más importantes de la ética militante. Lo pierde en un ómnibus cuando un policía circunstancial lo increpa con una pregunta sin sentido; perderlo supone la inauguración de un nuevo código en el lenguaje.

> En un lapsus, Damián se preguntó si volverían a verse para poder confesarle la pérdida del libro y recitarse trozos de *Las violetas del paraíso*. Al cerrar la puerta, tomó definitiva conciencia de los riesgos de meter la cabeza en la boca del león. Cambió entonces la palabra muerte que le acicateaba la tranquilidad, por otra más honorable: caída. (393)

El itinerario del libro de Benedetti y su mandato de hacer la revolución está siempre por detrás de la trama de *Las violetas,* a la vez que la articula como una memoria revolucionaria. La necesidad de una poesía convive con la nueva alfabetización del personaje en términos de consignas políticas de la enunciación discursiva montonera. La enseñanza del mito, que es educativo como todo mito convertido en fábula, se entrega a la fascinación de las imágenes.

---

4. En este punto sigo las definiciones de Paul Ricoeur (*La metáfora viva*, Buenos Aires, La Aurora, 1977, p. 36), en donde se considera en toda metáfora no solo *la* palabra o *el* nombre único, cuyo sentido es desplazado, sino el par de términos, o el par de relaciones entre las que se opera la transposición. «como dirían los autores anglosajones, siempre son necesarias dos ideas para hacer una metáfora».

> Héctor se instala al lado de Damián, controla la redacción, cabecea su acuerdo:
> –Ahora me ponés fecha y lugar ¿no?, y las consignas «libres o muertos, jamás esclavos», «Hasta la Victoria mi General» Después dejás un espacio y en el medio, en mayúsculas, ponés «Montoneros». (346)

Imágenes que no solo engañan sino que vuelven insensatos los postulados en cuanto dogmatismos. La muerte está siempre presente, casi sin nombrarse a través del juego metafórico de una violeta. Un encantamiento que abre el abismo tremendo de lo subterráneo a la vez que refleja, peligrosamente, la proximidad de una ilusión en la superficie: la revolución está a punto de acontecer, basta con escribirla, con espacios, con mayúsculas. Los capítulos se suceden de acuerdo al orden cronológico de los hechos acontecidos y reconstruidos en fragmentos de diarios, material cedido al autor por Silvia Sigal. La cuidadosa selección del material provee la columna vertebral a la escritura. A pesar de la apariencia azarosa en la que se suceden los capítulos, el eje semántico más importante es la construcción del atentado en los medios gráficos. Conviven en un mismo espacio textual los fragmentos de los diarios oficiales con los de *El Descamisado* y *La causa peronista*. Frente a los documentos políticos que aparecen nombrados, los recortes oficiales son restos sueltos y dispersos. En estos papeles sueltos sin una referencia contextual precisa ni a la autoría, ni a las condiciones de la edición, ni a las fechas de publicación, se construye un imaginario de opuestos en los que se reproduce la tensión discursiva entre poesía y realidad.[5]

Si bien el autor en el prólogo había delimitado las fronteras del relato en la ciudad de La Plata y sus alrededores, en las apariciones de los relatos

5. Cito algunos ejemplos: «INTENSO DESPLIEGUE ANTIEXTREMISTA, dice el diario. La acción antisubversiva que se desarrolla en el centro y noroeste del país tras los golpes en las unidades de Villa María y Catamarca, arrojaron importantes y positivos resultados». (303); «INTENSIFÍCASE LA ACCIÓN ANTIEXTREMISTA EN LA PROVINCIA DE TUCUMÁN, dirá el diario. Fuentes locales dignas de crédito informaron que desde hace varios días se lleva a cabo un amplio despliegue de las Fuerzas de Seguridad en la zona selvática vecina a Famaillá, donde la organización declarada ilegal habría abierto un foco de guerrilla rural declarándola «zona liberada» y operando con total control de la situación». (316); «PROCEDIMIENTO ANTISUBVERSIVO EN LA PLATA, dice el diario. La policía de la provincia de Buenos Aires informó que durante un procedimiento antisubversivo fue detenido el obrero de la construcción Eduardo Jacinto Almada, militante de la JTP, en cuyo domicilio se encontraron armas y abundante literatura de carácter extremista». (317)

apócrifos de las noticias reconstruye el mapa de las operaciones guerrilleras incorporando los puntos de Catamarca, Villa María y Tucumán. No se explicita un desplazamiento de los personajes, pero el discurso revolucionario se expande en todo el territorio, y los personajes se constituyen en tipos que pueden reproducirse indefinidamente. En la novela coexisten estos recortes arbitrarios y caprichosos de diarios sin nombres, con los fragmentos de un diario personal de la militancia y los textos de Mario Benedetti. El territorio ocupado por las armas en el espacio de la militancia, está ocupado por la poesía en el espacio de la subjetividad. Hay una aparente elección, como término de referencia del discurso testimonial, del uso ordinario de las palabras; la metáfora del título, anuncia una teoría del «desvío» que se convertirá, en la escritura de la novela, en el criterio de su estilística. El desvío y la mezcla de elementos disímiles, constituyen un escape al fantasma de la banalidad:

> Por eso no debería permitir que la lucha anulase su parte creativa. Era necesario que retomase la poesía. Con un nuevo fundamento, pero había que hacerlo. Si razones de seguridad se lo exigían, debería memorizar los poemas que cantasen imágenes de la guerra revolucionaria. Como el Juan Ángel de Mario Benedetti. (302)
> […] Es que a veces se pasaba por crisis derrotistas. Por suerte, como el Juan Ángel de Mario Benedetti, siempre aparecía la luz que a uno lo encarrilaba. Cuba para la revolución, y una muchacha como Celia por la reivindicación individual. Lo último había sido otro lapsus. Pestañó un par de veces para alejar la idea de la cabeza. (316)

Para afrontar la explicitación de la guerra revolucionaria, la metáfora de las violetas desordena una red por medio de una atribución escandalosa al paraíso. La idea de trasgresión convierte a un desvío que al comienzo puede pensarse como puramente lexical, en una amenaza para la clasificación de las categorías históricas. Nos resta pensar la relación entre el revés y el derecho del título y el anuncio de una historia montonera. La sugestión es la siguiente: ¿no es necesario decir que la metáfora destruye un orden para producir otro? La pregunta se abre entonces sobre la lógica del descubrimiento. La inscripción de la violencia, llevada a sus últimas consecuencias supone la redescripción de una realidad, ocupada en la novela, por el espacio narrativo de la delación. El cruce aberrante, por momentos, del testimonio con el discurso poético, nos permite explorar a fondo esta idea que va directamente a destruir la tentación de reducir la metáfora del título a puro ornamento.

> –¡Dónde era el control hijo de puta! –exige el Tino montado sobre el Vasco, que vomita las primeras arcadas de sangre sobre la alfombra del auto, mientras el Moncho se mantiene tieso de pánico contra la puerta. ¡Con quién te tenías que ver, adónde ibas! (331)
> –¿Juicio revolucionario por cantar bajo tortura? Se había animado a cuestionar Damián sosteniendo la mirada de Celia. ¿No fue suficiente conque le asesinasen el padre?
> –La organización entiende que la tortura es perfectamente soportable respondió ella. Cientos de compañeros la aguantaron sin cantar aun a costa de paros cardíacos, como el Negro Quieto o Caride.
> ¿Juicio revolucionario por cantar en la parrilla? Se repitió, a la defensiva, porque aún lo maltrataba el beneficio de la duda: ¿hubiera cantado en el lugar del Vasco? (407)

La mediación simbólica de la metáfora permite deconstruir las descripciones heroicas y reconocer no solo el carácter de enunciado de la metáfora sino también su pertenencia al orden del discurso. La novela propone un itinerario del aprendizaje y la configuración casi mágica de los puntos de luz, del ritmo incipiente de los cánticos iniciales que rigen casi todo el lenguaje que «ellos», los «perejiles» hablan y escriben incluso, antes de ser nombrados. Todo es ritmo y vértigo hasta el final inscripto como un salto al vacío y a la muerte.

> –¡Saltemos, saltemos!
> Damián la vio perderse hacia la derecha de la puerta.
> Entonces calzó firme el dedo en el gatillo y respiró hondo:
> ¡Montoneros, carajo! –gritó y también saltó. (419)

Con la nueva apertura del testimonio en la novela de Pollastri tocamos los límites de una enunciación extrema: a saber, que la construcción metafórica que altera el orden establecido en el protocolo del imaginario del género sobre todo en cuanto a los mandatos de versomilitud y el carácter de prueba legal de los hechos denunciados. La conciencia del personaje cierra el relato con una explicitación ausente: sí, es la verdad, pero yo me había equivocado. Pero es también esa retórica la que permite descubrir los fundamentos de la hipótesis de guerra revolucionaria y sus secretos: la opción por las armas y la delación. Este descubrimiento, frente a la vulnerabilidad de los sobrevivientes necesita una demostración especial que solo puede acontecer mucho

tiempo después de los hechos narrados. Se crea entonces una proximidad entre el enigma encerrado en la metáfora y una extraña apelación a la derrota. La revolución es frágil y superficial como una violeta; aquello que la comparación desarrolla es al mismo tiempo lo que amortigua la caída del salto brutal al vacío, con el que la novela cierra su enunciación. ❇

Fecha de recepción: 25 enero 2007
Fecha de aceptación: 30 marzo 2007

Bibliografía

Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1990.

Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.

Nofal, Rossana, «El testimonio de la militancia montonera en la Argentina, Miguel Bonasso», en *Entrepasados*, *Revista de Historia*, Buenos Aires, año XI, No. 20, julio 2001a, pp. 55-74.

—— *La escritura testimonial en América latina. Imaginarios revolucionarios del sur*, Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2001b.

Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Buenos Aires, La Aurora, 1977.

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
22 / II semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

Para leer a Guillermo Valencia después de Guillermo Valencia

FELIPE GARCÍA QUINTERO
Universidad del Cauca

RESUMEN

El autor se propone leer al poeta colombiano Guillermo Valencia al margen de la pasión que su credo parnasiano y su rol de hombre público despertaron en un primer momento, y del odio posterior de sus opositores estéticos y contradictores políticos –que lo acusan de posturas conservadoras y aristocratizantes. Su obra literaria y su obra política han sido leídas de manera que la una justifica a la otra, y viceversa. El autor defiende el aporte de Valencia a la modernidad literaria colombiana como traductor y difusor de poesía alemana, inglesa y francesa, así como de obras en chino y árabe. Plantea también que su obra poética debe estudiarse en función de sus logros en el lenguaje, y del vínculo que representa entre la tradición poética colombiana y la producción actual.

PALABRAS CLAVE: Poesía colombiana; crítica literaria; parnasianismo; modernismo; oratoria; política y poesía.

SUMMARY

The author aims to read the Colombian poet Guillermo Valencia at the edge of the passion that his Parnassian creed and his role as a public man initially aroused, and of the hate that would come later from his aesthetic opponents and political opponents, who accused him of assuming conservative and aristocratic postures. His literary and political work has been read in such a way that one justifies the other and vice versa. The author defends Valencia's contribution to Colombian literary modernity as translator and diffuser of German, English and French poetry, as well as works in Chinese and Arabic. He also suggests that his poetic work ought to be studied based on his achievements in language, and of the link, which is represented between Colombian poetic tradition and current production.

KEY WORDS: Colombian poetry; literary critic; Parnassian; modernism; oratory; politics and poetry.

I

La poesía de Guillermo Valencia (1873-1943) fue el canon que reguló el comportamiento estético de la poesía colombiana durante la primera mitad del siglo XX. Tal vez el inicio del rompimiento con la hegemonía de su obra, como de su imagen de hombre público, y la declaración abierta de esa ruptura, sea el capítulo histórico de 1941 que tuvo como hecho central la polémica protagonizada por el entonces joven poeta Eduardo Carranza, quien publicó un feroz ataque contra Valencia titulado «Bardolatría».[1]

Desde 1898, fecha de recibo de la primera edición de *Poesías*, que al año siguiente y con nuevos poemas se tituló *Ritos*, las obras poéticas de Guillermo Valencia –la propia y la por él traducida– han tenido distintas manifestaciones de recepción que podemos ubicar en dos extremos irreconciliables, caracterizado el primero por el sentido acrítico y la sobrevaloración que de ello deriva, junto al desprecio alimentado de prejuicios. Son estos los bordes que intento ligar en la propuesta de lectura que a continuación presento.

La primera de estas maneras de leer a Valencia, que funda y mantiene aún viva la leyenda de su nombre en un ámbito cada vez más reducido, se sustenta en una devoción idolátrica, como lo prueban, entre otras muchas manifestaciones de aprecio superlativo, la descripción de Alberto Duarte French,[2] cuando publica una aproximación biográfica[3] que lleva por título el nombre del poeta, y que ilustra a la perfección el lujo propio que caracterizó al auténtico modernista, para quien la belleza estética designaba un gusto social de distinción.[4]

---

1. Vicente Pérez Silva, «La Bardolatría y una polémica sobre el caracol y los cangrejos. Una polémica sobre la poesía de Guillermo Valencia», en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 17, Bogotá, 1980.
2. Cfr., Alberto Duarte French, *Guillermo Valencia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1973, p. 43. [Primera edición: Bogotá, Editorial Jotade, 1941].
3. Bajo el mismo efecto de devoción, una biografía abreviada la ofrece Benigno Acosta Polo en *La poesía de Guillermo Valencia,* Barranquilla, Imprenta Departamental del Atlántico, 1965, pp. 17-37. Por su parte, Óscar Echeverri ofrece una cronología de la familia del autor, más otra de la época comprendida de 1873 a 1943, en *Valencia*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española, Colección «Un autor en un libro», 1965, pp. 11-55.
4. Cfr., Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

> Los salones más aristocráticos lo vieron pasearse con el desembarazo del caballero consumado que había en él. Señorial estampa, realzada por el frac elegantemente llevado; negra y nutrida cabellera; dilatada frente, que denuncia múltiples y óptimos talentos; ojos vivos, de llameante brillo; delgada nariz olfativa de aletas trémulas; espeso y bien cuidado mostacho; labios belfos y sensuales; mentón amplio y fuerte, que pregona una dominadora voluntad; marfileña tez; rostro armonioso y distinguido óvalo; menudo y seguro caminar; cuerpo de proporción lograda; engoladas maneras de refinado cortesano; gesto apenas sonreído; noble el ademán; desenvueltos los movimientos del triunfador de la palestra; y delicada palabra para galantear a las damas.

En el libro *La historia de la poesía colombiana*, J. Eduardo Jaramillo Zuluaga[5] recuerda los apelativos que el poeta recibió: «Valencia no solo fue considerado nuestro varón poético; fue llamado también varón nietzscheano, varón renacentista, señor feudal, príncipe natural, príncipe italiano, hombre superior y maestro de Popayán y de Colombia».

Ahora bien, frente a la imagen idílica de poeta inmaculado, que imperó hasta poco más de mediados del siglo pasado, y como efecto de recepción de las nuevas generaciones de lectores y críticos, encontramos el testimonio reiterado de repudio a todo aquello que evoque su nombre y su obra. El gran señor que fuera Valencia ha perdido su significado de respeto y orgullo para ser «la vergüenza pública», declarada en 1981 por Gabriel García Márquez.[6]

Si la primera valoración de la obra del poeta de Popayán se produjo bajo los efectos de una pasión, sostenida tanto en la ilusión del idilio estético como por la influencia de su fuerte personalidad de hombre público, ligado al Partido Conservador del que fue candidato presidencial derrotado en dos

---

5. J. Eduardo Jaramillo Zuluaga, «Guillermo Valencia», en *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991, p. 227.
6. «Cuatro horas de comadreo literario con Gabriel García Márquez» se intitula la entrevista de Juan Gustavo Cobo Borda incluida en su *Historia portátil de la poesía colombiana* (Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1995, p. 473), en la que el escritor colombiano sostiene que «Al releer, años después, a Guillermo Valencia, comprendí que era una figura completamente inflamada, una vergüenza pública, de la cual no se salva ni un solo verso». Esta opinión más emocional que crítica, se mantiene como un sentimiento de desafecto manifestado antes y después del año de su declaración. Ver al respecto las columnas periodísticas de enero, marzo y mayo de 1950 (*Textos costeños. Obra periodística 1*, Bogotá, Norma, 1997, pp. 106, 160, 169, 252-253). Sobre la polémica de Carranza y Valencia, García Márquez da su apreciación personal en sus memorias *Vivir para contarla*, Bogotá, Norma, 2002, pp. 106, 160, 169, 252-253.

oportunidades; el segundo momento de esta lectura da paso al odio y al resentimiento de contradictores políticos y de opositores del credo parnasiano que su obra encarna. Estas visiones resultan tan opuestas como desmedidas. La sensibilidad actual de la crítica se manifiesta como una respuesta tardía al exceso imaginativo que hizo del poeta y su obra un emblema nacional, especialmente de Popayán, su ciudad natal.

Antes de revisar textos recientes producidos en Colombia por la crítica sobre la poesía de Guillermo Valencia, cito una valoración de Armando Romero que ejemplifica el carácter del revisionismo sobre el autor de Popayán:

> Valencia vendría a imponer un tipo de poesía decorativa, de corte académico, acaso purista donde el culto de las formas destruye todo elemento vital. Más que un poeta modernista, Valencia es un parnasiano dentro de la línea de José María Heredia. En él la artificialidad arquitectónica no deja rendija para la sorpresa. Representante de la línea clásica que se enfrentaba al romanticismo, Valencia tiene una helada capacidad para matar toda vida en el poema, dejándonos los mármoles fríos de musas y diosas griegas y romanas; además, su nihilismo nietzschiano y su anarquismo más bien parroquial, es solo la máscara de una postura estética o la necesidad de ofrecer una fachada deslumbrante a su ideología hispano-católica y conservadora.[7]

Resulta interesante apreciar cómo los valores estéticos del modernismo hispanoamericano, que se exaltan en otros autores, incluso menos notables, son ahora objeto de crítica en Guillermo Valencia. El siguiente caso ilustra el presentismo como método de lectura del pasado, cuando al desconocer o ignorar el contexto histórico y cultural de una obra, además de las circunstancias vitales del creador, se realizan ejercicios valorativos fulminantes bajo criterios y categorías inapropiadas. Al final del libro *Fin de siglo y modernidad. Ensayos sobre el Modernismo en Colombia*, David Jiménez Panesso[8] (1994: 242) anexa un apéndice constituido por un conjunto de fichas sobre autores colombianos y extranjeros relacionados con el modernismo nacional, ya en calidad de autores, creadores o lectores, al que llama «pequeño diccionario

7. Armando Romero, *Las palabras están en situación*, Bogotá, Procultura, 1985, p. 31.
8. David Jiménez Panesso, *Fin de siglo y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura / Universidad Nacional de Colombia, 1994, p. 242.

del 'fin de siglo' colombiano», dentro del cual se resume el sentimiento actual de desdén hacia Valencia:

> **GUILLERMO VALENCIA**
>
> Traductor de D'Annunzio, de Baudelaire, de Verlain y Mallarmé, de Hoffmansthal y George, de Wilde, de Goethe y de poesía china leída en francés. En otro tiempo fue el indiscutible, el maestro, el bardo por excelencia. Hoy le quedan pocos, algunos muy buenos, defensores. Enamorado de su abolengo, de sus perros de caza, de su aureola de gran señor, dio a la poesía un lugar decorativo en ese mobiliario. Y la poesía tomó venganza, disecando casi todas sus estrofas que han ido quedando como mariposas en las páginas de las antologías, aún con colores pero sin vida.

Entre la lisonja y el desprecio, y sin un punto de equilibrio, el movimiento de recepción de la poesía colombiana oscila sin cesar entre el amor fingido y el odio del prejuicio. No obstante, frente a los aduladores del poeta payanés y la inquina de otros lectores, la poesía de Guillermo Valencia mantiene viva la polémica de su vigencia, hasta el punto proporcional de ver reducido sus lectores nacionales y ampliar la audiencia internacional que lo registra en las más importantes historias, estudios y antologías de la poesía hispanoamericana.[9]

Se ha señalado el anacronismo estético de Valencia, dado un presunto envejecimiento de su obra que no penetra el siglo XX, ni es permeada por el humor, la ironía o el coloquialismo, las corrientes internas antimodernistas que surgen al seno del modernismo de la segunda generación a la cual perte-

9. Ver el aparato crítico seleccionado por Hernán Torres, edit., *Estudios. Edición en homenaje a Guillermo Valencia (1873-1973)*, Cali, Carvajal, 1976, pp. 405-420. Entre los numerosos estudios críticos se destacan los de Iván A. Shulman, Eugenio Florit, Otto Olivera, Robert J. Glickman, Alan S. Trueblood, Dianne Coon de Torres, Sonia P. Karsen, Rufino Blanco Bombona, Enrique Díez-Canedo, Pedro Enríquez Ureña, Andrés Holguín, Germán Espinosa y Enrique Anderson Imbert, quien dijo que «Con corazón de romántico, ojos de parnasiano y oído de simbolista Valencia ofreció un mundo poético diferente al de sus compañeros». (E. Anderson Imbert, «Guillermo Valencia», en *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 1, 1967, p. 386). Otra importante fuente bibliográfica la proporciona Juan Gustavo Cobo Borda en su *Historia portátil de la poesía colombiana*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1995, pp. 303-309, que documenta la inclusión de poetas colombianos en antologías de poesía hispanoamericana del siglo XX, donde Valencia ocupa un lugar destacado.

nece el poeta de Popayán por cronología personal y editorial, menos aún por la ruptura radical que establece la vanguardia con la tradición literaria. Por ello, la obra en verso de Guillermo Valencia resulta una poética alejada de la sensibilidad contemporánea, por ser ajena a la realidad escindida de la modernidad. Además, baste anotar que en el momento de mayor vigencia en el país, Rafael Maya[10] dijo de la poesía de Valencia que ésta era a su parecer lo menos americano o colombiano de la literatura nacional. Dicha condición hizo que pronto fuera objeto de duras críticas sobre la vocación exógena de su obra. Y bajo tal auto-advertencia acomete luego la escritura de dos poemas emblemáticos para la identidad cultural de su ciudad: *A Popayán* y *Alma Mater*,[11] que a juicio atinado de Maya son de reparación patriótica, propio de la visión americanista legada por José Martí.

