KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS

23 I SEMESTRE 2008

Enrique **OJEDA**
Jorge Carrera Andrade, poeta del hombre

Gladys **VALENCIA SALA**
La "destrucción creadora" en dos cuentos de Juan Carlos Onetti

Mauricio **OSTRIA GONZÁLEZ**
Notas sobre la presencia mapuche en la literatura chilena

Humberto E. **ROBLES**
De "La Moraleja" a "La Milagrosa" (apuntes de viaje por España)

DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA
Entrevista a Modesto Ponce, Carmen Vásconez y Carlos Vallejo

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
23 1 SEMESTRE 2008. QUITO
ISSN: 1390-0102

ESTUDIOS

ENRIQUE OJEDA 5
Jorge Carrera Andrade, poeta del hombre

CRÍTICA

GLADYS VALENCIA SALA 29
La «destrucción creadora» en dos cuentos de Juan Carlos Onetti

MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ 45
Notas sobre la presencia mapuche en la literatura chilena

DEBATES EN TORNO A LA CULTURA

ROQUE ESPINOSA 61
Imaginarios y retórica en torno a las fronteras ecuatorianas

NOTAS Y COMENTARIOS

HUMBERTO E. ROBLES 85
De «La Moraleja» a «La Milagrosa» (apuntes de viaje por España)

DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

ENTREVISTA A MODESTO PONCE MALDONADO: 97
Finalista del Premio Casa de América-Planeta 2008
Edgar Freire Rubio

Entrevista a Carmen Váscones: 109
La razón de la poesía
Raúl Serrano Sánchez

Entrevista a Carlos Vallejo: 119
La poesía sirve para expandir el universo
David Guzmán

RESEÑAS

Sartre y nosotros (ensayos), Alicia Ortega Caicedo, edit. 125
por Céline Belloq

Abril Rojo, novela de Santiago Roncagliolo 128
por Martha Rodríguez Albán

Missa Solemnis, poemario de Raúl Vallejo 129
por Diego Araujo Sánchez

El libro flotante de Caytran Dölphin, novela de Leonardo Valencia 130
por Francisco X. Estrella

El mundo del rock en Quito, ensayo de Pablo Ayala Román 135
por Hernán Peralta

Poso Wells, novela de Gabriela Alemán 138
por Modesto Ponce Maldonado

Todo el sabor tropical, novela de Ramiro Arias 142
por Raúl Serrano Sánchez

Cuando tú te hayas ido, novela de Hugo Larrea Benalcázar 145
por Raúl Vallejo

Muerte de Caín, poemario de Ernesto Carrión 147
por Vicente Robalino

Obra poética completa de César Dávila Andrade 149
por Cecilia Ansaldo Briones

Bumerán, cuentos de Gilda Holst 153
por Fernando Nina

Puta linda, novela de Fernando Ampuero 154
por Carlos Carrión

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 157

COLABORADORES 167

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS

23 I SEMESTRE 2008, QUITO
ISSN: 1390-0102

RESEARCHES

ENRIQUE OJEDA 5
Jorge Carrera Andrade, poet of mankind

CRITIQUES

GLADYS VALENCIA SALA 29
La «creative destruction» in two Tales by Juan Carlos Onetti

MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ 45
Notes on the Mapuche presence in Chilean literature

DEBATES ABOUT CULTURE

ROQUE ESPINOSA 61
Imageries and rhetoric about the Ecuadorian borders

NOTES Y COMMENTS

HUMBERTO E. ROBLES 85
From «La Moraleja» to «La Milagrosa» (Travel Notes for Spain)

FROM THE CONTEMPORARY SCENE

INTERVIEW WITH MODESTO PONCE MALDONADO: 97
Finalist of Casa de América Prize-Planeta 2008
Edgar Freire Rubio

INTERVIEW WITH CARMEN VÁSCONES 109
The reason of poetry
Raúl Serrano Sánchez

INTERVIEW WITH CARLOS VALLEJO: 119
Poetry serves to expand the universe
David Guzmán

REVIEWS

Sartre y nosotros (Essays), Alicia Ortega Caicedo, edit., 125
by Céline Belloq

Abril Rojo, novel by Santiago Roncagliolo 128
by Martha Rodríguez Albán

Missa Solemnis, book of poems by Raúl Vallejo 129
by Diego Araujo Sánchez

El libro flotante de Caytran Dölphin, novel by Leonardo Valencia 130
by Francisco X. Estrella

El mundo del rock en Quito, by Pablo Ayala Román 135
by Hernán Peralta

Poso Wells, novel by Gabriela Alemán 138
by Modesto Ponce Maldonado

Todo el sabor tropical, novel by Ramiro Arias 142
by Raúl Serrano Sánchez

Cuando tú te hayas ido, novel by Hugo Larrea Benalcázar 145
by Raúl Vallejo

Muerte de Caín, book of poems by Ernesto Carrión 147
by Vicente Robalino

Obra poética completa by César Dávila Andrade 149
by Cecilia Ansaldo Briones

Bumerán, stories by Gilda Holst 153
by Fernando Nina

Puta linda, novel by Fernando Ampuero 154
by Carlos Carrión

REFERENCES OF PUBLICATIONS 157

COLLABORATORS 167

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
23 / I semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

ESTUDIOS

Jorge Carrera Andrade, poeta del hombre

ENRIQUE OJEDA
Boston College, Estados Unidos

RESUMEN

El autor lee a Carrera Andrade como un creador surgido en el quiebre de los presupuestos, ideologías y esperanzas del siglo XIX e inicios del XX, más plagado de incertidumbres que de certezas. Acaso el rasgo autobiográfico de su poesía, y su apego a una temática múltiple –no apartada nunca del desciframiento de los sentidos de lo pequeño– han oscurecido la intención del autor de reflexionar sobre la condición y el destino del hombre moderno. Cercano al existencialismo, en tanto filosofía develadora de la fragilidad y soledad humanas, de la futilidad de sus construcciones intelectuales, Carrera fue testigo –en un siglo de confrontaciones– «de la fealdad triunfante y la libertad encadenada». El poeta describe tres atributos definitorios del hombre moderno: soledad, imposibilidad de ser libre, y su condición de desterrado. Plantea Carrera que estas condiciones ontológicas de soledad y de ser prisionero no se agotarían en el hombre, sino que conformarían también a otros seres y objetos del universo. El destierro aludiría no solo a la condición literal del exiliado, sino también a la ausencia de un hogar espiritual; aunque, en relación a este punto, parece arribar a una cierta conciliación mediante la idea de que es posible trascender la finitud del individuo en la pervivencia de la humanidad entera –destino común el del «hombre planetario», cantado por el poeta a pesar de su soledad y sus prisiones.

PALABRAS CLAVE: existencialismo, Jorge Carrera Andrade, Rilke, Kierkegaard, Heidegger, exilio, prisión, destierro.

SUMMARY

The author offers an analysis of Carrera Andrade as a creator who rose amidst the brake down of budgets, ideologies and hopes of the 19th century and at the beginning of the 20th, which is more plagued with uncertainties than certainties. Perhaps the autobiographical trait of his poetry, and his attachment to a multiple subject matter –never separated from the deciphering of the senses of all that is small– have clouded the author's intention to reflect on the condition and destiny of modern man. Close to existentialism, in relation to a revealing philosophy of human fragility and solitude, of the futility of their intellectual constructions, Carrera was witness –in a century of confrontations– «of the triumphant ugliness and chained freedom». The poet describes three defining attributes of modern man: loneliness, impossibility to be free, and his exiled state. Carrera suggests that these ontological conditions of loneliness and imprisonment would not become extinct in man, but that they would adjust also to other beings and objects of the universe. Banishment would allude not only to the literal condition of the exiled, but also to the absence of a spiritual home; although in relation to this point, it would appear to arrive at a certain conciliation through the idea that it is possible to transcend the finiteness of the individual in the survival of humanity as a whole –a common destiny of the «planetary man,» sung by the poet in spite of his loneliness and his prisons.