Cabe anotar en este punto que las valoraciones críticas del carácter exógeno de la poesía parnasiana de Valencia, permiten comprender en parte la desfiguración del modernismo en Colombia, a manos de una visión raizal de una estética caracterizada por la apertura cultural, la restauración del pasado, la resurrección de lo perdido y la transformación de lo ajeno, con que se sintetiza la naturaleza ecléctica del modernismo hispanoamericano.

Si la realidad cambió la recepción de Valencia, al pasar del elogio al insulto, se puede hacer del revés histórico sufrido una lectura que proponga una valoración libre ya de las pasiones suscitadas al seno de los intereses literarios y políticos que animaron la primera mitad del siglo XX en Colombia y que definieron el canon literario, ahora en revisión. Para ello, estimo necesario pasar revista a los planteamientos surgidos al seno del debate sobre su obra poética, pues al encontrar afirmaciones como la citada a continuación, donde se juzga equívocamente el legado de Valencia como un lastre, por considerarla un retroceso en el camino hacia la modernidad literaria de un país tradicionalmente conservador en todos sus órdenes. Afirma David Jiménez Panesso:

> Después de un momento de breve intensidad, representado por Silva, la poesía colombiana regresa, con Valencia, al plano meramente literario y cancela toda aventura de trascendencia. Por un instante, Silva había logra-

10. Rafael Maya, *Obra crítica,* t. II, Bogotá, Banco de la República, 1982, p. 121.
11. Ambos poemas son la fuente literaria de la pintura «Apoteosis de Popayán» de Efraim Martínez (1897-1956), obra que ubicada en el paraninfo de la Universidad del Cauca ilustra el imaginario letrado de la élite republicana (Cfr. García Quintero, 2003: 39-71).

> do, con solo un puñado de poemas, una difícil síntesis entre la poesía como «Arte» y la poesía como experiencia vital. Había asumido la poesía como una pasión intensamente vivida y sabía, por Baudelaire, que una pasión así tiende a volverse exclusiva y a devorar todo lo demás. Valencia torna a ser lo que fue casi siempre el poeta entre nosotros: un hombre «público» que se «engalana» con las «nobles vestiduras» del arte.[12]

Nos preguntamos entonces si ¿la obra de Valencia se constituye en el atraso de la poesía moderna en Colombia?

II

> No es hora, desde luego, para juzgar con criterio secamente objetivo y analítico la producción poética de un hombre cuya memoria permanece viva entre los colombianos, y que todavía suscita entusiasmos idolátricos y adhesiones entusiastas que no tuvieron, ni en vida ni en muerte, otros colombianos ilustres,

escribió Rafael Maya[13] en uno de los primeros ensayos de balance crítico sobre Valencia publicado hacia 1958. Considero que hemos llegado al momento histórico propicio para dar la valoración justa, real y madura sobre el significado de la obra de Valencia, pues luego de cuatro décadas del deceso del poeta de Popayán, tal vez ésta sea la pausa que nos lleve al orden crítico.

Se ha dicho que la vida de Guillermo Valencia se escindió entre la del poeta y la del hombre público, y que al cabo de los días, tanto la leyenda de su nombre como la de su obra literaria y política, se fundieron en el significado que tanto afectó a la sociedad colombiana, bajo una tradicional estrategia de unir la gramática y el poder.[14] Este aspecto ha sido visto como el motivo que determinó el desarrollo de una obra poética precoz, pero abandonada tempranamente y solo vuelta a ejercer de manera esporádica, aunque abundante, y bajo el efecto de ciertas circunstancias de tipo social.[15] Al res-

12. D. Jiménez Panesso, *Fin de siglo y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia*, p. 201.
13. R. Maya, *Obra crítica,* t. II, p. 105.
14. Cfr., Malcolm Deas, *Del poder y la gramática*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1993, pp. 25-60.
15. Su obra poética original lleva por título *Ritos* (Bogotá, 1899), que ampliada considerablemente con poemas originales como de nuevas traducciones, fue editada en Londres

pecto de este fenómeno, Fernando Charry Lara sostiene que «no parece equivocada la presunción de que, tanto las dignidades públicas como la permanente política partidista, restringieron notoriamente su actividad poética».[16] No obstante, ambas labores –la poesía y la política– ejercidas al interior de su personalidad fueron asumidas por él sin declarar una pugna irreconciliable entre arte y vida. Esta división que ahora señalo, durante mucho tiempo fue interpretada como la unidad perfecta que hizo de su nombre el mejor y más popular de los poetas colombianos,[17] tanto en el país como en el exterior, y también el político más destacado por su capacidad oratoria, cuyos discursos completos editados en 1973 por el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá acompañan algunas de las ediciones de su obra poética.[18]

Poesía y política fueron entonces el aire que inhaló y expiró Valencia para la historia literaria y social de Colombia. La recepción de su obra ha sabido mezclar estos aspectos para manipular a su antojo la valoración, de acuerdo al interés del caso. En calidad de devotos epigonales, una amplia población de lectores encontró en su vida pública el significado que no pudieron leer en su obra. Tanto los elogios fáciles y los conceptos críticos sesgados por la lisonja, dedicados a un hombre público importante, sufrieron de manipulación. Otros lectores como Rafael Gutiérrez Girardot y, en especial, sus contradictores políticos y estéticos, encontraron razones para criticar su obra a la luz de su fracaso político, como por su adhesión «al régimen señorial de tercos hábitos monárquicos».[19] Así se lo ha leído: justificando en el poder político la influencia de su obra, y en ésta la debilidad de su carrera pública. ¿Podemos acusar a Valencia de sacrificar la poesía por el poder político?, o

---

en 1914. Esta edición fue la que popularizó su nombre en el ámbito hispanoamericano. Un capítulo esencial de su trayectoria literaria lo constituyen las traducciones de poetas franceses, alemanes e ingleses, adenda de *Katay* (1929) una versión en romances castellanos de poesía china y de temas árabes.

16. Fernando Charry Lara, «Guillermo Valencia», en *Manual de literatura colombiana*, Bogotá, Planeta / Procultura, 1993, p. 627.
17. «En 1941 el diario *El Espectador* (de Bogotá) realizó una encuesta acerca de cuál era el poeta más popular de Colombia. Valencia ganó por una amplia mayoría: el 46 por ciento. Le seguían Porfirio Barba-Jacob y Eduardo Carranza con apenas un 9,5 por ciento» (J. G. Cobo Borda, *Historia portátil de la poesía colombiana*, p. 46).
18. Cfr., Guillermo Valencia, *Poesías y Discursos*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, Biblioteca de autores hispanoamericanos, 1959.
19. Rafael Gutiérrez Girardot, «La literatura colombiana en el siglo XX», en *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas*. Bogotá, Temis, 1989, p. 348.

peor aún, ¿de utilizarla para construir y mantener vigente una imagen pública? Al respecto sostiene Armando Romero (1985: 32): «La influencia de Valencia, que dominaba como literaria, es en verdad política».[20]

Para quienes piensan que en Valencia se perdió el poeta frente al hombre público, esta consideración hizo del lamento por lo abandonado la razón para acallar cualquier intención valorativa de su no tan escasa obra poética,[21] aspecto a tener en cuenta para emprender un nuevo estudio que incluya, además de los poemas de madurez del autor, una reflexión sobre su aporte a la modernidad literaria en Colombia como traductor, dado que la difusión en castellano de la poesía europea, china y árabe se debe a sus versiones celebradas como incomparables.

Los pocos que han sabido leerlo no alcanzan, sin embargo, a dar con la plena dimensión de su obra, porque ven en Valencia a un poeta del pasado, cuya lectura debe realizarse bajo la premisa esencial de todo objeto histórico, producto de un tiempo y un espacio cultural específicos, que cobra valor solo en su contexto, porque fuera de éste resulta ajeno y extraño al mundo que lo interpreta. Al respecto ha dicho Fernando Charry Lara: «A *Ritos* debe entendérsele en su medio, en su tiempo y en su estética».[22] Si atendemos esta pertinente recomendación, vemos que la lectura actual de la poesía de Valencia es una lectura presentista, es decir; ese procedimiento que juzga la obra de arte del pasado con los elementos del hoy. Volver a Guillermo Valencia supone transitar sobre un suelo sembrado de certezas y conclusiones que ameritan ser revisadas, tales como su adhesión total y exclusiva con el esteticismo parnasiano de *el arte por el arte*, y la tensión interna que ello suscita entre estética y creencia religiosa; la frialdad marmórea de sus versos como prueba de una actitud aristócrata de la vida; lo exógeno del léxico y las referencias culturales; el pensamiento político de cuño conservador, entre otros muchos aspectos aún en espera de discusión.

Otro de los factores de recepción que contribuyeron a distorsionar la obra de Valencia, en el sentido paradójico de impedir un acercamiento franco con el lector, es la ascendencia de su nombre sobre la vida social, cultural

---

20. A. Romero, *Las palabras están en situación*, p. 32.
21. La primera edición de las obras poéticas completas de Valencia (Madrid: Aguilar, 1948) reúne, entre producción propia y traducciones, un total de 870 páginas. A esta edición mal compilada y con erratas, sucedieron dos más, ya corregidas, en 1952 y 1955.
22. F. Charry Lara, «Guillermo Valencia», en *Manual de literatura colombiana*, p. 631.

y política de Colombia y, particularmente, de Popayán. Para el último caso, subraya Rafael Maya,[23] el efecto vivido en su ciudad natal: «la provincia empequeñeció a Valencia». Es preciso que esta frase sea leída en su sentido amplio. El destello del político, del poeta, el orador, el traductor, el humanista cegó la mirada crítica de sus contemporáneos, quienes fascinados por su poderosa imagen, sin contradictores de su misma estatura, fueron quienes con su admiración desmedida pusieron un manto de luz sobre su obra, hasta el grado de desconocerla o tergiversarla. Nace entonces la leyenda que Valencia alimentó con sus días, para terminar en el mito hoy pisoteado. Porque la fuerza de imaginación que se necesitó para afectar a una sociedad toda es la misma fuerza hoy debilitada, y que poco a poco ha ido reduciendo su magia para concluir en el desencanto que da lugar al desprestigio actual, sin ninguna correspondencia con el esplendor del pasado. Germán Espinosa (citado por Jiménez) lo dijo sin comparación: «(A Valencia) se le hizo objeto de la deificación más sumaria, para proceder luego en él al más sumario también de los deicidios».[24]

Popayán, la misma ciudad amada cuyos estamentos tradicionales y elitistas veneran al poeta con un fervor místico inmarchitable, no logró hacer de su nombre y de su obra la verdadera memoria literaria que corresponde al más importante poeta colombiano del período, porque no hubo ni el esfuerzo ni la voluntad de pensar su significado bajo una lectura crítica. Del poeta impera sobre todo su prestigio político, valga agregar, ya vencido. Acaso Popayán nunca conoció a Valencia, y su apellido que da nombre a varios sitios emblemáticos de la ciudad, evocan más un recuerdo de época, de aquella edad dorada que la tradición letrada del emporio colonial dejó luego de su ruina como una marca identitaria, para un presente que solo adquiere sentido por el valor consagrado al pasado.

Un error fatal de perspectiva es aquella lectura que confunde, porque así lo quiere ver, al hombre estético con el hombre histórico. Para el caso Valencia, se han leído en los excesos de la personalidad los defectos estéticos, como criterio a priori para apreciar su obra, lo cual tonifica el argumento del repudio de gran parte de la crítica adversa. El otro acto de confusión es el

23. R. Maya, *Obra crítica,* t. II, p. 107.
24. D. Jiménez Panesso, *Fin de siglo y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia*, p. 220.

hecho de ver en su linaje,[25] tanto en su prestigio y poder públicos, la importancia de su obra literaria. Esta equívoca asimilación de valores ha terminado por desfigurar al personaje, volviéndolo objeto de toda suerte de alucinadas ensoñaciones históricas y de ensañadas críticas a una personalidad ególatra.

Comprender el credo estético de Valencia en relación con el sentido histórico de su época y ahora de la nuestra, hace recordar que para discutir tanto la aceptación sin cuestionamientos como el rechazo a priori ya comentados, se debe empezar por reconocer en Valencia la afirmación de creer y defender una poética sin ambigüedades. Al respecto anota Rafael Maya (1973: 150): «el mundo, para él, solo existió como belleza».[26] Por ello, tal vez, el universo de su poética no esté regido por la afinidad o semejanza de una sensibilidad hoy distante del valor dado antes a lo bello, pues no se comparte el sentido de belleza en el grado extremo de regir el orden vital de la existencia que ama el lujo verbal como respuesta al burdo, vulgar y efímero suceder de los días. La realidad histórica de la modernidad ha dado un golpe de revés al estatuto estético de Valencia: vivimos en el lado oscuro donde lo bello y sus formas corresponden a otros valores, ajenos o distintos de los motivos del arte clásico.

Guillermo Valencia puso su vida al servicio de una estética literaria, de un dogma religioso y de un credo político. Hoy se pide al poeta que el arte, la religión y la política sirvan a la vida. Considero que este cambio de pensamiento, y su exigencia como principio normativo de valoración, no ha permitido el diálogo con su obra. Este es uno de los reclamos principales que críticos de la poesía colombiana, como David Jiménez Panesso, le hace a Valencia,[27] por no haberse entregado con su vida toda y en su tiempo total a la poesía, por atender aspiraciones políticas y reclamos públicos.

Finalmente, creo que el actual proceso de lectura de la obra de Valencia, que ha conducido inexorablemente a la desmitificación de su nom-

25. La familia de Guillermo Valencia es descendiente de la Casa Valencia de España y también de Alfonso X (Cfr. Acosta Polo, *La poesía de Guillermo Valencia*, pp. 18-19). Su abolengo es legítimo conforme la genealogía ordenada por Miguel Antonio Arroyo pero inventado por Valencia según aparte de la novela *La eternidad y el olvido* de Víctor Paz (1993), ésta como contrarrelato literario de la hegemonía cultural que representa el poeta.
26. R. Maya, «Oración por Guillermo Valencia», en *Popayán*, año LXVI, No. 295, 1973.
27. D. Jiménez Panesso, *Fin de siglo y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia*, pp. 201-220.

bre, no debe implicar ni mucho menos propiciar la destrucción de una obra que ha resistido embates tan fuertes como la progresiva pérdida de lectores, dado que al cabo de poco más de cuatro décadas sigue siendo uno de los más significativos momentos de la lírica nacional en el panorama hispanoamericano, y no solo como referente histórico, sino como línea de continuidad dentro de la tradición literaria de Colombia. Es innegable, por ejemplo, su influjo en la poesía de Porfirio Barba-Jacob. Su desprecio implica un retroceso histórico imperdonable por sustentarse en un error de perspectiva, cual es repetir las equivocaciones de los contemporáneos de Valencia, a quienes criticamos su falta de distancia y sentido analítico. El desdén manifiesto hacia su poesía no debe ser más el rito de olvidar el pasado, de negar la tradición ignorando una realidad por todos necesaria. La lectura revisionista de la literatura en Colombia no puede ser aquella que ve en sus verdades mal refutadas solo atraso y torpeza, error y culpa, ignorancia o desvío.

Dice Ezra Pound que la tradición es lo bello del pasado. De las «ruinas» victoriosas de Valencia se propone rescatar al menos uno de los elementos ausentes de la poesía contemporánea: la batalla humana desde el lenguaje, pues de la lucha cotidiana del hombre contra el hombre mismo, la poesía moderna como sistema crítico ha hecho de lo humano algo sin dominio propio, frente a la materia de su creación. Manifiestas la impotencia, la indiferencia o el recelo frente al lenguaje en los poderes perdidos de la palabra, el hombre contemporáneo se extravía en la escritura, a pesar de saberse un ser de palabras que no logra superar esta condición desfavorable por la incomunicación interior.

En la tradición de lengua española, Gustavo Adolfo Bécquer encarnó el problema del lenguaje como insuficiencia, cuando en la introducción sinfónica a las rimas refiere los poderes limitados de la palabra para comunicar el pensamiento. Una variable del problema la encarna, mucho antes, san Juan de la Cruz, cuando poetiza lo inefable. La duda moderna que corroe la piensa César Vallejo[28] en dos poemas, cuyos versos más emblemáticos dicen: «Quiero escribir, pero me sale espuma! Y si después de tantas palabras, / no sobrevive la palabra!». El problema de la insuficiencia del lenguaje como crítica del mundo, la realidad y la existencia del hombre moderno es un eje temático que estructura la poesía latinoamericana del siglo XX, desde el

28. César Vallejo, *Obra poética completa*, Bogotá, Ediciones Letra Latinoamericana, 1979, pp. 214-227.

modernismo fundado por Martí, Silva y Darío, pasando por la poética de las vanguardias –aquí la obra de Huidobro sería el cénit del período– hasta tocar las más recientes manifestaciones de la poesía joven.

La perfección formal y pulcritud expresiva como valores en desuso que ahora son objeto de crítica, la adjetivación precisa que admiró Alfonso Reyes[29] en una carta de 1941, sus creativas traducciones e incluso sus piezas de oratoria política, son manifestaciones del poder humano sobre su expresión que hacen de Guillermo Valencia un grande poeta. Expresión que escapa al dominio de lo moderno cuando la imperfección, lo bizarro y escindido son los nuevos ámbitos en donde el arte se instaura. Superado el sentido y el valor de lo bello tradicionales, la poética de Valencia representa, más allá de un concepto limitado por una estética, el lugar donde la vida del pasado cobra también sentido en el presente.

Valencia triunfa en la batalla que el hombre contemporáneo pierde a diario frente al lenguaje. Cuando el poeta aprende de su tradición el domino del lenguaje no imita modelos –porque repetir es olvidar– sino para asimilar sus valores, a través del trabajo crítico de leer. Ese es el tipo de lectura que le debemos a autores como Guillermo Valencia, porque se constituye en vínculo real que ata nuestro tiempo con la tradición. Puesto que sin lograr comprender el fenómeno estético de una obra poética del pasado, el sentido y significado del tiempo que encarna, hace de la percepción actual la única medida para evaluarlo, sin considerar que el tiempo contenido de la poesía se desplaza dentro de sí mismo, bajo las nuevas y variadas significaciones que suscita al transformarse con la sensibilidad del lector. El pasado de la poesía es tiempo en movimiento, el jarrón chino de T. S. Eliot que sigue moviéndose perpetuamente en su quietud.

29. Alfonso Reyes, «Perennidad de la poesía», en *La experiencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 220.

III

Después de Guillermo Valencia queda la tarea de leer la poesía de Guillermo Valencia. ❇

Fecha de recepción: 06 febrero 2007
Fecha de aceptación: 26 abril 2007

Bibliografía

Acosta Polo, Benigno, *La poesía de Guillermo Valencia,* Barranquilla, Imprenta Departamental del Atlántico, 1965.

Anderson Imbert, Enrique, «Guillermo Valencia», en *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 1, 1967, pp. 386-388.

Cobo Borda, Juan Gustavo, *Historia portátil de la poesía colombiana*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1995.

—— *Silva, Arciniegas, Mutis y García Márquez*, Bogotá, Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República, 1997.

Charry Lara, Fernando, «Guillermo Valencia», en *Manual de literatura colombiana*, Bogotá, Planeta / Procultura, 1993.

Deas, Malcolm, *Del poder y la Gramática***,** Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1993.

Duarte French, Alberto, *Guillermo Valencia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura (Primera edición, Bogotá, Editorial Jotade, 1941), 1973.

Echeverri, Óscar, *Valencia*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española, Colección *Un autor en un libro*, 1965.

García Márquez, Gabriel, *Textos costeños. Obra periodística 1*, Bogotá, Norma, 1997.

—— *Vivir para contarla*, Bogotá, Norma, 2002.

García Quintero, Felipe, «Crítica cultural de la pintura 'Apoteosis de Popayán' de Efraim Martínez», en *Visiones alternativas del patrimonio*, Popayán, Alcaldía de Popayán, Fundación La Morada, Editores Salvador Hernández Latorre y Zamira Díaz López, 2003, pp. 39-71.

Gutiérrez Girardot, Rafael, «La literatura colombiana en el siglo XX», en *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas,* Bogotá, Temis, 1989, pp. 347-416.

Jaramillo Zuluaga, J. Eduardo, «*Guillermo Valencia*», en *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991, pp. 221-229.

Jiménez Panesso, David, *Fin de siglo. Decadencia y Modernidad*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura / Universidad Nacional de Colombia, 1994.

Maya, Rafael, «Oración por Guillermo Valencia», en *Popayán*, año LXVI, No. 295, 1973.