KEY WORDS: existentialism, Jorge Carrera Andrade, Rilke, Kierkegaard, Heidegger, exile, prison, banishment.

SI SE CONSIDERA la época en que vivió Jorge Carrera Andrade y se atiende a las circunstancias personales de su existencia, se puede concluir que pocos escritores hispanoamericanos han experimentado tan descarnadamente las vicisitudes de nuestro tiempo plagado de aflicciones e incertidumbres. En efecto, nacido en 1902, su infancia transcurrió en años en que la revolución liberal se impuso en el horizonte patrio, alterando radicalmente la vida nacional. Hijo de padre liberal, Carrera Andrade fue liberal en su primera juventud, para luego intervenir activamente en la fundación del Partido Socialista Ecuatoriano. Durante su primer recorrido por Europa (1928-1933) fue testigo de las agitaciones políticas y sociales que conmovieron por entonces a ese continente y vivió en España en los tormentosos años de la Segunda República. Su primer nombramiento diplomático lo llevó a Francia (1934-1938) en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. Trasladado al Japón (1938-1940) pudo informar al gobierno del Ecuador de los movimientos expansionistas de esa potencia que se preparaba a iniciar las hostilidades contra los Estados Unidos. Posteriores destinos diplomáticos lo llevaron a Europa en años en que el viejo continente apenas se reponía de la hecatombe que fue la Segunda Guerra Mundial y vivía el difícil período de la Guerra Fría.

A estas circunstancias de orden exterior hay que añadir los condicionamientos espirituales que tempranamente modelaron la personalidad del poeta y que se manifiestan a lo largo de toda su evolución creadora. Carrera Andrade y su obra surgen en la frontera de una nueva época. Atrás queda el universo jerarquizado de Andrés Bello, de José Joaquín Olmedo y aun puede decirse de Rubén Darío (Martí sintió ya los vendavales de los nuevos tiempos), de Juan León Mera, de Honorato Vásquez, de Remigio Crespo Toral y de otros escritores creyentes. Carrera Andrade perdió la fe tempranamente y puede afirmarse de su obra lo que Paul Claudel dijo de la lírica francesa del siglo XX: que ella surgió de la sombra que deja la ausencia de Dios. Carrera Andrade tuvo clara conciencia de esta transformación. En su artículo «El destino de nuestra generación», afirmó que la generación nueva «se encontraba colocada entre dos mundos: uno que muere y otro que nace. O sea, entre la prolongación ya insostenible del contenido ideológico del siglo XIX y la preparación del porvenir».[1] Ahora bien, entre sus preocupaciones, figura en primer término el concepto del hombre contemporáneo. En el poema «Boletín de viaje» que abre su volumen de versos *Boletines de mar y tierra* afirma: «Descubrí al hombre, entonces / comprendí mi mensaje».[2] Cabe preguntar qué clase de hombre descubrió el joven poeta y cuál es el mensaje que declaró comprender. Una atenta relectura de su *Obra poética completa*[3] tal vez pueda resolver estos interrogantes. Es lo que se intenta en estas páginas.

Hay, sin embargo, en la poesía de Carrera Andrade dos características que pueden menoscabar el aprecio de su meditación sobre el hombre. La una es la abundancia y variedad temática de su obra, pues él es el cantor de las cosas, de los viajes, de las ciudades, de los pájaros, de las horas, de los climas, del agua, de la luz y en fin de la naturaleza en su inconmensurable diversidad. La segunda es la frescura, originalidad y belleza encantadoras de su lenguaje metafórico que seducen al lector, distrayendo su atención de las graves consideraciones que conllevan muchas de sus estrofas. Vladimiro Rivas Iturralde en el prólogo de su excelente *Antología* de la poesía de Carrera

1. Jorge Carrera Andrade, «El destino de nuestra generación», en *Élan*, No. 4-5, Quito, marzo-abril de 1932, p. 101.
2. Jorge Carrera Andrade, *Boletines de mar y tierra*, prólogo de Gabriela Mistral, Barcelona, Editorial Cervantes, 1930, p. 22.
3. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

Andrade afirma: «No hay pensamientos memorables en la poesía de Carrera Andrade: nada hay entre el objeto visto y la mirada sino otro objeto verbal». Y se refiere a la «pasión de miniaturista, de acuarelista» del autor.[4] No se puede negar el carácter eminentemente visual de la poesía de Carrera Andrade («He vivido para ver», declaró) ni el que algunos de sus poemas sean puras reverberaciones estéticas. Es el caso de «Juegos de agua» (*Obra poética completa*, 431). Mas temo que se ha insistido demasiado en ello, en su inclinación casi obsesiva por el tema de las cosas y el simbolismo de la ventana, olvidando que el poeta se refirió a su obra como «una tentativa de un viaje al fondo de la tierra» y «un viaje al fondo del hombre» y afirmó: «Del hombre geográfico que fui en mi juventud me transformé paulatinamente en un ser de profundidades; en un ser filosófico y un ser histórico».[5] Por ello no creo justo reducir a Carrera Andrade a la categoría de pintor con palabras –como parece insinuar Rivas–. Por otra parte, es de singular ayuda el carácter autobiográfico de su poesía («Mis poemas son visuales como una colección de estampas o pinturas que integran una autobiografía apasionada y nostálgica. En cada uno de mis poemas hay múltiples elementos autobiográficos», «Mi vida en poemas».[6] A través de un sondeo íntimo va configurando en sus estrofas al ser humano de nuestros días. De extraordinario valor son también los tres ensayos autocríticos: «Edades de mi poesía», «Mi vida en poemas» y «Década de mi poesía» en los que cumple una exégesis de los diversos períodos de su obra, iluminando los textos con admirable clarividencia.

Las breves consideraciones que siguen, basadas en ciertos poemas claves, intentan manifestar que Carrera Andrade, a lo largo de su creación literaria, estuvo intensamente preocupado por el tema del hombre. Y tal vez lo que mejor defina la posición de Carrera Andrade a este respecto sea la filosofía existencialista. No se quiere decir que la haya profesado sistemáticamente. Pero no hay que olvidar que en su primer viaje a Europa el joven poeta descubrió la obra de Kierkegaard, padre del existencialismo europeo: «En el barco leo y comprendo *Soledad y sociedad* de Soren Kierkegaard».[7]

---

4. Jorge Carrera Andrade, *Antología poética*, selección y prólogo de Vladimiro Rivas Iturralde, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 8.
5. Jorge Carrera Andrade, *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967, p. 85.
6. *Ibíd*., p. 69.
7. Jorge Carrera Andrade, *Latitudes*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1934, pp. 8-9.

Este pensador danés había inspirado a los filósofos existencialistas Heidegger y Jaspers y al poeta Rainer Maria Rilke quien sintió por él una admiración rayana en culto. «Yo nunca le había leído mucho –afirmó el poeta de Praga refiriéndose a Kierkegaard–, no se puede hojearlo por distracción; leerle significa vivir en él. Es *pathos*, voz y paisaje solitario, una llamada infinita al corazón, un dictado, un trueno y un silencio, como el silencio de las flores».[8] Carrera Andrade publicó en 1948 su estudio «Aspectos del existencialismo» en el que afirmaba que éste «descubrió la sordidez humana, la fragilidad de las construcciones intelectuales y morales y la certidumbre de que el hombre está aislado». Aunque estuvo de acuerdo con estas experiencias del existencialismo no aceptó otros de sus postulados porque [el existencialismo] «reduce nuestro horizonte espiritual y trata de sepultar los impulsos generosos, exaltar el egoísmo sin freno y sacrificar el sentimiento noble de la solidaridad humana».[9] Importa resaltar estos conceptos que el poeta ecuatoriano define como existencialistas: «la fragilidad de las construcciones intelectuales y morales» y «la certidumbre de que el hombre está aislado» pues serán temas omnipresentes en su obra. En efecto, en la madurez de su quehacer literario, en el «Ensayo autocrítico» leído en Columbia University en 1960 volvió sobre ellos, esta vez concebidos en términos de la más intensa intimidad:

> En Berlín, París, Londres y Nueva York se fue acentuando mi convencimiento de la fugacidad de las cosas terrestres, de la frágil condición del hombre encerrado dentro de su cuerpo en esa ardiente túnica de Neso de sus sentidos, de la limitación e incomunicabilidad de la mente humana y de la victoria irremediable de la soledad.[10]

LA ZOZOBRA DE LA VIDA

El existencialismo parte del descubrimiento de la zozobra y riesgo que amenazan toda vida humana, del sentimiento de inseguridad, de estar «expuestos», de «estar arrojados» (Heidegger), es decir indefensos ante los pavorosos embates de la vida. Criado en una familia patriarcal que lo rodeó

8. Otto F. Bollnow, *Rilke*, trad. Jaime Ferreiro Alemparte, Madrid, Taurus, 1963, p. 36.
9. Jorge Carrera Andrade, «Aspectos del existencialismo», en *Repertorio Americano*, vol. XLIII, No. 1044, Costa Rica, 1948, p. 260.
10. Jorge Carrera Andrade, *Interpretaciones hispanoamericanas*, pp. 76-77.

de ternura y protección, según el poeta lo expresó bellamente en «Familia de la noche», y viviendo en una ciudad apacible «que poseía la tranquilidad de agua estancada»[11] parece haber estado poco expuesto a estos sentimientos de zozobra. No obstante, en su autobiografía relata cómo, a la temprana edad de nueve años, presenció el convoy de automóviles que llevaban al general Alfaro, al hermano de éste y otros de sus partidarios al Panóptico el día en que iban a ser inmolados. Una descarga de fusilería sorprendió al niño: «Me encontré sin saber cómo extendido junto a un hombre de cuya frente manaba la sangre en abundancia. Aterrado me levanté y escapé corriendo sin detenerme […]».[12] Esta prematura confrontación con la muerte se repitió en su juventud; primero con la intempestiva desaparición de los poetas modernistas Arturo Borja y Medardo Ángel Silva; luego con el inesperado fallecimiento de los jóvenes literatos Luis Aníbal Sánchez y Gonzalo Pozo que habían colaborado con él en la revistilla por ellos fundada, *La Idea*. En su obra, el poema «Tribulación de agosto» de *La guirnalda del silencio* (1926)[13] expresa el carácter insidioso e inesperado de la muerte:

> LEONARDO: Entre el saltar matinal de los perros,
> mientras ibas de caza por ocultos senderos
> ¡oh Dios! se ha disparado sola tu carabina
> y sobre el césped húmedo, tu cuerpo está sin vida.

Esta breve composición termina con una típica ironía existencialista: «Un gorrión niño, sobre la carabina, canta».[14] Cabe preguntar si estos versos, en los que se percibe tan intensa intimación de la muerte, fueron inspirados por un hecho real. Lo que sí puede afirmarse es que, en el contexto de este su segundo poemario, esta composición disuena por la angustia expresada ante la inesperada irrupción de la muerte.

Pero es la composición «Morada terrestre», que data de 1937, la que revela, como ningún otro texto, el terror que sobreviene al ser humano ante la incertidumbre del final acabamiento:

---

11. *Ibíd.*, p. 74.
12. Jorge Carrera Andrade, *El volcán y el colibrí. Autobiografía*, Puebla, Cajica, 1970, p. 23.
13. Jorge Carrera Andrade, *La guirnalda del silencio*, Quito, Imprenta Nacional, 1926.
14. *Ibíd.*, pp. 15-16.