—— *Obra crítica*, t. II, Bogotá, Banco de la República, 1982.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

Paz, Víctor, *La eternidad y el olvido*, Bogotá, Producciones Plaza y Janés, 1993.

Pérez Silva, Vicente, «La Bardolatría y una polémica sobre el caracol y los cangrejos. Una polémica sobre la poesía de Guillermo Valencia», en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 17, Bogotá, 1980.

Reyes, Alfonso, «Perennidad de la poesía», en *La experiencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 219-221.

Romero, Armando, *Las palabras están en situación*, Bogotá, Procultura, 1985.

Tejada, Luis, «Un poeta extraordinario», en *Suenan timbres*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, pp. 13-15.

Torres, Hernán, edit., *Estudios. Edición en homenaje a Guillermo Valencia (1873-1973)*, Cali, Carvajal, 1976.

Valencia, Guillermo, *Ritos*, Londres, Wertheimer, Lea y Cia, 1914. (Edición facsimilar, Cali, Carvajal, 1979).

—— *Katay. Poemas orientales*, Bogotá, Librería colombiana Camacho & Compañía, 1929.

—— *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1948.

—— *Poesías y Discursos*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, Biblioteca de autores hispanoamericanos, 1959.

Vallejo, César, *Obra poética completa*, Bogotá, Ediciones Letra Latinoamericana, 1979.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
22 / II semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

NOTAS Y APUNTES

Tagua y plata: expresiones contemporáneas* (Zonas de contacto y zonas de macidez)

HUMBERTO E. ROBLES
Northwestern University

RESUMEN

A propósito de esta exposición de joyas y objetos ornamentales confeccionados a base de tagua y plata, el autor realiza un breve recorrido sobre la presencia y significaciones de estos dos materiales en la literatura y el folklore ecuatorianos. Indica que la muestra propone renovadas perspectivas en cuanto a colores, texturas y diseño, en una acertada amalgama de vegetal y mineral. Los diseños de plata recurren, al mismo tiempo, a motivos ancestrales, mágicos, sin olvidarse del impacto visual y táctil que pueden producir. La concepción de estas joyas de creación colectiva trasciende, entonces, los límites de lo folklórico, y las convierte en una propuesta estética novedosa.

PALABRAS CLAVE: folklore; artesanía; plata; tagua; literatura ecuatoriana; creación colectiva.

SUMMARY

With regard to this exposition of jewelry and ornamental objects made from tagua and silver, the author provides a brief account of the presence and significance of these two materials in Ecuadorian literature and folklore. He indicates that the sample proposes renewed perspectives as regards the colors, textures and design, in a correct amalgam of plant and mineral. The designs made of silver, at the same time refer to ancestral, magical elements, without forgetting the visual and tactile impact that they can produce. The conception of these jewels of creative collection therefore transcends the limits of the folkloric, and transforms them in a new aesthetic proposal.

KEY WORDS: folklore; arts and crafts; silver; tagua; Ecuadorian literature, collective creation.

* Escrito con motivo de la exposición indicada que tuvo lugar en el Parlamento Andino, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, el miércoles 18 de julio, 2007. (N. del E.).

LA TAGUA, NO obstante sus orígenes silvestres, lucrativos y hasta misteriosos, de capa y espada empresariales, ha llegado incluso a la literatura, y en el momento actual parece querer dar el salto de la artesanía y el folklore al arte propiamente hablando. En *Juyungo* (1942), Adalberto Ortiz lleva a su personaje, Ascensión Lastre, a la Casa Tagua Alemana en busca de trabajo, sugiriendo así el espacio comercial del producto y, también, su repercusión literaria. Gabriela Mistral, a su vez, al comentar el poemario *Boletines de mar y tierra* (1930) de Jorge Carrera Andrade, propuso que se trataba de una poesía artesana, de tejedor esmerado, poesía pulida, axiomática, precisa, calculada y labrada hasta la minucia, poesía que hallaba analogías con el oficio de las tejedoras de sombreros finos de paja toquilla y con el «que paternea el corozo o marfil vegetal. La tagua».

El historial de la plata es mucho más extenso, cuenta con referencias fascinantes que se remontan a tiempos inmemoriales: ha sido talismán, moneda, artefacto religioso, utensilio, ornamento y adorno. La práctica que se da en la orfebrería actual tiende, sin embargo, hacia la pureza y el orden del diseño abstracto y simbólico, ancestral, mítico.

Del fondo de la exposición que comentamos se rezuma un proyecto artístico –compartido por Silvia Loor, Sonya Algosaibi y Jorge Loor– proyecto que no es otro que el de sacudir nuestro occidental sentido de norma y de valores de belleza tradicionales. El tallado y la orfebrería que practican estos «artesanos» manabitas se arriesga hacia el ámbito del arte y la poesía, por así decirlo, y busca trascender el reciclaje del folklore. Y no menos, quizás, romper patrones de belleza arraigados por el hábito y la costumbre en el *ethos* de la cultura nacional ecuatoriana. Las muestras de las varias piezas que tenemos a mano pretenden, pues, y unas con más suerte que otras, sacudir nuestro occidental sentido de belleza, desfamiliarizando lo cotidiano y rutinario, invitándonos a nuevas experiencias visuales, táctiles y espaciales en las que la yuxtaposición y el contraste de colores, texturas y diseños alteran una presunta norma.

No menos inquietante es la propuesta implícita en la producción de la mayoría de las piezas en cuanto al mismo concepto de autoría. Silvia, Jorge y Sonya rompen en más de un caso con la tradicional figura del autor al insistir en que uno y todos son los responsables por las obras que tenemos a mano. Varias analogías vienen al caso, y ninguna, valga anticipar, cumple del todo con la eliminación de la presencia del «autor». Una es la muy compleja que se da en los talleres literarios donde intervienen un coordinador, un autor

y los tantos talleristas. ¿Cuánto contribuyó el coordinador, o este o aquel tallerista, al texto firmado por el «autor»? La respuesta yace empotrada en el ámbito profundo del taller. No obstante, siempre identificamos un autor. Lo mismo puede decirse de los intentos surrealistas por componer poemas compartidos, basándose en la participación, «improvisada», de varios autores. Dentro del horizonte nacional mucho se ha difundido la colaboración que ocurrió entre pintores, literatos y músicos en torno a la composición de la inconfundible «Vasija de barro». Quiénes fueron y cómo intervinieron los diferentes sujetos está documentado. El «autor» se diluye allí, pero no desaparece. En el caso de «Tagua y plata. Expresiones contemporáneas», se borra, consciente o inconscientemente, y habría que preguntarles a Silvia, Jorge y Sonya al respecto, el sentido de autoría. El autor en un buen número de los casos es uno y todos. Apreciar quién organiza, quién diseña, quién ejecuta, al igual que determinar dónde empieza lo real y lo creado parece remitir y someterse al objetivo de lograr efectos estéticos, procedentes estos de la yuxtaposición de un «objeto encontrado» y sus inherentes atributos con las asistencias, añadidos y acabados que remiten a la vez a la labor del artesano y de la imaginación y fantasía.

La alusión a Duchamp, implícita en la referencia a «objetos encontrados» (*objet trouvé*), quizás no resulte tan desfachatada. Invita, al menos, a reconstruir, o, mejor, a conjeturar en torno al proceso creativo que siguen los objetos que comprenden las piezas que comentamos. El punto de partida parece ser el objeto natural, la pepa de la tagua, en su estado bruto y en sus diferentes dimensiones y cosechas. No todas las pepas, sin embargo, se prestan para el proceso artístico.

Apenas son el punto de arranque. Muchas, la mayoría, son descartadas. Las que sobreviven el proceso de selección y la labor o asistencia del artesano –más que nada porque su textura invita, cual el marfil o el mármol, posibilidades de creación de formas– proceden a imbricarse en un proceso de yuxtaposición –de montaje– que remite a recursos de diseño, de combinación de colores, de relaciones espaciales, de texturas, de objetos manufacturados, antiguos algunos, y de toda una suma de materiales en que lo regional y lo global, la diversidad y la unidad, entran en juego y conjunción. Cual en las zonas de macidez de que hablaba José de la Cuadra, los diferentes elementos se complementan, se afectan el uno al otro, se transculturan por así decirlo. Los elementos, en otras palabras, entran en contacto pero no chocan, no cau-

san discrepancias discordantes: más bien se engranan, se compenetran y se integran.

El uso de materiales es vasto. Lo vegetal y lo mineral comulgan en los diseños. Buscan un lenguaje. La hibridez se impone. Además de la tagua, se trabaja con componentes de plurales texturas, índoles y matices: el jaboncillo, el cuarzo, el pan de oro, la turmalina, la lava, la carmelita, la madre perla, el espóndilo, las perlas de río, entre otros, se manifiestan con toda una gama de colores que van del negro al beige, del rojo al ladrillo y al ocre y al turquesa. De vez en cuando despunta un morado chirriante entre colores suaves, discretos. La técnica, en ciertos casos, recupera el uso del remache.

Los contrastes destacan aún más el uso de la plata. Se rezuma de este metal insospechados juegos de textura: se la ve bruñida y rústica a la par, convertida en señorial y sensual presencia, deleite de la vista y del tacto; también asume cualidades de ornamento, mas no se desvía hacia el mero adorno, propio éste de la frivolidad de la joya porque sí. La plata reclama por separado o en conjunción su rotunda y atávica capacidad de expresión artística: así lo delatan recursos que le confieren formas inspiradas en diseños ancestrales, míticos, diseños que tácitamente aluden a las cualidades mágicas, atávicas, del amuleto, del fetiche.

Solo un cuidadoso y concienzudo examen de las piezas que comprenden la exposición «Tagua y plata. Expresiones contemporáneas» rinde la cualidad del esfuerzo que estos artistas manabitas aspiran realizar: llevar los atributos de la tradición artesanal de la cual proceden hacia pautas de expresión artística propiamente hablando. No se trata de descartar esa tradición. Al contrario. Se trata de aprovecharla y configurarla hacia horizontes que trascienden lo meramente folklórico. Al hacerlo, invitan al observador a entender y promulgar un sentido de belleza que supere parámetros impuestos por normas que vienen de allende, invitan a que se busque, ardua tarea, una definición de belleza auténtica, propia. Las piezas que reseñamos incitan a que sean vistas más allá del mero concepto de una joya. Se trata de verdaderos ornamentos, de arte que embellece el arte, de atributos que complementan, y no meramente adornan, el más profundo sentido ontológico de nuestro ser y de nuestro sentido de belleza. Lo que las piezas proponen, en suma, es nada más y nada menos que un cuestionamiento de los patrones que ha venido arrastrando o adoptando el gusto tradicional dominante ecuatoriano. Silvia, Jorge y Sonya nos invitan a promover nuevas formas, a fomentar, partiendo de lo inmediato, nuevas pautas en el horizonte de nuestra cultura estética sin recha-

zar la adaptación de lo de allende. Esa labor que se han impuesto –pretender sonar una expresión propia– es hercúlea. El horizonte de expectativas del público será el árbitro de si lo han realizado plenamente o no. Lo que sí está claro es el denuedo por lograrlo, y eso merece un sincero aplauso. ❇

Fecha de recepción: 06 agosto 2007
Fecha de aceptación: 27 septiembre 2007

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
22 / II semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

RESEÑAS

Trinidad Barrera, *Las vanguardias hispanoamericanas*,

Madrid, Síntesis, 2006, 239 pp.

Hace ya tiempo que Trinidad Barrera es conocida en el campo de los estudios literarios hispanoamericanos y su firma garantía de calidad, rigor y buen juicio. Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Sevilla, más de un centenar de trabajos avalan su amplio magisterio y no pocos de entre ellos están dedicados a la poesía y la narrativa del siglo XX.

Sus investigaciones sobre Leopoldo Lugones y Guillermo Valencia, así como su edición del volumen *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico* (1998) dejaban ya entrever un interés por la sensibilidad modernista que se orienta hacia el surgimiento de la vanguardia, y más aún se aprecia esta perspectiva en su libro *Baldomero Fernández Moreno* (1915-1930). *Las miradas de un poeta ensimismado* (1998). Es temprana la curiosidad por el poeta argentino Oliverio Girondo, probablemente su primera aproximación crítica a la sensibilidad vanguardista junto con la atención a Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro (Primeras Jornadas de Andalucía y América, Sevilla, 1981). De Girondo preparó y prologó los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. *Calcomanías y otros poemas* para la editorial Visor (Madrid, 1989). Su estudio «El gaucho que atrapa a lazo las greguerías criollas. Oliverio Girondo en España durante la década de los veinte" está recogido en la edición de las *Obras Completas* del argentino publicada por Galaxia Gutenberg (Madrid, 1999). En *Revisión de las vanguardias* (1999) es la propia Trinidad Barrera quien propicia y reúne los trabajos de un grupo de especialistas sobre el tema. Y desde entonces ha seguido profundizando y ampliando su conocimiento al respecto. Durante los últimos años, 2005 y 2006, su aportación a los volúmenes bilingües *Crítica e Ficçao y Critica e Ficçao*, *ainda*, editados en Florianápolis (Brasil) han sido dos estudios sobre las corrientes de comunicación vanguardistas y sobre la vanguardia en Ecuador y Bolivia, respectivamente.

Los lectores ecuatorianos de *Kipus* tal vez asistieron a las sesiones del seminario sobre las vanguardias en España y Ecuador que impartió la profesora Barrera el pasado mes de febre-

ro en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito.

El libro que reseñamos, *Las vanguardias hispanoamericanas*, surge de la misma pasión, y del deseo de conocer y de dar a conocer mejor esta etapa fundamental de nuestra historia literaria. Sus contenidos se distribuyen en siete capítulos (uno general y seis que atienden cada uno a una zona de la geografía americana), seguidos de una selección de textos fundamentales de la época, un índice nominal, un glosario, una cronología y la bibliografía final, en un planteamiento útil y didáctico que facilita a los lectores el acceso al material de estudio y a sus coordenadas históricas.

El primer capítulo desarrolla una interpretación general de los «ismos», de Europa a América: se nos presenta el concepto de vanguardia y su significado, sujetos a una contextualización y una cronología, así como los canales de difusión de la nueva sensibilidad atendiendo de forma particular a manifiestos y revistas. Se observa la función catalizadora que realizó el futurismo, se atiende a las peculiaridades americanas de estos movimientos, y no se olvida lo que supuso la llamada «polémica del meridiano», de modo que todas las cuestiones fundamentales que atañen de forma global a la teoría sobre las vanguardias en Hispanoamérica quedan trazadas desde el primer contacto con el asunto, para dejar paso a una exposición detallada de las manifestaciones del fenómeno en las distintas zonas culturales.

Así pues, el capítulo segundo abarca los «ismos» de México y América Central. En él se destaca la importancia que tuvieron estos países como foco de novedad y, partiendo de los antecedentes modernistas (González Martínez, Tablada) y posmodernistas (López Velarde), se propone un camino de tránsito hacia la vanguardia que no deja al margen al nicaragüense Salomón de la Selva. En México, sacudido por su reciente e inconclusa revolución, un país que fue temprano y gran receptáculo de las tendencias de vanguardia en las artes, el estridentismo fue desde el año 1921 el primer movimiento autóctono de ruptura con lo viejo, y su interpretación del futurismo, el cubismo y el dadaísmo, que ya estaban presentes en la obra de artistas plásticos y músicos, produjo interesantes textos además de actitudes antiacadémicas, asumiendo desde sus manifiestos las características precisas para inscribirse en la actualidad: el afán de novedad y presente, la violencia, el vértigo de la velocidad en el medio urbano, una lengua irreverente y no pocas contradicciones. El trabajo de Trinidad Barrera contempla la producción de los estridentistas hasta su disolución.

Los poetas de Contemporáneos aportaron otro concepto de vanguardia, renovadora sin violencia, integradora y cosmopolita, ansiosa de universalidad sin renunciar a su ser mexicanos. El presente estudio ensaya una aproximación a las cualidades que compartieron estos autores y que propiciaron que se les considerara en ocasiones como miembros de una generación literaria reunida en torno a la revista que les dio nombre: interés por la poesía pura, vinculación a otras escuelas de vanguardia, o recuperación de la herencia precolombina y colonial. José Gorostiza

(con su poema *Muerte sin fin*, 1939) y Xavier Villaurrutia son destacados entre sus compañeros Jorge Cuesta, Enrique González Rojo, Salvador Novo, Gilberto Owen, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano.

La difícil uniformidad de la vanguardia en América Central queda expresada en el título del epígrafe dedicado a esta zona cultural.

En un recorrido por países, de norte a sur, se nos ubica primero en el período de la dictadura de Estrada Cabrera en Guatemala, del que surgieron las conocidas figuras de Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón, y Arqueles Vela, quien se integraría en el estridentismo mexicano; se nos habla de ellos y de otros escritores menos conocidos como César Brañas, Raúl Leiva, Enrique Juárez Toledo, Flavio Herrera, Carlos Wyld Ospina o Mario Monteforte. El surrealismo fue la tendencia más cultivada y llegó al país a través de la experiencia francesa de los autores, difundiéndose en obras tanto en prosa como en verso. El Salvador y Honduras tuvieron un lento desarrollo hacia la vanguardia. El narrador salvadoreño Salarrué es uno de los escritores más interesantes del período, realizando una vigorosa transformación de la tradición popular con su original tratamiento del regionalismo nativista. Carmen Brannon (o Claudia Lars) y Vicente Rosales y Rosales son evocados como representantes líricos de la transformación de la palabra tras el modernismo.

Posteriormente se suceden los grupos «Cactus», «Crisol», «Simiente» y «Seis» hacia la generación del 44, en la que se inscribe Hugo Lindo, una de las voces más importantes de la poesía salvadoreña del siglo XX. En Honduras se documenta la presencia del futurismo a nivel teórico con la publicación del «Manifiesto» de Marinetti traducido, pero el panorama general de las obras de creación indica poca disposición a las novedades. Rafael Heliodoro Valle, Arturo Mejía Nieto, Marcos Carías Reyes y Clementina Suárez imprimen sin embargo un carácter vanguardista a un territorio donde impera la estela del modernismo de Juan Ramón Molina, Froylán Turcios y Luis Andrés Zúñiga.

Nicaragua aparece como el país centroamericano donde la sensibilidad de vanguardia ofrece un perfil más exigente. De Alfonso Cortés a José Coronel Urtecho, el esfuerzo por desprenderse de la sombra de Rubén Darío produjo una ruptura real en cuanto a lenguaje y Salomón de la Selva inició una línea lírica en relación con la New Poetry anglosajona que daría excelentes frutos. Lo coloquial, el collage, el empleo de diálogos, el verso libre y el humor se integran en una tradición nicaragüense de la que forman parte, con Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Manolo Cuadra, Luis Downing Urtecho y los demás poetas que componían el grupo de vanguardia de Granada. En Costa Rica se hace necesario el rastreo de las páginas del *Repertorio Americano* para encontrar señales de un vanguardismo similar. Los nombres de Max Jiménez, Francisco Amighetti o Castañeda Aragón los considera Trinidad Barrera. En Panamá lo coloquial y la sencillez marcan la pauta, Demetrio Korsi sería el iniciador de la sensibilidad de van-

guardia, seguido por Roque Javier Laurenza, Demetrio Herrera Sevillano y Rogelio Sinán, probablemente el más innovador.

El capítulo tercero se ocupa de Las Antillas. Trata sobre la deuda de la poesía negra con las vanguardias y sobre la trascendencia de dos conceptos como son «lo real maravilloso americano" y «lo barroco" en la mirada de Alejo Carpentier y Lezama Lima. Se atiende al desarrollo de la poesía negra antillana –no solamente en las islas de habla española– y al contexto de recepción que tuvo tanto en estas tierras de origen como en el otro lado del Atlántico. Nicolás Guillén, Luis Pales Matos o Emilio Ballagas expresaron el negrismo de forma diferente a como se entendía la negritud en las áreas francófonas. Es extenso el estudio que se refiere a la aportación negra a la lírica antillana y encontramos un epígrafe dedicado a la poesía de Nicolás Guillén. El grupo minorista de La Habana orientó la poesía cubana por otro derrotero, iniciando hacia 1923 un movimiento de revisión cultural pero también política, en el que destacaron Rubén Martínez Villena y Julio Antonio Mella. El trabajo de Trinidad Barrera recuerda ciertas revistas como *Cuba contemporánea* (1913-1927) o la revista *Social* (1919-1933), recreando el contexto en el cual Juan Marinello, Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Francisco Ichaso y Martín Casanova fundaron la *Revista de avance*, el más importante medio de difusión periódica del minorismo, que se publicó de 1927 a 1930. En sus páginas tuvieron cabida la poesía europea y norteamericana y los poetas cubanos del momento que se estaban dando a conocer. Uno de ellos, Mariano Brull, el creador de la jitanjáfora, será el enlace entre los tiempos minoristas y las publicaciones de la generación siguiente, la de Lezama Lima (*Verbum*, *Espuela de Plata*, *Nadie parecía*, *Orígenes*…).

Por cierto: una de las virtudes más notables de este libro es precisamente su planteamiento diacrónico, complementando el análisis sincrónico: el lector percibe el sentido de los cambios, ve de dónde vienen y hacia dónde continúan las vanguardias. En Puerto Rico proliferaron los «ismos». Desde que Luis Lloréns Torres, director de la importante *Revista de las Antillas*, proclamara sus teorías estéticas el «pancalismo» y el «panedismo», se sucederían movimientos como el «diepalismo" de Luis Palés Matos, el «euforismo», el «noísmo» y el «atalayismo», cuyas propuestas aparecen desarrolladas. El «postumismo» se originó en los primeros años 20 en la República Dominicana y tuvo continuidad en *La poesía sorprendida* (1943-1947), la corriente poética dominicana más importante del siglo, que tuvo conexiones con el surrealismo chileno.

A las vanguardias de Colombia y Venezuela está dedicado el capítulo cuarto. El primero de estos países, considerado uno de los más conservadores, en cuanto a tradición literaria durante la primera década del siglo XX, ha propiciado numerosas dudas en cuanto a si conoció una verdadera literatura de vanguardia, al menos en manifestaciones esporádicas, dado que no existieron movimientos relevantes. Trinidad Barrera explora las salidas del modernismo de poetas como Luis Carlos López, Porfirio Barba-Jacob o León de Greiff, que fundó la revista

Panida en 1913, relevada por *Voces de Barranquilla* en 1917, núcleo esta última del Grupo de Barranquilla.

Fueron gestos, como los que protagonizaron los jóvenes «arquilókidas», los que nos remiten a la actitud rompedora que antecede a «Los Nuevos», aquellos escritores bohemios del café Windsor de Bogotá, entre los que destacaban Luis Vidales, Rafael Maya y León de Greiff, que recuperaron la antigua polémica de antiguos y modernos, siendo ellos los modernos. En Venezuela los impulsores de la vanguardia son jóvenes opositores políticos a la dictadura de Juan Vicente Gómez. La generación del 18, contraria al positivismo, precede a los vanguardistas, adelantándoles el camino algunos de sus miembros más avanzados: José Antonio Ramos Sucre, Fernando Paz Castillo, Jacinto Fombona Pachano o Pedro José Sotillo son algunos de ellos. Se señala en este libro la presencia de Antonio Arráiz y su obra *Áspero* de 1924, que traza la línea divisoria entre el 18 y la generación siguiente; la revista *Élite* abre una nueva etapa en cuanto a publicaciones periódicas y el único número de la revista *Válvula* (1928) se considera un hito.

En su cuidadosa reconstrucción del panorama vanguardista, no olvida la autora del estudio el papel desempeñado por las asociaciones estudiantiles, revistas como *Orifama* (1926-28) o *La Universidad* (1927) son poderosos signos de renovación social y literaria. Arturo Uslar Pietri y Miguel Otero Silva son los representantes más visibles de la vanguardia venezolana.

El capítulo quinto describe los movimientos de los países andinos.

En Ecuador la inquietud social sería un rasgo por destacar. Sigue Trinidad Barrera a Humberto Robles en la periodización en tres fases: 1918-1924; 1925-1929 y 1930-1934. La simultaneidad histórica con la vanguardia europea se revela desde el estudio de las obras de Pablo Palacio, Hugo Mayo y Alfredo Gangotena; César Eduardo Arroyo, personaje entre España y Ecuador, comunicó las vanguardias de ambos países ya desde antes de la década de los 20. Las revistas más tempranas como *Síngulus*, *Proteo* y *Motocicleta* dejan paso a partir del año 25 a una larga nómina de publicaciones nada desdeñables: *Esfinge*, *Llamarada*, *Hélice*, *Savia*, *Renacimiento*, *Voluntad*, *América*, *Ideal*, etc. Algunas de estas revistas, como *Hélice*, reunieron en sus páginas tanto a artistas plásticos como escritores, según el gusto vanguardista de interacción entre las artes. Aún se nos recuerda la aportación narrativa a la vanguardia que supusieron en el período las obras de Pablo Palacio o de Humberto Salvador, y el trabajo del Grupo de Guayaquil: Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert. La denuncia política y social de las publicaciones de izquierda era radical ya en la emblemática *Claridad* y se prolongaría en la década del 30 con *Lampadario* (luego *Elan*) y otras más. La ideología comunista y el fervor socialista entenderían cada vez más que la noción de vanguardia debía ser desplazada al ámbito burgués, para dejar lugar al nativismo hacia una literatura proletaria. Pero la figura de vanguardia en la que se detiene el estudio de Trinidad Barrera es, naturalmente, Jorge Carrera Andrade, cuya trayectoria sigue desde

el inicial posmodernismo y relaciona con otros movimientos y figuras hispanoamericanas de su tiempo.

De Bolivia llegan ecos lejanos, según reza el título del epígrafe correspondiente, se trata de uno de los países que menor huella dejaron en cuanto a vanguardia literaria, siendo sus autores más significativos bastante tardíos respecto a sus vecinos ecuatorianos y peruanos. Franz Tamayo, Gustavo Medinaceli, o Julio de la Vega se ubican como vanguardistas en la segunda mitad del siglo XX, lo mismo que los poetas Antonio Ávila Jiménez y Óscar Cerruto.

En Perú la vanguardia asumió responsabilidades políticas del tamaño de la redefinición de la identidad nacional a partir de la sensibilidad indigenista. Los intelectuales seguirán fundamentalmente dos líneas de pensamiento: la estela de Manuel González Prada, seguida por autores como José Carlos Mariátegui y su colosal revista *Amauta*, o César Vallejo, frente a la de Ricardo Palma, que encauzada por José de la Riva Agüero conocemos como «hispanismo». Pero Trinidad Barrera no limita el panorama peruano a este esquema: desde Abraham Valdelomar y la revista *Colónida* no se detiene en la vía indigenista exclusivamente, sino que recupera también otras cuestiones interesantes de la vanguardia, como las distintas reacciones ante la novedad tecnológica, que permiten otros criterios para deslindar a los pragmáticos como Enrique Paña de los pesimistas como César Vallejo y de los entusiastas como Alberto Hidalgo, Juan Parra de Riego, Xavier Abril o incluso conocidos indigenistas como Gamaliel Churata y Serafín Delmar. Atiende Trinidad Barrera a la descentralización de la vanguardia peruana, que irradia desde Lima (donde proliferan las revistas y las polémicas) pero también del interior serrano: el «Simplismo» de Alberto Hidalgo desde Arequipa merece un apartado y otro «La Bohemia» de Trujillo (con Antenor Orrego, Alcides Espelucín y César Vallejo) y el *Boletín Titikaka* (1926-1930) de Puno. El surrealismo y su recepción en el Perú (Abril, Moro, Westphalen) y el sello que imprime a su época César Vallejo son los otros temas que completan la mirada sobre la zona andina.

Y el sexto capítulo trata de Chile: de los diversos «ismos» que arrancan de la revista *Azul* con poetas como Vicente Huidobro, Pablo de Rokha o Ángel Cruchaga Santa María; del manifiesto de «Agú» en *Claridad*, la publicación anarquista que vio pasar por sus páginas a Pablo Neruda, Alberto Rojas Jiménez, César Vallejo y otros; de la *Rosa Naútica* del año 1922; del «runrunismo», del surrealismo del grupo «La Mandrágora» con Braulio Arenas y de sus oponentes los poetas de la claridad entre los que estaba Nicanor Parra; de las antologías más importantes. Vicente Huidobro y el creacionismo, como no podía ser de otro modo, reciben especial atención, así como Neruda y su fértil tránsito por la vanguardia.

Los países del Río de la Plata ocupan el capítulo siguiente, que abarca el ultraísmo argentino desde una rica estructuración del sistema literario y sociocultural en que aparece. Nosotros, Proa, Martín Fierro, Florida y Boedo son los ineludibles puntos de referencia desde los que la autora traza con habi-

lidad un panorama complejo habitado por Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo, encabezando la nómina de los vanguardistas argentinos. Girondo, poeta con quien la autora mantiene especial afinidad, es un tema de estudio privilegiado y protagoniza un apartado generoso y certero que revela las claves de su obra. La poco conocida vanguardia uruguaya y la tardía apuesta paraguaya cierran la primera parte del libro, constituyendo esta impecable lección magistral para dejar paso a los textos programáticos, el índice de autores vanguardistas, el glosario y la exquisita bibliografía.

Se inscribe este trabajo en esa serie de publicaciones importantes sobre la vanguardia hispanoamericana que firmaron en años anteriores autores como Óscar Collazos (1977), Hugo Verani (1986), Nelson Osorio (1988) o Jorge Schwartz (1991). Mientras estos trabajos dieron prioridad a la difusión de textos programáticos y acompañaron sus compilaciones de estudios introductorios, el libro de Trinidad Barrera invierte la metodología y, sin renunciar a ofrecer material de la época y aparato didáctico, escoge centrar su propuesta en una historia razonada de la literatura vanguardista, ordenada y sumamente útil.

No resulta exagerado calificar el libro de Trinidad Barrera de guía imprescindible para adentrarse en los difíciles territorios de las vanguardias hispanoamericanas. El orden expositivo, la claridad de planteamientos, y la cantidad y calidad de los datos que contiene hacen de este trabajo una obra tan asequible como necesaria, a cuya lectura animamos no solamente a los especialistas sino también a todo aquel que se interese por la apasionante sensibilidad literaria que produjo la primera mitad del siglo XX en nuestra América.

Beatriz Barrera Parrilla
Universidad de Sevilla
Sevilla, 7 de mayo de 2007

ALBERTO BARRERA TYSZKA,
La enfermedad,
Barcelona, Editorial Anagrama,
2006, 168 pp.

Andrés Miranda, un médico venezolano, descubre en unos exámenes que su padre, Javier Miranda, va a morir de un cáncer incurable y terminal. Ya en la infancia Andrés ha experimentado el dolor de la pérdida, pues su madre ha fallecido en un accidente aéreo. Desde entonces Javier lo ha acompañado y ha cuidado de su hijo, incluso negando u ocultando otros aspectos de su vida para dar prioridad a su paternidad.

Concomitantemente con esta historia, Ernesto Durán, un paciente de Andrés Miranda, lo persigue, obsesionado, apegado a la ayuda que alguna vez Miranda le proporcionara después de un episodio aparentemente más psicosomático que real y orgánico. Como Miranda, angustiado por la situación de su padre, ha ordenado a su secretaria impedir cualquier tipo de comunicación con la obsesiva presencia de Durán, este último se dedica a enviar largos correos electrónicos en los que únicamente busca el contacto y la atención de su médico.

Estas son las dos historias que se trazan en la novela de Alberto Barrera Tyszka, *La enfermedad*, un relato que aborda desde varios ángulos y en diferentes perspectivas los sentimientos humanos ante la fragilidad de la salud, las relaciones y la vida misma.

La novela se va hilvanando a través de hábiles pinceladas narrativas y descriptivas, mezcladas con pasajes en donde se advierte una innegable intención poética, con frecuencia bastante lograda, como por ejemplo en el párrafo con que se abre el relato:

> –¿Ya están listos los resultados?
> Apenas pronuncia la pregunta, se arrepiente de inmediato. Andrés Miranda quisiera detenerla en el aire, devolverla a su lugar de origen, esconderla de nuevo debajo de un silencio. Pero no puede, ya es muy tarde. Ahora solo tiene delante el rostro del jefe del departamento de radiología: sus labios son un nudo en la mitad de la boca, sus ojos negros parecen dos manchas; solo le ofrece una sonrisa de forzada solidaridad mientras le extiende un sobre grande de color tabaco. No dice nada pero su expresión casi es una sentencia: múltiples lesiones sugestivas de una enfermedad metastásica, por ejemplo. Algo así dice esa mueca. Los médicos casi nunca utilizan adjetivos. No los necesitan. (p. 11)

Si bien la trama se circunscribe a los últimos meses, o las últimas semanas de vida de Javier Miranda, existen frecuentes retrocesos al pasado, sobre todo como un intento de contextualizar la narración. Escenas como la muerte de la madre de Andrés o el enamoramiento entre él y Mariana ayudan a visualizar mejor el entramado de la historia y sus implicaciones en el tiempo presente del relato.

Otro aspecto bastante logrado de la novela de Miranda es el trazo y la caracterización de los personajes, sobre todo masculinos: los sentimientos de Andrés, por ejemplo, pese al uso de un narrador que se sitúa fuera del relato, se pueden visualizar e incluso experimentar con precisión. Algo similar sucede con la descripción del enfrentamiento de Javier Miranda con la enfermedad,

la muerte, y en últimas con la fragilidad humana. Otro personaje importante es Karina, la secretaria de Andrés, quien a partir de la prohibición de pasar correos o llamadas de Ernesto Durán inicia con este último una falsa relación epistolar de dimensiones que el lector sabrá descubrir cuando enfrente a este interesante texto y sus vericuetos narrativos.

Si bien la fragilidad y la certeza de morir son condición *sine qua non* del ser vivo, el humano es el único ser que, al hacerse consciente de esta característica, entra en una desesperación y una lucha desaforada frente a la muerte, propia o de los seres amados. El relato nos pone al filo de la situación límite, en donde ante la inevitabilidad de un deceso, y no solamente eso, sino también ante el sufrimiento y la decadencia física, los personajes pasan por diversas etapas que no necesariamente coinciden con las detalladas por la Dra. Elizabeth Kubler-Ross en sus libros y estudios, pues ni Andrés ni Javier intentan negar el hecho o negociarlo con Dios, los dioses o nada superior. Sencillamente se entregan a la angustia de saberse el uno mortal, y el otro nuevamente huérfano, viven el dolor, la rabia y la desesperación e incluso se produce entre ambos un desencuentro provocado quizá por el tiempo que Andrés demora en darle la noticia a su padre, inmerso en su propia pena y en la búsqueda de modos menos traumáticos de comunicar lo incomunicable.

A través de las actitudes de los personajes y sus reacciones, más bien típicamente masculinas ante el dolor moral y físico, así como ante la proximidad de la muerte, la novela de Alberto Barrera plantea unas coordenadas para reflexionar sobre una serie de temas que nuestro siglo y nuestro tiempo consumista y superficial eluden consuetudinariamente: la fragilidad, ya lo dijimos, es uno de ellos; otro muy importante es la impotencia del médico ante el sufrimiento y la finitud de los suyos, pues si bien la orfandad viene a ser el destino normal de la mayoría de personas y seres vivos, el intenso sufrimiento de Andrés, su profundo sentimiento de impotencia como médico ante la enfermedad y la muerte de su padre resultan muy ilustrativos de los anhelos de inmortalidad que los humanos guardamos en el fondo de nuestro ser, quizá no tanto para nosotros cuanto para quienes amamos. Pero también existen otro tipo de fragilidades que esta novela nos muestra, más allá de la muerte o la enfermedad: la impotencia de una madre frente al incierto rumbo y a las adicciones de su hijo, por ejemplo; la incontrolable transferencia de Ernesto Durán hacia el mismo Andrés Miranda; la compasión de Karina ante el mismo Ernesto, lo cual la lleva finalmente a vivir un enredo de considerables proporciones.

¿Cuáles son las fortalezas más grandes de esta bella novela? Las que han quedado anotadas: un excelente trazo de los personajes masculinos. Una profunda reflexión sobre la fragilidad humana y la marejada de sentimientos que provoca cuando hay que enfrentarla cara a cara. Un texto en donde la precisión narrativa no resta fuerza poética al discurso.

¿Qué hemos echado de menos en la lectura de *La enfermedad*? Casi nada. Es un libro de lectura amena, impactante, de esos que obligan a llevarlo a todas partes en búsqueda del

desenlace. Sin embargo, los personajes femeninos se ven como desdibujados ante la fuerza de los personajes masculinos. Mariana, y un poco menos Karina, parecen nada más que pretextos para sustentar o dar un poco de normalidad a los personajes masculinos más importantes.

Sin embargo, esta pequeña deficiencia, que por otro lado puede considerarse bastante subjetiva, no le quita mérito a una novela muy bien escrita, con personajes dibujados magistralmente, y que plantea uno de los grandes temas de la literatura universal, quizá sin mucha originalidad, pero con mucha fuerza dramática y con una profundidad filosófica que se enreda sutilmente en el impactante relato de las últimas semanas de vida de Andrés Miranda.

Alberto Barrera Tyszka nació en Caracas en 1960. Poeta, narrador, ensayista, biógrafo y también guionista de cine y televisión. Antes de *La enfermedad* ha publicado algunos libros de cuentos, poemarios, investigaciones biográficas. También ha escrito guiones de telenovelas que se han visto en algunos países de Latinoamérica y artículos periodísticos aparecidos en algunas publicaciones periódicas del continente y de España. Con *La enfermedad* obtuvo el premio Herralde de Novela correspondiente al año 2006.

LUCRECIA MALDONADO,
COLEGIO AMERICANO DE QUITO

CAROLINA PATIÑO, *Atrapada en las costillas de Adán,*

Quito, edición de autor, 2006, 55 pp.

INTRODUCCIÓN

Carolina Patiño Dueñas nació el 8 de mayo de 1987 en Guayaquil y falleció, con apenas 20 años, el 31 de julio de 2007. Estudió gran parte de su infancia junto a su madre en la ciudad de Quito. Fue una niña muy despierta y observadora, según palabras de su progenitora. Posteriormente vivió junto a su padre en el Puerto Principal.

La primera vez que la conocí fue en Guayaquil donde estudiaba en un colegio particular de la ciudadela Urdesa. Recuerdo que la primera vez que leí sus poemas fue después de haber ganado el concurso de poesía *Buseta de papel* 2004, donde los jurados (la poeta Sonia Manzano, el artista Freddy Russo y la catedrática Norma Véliz) dieron por unanimidad a Carolina Patiño como ganadora entre decenas de estudiantes de varios colegios de la ciudad. Recuerdo haber leído los poemas premiados, y sin duda, tenían una fuerza, un erotismo y una intensidad muy poco común en nuestra ciudad y menos para alguien de su corta edad. Posteriormente la invité a asistir a los eventos y reuniones del grupo cultural guayaquileño Buseta de papel (del que yo formo parte y que posteriormente ella también) y ahí nos fue enseñando los primeros borradores y esbozos de lo que sería después su primer libro *Atrapada en las costillas de Adán.*

Carolina Patiño siempre escribió poemas en sus cuadernos escolares, pero nunca había tenido la oportunidad de leerlos en público, ni haber participado en ningún concurso literario. Después de ganar el concurso de *Buseta de papel* tomó más en serio el desafío de escribir, de leer y de investigar. Se nutrió básicamente de la poesía de nuestras grandes poetas ecuatorianas, como Ileana Espinel, Sonia Manzano, Maritza Cino, Carmen Vásconez, Aleyda Quevedo, Sara Vanegas o de los poetas Roy Sigüenza, David Ledesma Vásquez o Fernando Cazón Vera y muchos más.

Atrapada en las costillas de Adán

Era una gran lectora de la Biblia pero no en el sentido religioso sino más bien como un libro de ficción y fuente inagotable de ideas e imágenes, aquí como ejemplo, el poema *El buen comienzo*:

> Adán apenas entendía qué tenía que hacer cuando Dios dijo: «sean una sola carne». Él ya había tenido bastante trabajo poniéndole nombre a todo animal que veía, así que se recostó en los verdes pastos y dejó a la varona remojar su barbilla en un profundo y tierno beso de labios carnosos y saliva agridulce. La espalda de Eva se arqueaba de tal forma que su boca colonizaba la entrepierna de Adán. El placer de su compañero fue tan intenso que en recíproca reacción decidió besarla a la francesa, con grandes dosis de mordidas. Finalmente el río Pisón los ahogó entre gemidos y ruidosos orgasmos.

O el poema que le dio título a su primer libro *Atrapada en las costillas de Adán,* con un tono irreverente y sarcástico escribió:

> Mientras el doctor Dios
> usaba su mágica anestesia
> y abría tu ser
> yo arrancaba de ti
> mi ingrediente principal.
> Caminé desnuda en el paraíso
> por primera vez
> sin compañía de mi cadáver
> Adán que solo existía.
> para provocar a mis ojos
> desde que el gran maestro
> lo dio de alta,
> gritó fuerte
> y escuchando las órdenes
> olvidamos todo
> y sin vergüenza
> fuimos una sola carne

O el poema «El Hijo» para cerrar esta breve muestra de poemas «bíblicos» si los pudiéramos definir de alguna forma:

> Me enrosqué en tu pierna
> nos aprovechamos de la ausencia de Adán para en una mutua constricción
> concebir a Caín.

El poeta ecuatoriano Roy Sigüenza escribió lo siguiente sobre *Atrapada en las costillas de Adán*:

> Esta mujer presa –podría decir mejor: esta niña que camina enamorada de la mujer–, no teme y va por el placer infiriendo heridas a la falsa libertad de los cristianos; y, peor todavía, a muchos de sus íconos: Adán, Eva, Caín, Abel, Elizabeth, etc., porque es dueña de un lenguaje –el de ella, eso se deja notar–

poco natural, diría, para su edad. Atrapada en las costillas de Adán, es su primer libro y lo ha escrito a sus poquísimos 19 años, con una audacia vital y verbal sorprendente.

Por su parte, Fernando Cazón Vera nos dijo lo siguiente de este libro:

En Atrapada en las costillas de Adán de título tan sugestivo, hizo una tentativa de redención o purificación usando, con cierta imaginación, su propio cuerpo. Y sometiéndose con legítima curiosidad al pecado original. Pero, al parecer, esa felicidad de los sentidos no fue suficiente. A lo mejor, en su intransferible manera de buscar la redención, quiso pronunciar el prohibido nombre de Dios sin caer en la blasfemia. O ser testigo de la revelación del rostro sagrado nunca visto por nadie, como quien acepta el espejismo para después descubrir la trampa de lo aparente.

Concuerdo plenamente con estos comentarios de los poetas Sigüenza y Cazón; y es que el primer poemario de esta joven poeta tenía ya su estilo muy propio. Un lenguaje rico, imágenes desbordantes, humor, erotismo puro que al lector se le cuela en los ojos y es difícil de olvidar. Por ejemplo tenemos el poema «Comparte más que carne»:

Cobijas mi espalda en celo con tu pecho caliente dejando reencontrar fácilmente las puertas que están cerradas a intrusos pero que al reconocer tu voz se abren, lubricándote en una lluvia que da placer. Transcurre el tiempo en el inolvidable reconocimiento que se da por un camino marcado. Mordisco en mi cuello da emociones que parecen divertirte, regalo mi frente de batalla lo recorres e inspeccionas para que mi ombligo sin más quede atrapado por una boca melódica la expresión de tu rostro nos lleva a un lugar neutro y relajado donde la intimidad no tiene cabida y se comparte más que carne.

O ese poema desafiante y erótico que se llama «La lengua»:

La lengua
movimiento constante
siente
distingue
úsala en mí
día largo transcurrido
hace saber que es el momento
¡siempre lo es!
restricción nerviosa
tímido
dulce
así comienzas
como un primer beso
hormigueo instantáneo
al reencontrar tu lengua la mía
tu sangre blanca me encuentra cuando
mi boca para de ser tu eje
y degustas el sudor,
temblor involuntario
anuncia culminación
encontraste mi cuerpo
y hallaste el tuyo

O el poema «Habitación en llamas» que es un juego erótico interminable y seductor:

Se persiguen las pieles erectas
por la habitación en llamas:
cuando tus
colmillos
ritmos
falos.
Desmitificas el sesenta y nueve
por las sábanas:

cuando me
sacudes
desgajas
violas.
Polémico el amor expresado así
pero real real real

Hay un poema erótico que es muy interesante y que gusta mucho entre los más jóvenes, se llama «Efecto narcisito» que es un juego entre el yo y el otro yo. Tal vez una mujer más, tal vez no, pero abre un abanico de posibilidades interesantes sobre la abierta sexualidad de las jóvenes mujeres de hoy:

Estoy enamorada de una mujer…
oro blanco su fortaleza
en un momento no determinado
te hace caer en sus encantos
y te envuelve.
Ella dice lo que piensa
cuando lo dice lo hace sin pensar
en ocasiones
sus palabras se confunden con crueldad
soy el reflejo de todas las cosas
que tienen esa capacitad
la veo y me siento
toco su cara y su piel
le unto caricias y
mi intento de desamarrarla de defectos
hace que la ame más
frente al espejo me repito
gracias por ser ella
gracias por ser yo

Hay quienes dicen que los poetas son proféticos. Pues a veces sí. Algunos dicen que este poema fue adelanto de su despedida final, este texto se llama «Pulmones vacíos»:

Escalofriante
desesperación camuflada
en cara de gestos serenos.
Inexpresivos: por poco.
Oprime pulmones
privándolos del elemento vital;
esfuerzo final inhala sentimientos,
subsistiendo segundos de más
mareo imposible de ignorar
mi muerte

Augusto Rodríguez,
Revista *El Quirófano*,
Guayaquil, septiembre, 2007

ALONSO CUETO,
El susurro de la mujer ballena,
Madrid, Planeta, 2007, 259 pp.

Rebeca, una mujer obesa y descomunal, reaparece bruscamente en la vida de Verónica, quien no está preparada para este reencuentro, pues ya bastante tiene con todas las fisuras de su vida personal, aunque quien la conociera, incluso de cerca, ni siquiera lo sospecharía, pues Verónica es una mujer que todo el mundo considera exitosa: reconocida periodista, casada, con un hijo y un amante, parece tenerlo todo. Solo que ese «todo», en el fondo lo único que representa es el vacío existencial, o sea la nada en que transcurre su existencia.

Este es el eje narrativo de la novela *El susurro de la mujer ballena*, de Alonso Cueto, quien, a partir de un reencuentro aparentemente accidental entre las dos protagonistas de esta historia, nos muestra cómo las apariencias y su culto no solo engañan, sino que trampean, manipulan, destrozan y violan los más elementales requisitos para tener vidas auténticas e íntegras.

Los dos principales personajes de esta historia, Verónica y Rebeca, viven entrampadas en la apariencia en su doble acepción de aspecto y de acción y efecto de aparentar. Desde niña, Rebeca ha sido extremadamente obesa y poco agraciada. Esto ha provocado que tuviera un pasado terriblemente infeliz en el colegio y que su infancia fuera más parecida a un infierno que a cualquier otra cosa. Rechazada por sus compañeros y compañeras de escuela, se refugia en el refinamiento de su propio espíritu, en donde anida perfectamente oculto e ignorado su amor por la ópera, la música culta y la literatura. A partir de estas pasiones desconocidas por todos los que únicamente son capaces de mirar su obesidad, Rebeca traba amistad con Verónica, una niña que no es rechazada por nadie, pero que vive angustiada porque sabe que en el corazón de sus padres siempre ocupará el segundo lugar detrás de su brillante hermana. Las dos amigas comparten las aficiones musicales y literarias, así como, en el fondo, su dolor y su inseguridad. Sin embargo, mientras Rebeca está completamente consciente de la situación del rechazo que sufre por parte de sus compañeros y compañeras de colegio, Verónica se encuentra en una situación ambivalente al respecto, pues nada entre las dos aguas de llevarse con la niña obesa y rechazada de su clase y de pretender ser una alumna popular y en el futuro una mujer exitosa. A partir de estas dicotomías y desencuentros, más otros sucesos de acoso y hostigamiento de mucha mayor envergadura, se construye la posterior relación entre Verónica y Rebeca, que tiene mucho de persecución, obsesión e incluso chantaje y, sin temor a pecar de exageración, guarda un matiz que linda con lo terrorífico.

La novela de Alonso Cueto sorprende por el asombroso trazado de los personajes femeninos. Modestamente, el autor se excusa afirmando que, tras la muerte de su padre, la presencia femenina predominó durante toda su infancia, y esa influencia le permitió acercarse mucho a la naturaleza de las mujeres. Sin descartar que haya sido así, es importante resaltar que quizá uno de los mayores valores de la novela de

Cueto sea precisamente ese dibujo preciso y conmovedor de personajes femeninos en los límites de su resistencia, cargando con los estigmas, dolores y carencias arrastrados desde su más remoto pasado y ocultos en los rincones más recónditos de su psique.

El estilo de la narración es más bien tradicional: tiempo lineal, a pesar del *in medias res* del principio y las aclaratorias miradas al pasado; narradora en primera persona; personajes, tanto principales como secundarios, muy bien trazados, sobre todo los femeninos, como ya se anotó; escenario interno de la narradora y protagonista, y externos para el resto de personajes, pero que a su vez permiten avizorar sus complejos y ricos conflictos interiores. Una mención especial merece el personaje de Rebeca: atormentado, inseguro, violento, a veces trasgresor, y todo eso para mostrar una enorme fragilidad y todo el dolor acarreado desde la época de una infancia infeliz.

A través de sus diversos episodios, y a partir de la alta sociedad limeña, *El susurro de la mujer ballena* echa una mirada despiadada sobre los anhelos, valores y creencias de la mayoría de sociedades urbanas latinoamericanas: muestra la fatuidad, la necesidad de aparentar *per se*, la negación de las supuestas debilidades y la exacerbación de los esquemas en el momento de acechar o rechazar a los demás, de permitirles o no formar parte de nuestros grupos familiares y sociales.

Así como los personajes femeninos están tan bien trazados, hay una enorme desvalorización de la figura masculina: el padre de Verónica; su esposo Giovanni; Patrick, su amante, y otros más se nos presentan como seres disminuidos, de una escasa inteligencia tanto a niveles intelectuales como emocionales, incapaces de amar y de entregarse, así como tremendamente limitados en el momento de resolver sus traumas y dar adecuado cauce a sus angustias. Se evidencian como miembros de una sociedad superficial, hipócrita, que atiende al exterior y no cuida el interior de ninguno de sus miembros.

En esta novela de Alonso Cueto, además, existe un componente muy interesante de suspenso, misterio e incluso terror psicológico. Hábiles pinceladas trazan un personaje cuyas obsesiones quitan límites a sus acciones, cuyas frustraciones y dolores pasados rayan en comportamientos no solo patológicos, sino también muy cercanos a la psicosis del asesino en serie o del vampiro de las iconografías góticas del siglo XIX.

En un contexto aparentemente fatuo, en donde las descripciones de atuendos y joyería a veces pueden remitir, por momentos, al fraseo de Corín Tellado, se nos presenta en realidad un mundo de seres que viven angustiosas dudas, terribles crisis infantiles que jamás se resolverán, leves y casi imperceptibles insinuaciones lésbicas, pero, en el fondo, como un eje que lo atraviesa todo, está la esquizofrenia o el doloroso desgarramiento de vivir a caballo entre el ser y el parecer sin poder encontrar jamás el equilibrio ni la autenticidad en toda esa maraña de convenciones sociales unida a la imperiosa necesidad de mostrarse exitosos y exitosas a pesar de tener el corazón vacío y lastimado.

Para resumir, esta novela tiene muchos méritos, pero quizá los más importantes son tres: el acertadísimo

dibujo de personajes femeninos modelados y complejos; la crítica a unas sociedades y a un mundo que valoran las apariencias por encima de todas las cosas, y la defensa de la tesis de que los traumas y dolores de la infancia y adolescencia con dificultad se pueden superar.

Por todos estos motivos, la novela de Alonso Cueto quedó como finalista del premio Planeta-Casamérica de Narrativa Hispanoamericana en el 2007. Pero más allá de las subjetivas opciones de galardones, es una novela recomendable para todos quienes quieren darse un momento para bucear en los intrincados vericuetos de la psique humana.

LUCRECIA MALDONADO
COLEGIO AMERICANO DE QUITO

ALFONSO REECE DOUSDEBÉS, *Morga,*

Quito, Alfaguara, 2007

Antonio Morga, el autor del «Manuscrito», relata su vida llena de avatares y peripecias, para que se sepa la verdad. En una imagen relevante nos dice que su existencia ha sido constantemente atacada por un monstruo, un gigante calamar que, aunque «cortase uno de sus viscosos miembros, siempre surge del abismo otro dispuesto a ahogar mi fama y mi hacienda» (13), rematando con un símil expresivo: «Esos tentáculos, esas sierpes, son las lenguas torpes y envidiosas de los muchos enemigos…» (14). Líneas después nos recordará como su primera obra *Sucesos de las Islas Filipinas* «estuvo enderezada a explicar la verdad…», sin dejar de anotar que «se torció la verdad y se añadió toda suerte de insidias sobre el doctor Morga» (14).

Por lo anotado,[1] «al umbral de la muerte nada tengo ya que ocultar, es el momento de confesar, sin quitarme cul-

1. Desde las primeras líneas se señala en la novela el afán confesional, como nivel narrativo de la obra, insistiendo enfática y reiterativamente en su veracidad, como lo hicieron los cronistas de Indias. El inca Garcilaso de la Vega, Bernal Díaz del Castillo, entre otros. Desde luego, la verdad, desde su punto de vista, vapuleada, maléfica y fementida por sus adversarios, enemigos y detractores. Hay pues un predominio de la voz monológica y hegemónica de Antonio Morga que se superpone y ahoga otras voces apenas susceptibles en la novela.

pas si las tuve». Reconoce que antes, por razones de Estado –diríamos hoy día– cuando en sus funciones tanto en las Filipinas como en la Nueva España «no podía escribir ni contar todo lo que hasta entonces vi y viví». Este enfático recontar lo que «vi y viví» nos recuerda el nivel narrativo del testigo: «Yo lo vide» de Bernal Díaz del Castillo en su *Verdadera historia de la conquista.* Y al final dejará constancia, como si fuese un testamento, su vehemente deseo de que sus escritos se publiquen en Flandes o en Francia, lejos del peligro de la Inquisición o del Rey de España y que los ejemplares que se infiltrarán en España o América limpiarán su honra manchada por sus enemigos.

Sutilmente hay que advertir el nivel narrativo, testimonial, confesional, autobiográfico del doctor *Morga*,[2] autor del manuscrito, que tiene un matiz claramente reivindicatorio para él; pero el artista que da las pinceladas al asunto y personaje, logrando darnos los contornos poéticos que hacen de ésta una obra extraordinaria, es el escritor Alfonso Reece, quien sin mayores recursos técnicos narrativos, o quizá por ello, logra adosar en su narratología no solo los ingredientes socio históricos de la época, sino el ritmo de la prosa de los cronistas, el afán testimonial y contestatario en la exposición de hechos, el tono confesional de la autobiografía y las memorias, la intertextualidad con obras clásicas de ese período y el soplo seguro y galopante del jinete que domina los varios niveles narrativos. Para ello tuvo que estudiar Paleografía, la historia del siglo XVII quiteño y el estilo de la época, para permitirse haber «allanado un poco el estilo».[3]

Sería del caso extrapolar pasajes y léxico de la novela que certifican el ritmo y tono de la literatura española de la época. Las notas de Teresa y Catalina, respectivamente, páginas 100 y 101, tienen los visos y colores de la poesía amatoria mística: ese vivir, desviviéndose, con ansias de ver al amado Dios en la unión espiritual. El léxico de frases floridas que se encuentra en «Noche serena» y «Noche oscura» de San Juan de la Cruz, es recurrente en *Morga* (192 ss.).[4] Con ese aparato

2. En la obra se encuentran trenzados y fusionados, además del tono confesional, la crónica por los datos históricos, cronológicos y el testimonio por el afán de dar luz a los hechos de la historia sumergidos en el soslayado margen donde, de otra manera, permanecerán en la penumbra. Tanto la crónica como el testimonio aportan a la historia y vieron la luz con la literatura del descubrimiento y la conquista para luego enraizarse en la colonia.

3. Un tanto ajeno al género «novela», en *Morga* se incluye una bibliografía al final, quizá con el afán de patentizar el torrente histórico, sociológico, paleontológico, etc., que fluye en la novela.

4. Nos guiamos por el estudio de Dámaso Alonso *Poesía de San Juan de la Cruz*, para justificar el juicio de que en *Morga* hay visos y colores de la poesía amatoria mística.

   El Cantar de los cantares, dice Alonso «es amor humano con embriagante belleza», influyó en la poesía española en general y en la mística en particular. Continúa, Alonso: «… la huella pagana está en Garcilaso, la espiritual en Fray

narrativo: 1. Lo histórico, sea la crónica, la tradición, el testimonio, lo autobiográfico; y, 2. El ritmo narrativo conseguido a través de los varios elementos del lenguaje, empezamos un proceso de redescubrimiento de las raíces de nuestra idiosincrasia; el amanecer de nuevas sociedades: criollas y mestizas con todas sus taras y prejuicios; la escala social: peninsulares, criollos, mestizos, indios, negros, mulatos; la opulencia económica de los unos: oidores, presidente de la Audiencia, gobernadores, virreyes, clero y la sumisa clase india, en cuyas espaldas se levanta la economía; además, por supuesto, de la regalada y sensual vida de aquellos sobre la criminal explotación de estos, no sólo en el plano económico sino humano en general (estupros, violaciones, humillaciones). Por todo ello y por el ritmo narrativo –repito e insisto– la novela nos hace sentir si no presentes, muy cerca de los acontecimientos, nos vuelve testigos y partícipes del desenvolvimiento de la trama y personajes. Todo este mundo humano de la sociedad colonial de principios del siglo XVII se pone en escena con claridad meridiana y esto es lo que nos proponemos demostrar en este estudio.

Hay dos niveles narrativos, además de las múltiples voces que engarzan otros niveles narrativos 1. La historia con todo su cargamento de sitios, sucesos, nombres y hechos que interesan al lector en general; y, 2. La trama con todo su espesor estilístico y sicológico que penetra en lo hondo de los hechos, interesándonos, intrigándonos, obligándonos a cuestionar los hechos y los personajes. Abundan en la psicosis del lector los cómo, cuándo, por qué. Los matices del estilo le permiten al novelista permanecer a distancia y no asentir ni disentir de los hechos, al igual que el ritmo narrativo de *Morga* y su Manuscrito, que a distancia nos confiesa su verdadera, pero distante y fría relación en lo referente al mundo humano que lo rodea sin compasión y brío, con lujo de detalles, en sus innumerables lances amorosos y políticos.

Luis de León, y la divina en San Juan de la Cruz…»

En las citas que siguen, se advierte cierto sabor y matiz de unas frases de Morga y unos versos de San Juan de la Cruz:

Llegué y entré sin ser notado	*Morga*, 102
Pechos floridos	*Morga*, 102
¡Oh, dichosa noche!	*Morga*, 192
En una noche…	
(se repite algunas veces)	*Morga*
Su cuerpo florido	*Morga*, 192
Divino esposo	*Morga,* 192
Inflamado con ansia	
de sus amores	*Morga*, 194
Manzanar de su pecho	*Morga*, 194
Estando ya las casas	
reales sosegadas	*Morga*, 191

En una noche oscura/
Salí sin ser notada
Estando ya mi casa sosegada
Noche oscura, San Juan de la Cruz

En una noche oscura
Con ansias de amores inflamada
«Noche»**,** San Juan de la Cruz

Estando ya mi casa sosegada
En mi pecho florido
La noche sosegada
Cántico, San Juan de la Cruz

Nuestro pecho florido
Cántico, San Juan de la Cruz
Allí me dio su pecho
Cántico, San Juan de la Cruz

A través de *Morga* se ramifican todos los temas y subtemas de la narración, los varios personajes y sus sinuosas relaciones políticas, sociales y amorosas, el historicismo de los connatos, celos, sospechas, traiciones del poder administrativo peninsular en las nuevas tierras descubiertas, la función pervertida y diabólica de la Inquisición, el poder económico, principalmente de las órdenes religiosas, al igual que sus disputas y vendettas, la vida ociosa y lujuriante de los colonos. Todo ello intrínsecamente injerto en *Morga*, de ahí que este personaje medular sirva de base para la estructura y la trama. En el espíritu de *Morga* se conjugan muchos elementos del espíritu español de su época, el Siglo de Oro: las voces y lances donjuanescos de Tirso de Molina, el lenguaje amoroso, apasionado de la mística, la sobriedad del duque don Álvaro de Osuna, el empeño testimonial de los cronistas, principalmente de Bernal Díaz del Castillo.

El doctor Antonio Morga, Presidente de la Real Audiencia de Quito, de 1615 a 1636, nos relata en primera persona y en estilo autobiográfico, su vida íntima, familiar, sus pasiones amorosas y políticas, sus disputas con el clero y con otros magistrados, al igual que en estilo testimonial los logros y fracasos de su largo servicio

> más de 40 años en las Indias, los veinte últimos en la Audiencia de Quito, con pérdida de dos mujeres y cinco hijos, yo le he visto varias veces en trances de perder la vida (256).

Nació el 29 de noviembre de 1559, de padre adinerado, «el más rico banquero Vizcaíno de Sevilla… de familia de hidalgos» (16) y de madre «andaluza por los cuatro costados». Por ello, ufano, insistirá «al cabo soy hidalgo y sin que me lleve la vanidad a decirlo nací en verdadera cuna de oro» (15). Riqueza, hidalguía y limpieza de sangre son los ingredientes más preciados del honor e hidalguía española. Casó tres veces y engendró 16 hijos. Tuvo muchos lances amorosos, que nos referirá rebosante de júbilo, y un sinnúmero de confrontaciones con prelados, la Inquisición y otros magistrados. Pero el mundo humano y la colonia, apenas perceptibles, van cobrando luz, le sacarán de la penumbra e iluminarán diáfanamente para corregir la vida y costumbres de la colonia, con todos sus colores y su espesor sicológico. Los prejuicios peninsulares también llegarían a América con los colonos: hidalguía, riqueza, limpieza de sangre y ser letrado. Morga confiesa que «hasta hoy los libros han sido mi más preciada posesión» (16), «mi biblioteca llegó a ser la mayor de Quito» (16) y dictamina que «la instrucción es más que el oro y la sangre» (18); nos indica algunos títulos de autores y libros y cómo estos le han servido en su vida, así como da a conocer el aval de pinturas españolas e italianas. La hidalguía de la que él se jacta, muy pronto le dio las espaldas y su padre perdió los bienes, por lo que debió estudiar merced a una prebenda obtenida en la Universidad de Osuna, por la intercesión del Duque de Osuna. Y así reconoce:

> Era yo un hidalgo pobre, con pocas posibilidades de dejar de serlo en España, sabía que saliendo de mis tierras muchos hombres han llegado a ser grandes señores, ricos y afamados (21).

Él también tuvo que probar su limpieza de sangre

> tras hacer legítima probanza de no ser judío, ni moro, ni converso, ni hereje, ni de otra secta, ni recientemente convertido, ni difamado por sentencia de santo oficio de la Inquisición, ni descendiente alguno de dichos linajes y que era, por tanto, limpio de sangre y de nobles ascendientes, pude entrar en el colegio (18).

La importancia de la limpieza de sangre, de ser español viejo, otra forma de denominar este prejuicio, se advierte en la literatura española del Siglo de Oro, principalmente en Lope de Vega y Calderón de la Barca. Recuérdese el drama *El alcalde de Zalamea*.

Se vive del afán del oro, la riqueza, la avaricia, que inspiró gran parte de la conquista. Aquí, como veremos, oidores, regidores, virreyes, conquistadores y clero en general, al igual que todos los colonos, se disputaban por el oro y la riqueza. Estos y otros prejuicios se desplegarán en las ventanas historicistas de la colonia. Así la Inquisición

> ha quemado a unos cuantos portugueses con la acusación de ser judíos secretos, pero los que me informan añaden que lo que quería en verdad el Santo Oficio era apoderarse de los caudales de estos infelices que eran ricos comerciantes.

Se le juzga a Juan de Oñate porque «oí decir que era un converso judío, que seguía practicando en secreto su religión». A Luis de Caravajal le quemó la Inquisición por judaizante.

Los lances amorosos son verdaderamente un logro literario. Con qué armonía, ritmo y gozo se nos ofrecen los fortuitos encuentros amorosos. Ya lo dijo Morga: «Me place marcial, porque no me dice nunca cómo vivir, habla de holganzas y no se arrepiente de ellas» (246). Así su vida de pasiones amorosas será un irremisible *carpe diem*. El primer episodio de relevancia es el establecido por Catalina, su esposa en segundas nupcias:

> solía visitar a doña Catalina, una mujer que estuvo donada, como ella, en el convento de San Jerónimo, que se llamaba Teresa de la Fuente, con la que tenía amistad y las dos decían tenerla con la monja procuradora de esa casa de religiosas, a quien acudían a ver, ya juntas, ya separadas (99).

Un día por casualidad se encuentra con una nota muy comprometedora que portaba la sirviente a Catalina. Decía: «No me prives de tus ojos, ante vos quiébrase mi mucha vergüenza y sin vos quiébrase mi alma, que te amo lo prueban mis trabajos. Teresa». A pesar de ser clara la alusión «la malicia no entró en mí», más bien pensó que era «la forma tierna» de corresponderse entre ellas. Una segunda nota (billete, como llamaban entonces) dio relieve y color a esta relación:

> Deja que el fuego que llevan mis manos se apague en el agua fresca de tus carnes. Mañana te dejaré entera como siempre, pero gozada como si muchos fieros caballeros te hubiesen deshonrado. Tu Catalina.

Sin embargo, Morga se

> resistía a creerlo y peor formarse una imagen de esta situación. Con alguna

sospecha consultó el libro de Kiyoaki, con grabados y allí vio, entre otras estampas, mujeres que yacían con otras mujeres. Le picó la sospecha y cuando supo que Teresa vendría a visitarle cierta tarde a Catalina, él anunció que estaría ausente.

Regresó «cuando consideré que las cosas debían estar en el punto que pensaba. Llegué y entré sin ser notado» (102).

Lo que vi no se puede decir, porque treinta años después la confusión que me embargaba aún pasma mi cuerpo, ata mi lengua y anubla mi entendimiento. Las dos amigas estaban en parte desnudas, era claro que se holgaban la una con la otra de una manera que no atinaba imaginar. Lo que para mí había sido difícil de creer, tomó cuerpo delante de mis propios ojos.

Nos dice «quise decir» una serie de insultos, pero no los pudo decir y continúa con lo que se explica el estado de ánimo de él y de ellas:

Ellas lloraban, imploraban perdón, pedían les dejase explicarse. Yo era de piedra. No podía hablar, ni herir, ni oír. Mas, lo que veía, por pérfido y torcido que hubiera sido, era también bellísimo paisaje abundante en carnes plenas, sabrosa visión doblada de lo que simple es ya tan placentero, copia de pechos floridos que me turbaban.

En esta psicosis, la astuta Catalina advirtió vacilar al hombre y le invitó:

Basta mi bien, dijo, no uses de tu rigor con nosotras. Basta. No tengas más celos ni recelos, ven a holgarte en el más regalado huerto que puedas haber soñado… Él, que vacilaba ya, empezó a ceder y arrodillándose sin titubeos se holgó y formó parte de este triángulo amoroso. Lo que tuve ese día, nos dice, no lo había ni barruntado ni leve imagen tuve jamás de gozo tan abundante.

Luego comentará

tan grande fue la dicha que por todos los años que viví en México no quise juntarme con mujeres de otra manera que aquella resobrada cantidad y exceso de gusto.

No deja de subrayar que Catalina le contó después que esta forma amorosa aprendió en el convento con la monja procuradora.

Este tipo de relación amorosa les complace a Morga y Catalina, pues ahora en Quito «habían aguzado el ojo para saber quién podría compartir nuestra holganza con placer, sin daño y por su propia voluntad» (150). Al acoso se lanzan marido y mujer y, diligentemente, tanto el uno como el otro, se empeñan en conseguir la tercera persona y así consumar su triángulo amoroso. Por fin se consigue el fruto buscado:

Recostada sobre las rodillas de Catalina yacía Francisca, aspirando el aroma de una flor, con el pecho descubierto, que su amiga acariciaba. Su pelo magnífico se desplegaba sobre la falda… Cuando él apareció le causó espanto a Francisca, quien intentó huir, pero Catalina la contuvo y me llamó para que me uniese al entretenimiento. Desde entonces quedamos constituidas en trinidad perfecta y volvióse la chacra (sitio de encuentro) para nosotros paraíso (152).

Esta relación amorosa se mantuvo por mucho tiempo, y cuando se vio amenazada por cuanto un billete mensaje falló o fue a manos del Oidor, se trató de dejar los encuentros o visitas de Francisca a Catalina, pero sagazmente, en busca de su cometido, ellos decidieron casarla a ella con un criado, lerdo y craso, Sebastián Bobadilla, porque así ella podría venir a vivir en nuestra casa «donde nos haría agradable compañía» (153) (episodio que nos recuerda claramente *El lazarillo de Tormes*).

En la chacra, sitio de deleite, de entretenimiento, se encontraban a menudo él, Catalina y Francisca, y puesto que rendían culto a Venus, decidió un día poner una estatua de la diosa del amor. Con tal propósito tomó como modelo a la hija de Catalina, Catalina Bermeo, mi entenada, doncella de belleza perturbadora, muy a propósito para representar la evocación. Así se hizo, el maestro Vera, escultor, dirigió la bella estatua de Venus. Como Catalina Bermeo nunca había visto la estatua, un día le tentó a Morga incitándole a que le enseñara la estatua que no sería igual ya, puesto que su cuerpo ha cambiado de ese tiempo. «Vámonos, pues, le dije y la gocé para mi gloria». Fue como dicen, tuve tratos con muchas mujeres casadas y viudas, solteras con reputación de doncellas, pero eran bellas flores que, como tales, se secan y no queda memoria de ellas. Muchos de estos favores recibidos obedecen a la petición que estas mujeres hacen a la autoridad por cualquier necesidad, ya sea para amparo de su marido, regreso de las milicias o por cualquier otra causa. Sin embargo, quiere contarnos el caso de Josefina Pérez y sus ojos verdes, a quien empezó a cortejar y cuando ésta alguna vez apareció por la ventana para corresponderle, su conclusión fue inmediata: moza asomada, puta o enamorada. Josefina ingresó en el convento y allí encontró a Sor Ana de San José, nombre religioso para Josefina y al ver «su alborozo, dice, supe qué quería decir esa alegría: que la fortaleza estaba rendida» (190).

El convento necesitaba de los favores del Presidente de la Audiencia y por ello no hubo murallas para sus mensajes, obsequios, presentes, sabía lo difícil de la empresa, entrar en un claustro para holgarse el uno con el otro, era tan difícil que estaba ya para renunciar a su empresa, cuando recibió una caja desde el monasterio, que venía con una boleta (nota) que indicaba:

> Para el Doctor Morga, un presente del convento de la Concepción, con las delicias que saben hacer con sus manos las hermanas.

El día pasó, no advirtió la sorpresa que engendraba el mensaje y el contenido de la caja; «no fue sino hasta la noche, estando ya las casas reales sosegadas, que me percaté del gran baúl, en qué consistía el aguinaldo» (191).

> Cuando abrí la caja no pude sino exclamar en delirio jubilante ¡Oh, dichosa noche! Allí venía en cuerpo y figura Sor Ana; su cuerpo florido que se había guardado para el divino esposo de las monjas, se abrió para mí. Con todo cuidado sobre las suaves cueras de vicuñas extendidas en el suelo, la herí en su rincón más reservado. Cuando cesó todo, quedé dormido sobre el sabroso manzanar de su pecho.

Merced al poder de su autoridad pudo volver a tenerla por algunos meses «inflamado con ansia de sus amores», pero como los años me han hecho prudente, dice, me abstuve de procurarme por fuerza humana esta relación.

Tuvo amores con Jerónima de Arteaga, mujer que le pareció la flor de la hermosura, pero para gozarla envió primero a su novio, que luego sería su marido, a comisiones lejanas mientras Venus renacía en su chacra con Jerónima, que al fin quedó encinta y tuvo que acudir al cacique de Otavalo para que le diera unos bebedizos que le hicieran abortar. No hay mayor trascendencia en este lance, salvo el abuso que hace de su autoridad para quedarse con la mujer. Igual sucedió con Mariana de Trastámara, quien vino a pedirle ayuda para recobrar una deuda. «No me pareció mal la viuda para el deleite… pude gozarla, pero solo tras muchas estaciones de rebuscas y vueltas» (125). Estos lances amorosos no son verdaderos episodios literarios. En cuanto a Morga y su anhelo gozoso, claramente señala su filosofía epicuriana.

La novela es un extenso lienzo de los usos y costumbres de la época y nos proponemos señalar los más relevantes: la vida sensual y lujuriante de los colonos, se advierte en el apartado XII en relación con las peripecias del fullero licenciado Diego de Zorrilla (158 ss.) llena de las intrigas, de los lances amorosos: enredos con casadas, matrimonios con viudas para ocultar otros amoríos, celos, engaños, traiciones, envenenamientos, asesinatos que, en definitiva, nutrían las lenguas viperinas que daban calor a la vida de la colonia. Esta vida sensual y lujuriante era sui géneris aceptada.

> Los hombres podían tener otras mujeres a más de la que era la señora de la casa, costumbre que ya no se acepta en Europa, pero no se ha de juzgar torcida ni contraria a la naturaleza, tanto que así vivieron los judíos antiguos, entre ellos los santos patriarcas (79);

en otros casos de acoso sexual y abuso se recurre al poder y el engaño:

> Se supo así de la doncella Juana de Moreta en cuya casa entró Tello haciéndose pasar por hermano de su abuelo y aprovechó esa ocasión para desflorarla. En su momento fue acusado de estupro por otras dos jóvenes con reputación de vírgenes, a las que había llevado con engaños a la casa de uno de sus criados (157).

La vida escandalosa, desmandada o descarrilada de los españoles lo advirtió ya a poco de su llegada en las Filipinas y por ello quiso volver, no tanto por las condiciones de guerra y de pobreza de la tierra «sino por el estado de inmoralidad y relajamiento en el que vivían los españoles» (32). La sodomía fue condenada en España y sus colonias y Morga, como asesor del Santo Oficio en México, les dice: «cumplí con todas las leyes humanas y divinas…» (97) Y así cuenta cómo el capitán Gutiérrez de Porras fue condenado a la estrangulación con el garrote

> *las pruebas obtenidas mediante tormento* (las cursivas son nuestras) lograron sin ningún género de duda la comisión del delito.

¡Qué ironía! Ironía, sarcasmo, burla de la justicia y la moral de su época, es el hecho que a línea seguida nos relatará gozoso, el episodio lésbico de su mujer Catalina y Teresa, que luego de mesurar el acto «quiso decir que ésa era la más depravada forma de pecado nefando…» Morga se juntó a holgarse con las féminas y jubilante exclamará: «Jamás sospeché de gozo tan abundante».

Nos refiere la historia del capitán Díaz del Castillo, quemado en la hoguera por sodomista (28). Fríamente refiere cómo los incas tenían a la sodomía por cosa tan vil y tan asquerosa… «y quemaban a los que tenían estas costumbres tal como lo hacen todavía los españoles». Pero antes nos refiere su asombro a ciertas costumbres que no encajan ni en el pudor, ni en la religión, pues las considera pecaminosas:

> Los pueblos de Nueva España, las Filipinas y del Perú tienen en poco el pudor, los más van un poco vestidos, otros del todo desnudos y en algunos se juntan entre hombre y mujer delante de todos. Casi todos, como me contó Vizcaíno y luego lo viví en las Filipinas y en Quijos, aquí en el Reino de Quito, toman a las mujeres por las espaldas como a perras o vacas. Es grave afrenta para ellas, cuando se las obliga a hacerlo echadas enfrente como acostumbramos los cristianos. La continencia y la virginidad no significan nada para los naturales. Algunas naciones tienen a las mujeres en común y, como hacen en Quijos, regalan a sus huéspedes prestándoles sus mujeres para que duerman con ellas (27).

De la misma manera nos refiere que en Las Filipinas no se tiene la virginidad como un bien estimado, antes por el contrario esto resulta un estorbo o impedimento cuando se casan y por ello «hay hombres que tienen por oficio quitar la doncellez a las jóvenes y reciben pago por hacerlo» (80).

Ya habíamos indicado que muchos segmentos de la novela son crónicas y así se advierte en los ejemplos que anteceden y los que siguen. Al comentar las costumbres indígenas señala que en Quito hay muchas tabernas en donde se embriagan a diario los naturales y muchos mestizos, con una bebida que los saca de juicio y además en estas cantinas se encuentran mozas y mozos para holganza de los que gustan de ellos (98).[5]

5. De la siguiente cita se desprende la fementida creencia que el alcohol les da energía para trabajar a los indios:
«Los indios son dados a emborracharse en toda ocasión, todos los esfuerzos que se han hecho por sacarles del vicio de la embriaguez no han rendido fruto permanente. Beben chicha hecha de maíz y otros granos, y cuando pueden vino. Nadie ha querido prohibirles las bebidas porque dicen, tanto los religiosos como los hacendados, que esto les da fuerza para trabajar y les conserva con mejor salud» (122).
Sería del caso traer a colación los juicios del presidente Cleveland, de los Estados Unidos y de Erstus Brooks, citados por José Martí.
Cfr. Mi estudio publicado en «Fray Bartolomé de las Casas: paladín de la justicia social», *Cuadernos Americanos*, México, No. 6, nov-dic, 1975, año XXXIV, y en José Martí (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003), pp. 55-56:

Morga, un hidalgo letrado,[6] doctorado en la universidad de Osuna, no pudo sino compartir las enseñanzas que recibió en dicha universidad y muy al corriente de las disputas entre el Obispo de Chiapas, fray Bartolomé de las Casas y Sepúlveda, condenó la esclavitud porque ya sus maestros en Salamanca, nos dice, «habían demostrado que es un uso pecaminoso y contrario a la naturaleza» (45). En algunas ocasiones le va a citar al Obispo de Chiapas y va a referirnos los abusos de la colonia, al punto que

> los hombres huían a los montes, otros se ahorcaban o tomaban hierbas venenosas y las mujeres mataban a los hijos que acababan de parir, para que no sirviesen a la codicia desordenada de algunos españoles (46).

Condenó la ferocidad de Oñate, porque en Ancoma mató a mil que estaban rendidos después de un lanzamiento indígena y a los hombres que no murieron les hizo cortar un pie (105).

En los capítulos 16, 17 y 18 se dedica a exponer los actos, hechos, maldades siniestras, calumnias, asesinatos llevados a efecto por el nocivo inquisidor Mañosca y sus secuaces. Tan pronto llegó a Quito con su corte de esbirros empezó a tejer su telaraña y su injusta autoridad, con poderes desmedidos logró que media ciudad saciara sus odios contra la otra mitad. Hubo todo tipo de acusaciones falsas, presuntas, verdaderas, sin embargo la gente era apresada por decenas, sin juicio y sin derechos, así la confianza y alegría desaparecieron en Quito, por temor a ser demandado como sedicioso, por ello lo caricaturiza a Mañosca y sus secuaces como avinagrado, inquisidor apostólico, que detesta la alegría y el bienestar de los hombres y quiere someter a todo el género humano a la tristeza, silencio, hipocresía (208).

> Tal es el terror que el inquisidor causaba en Quito que el mismo Morga, Presidente de la Audiencia, se vio obligado a ocultar algunas imágenes como la Magdalena. Santa Eulalia, la Venus,

---

«Cuando en Lake Mohawk se reunió la convención de Amigos de los Indios, Martí se apresuró a participar a todo el mundo hispánico los aspectos más sobresalientes de la misma, en importante carta al director del Periódico La Nación de Buenos Aires. Entre ellos, el juicio tan valioso por lo justo y sincero del Presidente Cleveland:

«Ebrios y ladrones son porque así los hicimos: pues tenemos que pedirles perdón por haberlos hecho ebrios y ladrones, y en vez de explotarlos y de renegarlos, démosles trabajo en sus tierras y estímulos que les muevan a vivir, que ellos son buenos, aun cuando les hemos dado derecho a no serlo».

Igual piensa Erstus Brooks cuando afirma:

«¡No hay vicio suyo de que no seamos responsables! ¡No hay bestialidad del indio que no sea culpa nuestra! Mienten al indio los agentes interesados en mantenerlos embrutecidos bajo su dominio».

6. No olvidemos además que Morga estudió en la Universidad de Osuna y lee con admiración y simpatía a los humanistas y teólogos de la Universidad de Salamanca, donde años antes se habían graduado San Juan de la Cruz y Fray Luis de León.

> porque aunque tenían explicación edificante, reunidas y desnudas despertaban pensamientos no muy santos (208).

Si tuvo un encomio enorme para los padres letrados de la iglesia, tanto en Osuna como en Salamanca y ponderó la obra de las Casas en América, en lo personal levantará la figura de algunos prelados, pero condenará en general el latrocinio y el desmedido afán enriquecedor de muchos de ellos, y muy en especial de las órdenes religiosas, amén de la imperante lujuria:

> la riqueza de las órdenes y conventos de Quito es cosa de maravilla… el Rey en persona ha sido escandalizado por la cantidad de haciendas, tierras, hatos de ganado y otras propiedades que han acopiado las distintas religiones (127),

«la riqueza que ha acopiado la compañía de Jesús es enorme» (175) y comenta como en los últimos años ha recibido una decena de haciendas, dando nombres, dimensiones, número de reses y naturales para el trabajo. De igual manera nos da a conocer que los agustinos tenían un obraje sin licencia

> en el que se abusaba a los naturales, porque al indio que no los complacía en todo lo que pedían, con el achaque de que no sabía el Avemaría, el credo o cualquier otro rezo, le daban cien y hasta doscientos azotes para terminar quitándoles el cabello, que para los indios es la mayor afrenta. Para peor, de la venta de los géneros que en el obraje se hacían, el Padre de las Fuente guardaba para sí unos veinte mil pesos, los que gastaba en su mayor parte en agasajar mozas del partido y otras ligerezas que no diré para no juzgar (247).

Refiere cómo se vende la bula de la Santa Cruzada, mas diríamos la burla, porque es «un tributo pesado e inútil que más aborrece por ser un pretexto de defender la religión» (256). A los dominicos los acusa en las Filipinas de ejercer el poder para manipular al alcalde. Era gobernado por los frailes de Santo Domingo, nos dice Morga, y le recordé que los religiosos eran en la isla deshonestos, amantes de juegos, comidas, fiestas y otras licencias, dando a conocer que

> a los indios jóvenes y mozas les hacían servir no solo para sus cultivos y quehaceres de sus casas, sino también para otros ministerios menos castos (34)

y en referencia a las buenas mozas subraya que el trabajo en que las empleaban no era para confesar (34). Nos cuenta del fraile portugués Paulo Coelho de Andrade, a quien lo llamaban el Trastámaro, porque a toda hora entraba y salía sin recato de la casa de la viuda Mariana Trastámara (126). Las monjas también quedan al descubierto, pues cuando Catalina y Teresa refieren sus encuentros lésbicos, nos cuentan que esto lo aprendieron con la monja procuradora del convento (103) y luego advierte si se ha escuchado la historia, especie de leyenda que ha llegado hasta nuestro tiempo, donde se habla de un caño, un túnel que unía el convento de las monjas con el de los curas y en el que se «encontró despojos de fetos arrojados por monjas preñadas con ayuda de los bebedizos» (223). Por todo ello, con frase lapidaria, los condenará: «la gente de más dañado corazón está entre los religiosos» (165).

Cuán alejada se encuentra la novela *Morga* del aval técnico moderno de novelar; el autor del «Manuscrito» nos había señalado: «hemos allanado un poco el estilo para hacer la obra de más fácil digestión para el lector moderno» y, sin embargo, tiene un enorme valor por sumergirse en la vertiente narrativa de las crónicas y el testimonio confesional de la literatura de los siglo XV y XVI, al igual que logra mantener el aroma fresco y seminal de dicha literatura. La narración se lleva a efecto en primera persona, acentuando el tono testimonial y nos hace partícipes. Morga, el remitente-relator, el destinatario a quien se dirige con el afán de que se conozca la verdad y nosotros los lectores que *in situ* escuchamos su narración.

Con un llamado simple en primera persona insistirá en un YO testigo: en la disputa que tiene con Juan de Oñate, a menudo nos dice: yo dije, yo le repetía, yo le contradije.

> Hay quien dice que vuestra magna caravana no solo llevaba grandes manadas de bueyes, carneros y cerdos, sino que usabais de las hembras del cortejo como rebaño propio para cometidos deshonestos con grave escándalo –le contradije (106).

Igual sucede en el siguiente diálogo:

> Pues mi cuerpo ha cambiado en este tiempo –comentó. Ea pues, veamos –le dije, y la gocé para mi gloria… (182). … a fe mía que es bella, lo comenté con fray Leonardo Araujo, un agustino amigo de quien habrá ocasión de comentar mucho, pero suelen decir: moza asomada, puta enamorada (182).

En otros pasajes dirá enfáticamente: negué, juré, hice, haciéndonos sus testigos, sus confidentes y, por ello, más que diálogos o monólogos son soliloquios que se dirigen como a una audiencia.

Cuando advierte cierto coqueteo de sor Ana de San José en la visita a las Conceptas, él en su interior se dice, pero nos participa: «supe qué quería decir esa alegría: que la fortaleza estaba rendida» (190).

Las voces narrativas se restringen casi exclusivamente a la suya en primera persona, salvo alguna esporádica referencia en segunda o tercera persona, pero muy a menudo recurre a «se dice, la gente dice», recursos narrativos muy efectivos, por ejemplo

> como dicen: tuve tratos con muchas mujeres casadas o viudas, solteras con reputación de doncellas, pero eran bellas flores que, como tales, se secan y no queda memoria de ellas (182).

Sin embargo, hay un enorme despliegue del punto de vista. Muchos hechos, gentes, sitios se caracterizan y toman relieve a través del punto de vista y el autor, a su vez, toma el papel del testigo que refiere lo acontecido, esto lo hace principalmente cuando da un matiz negativo o quiere zaherir el objeto de su narración: «envidia, pecado preferido de los quiteños, del que nunca se confiesan» (111),

> las más de estas calumnias tenían su fuente en enredos con mujeres a los que los hombres de estas tierras son dados más que ningún otro pueblo en el mundo (115). Sé que Mañosca al salir escupió el suelo de Quito, diciendo que

> esta ciudad era el hueco del infierno y la nueva Babilonia, villa maldita de mestizos en la que rampaba el pecado (242), en estas tierras los montes llegan muy alto, los ingenios no. Aquí nadie dice que tal predicador o tal pintor es grande por haber hecho cosa nueva, sino porque es como los de Sevilla o los de Madrid. Ellos procuran ser reflejo de lo de Europa y el reflejo nunca es cosa (246). … se ahogaba en la estrechez de Quito, entre los enredos y las envidias a las que son dadas las gentes de esta ciudad (246).

Muchos otros ejemplos se pueden citar porque una de las herramientas claras de la narración es el punto de vista.

Muy a menudo recurre también a la anticipación, despertando el interés por lo que narrará en el futuro:

> ya hablaremos de nuestra sociedad con doña Francisca, porque este capítulo quiero dedicar a Manuel Tello de Velasco y sus hechos para que se vea qué clase de persona era (154).

En realidad hay una doble anticipación en la cita que precede. Se refiere a Fray Antonio Veneciano con quien «solía tener razones de mucha sustancia y razón… de quien ya hablaré» (165).

Suele referirnos una historia interesante en el marco de otra historia todavía más interesante. Por ejemplo, en la historia de sor Ana de San José, injerta la hermosa historia de la doncella portuguesa Beatriz de Silva y Meneses, dama de la corte de la Reina Isabel de Portugal. Esto en el capítulo 15.

CARAS Y CARETAS: DEL REY ABAJO…

Entre las varias formas de expresión de la novela hay un predominio de los matices de la afectividad en formas lingüísticas para aprobar o reprobar, despreciar o elogiar personas, objetos, sitios y esta es una de las características del estilo y una forma técnica de novelar.

Hay personajes retratados con esbozos rápidos, matices frescos, pero de tintas oscuras, negras; son a veces una especie de «caprichos» goyescos. El rey, sus oidores, sus consejeros, los que vinieron a América ejerciendo el poder, el clero, casi todos ellos se encuentran en esta lista si no caricaturesca, sí de caras y caretas. Del rey Felipe II, a quien lo conoció en el Escorial, cuando fue a agradecerle por su nombramiento, nos dice:

> Nunca antes había visto al rey, me pareció viejo y menguado, pero algo en este anciano vestido de negro, de lengua parda, infundía pavor. Su mirada opaca parecía que no dejaba pasar nada y todo quedaba guardado en esa augusta, pero no majestuosa cabeza (22).

En iguales tintas sombrías nos da el cuadro del fiscal y los oidores en Quito:

> El fiscal, sentado con las dos manos sobre una mesa, como una esfinge en un rincón oscuro. Los oidores de pie con sus negras garnachas de mangas arrocadas y sus luengos cuellos (258).

He aquí la imagen de un obispo con toda su arrogancia y prejuicios:

> El Obispo Rivera, prelado soberbio, amante del lujo, las comedias y otras diversiones impropias a su condición, conocido por despreciar mucho a los criollos y mestizos, toda la gente dijo ser un castigo de Dios… (224).

Con iguales pinceladas de arrogancia y prejuicios traza al oidor, doctor Manuel Tello de Velasco, «hombre de menguado entendimiento y acrecentada soberbia, tan falaz como poco contenido…» (249) y sobre él nos dice que en las Indias el menor de los hidalguillos presume de nobleza, porque Tello la va a presumir y va a desbordar su prejuicio hidalguista sobre todo el pueblo y tomará por injuria cuando no se dirijan a él con todas las reverencias del caso. No deja de advertirse que estas descripciones o pinturas o caras y caretas se refieren tanto a lo físico como a lo moral y espiritual. Al inquisidor Mañosca lo desprecia y lo odia con todas las veras de su alma porque recibió de él una serie de humillaciones y afrentas públicas:

> El avinagrado Juan de Mañosca, Inquisidor apostólico, como todos los de su estirpe y profesión, detestan la alegría y el bienestar de los hombres y quieren someter a todo el género humano a la tristeza, silencio, hipocresía y deslealtad que caracterizan su oficio (208).

Pero no faltan los cuadros alegres cuando a las féminas se refiere. De Catalina, con quien casa en segundas nupcias, nos dice: «Era mujer fuerte, lozana y quizá más bella, de vivo ingenio, carácter alegre» (94) y de doña ana María, con quien casa en terceras nupcias, nos dice que

> era bella criolla, despierta y está siempre dispuesta a complacerme. Es la más hermosa, tanto que pudo impulsar a un viejo como yo a consumar su matrimonio sin mayor fatiga. Era además discreta y honesta (253),

en esas imágenes hay verdaderos logros lingüísticos, matices que caracterizan el estilo del autor, pues es claro señalar la economía verbal, la precisión del cuadro, cuán persuasivo es el narrador y cómo da en el blanco dejándonos una idea o imagen clara del personaje.

La influencia de las doctrinas liberales y enseñanzas de Erasmo «a quien tanto y tan en secreto había aprendido a admirar en Osuna y Salamanca» (23), ergo los escritos de Alfonso y Juan de Valdez, Luis Vives, ideas y pensamientos que «se hablaban muy callando», el pensamiento de lucha social por la justicia de De las Casas, a quien lo cita más de una vez, influyó en su pensamiento:

> La esclavitud de los indios es asunto capital en el buen gobierno de las Indias. Noticias tuve sobre esta peliaguda materia en España que se disputaba sobre ella en Salamanca y hasta en Osuna… Se opusieron a este trato los teólogos, seguidores del obispo de Chiapas, el Fray de las Casas, que decían que habían de ser libres sin ningún pago… He procurado conjurar el mal de la esclavitud porque es una condición que siempre tiene orígenes injustos y violentos. Mis maestros de Salamanca me mostraban que es un uso pecaminoso y contrario a la naturaleza (45).

Para su tiempo, siglo XVII, es un pensamiento amplio, abierto, de avanzada.

Dejamos al margen la fascinante, diversificada, frondosa relación que hace de la robusta y generosa fauna y flora de la Real Audiencia de Quito, con el sabor latente de las crónicas que ya hemos señalado.

Igualmente, no nos proponemos apuntar todas las costumbres expuestas en el enorme lienzo narrativo: dígase simplemente que ahí están, como si se tratara de un ensayo sociológico, muy cerca de los consultados que constan en la bibliografía, al final… La novela, sin ser historia, trata de asuntos históricos y se da la vuelta como serpiente en el tronco histórico: puesto que en las aristas de la historia de la conquista y la colonia se atropelló la dignidad humana y se cometieron los más horrendos crímenes, un matiz de denuncia social permea el asunto, los personajes, el estilo, creando una ideología amplia y liberal, de savia erasmista y lascasiana. De la misma manera, los prejuicios de la España del siglo de Oro se recalcan una y otra vez; el hidalguismo, la limpieza de sangre, el no ser descendiente de judíos o moros que luego llegan a América y se dilatan y manifiestan en un criollismo a ultranza, despreciando el mestizaje seminal procreado por ellos y una marginación total del indio.

Por todo lo anotado, se dilucida claramente el valor de esta novela que, sin embargo, confieso, el análisis no resalta toda su riqueza. Es una novela para degustar leyéndola y así apreciar todos sus matices estéticos de estilo, además del aval histórico costumbrista.

ANTONIO SACOTO
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

PAUL AUSTER, *La vida interior de Martin Frost,*

Barcelona, Anagrama, 2007, 128 pp.

Siempre pasa esto con el recurso de la voz en *off* del cine: o encanta o repele. Profunda e inmediatamente. Es comprensible porque la voz en *off*, con su interiorización violenta y súbita, es la más literaria de las herramientas del cine. Para hacer buen uso de ella se necesita una estructura mental narrativa eminentemente lingüística de modo que, una vez dentro del cerebro del personaje, no se abuse de las palabras. Pero tampoco se las elimine de un plumazo.

Paul Auster –uno de los escritores estadounidenses más admirado en América Latina– sabe tratar con modestia virtuosa esa evanescente relación entre la palabra y la imagen móvil. De hecho su libro más reciente es un guión cinematográfico.

La vida interior de Martin Frost es el trasunto literario de la cinta homónima que Auster estrenó en octubre del año pasado. En septiembre apareció la versión impresa (Anagrama) del guión, junto con una entrevista realizada por la periodista francesa Céline Curiol.

Fiel a sus dudas, Auster concibió una historia que es una muñeca rusa. Se trata de un escritor que escribe la historia de otro escritor. Y varios indicios permiten presumir, además, que la temerariamente bien tratada voz en *off* también sea la de un escritor: la del propio Paul Auster.

En el principio mismo de la historia, cuando el novelista Martin Frost llega a

una casa que le han prestado sus amigos Jack y Anne Restau (anagrama posible del apellido Auster como anota Curiol), la omnipresente voz en *off* apunta, luego de explicar que Frost necesita un descanso luego de acabar una novela que le ha tomado tres años: «No tenía planes. Lo único que quería era pasar un par de semanas en el campo sin hacer nada. Vivir como vive una piedra».

Es interesante. ¿Cómo vive una piedra? ¿Qué significa ese mutismo inconmovible, esa indiferencia perfecta y brillante de las piedras? ¿Vivir como una piedra implica abandonar el papel de creador y pasar al papel de cosa creada? ¿Esa tranquilidad le sería dada a Frost?

Por lo pronto, esa primigenia atmósfera de quietud se ve manchada por la tenue sombra de un relato que se presenta, provocador, en la imaginación de Frost.

Sin más que hacer, con el deseo de vivir como una piedra, se entrega a la escritura de ese modesto relato (no serán más que unas treinta páginas, cuarenta cuando más).

Y de pronto –recuérdese que se trata de Auster– adviene lo insólito. Al día siguiente, cuando Frost se está despabilando aún entre las sábanas calientes se encuentra de manos a boca con una mujer de melancólica e insinuante belleza. Como es de esperar, viene un cruce de preguntas y respuestas –igual de insólitas– para explicarse la escena.

La mujer resulta ser la sobrina de Anne Restau. Una joven estudiante de filosofía: clara (no por nada se llama Claire), fresca, inquieta, infantil, interesante y provocativa: el sueño de todo escritor.

La provocación no tarda en causar efecto. Frost se hunde en los placeres frugales de la filosofía que Claire lee con labios irresistibles.

El obispo George Berckeley dice, por ejemplo: «Y no parece menos evidente que las diversas emociones o ideas grabadas en los sentidos, por mezcladas o combinadas que estén, no pueden existir si no es en el espíritu que las percibe».

Y ese es, precisamente, el problema de Frost: las cosas que ve y experimenta parecen deslizarse cada vez más, y más desesperadamente, hacia el terreno de su propia subjetividad.

Por una serie de indicios, hábilmente dispuestos en la narración (en la escena) el escritor se va haciendo cada vez más intrigadamente consciente de los juegos de la realidad. El mundo –que para un enamorado está concentrado en el objeto de su pasión– poco a poco se despoja de sus goznes de la lógica. Contra los caprichos de la vida no sirven las rabietas de la lógica.

La realidad se le escurre por una especie de embudo hacia un terreno de formas desdibujadas y elusivas. Claire, por ejemplo, resulta no ser la sobrina de nadie. Ni siquiera parece un ser humano sino una suerte de ensoñación, urdida por alguna mente superior. Una extravagante musa que languidece a medida que el relato de Frost llega al fin.

En este orden de actos (¿hechos?) hasta la muerte puede ser burlada. Y así cuando adviene la muerte de Claire el autor (¿Auster, Frost?) ya está plenamente instalado en la silla omnipotente de Dios. De pronto todo tiene sentido de nuevo. Un inaudito, estrafalario sentido.

Finalmente, dentro de ese escamoteo de la razón, Frost logra lo que se había propuesto en un principio: vivir como una piedra. Existir con esa dichosa indolencia frente a la realidad que tienen las rocas, con ese quemeimportismo frente a todo lo vivo. Con esa radiante desidia.

EDWIN ALCARÁS

RAÚL VALLEJO, *Solo de palabras,*

Quito, Eskeletra, 2007, 2a. ed., 277 pp.

Solo de palabras –publicado inicialmente en 1988 y reeditado en 2007– es un libro acabado, pues sus cuentos son piezas literarias que ciertamente se dejan leer de manera autónoma. A la vez, cada uno de ellos aporta una serie de elementos que posibilita la entrada a un universo de enorme complejidad humana. Los personajes que protagonizan estas historias parecen estar marcados por un impulso vital básico: el deseo de trasgresión y búsqueda. Trasgresión de límites; búsqueda de certezas, de esperanzas. En el cuento «Los borradores de Adriana Piel», que abre la colección, el personaje narrador deambula por las calles de Guayaquil tras las huellas de la amada. En esa búsqueda, el narrador combina memoria, de una historia realmente vivida, e invención a partir de una idea/deseo de mujer. El cuento superpone diferentes planos narrativos: una escritura en primera persona que da cuenta del recuerdo, paréntesis que dan cabida a las digresiones de una narrador hiperconsciente del acto narrativo. Sabe que construye una historia de ficción, se sabe dueño de la historia y sabe que la verdad es siempre subjetiva. En otro plano de la ficción, él y su amada devienen personajes, conscientes de vivir en el espesor del lenguaje. Un artificio hecho solo de palabras, un solo que apela a la realidad desde la invención, desde una mirada que se sabe siempre asida a un horizonte, a una perspectiva que ilumina un rostro de la realidad, a la vez que oculta otros. «La literatura es una trampa de

sentidos. Por eso cuando digo que voy a escribir tu historia es que voy a escribir tu historia a mi manera». El testimonio de cada personaje parece decirnos que el relato de cada memoria es siempre una versión, entre otras, de los hechos vividos. Una versión que exorciza los fantasmas que habitan la memoria. Los *borradores* de Adriana ensayan un solo de palabras, un exorcismo, un *pretexto* lúcido y lúdico para escribir una historia de amor. En el diálogo final, el narrador personaje reclama a su amada haber sido arrojado de su propia historia. Adriana Piel le responde: «Solo has sido un pretexto para que yo pudiera escribir la nuestra» […] «Ustedes jamás entenderán nada. Si una es sumisa la vuelven sirvienta, si una es libre la llaman puta». Vale la pena, en movimiento circular, volver al epígrafe del cuento: *cuando una mujer no duerme/ la magia se ha regado entre sus pechos/ y hay que temer ese desvelo/ a ese mito que comienza/ entre el sueño y la oscuridad*. Reina María Rodríguez «Cuando una mujer no duerme».

El cuento «Apocalípticos del parque» reúne seres marginales: locos, ciegos, equilibristas. La voz del narrador –que relata gestos y movimientos de esos seres que hacen del parque, en domingo, un espectáculo– se superpone con la voz delirante del Pastor, que anuncia profecías apocalípticas. Los personajes convocados en el parque buscan en él, desde la fragilidad de cada uno, varias cosas: monedas, sentido de familia, aplausos y risas. Pero, por sobre todo, esperan un milagro, una «señal del cielo», la salvación, la esperanza que la realidad de cada uno escamotea. El milagro solamente puede llegar en un solo de palabra torrencial y delirante, la voz del Pastor que anuncia el milagro. El milagro que apela a la fe de quien encuentra en la muerte, en el gesto suicida, en la trasgresión de todo límite, en la locura, la esperanza que la vida, sentida desde la orfandad, oculta.

«Con una pequeña ayuda de mis amigos» y «Mañana a las siete» pueden ser leídos en clave política. (Cabe resaltar que «Mañana a las siete» ha sido reescrito especialmente para esta edición. Una versión preliminar e «ingenua» fue publicada originalmente en la revista *Casa de las Américas*, en 1981). El cuento «Con una pequeña ayuda de mis amigos» recrea, en el plano de la anécdota, el secuestro del banquero Nahin Isaías. El relato da cuenta del suceso histórico desde diferentes planos narrativos: son múltiples las voces que recuperan la memoria del acontecimiento, desde una perspectiva narrativa que se propone suplir los vacíos del relato periodístico, del parte policial, de las versiones oficiales de la historia. Son las voces de sus protagonistas: el militante alfarista, el secuestrado, el teniente responsable del operativo policial. Cada voz responde a una cierta perspectiva de la historia, responde a una cierta subjetividad, se conjuga desde un diferente pronombre. Sin embargo, todas tienen un elemento en común: la fragilidad humana (las dudas, los miedos, las contradicciones, los errores, las miserias y grandezas) escamoteada cuando el relato oficial hace de los sujetos héroes o cobardes, buenos o malos, triunfadores o perdedores, santos o pecadores, culpables o inocentes. En los intersticios de esa fragilidad, Raúl Vallejo instala el discurso de la literatura: ese discurso que porta un saber de la historia, de lo humano, de lo

social, de lo político. Ese discurso sabe que cada verdad narrada es siempre parcial y subjetiva; es siempre una mezcla de cosas oídas, leídas e imaginadas. El discurso de la literatura sabe que reconstruir la memoria de un hecho histórico supone recuperar el peso de su historia, de sus marcas subjetivas; sus complicidades, culpas, angustias, esperanzas.

«Mañana a las siete» es un cuento cuya fuerza reside en su doble filiación narrativa: por un lado, a nivel anecdótico, el relato desarrolla el tema de la militancia política: una suerte de relato de iniciación, en el contexto del compromiso orgánico y político. Como todo relato de iniciación se trata de una conversión, de un rito de paso, de la entrada a otra forma de vida. El joven que renunciará a su familia, a sus hábitos, a sus afectos en nombre del partido, de la esperanza, de la utopía. Por otro lado, el cuento intercala, en notas a pie de página, fragmentos de testimonios que dan cuenta de numerosos actos de violación a los derechos humanos –informes sobre el ejercicio sistemático de la tortura– que se cometieron en Ecuador durante los años 1985, 1986, cuando el gobierno de Febres Cordero montó una guerra de exterminio contra el grupo Alfaro Vive Carajo. La fuerza del cuento tiene que ver no solamente con este diálogo entre ficción y testimonio. Es resultado también de la perspectiva desde donde el narrador se sitúa para contar su historia: desde su presente narrativo sabe que el presente de los personajes está limitado, asediado, por la represión y una guerra de exterminio a punto de hacerse realidad. Una represión que dejará de ser un solo de palabras escrito en el instructivo sobre la vida clandestina. Es decir, el narrador sabe de una historia por llegar, aún no sospechada por sus personajes. En esos vacíos que deja el juego de los tiempos históricos: el de la historia real, el de la historia ficticia, el de la historia testimoniada, el de la historia soñada, el de la historia imaginada; allí reside la fuerza que alienta este cuento, allí se conjuga también una gran dosis de ternura.

El cuento «Beatriz huele a café» reescribe el tópico del artista y su locura, más bien el tópico del lugar del artista en la sociedad, o el no lugar del artista. Su protagonista también está atravesado por una sed de búsqueda: «no quiero pensar, busco, no quiero ley, busco, no la razón, busco, no consejos, busco, no a nadie: la vida y yo vamos a arreglar cuentas». En suma, ¿qué busca? Busca una mujer desenfadada, recuperar los sueños enterrados, romper la rutina. Busca no sobrevivir, no conciliar, no claudicar. Carlos, el pintor, como todos los protagonistas del libro, parece poder encontrar ese anhelo de vida, ese ideal de realización del otro lado: del otro lado de la palabra racional, del otro lado de la rutina; en la trasgresión de todo límite, en el espacio del sueño y la imaginación, en ese otro lado donde incluso la vida y la muerte se topan.

«La sombra viste un nuevo rostro» es un cuento complejo, tanto en la formalización de su escritura como en la temática abordada. Desde la perspectiva de una mujer, el relato explora las múltiples, contradictorias y dolorosas aristas del gozo en la violencia sexual: dolor, goce y culpa se mezclan en la experiencia del sujeto femenino que deviene, a la vez, víctima y perseguidora incansable en los laberintos de una

vida que se escurre en esos recovecos donde Paraíso e Infierno se confunden. Una vida que sabe, a partir de la angustia y el tormento de un placer perseguido y nunca saciado, que el camino recto no existe sino únicamente en la ficción de los ritos y ceremonias sociales del deber ser. La sombra es ese deseo nunca alcanzado, que, en el afán de una posesión imposible, viste diferentes rostros que no alcanzan a llenar ese vacío insondable de un sujeto que se sabe arrojado para siempre a los laberintos de una soledad que hace, de ese mismo sujeto, «una hija pródiga [que] continuará vagando sin arrepentimiento ni ganas de volver a casa.» A nivel formal, la historia es narrada desde múltiples narradores que van hilando las búsquedas de Isabel, y reconstruyendo su historia, desde diferentes perspectivas. Recuadros en cursiva, sin ningún signo de puntuación, que construyen un narrador en primera persona: la voz de Isabel, de su conciencia atormentada y desencajada. Un narrador en segunda persona que, desde un diálogo silencioso, interpela a Isabel, a la vez que reconstruye la historia para el lector desinformado. Un narrador en tercera persona que deviene en nueva máscara de la sombra primera, la nueva máscara en cuyo contrapunto se reconstruye la memoria en el presente narrativo de la historia.

«Una experiencia de santidad» recrea el motivo de la búsqueda, desde la perspectiva de la adolescencia: las trampas de la inteligencia, la exaltación del espíritu, los anhelos del cuerpo, la tentación, el pecado, son umbrales que parecen indicar etapas de un proceso de iniciación. El joven protagonista está atravesado por una sed enorme de verdades, atormentado por la búsqueda de una verdad que lo aclare todo. La casa espiritual, es el espacio de la experiencia, el límite imposible de transgredir, el laberinto que anuncia el castigo o la salvación. Más allá, o más acá, de los límites, lo que parece impulsar a los personajes es la necesidad de creer en algo, de subvertir eso que se conoce como el orden del mundo, ese orden percibido en su estado de incompletud, maltrecho, inconcluso, corroído. Es esa necesidad la que deviene en impulso de la historia, de la historia con mayúscula y de la historia que convoca a los personajes de los cuentos reunidos en *Solo de palabras*.

En suma, son cuentos que construyen sus historias en el espesor del lenguaje, allí donde se conjugan múltiples voces narrativas, fragmentos de canciones, de testimonios, de historias, de subjetividades, de ficciones. «Alguien dirá que lo estoy inventado todo, que cómo puedo saber lo que narro y yo le respondo que el corazón no sabe precisiones pero sí sentimientos… Creo que escribo para no sentirme solo, para superar en algo mi esterilidad de mi vida hasta hoy, cuando solo un gesto trágico puede darle algún sentido» (91). Leemos para no sentirnos solo, para exorcizar, para completar la historia de la que también somos parte y testigos. Escribimos y leemos desde esas verdades del corazón a veces tan desechadas por la prepotencia de la historia que se desea en singular con voz oficial y con mayúscula.

ALICIA ORTEGA CAICEDO
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
22 / II semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

REFERENCIAS
de publicaciones

Roque Espinosa,
***Me descambias la vida*,**
Quito, El Conejo, 2006, 185 pp.

Este conjunto de cuentos, se hizo merecedor del Premio Nacional de Narrativa «Joaquín Gallegos Lara» del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, al mejor libro publicado en el bienio 2006-2007. Abdón Ubidia señala que «Si queríamos un gran escritor ecuatoriano: aquí lo tenemos. Relatos bellísimos como 'Desde Lisboa' , 'La escalinata' y 'La Giralda' son claros ejemplos. El libro contiene las caras siempre recurrentes de las ansiedades humanas: la enfermedad, las separaciones y regresos, la muerte y todo en el marco de ciudades viejas y nuevas, siempre pintadas con pinceladas breves y precisas. Asombra –continúa Ubidia– la unidad de estilo de estos textos hilvanados por una ironía irrefrenable que recrea, sin embargo, el mundo cálido y cerrado de los grupos, las familias, los amigos, del chismorreo popular; pero hay también soliloquios en los cuales persiste ese estilo inconfundible: las cascadas de frases, el compás que guardan, el ritmo sostenido, de gran aliento, que las articulan como si fuesen –de hecho lo son– los pasos de una espiral que nunca olvida su centro: un lenguaje familiar de retos lingüísticos, a ratos afincados en una puntuación singular y una ortografía desafiante que, por ejemplo, elimina de modo total las mayúsculas.

En *Me descambias la vida* –concluye Abdón Ubidia– el lector encontrará explosiones de un lirismo contenido, la sensación de hundirse en el relato, atrapado por ondas cíclicas, esas espirales que giran siempre hacia un centro gravitatorio, pertinaz, como un agujero negro, que es el tema profundo de cada relato; explosiones que más allá de ese discurso adolorido admiten también unas singulares notas de humor».

Miguel Donoso Pareja,
***Leonor*,**
Quito, Norma, 2006, 169 pp.

Este nuevo título de Miguel Donoso Pareja (Guayaquil, 1931), se suma a la larga e importante bibliografía de un autor que ha sido actor central de la vida intelectual y cultural del Ecuador y América Latina en estas últimas décadas. Dentro de lo que es su narrativa, destacan obras como *Henry Black*, *Nunca más el mar* y *Hoy empiezo a acordarme*.

Desde el espacio de sus muertes (sueño-realidad-fantasía), el personaje principal X y su hija Leonor relatan a dos voces la búsqueda del motivo que los llevó a ese estado inexplicable, entrecruzando paralelamente sucesos históricos latinoamericanos y mundiales en diferentes años, lugares y épocas (pasado y presente) en especial en México y en Guayaquil.

Como un abanico de recuerdos, como «[…] un acontecer histórico en el que paradigmas contrapuestos nos convocan», la novela trata de exponer los acontecimientos de la vida de los personajes y de su entorno, donde la crítica cruda y mordaz toca lo más susceptible de la conducta humana (el bien y el mal). Confrontación de ideologías y de sentimientos. La vida y la muerte y todo aquello que las envuelve.

Leonor –sugieren los editores– es una novela dirigida a aquellos lectores y lectoras inteligentes y profundas. A personas que luchan para que la libertad, los valores y la justicia prevalezcan. Para aquellos que valoran la vida y saben que a través de la lectura es posible tomar conciencia y asumir la disconformidad por un sistema.

Yovani Salazar Estrada,
Pablo Palacio:
***heraldo de la moderna narrativa ecuatoriana (1906-1947)*,**
Quito, Comisión Nacional Permanente
de Conmemoraciones Cívicas, 2006, 235 pp.

Este ensayo presenta una aproximación a la vida y obra de uno de los referentes clave de la vanguardia literaria ecuatoriana y latinoamericana de las décadas de 1920-1930, Pablo Palacio, el celebrado autor de textos como *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), *Débora* (1927), y *Vida del ahorcado* (1932). Yovani Salazar Estrada, hace acopio de toda la información que ha circulado en torno a la obra del narrador lojano después de la publicación, por parte de la

Casa de la Cultura Ecuatoriana de lo que hasta entonces se consideraba sus *Obras completas* (1964).

Este ensayo se lanzó en el marco del centenario del natalicio de Palacio; contexto en el que se reeditó, como edición conmemorativa, sus *Obras completas*, estudio introductorio y notas de la crítica española María del Carmen Fernández (coedición del Ministerio de Educación, la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y Libresa), así como *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*, edición preparada por el escritor Raúl Vallejo Corral para la Biblioteca Ayacucho de Caracas.

Salazar Estrada divide su estudio en siete momentos: I Contexto sociohistórico, cultural y literario en el que emerge Pablo Palacio; II La noción de vanguardia y su expresión en las literaturas en lengua castellana, en España, Latinoamérica y Ecuador; III Vida y obra literaria de Pablo Palacio; IV Panorámica y provisional apreciación crítica de la narrativa de ficción de Pablo Palacio; V Caracterización y valoración, en clave vanguardista, de la obra narrativa de Pablo Palacio; VI Vanguardia artística y vanguardia política en Pablo Palacio; VII Pablo Palacio, hoy y siempre.

Este recorrido por fuentes que dan cuenta de cómo fue recepcionada en su hora la obra palaciana, así como las polémicas y debates que ésta generó, resulta revelador, pues este estudio se suma a la rica bibliografía que tanto en Ecuador como América Latina, incluyendo los Estados Unidos y Europa, cada vez suscita la narrativa de un autor que a no dudarlo fue y es actor central de la vanguardia literaria que en los fundamentales años 20 supo irradiar con una luz tan particular que desde entonces no ha dejado de deslumbrar a propios y extraños.

Julio Pazos,
***Antología poética*,**
Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana,
Colección Poesía Junta, vol. 8, 2006, 530 pp.

Los temas clásicos de la poesía se conjugan y adquieren un rostro íntimo, personal, en la poética de Julio Pazos, anota Carlos Aulestia en el prólogo a esta edición. Más adelante, subraya: El camino más corto y certero para comprender la lírica de este poeta es acudir a las viejas y constantes preocupaciones humanas: el amor, la muerte, los desvelos de la vida cotidiana. Sin embargo, hay otras claves en el trabajo de Pazos que explican el sentido y las implicaciones de su poética: la contradictoria convivencia de lo material y la ilusión, de la que

nace el arte. No hay en esta poesía –afirma Aulestia– abstracciones ni complejidades intelectuales que la distancia del lector. Cuando esas inquietudes aparecen, porque son parte de la vida, la voz lírica las trata con cortés pero profunda ironía. En los textos de Julio Pazos, estos temas se vuelven entrañables, porque se hacen propios, están insuflados por el espíritu íntimo, esencial, del que nace el impulso creador.

Para Aulestia, el valor más alto de su obra es la coherencia y exactitud con la que ha definido los parámetros de su poética, y la intensidad con que sus formas y procedimientos han evolucionado y se han enriquecido, siempre bajo el imperativo de la sensación puramente lírica. Pazos no indaga: examina; no reflexiona: contempla.

Jorge Velasco Mackenzie,
***La mejor edad para morir*,**
Quito, Eskéletra, 2006, 151 pp.

Sobre estos cuentos de Jorge Velasco Mackenzie (Guayaquil, 191949), el crítico Marcelo Báez, comenta: «Antes de que se inventara la globalización, este escritor ya tenía historias que transcurrían en lugares más recónditos de Europa en tiempos inmemoriales. En este sentido, él siempre siguió el corolario de Chéjov: 'Si quieres ser universal, habla de tu aldea'. Y es que tenía que pasar más de una década (su último cuentario data de 1991) para poder degustar de la prosa sin prisa del narrador más importante de la ciudad de los manglares. Dedicado esencialmente al género novelístico, 'Velasckenzie', como lo conocen sus más allegados, nos regala este manojo de cuentos cincelados por el Tiempo, ese gran escultor, como decía Marguerite Yourcenar.

Con un dominio demoníaco de la estructura narrativa breve y del paciente arte de la novela corta (el largo relato que da título al libro es una muestra de ello), las historias de *La mejor edad para morir* sorprenden por su escritura afilada y precisa y la dimensión levemente trágica de sus invenciones.

Agobiados por su propia humanidad, los personajes 'velasquianos' se debaten entre dos extremos: el placer y la muerte. Busca a Eros en las entrañas de Tánatos, deambulan entre burlerías y amantazgos, entre desencuentros crepusculares y viajes de autorreconocimiento. Tales son los temas que merodean la periferia de este nuevo libro.

Ganador de todo concurso de narrativa en el Ecuador. El nuevo libro de este escritor guayaquileño nos susurra al oído que Jorge Velasco Mackenzie sabe

algo que los demás escritores ignoran. Treinta años dedicados al diablo de la escritura, así lo corroboran».

***Las más hermosas cartas de amor entre Manuela y Simón, acompañadas de los Diarios de Quito y Paita, así como de otros documentos*, Caracas, Fundación Editorial El Perro y La Rana, 2006, 199 pp.**

Esta edición de *Las más hermosas cartas entre Manuela y Simón*, de la que se han tirado 100.000 ejemplares de distribución gratuita, rinde homenaje –lo anotan los editores– a la «Libertadora del Libertador» al celebrarse el bicentenario de su nacimiento. Más que un registro epistolar, representa la intimidad de dos apasionados amantes involucrados plenamente con el ideal de la Libertad, y protagonistas de la historia de Nuestra América. Se presentan las minucias, los detalles amorosos, las palabras de encanto y la emoción intensa que, desde el primer encuentro, se establece entre la valiente quiteña, culta, hermosa, temeraria, y el héroe triunfante, el Libertador. Se hace posible entonces –concluyen los editores– percibir al Bolívar varón encantador, galante, rendido ante la belleza de la mujer que arrobó su corazón y que coronó su gloria con la verdad más sencilla de la vida: la del amor.

Carlos Carrión, *El amante sonámbulo*, Estudio introductorio y notas de Fausto Aguirre, Quito, Libresa, Colección Antares, vol. 69, 2006, 226 pp.

Este libro del destacado narrador y crítico ecuatoriano, Carlos Carrión, se compone de diecisiete cuentos que recogen su más reciente producción. En estos textos –anota Fausto Aguirre– hierve la experiencia, la observación, está la vida: hay amor, pasión, preocupación, miseria, pobreza, bondad, ingenuidad… Están el niño, el joven, el adulto, el viejo. Están la timidez, el respeto por la vida y el prójimo; está la mujer –eje del amor–, está el hombre.

Están –como escenarios– una ciudad y el campo. Están sucediéndose todos como signos dinámicos, interdependientes que actúan unos sobre otro, limitándose e influyéndose positiva y negativamente y por todos los cuales corre un reguero de sentido dentro de un proceso temporal: la noche, el día, la tarde, la mañana, de los cuales, en uno y otro caso, no se puede salir jamás.

Santiago Páez,
***Crónicas del breve reino*,**
Quito, Paradiso Editores, 2006, 475 pp.

Estas crónicas forman una tetralogía que abarca 140 años de la historia de un país imaginario: Ecuador. Son cuatro novelas sucesivas, pero autónomas, que se pueden leer de manara independiente. *Rolando*, novela histórica que cuenta los lances de un liberal antialfarista en los meses que antecedieron al «arrastre de los Alfaro». *Aquilino*, novela policial que reconstruye la peligrosa empresa de un grupo de viajeros que, en 1958, busca en las selvas de Esmeraldas la posible ubicación de la que será la futura ciudad capital del Ecuador. *Adolfo*, novela de aventuras, ambientada en 1998, narra los avatares de una expedición delirante que sale a buscar en el desierto de Palmira un mítico legado de Eloy Alfaro, que puede ser un tesoro de valor incalculable y, cierra la tetralogía, *Uriel*, novela de ciencia ficción –ambientada en el 2040– que relata la lucha de unos mercenarios en una ciudad de Quito devastada que ha sobrevivido a la desmembración del país que fuera capital.

Los editores sostienen que nunca antes en Ecuador se había escrito un ciclo narrativo de la ambición, magnitud y complejidad de *Crónicas del breve reino*: la acción comienza en el París de 1911 y recorre, además de la geografía ecuatoriana, ciudades como el Hamburgo posterior a la Segunda Guerra Mundial, el Cuzco o, ya en el siglo XXI, la Estación Espacial Internacional que orbita nuestro planeta.

Crónicas del breve reino, afirman los editores, es una excelente expresión de la llamada «novela total», que integra diversos géneros novelísticos y que compagina una serie de narraciones de indudable amenidad con una profunda y original reflexión ensayística, cuidadosamente plasmada al margen de los relatos en notas que el lector puede examinar o no. *Crónicas del breve reino*, concluyen los editores, es una fascinante especulación sobre el papel de la literatura en el mundo, la naturaleza del hombre y el destino de las sociedades.

Liset Lantigua González,
***Y si viene la guerra*,**
Bogotá, Norma,
Colección Torre de papel, 2006, 134 pp.

Esta novela de la autora cubana nacida en 1976 y actualmente radicada en Ecuador, se inscribe en lo que es la novela juvenil. Se trata de la historia de un pueblo que no tiene mar, donde sus habitantes, entre ellos Laura y sus amigos, esperan la llegada del verano para irse al mar de vacaciones. Pero algo se cierne sobre la vida aparentemente quieta de este pueblo: la amenaza de una guerra que puede venir y suscitar una espera larga e inquietante, la del regreso de quienes van a partir sin saber muy bien por qué lo hacen. Es un mundo que crece con todos sus secretos inesperados.

Benjamín Carrión,
***Narrativa latinoamericana*,**
Edición y prólogo de Alejandro Querejeta B.,
compilación y notas de César Chávez A.,
Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión,
Colección Estudios Literarios y Culturales,
vol. 2, 2006, 494 pp.

Narrativa latinoamericana, declara Alejandro Querejeta, es una suma de textos de naturaleza y datación diferentes. Con su articulación cronológica se pretende entregar al investigador, al docente y al lector en general, la estructura posible de lo que hubiera sido el libro que alguna vez Carrión quiso escribir sobre el tema, en fecha tan temprana como 1956. El 12 de octubre de ese año escribía al uruguayo Arnaldo Orfila Reynal, editor principal del Fondo de Cultura Económica, sobre la posibilidad de preparar un breviario –pequeños manuales muy populares y de alta calidad en sus contenidos en los que se especializa el Fondo– sobre «la novela regional americana». Ambicionaba plasmar en un libro sus puntos de vista, críticas, valoraciones individuales y de conjunto, apreciación panorámica del proceso de desarrollo de nuestra narrativa, sus tendencias y escuelas, sus movimientos más significativos. *Narrativa latinoamericana* va más allá de la simple articulación de textos en torno a un tema o una coyuntura, es el embrión del libro del ensayista ecuatoriano que éste no pudo concretar. Es, por consiguiente, el pago de una deuda con un hombre excepcional, que sirvió como pocos a su patria, a su cultura y a la de Nuestra América.

Este libro –continúa Querejeta– es el resultado de un largo proceso de acopio, clasificación, catalogación y ordenamiento de sus Archivos que se conservan en el Centro Cultural Benjamín Carrión, y que son objeto de constante investigación por parte de su equipo técnico. De ellos obtuve un recorte del diario caraqueño *El Universal*, del 10 de julio de 1967, en los días en que Carrión se desempeñaba como jurado del Premio Rómulo Gallegos. Es una entrevista breve, pero memorable, en la que confiesa que aspira a dejar de lado la política «para incidir en mi vida de escritor». A lo que añadió a manera de conclusión: «Tengo fe en América Latina, siempre que América Latina se mantenga ella misma y no se deje influenciar por mandatos externos ni en lo cultural, ni en lo político, ni en lo económico». *Narrativa latinoamericana* es un testimonio documental de esa fe, de esa confianza. Una parte del legado de un hombre que «creía a pie juntillas en que el nuestro era un destino formidable».

Gustavo Alfredo Jácome,
***7 cuentos*,**
Quito, Norma,
Colección Cara y Cruz, 2007, 117 pp.

Esta segunda edición de los *7 cuentos* de Gustavo Alfredo Jácome, la primera data de 1976, se presenta como una suerte de homenaje al polígrafo y estudioso de la lengua y la literatura hispanoamericana. Al decir de Francisco Delgado Santos, estos cuentos ofrecen visiones fugaces pero indelebles de una realidad que ha sido magníficamente retratada por un maestro de la literatura contemporánea. No podemos leer esta prosa, sin dejar de reparar en la sencilla pero eficaz poesía de la que está circundada.

Esta edición reedita el prólogo, «Gustavo Alfredo Jácome, en el umbral de la novela grande», que el maestro Benjamín Carrión escribiera para la primera edición de estos cuentos; también se incluye un estudio introductorio de Francisco Delgado Santos, una bibliografía, opiniones sobre la obra del autor y una cronología.

Manuel Agustín Aguirre,
***Obra poética*,**
Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana,
Colección Memoria de Vida, vol. 6, 2007, 353 pp.

Este volumen recoge la importante y descuidada por la crítica obra poética de Manuel Agustín Aguirre, que la integran libros como *Poemas automáticos*, *Pies desnudos* y *Llamada de los proletarios*; textos que se publicaron en la década de 1930, años de efervescencia vanguardista en nuestro país y América Latina. Aunque Aguirre no volvió a la poesía, concentrando sus esfuerzos en la militancia política, el estudio socioeconómico y la cátedra, su poesía no deja de ser un referente a la hora de hablar de la vanguardia en el Ecuador. Según el escritor Marco Antonio Rodríguez, la de Aguirre es «Poesía que halla el mejor sustento en lo real, configura su ámbito de expresión, aprehendiendo el tiempo en su presente, secuestrando la música del aire que respira, irrumpiendo desde la sangre en cada fragmento de espacio que recorre; en cada experiencia del hombre en su encuentro con el otro: rebelión y rabia, dolor y agitación, cautividad y liberación, reflexión y espasmos. Aguirre es un hombre de carne y hueso que dialoga con el mundo, que camina por las calles: suerte de peatón que averigua la intimidad de las cosas dilucidadas en su contacto con el otro, y pródigamente nos restituye, como un nexo, su voz preñada de vida, conmociones, convicciones, extravíos y certezas. Nada es extraño para este poeta, lo humano le hostiga como signo creativo».