Habito un edificio de naipes,
una casa de arena, un castillo en el aire,
y paso los minutos esperando
el derrumbe del muro, la llegada del rayo,
el correo celeste con la final noticia,
la sentencia que vuela en una avispa,
la orden como un látigo de sangre
dispersando en el viento una ceniza de ángeles.[15]

Este poema de *Biografía para uso de los pájaros*, en su brevedad, recuerda la angustia que Rilke expresó extensa y complejamente en su novela *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, terminada en 1910 y que es uno de los textos clásicos del existencialismo europeo (Heidegger declaró que en su obra, no hizo otra cosa que poner en términos filosóficos los conceptos subyacentes en los escritos de Rilke). Se ha dicho que uno de los principios existencialistas es la conciencia de la frágil condición del hombre. «La alquimia vital» del mismo poemario,[16] describe con atroz realismo y mortal angustia la lenta e irremediable anihilación a que el avance de la edad nos condena. Sorprende este poema tanto más cuanto fue escrito cuando su autor contaba solo 35 años:

Un viejo vive en mí fabricando mi muerte.
A su soplo se tornan en ceniza los años.
Los frutos descomponen sus azúcares
y la escarcha visita mi laberinto orgánico.

Viento, agujas y pálidas sustancias
manipula este huésped emboscado.
A veces, mientras duermo, se escucha un dulce líquido
que se vierte en un cántaro.

Ha bañado mi piel con su amarilla química.
Ha moderado el clima de mi mano.
En lugar de mi rostro, el suyo con arrugas
en los espejos hallo.

15. Jorge Carrera Andrade, *Biografía para uso de los pájaros*, París, Cuadernos del Hombre Nuevo, 1937, p. 41.
16. *Ibíd.*, pp. 31-32.

Conspira en lo más hondo
–donde la entraña tiembla como un animal fatigado–
y entre verdes sustancias y retortas de hielo
fabricando mi muerte deja pasar los años.

«EL HOMBRE ESCÉPTICO Y LAMENTABLE»

En el mismo poemario, *Biografía para uso de los pájaros*, que data de 1937, inicia el primer poema del mismo título con los conocidos versos: «Nací en el siglo de la defunción de la rosa / cuando el motor ya había ahuyentado a los ángeles». Explica el autor: «El motor –o sea la civilización mecánica– había venido a reemplazar a la rosa, que en todos los tiempos ha sido el símbolo de la belleza pura. Además, los ángeles –las creencias inocentes y sencillas– habían abandonado la tierra ante la aparición de la máquina».[17] Diez años más tarde, o sea en 1947, apareció en Quito otro brevísimo poemario –apenas tiene 20 páginas– titulado *El visitante de niebla y otros poemas*.[18] Entre las siete composiciones figura «Juan sin cielo», una de las más conocidas de Carrera Andrade, en la que desarrolla el concepto expresado en los dos versos arriba citados. Las diez estrofas que lo componen están estructuradas con perfecta simetría: las cinco primeras enumeran simbólicamente los bienes que el hombre poseía en el pasado: «–un gran lote de nubes era mío–»… «Mi hacienda era el espacio sin linderos» …«Mi granero de par en par abierto / con mieses y naranjas de alegría». Las otras cinco estrofas hablan del despojo del hombre contemporáneo, de «Juan Desposeído»:

Mercaderes de espejos, cazadores
de ángeles llegaron con su espada
y, a cambio de mi hacienda –mar de flores–
me dieron abalorios, humo, nada…

Es solo un peso azul lo que ha quedado
sobre mis hombros, cúpula de hielo…
Soy Juan y nada más, el desolado
herido universal, soy Juan sin Cielo.

17. Jorge Carrera Andrade, *Interpretaciones hispanoamericanas*, p. 70.
18. Jorge Carrera Andrade, *El visitante de niebla y otros poemas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1947, pp. 15-17.

El simbolismo de esta composición es claro. Carrera Andrade representa en este personaje a la humanidad entera, pues el primer verso dice: «Juan me llamo, Juan Todos…». El hombre contemporáneo ha perdido su herencia, engañado por los agentes falsos de las nuevas doctrinas. Y para que el mensaje sea más diáfano, el mismo autor nos ofrece una lectura personal del poema:

> Era el tiempo de las elegías. Mi anuncio profético de hacía diez años se había cumplido, y el «fuego del cielo» había dejado muchas ciudades en ruinas… Mi idea de la fugacidad de las cosas terrestres se reafirmó con este espectáculo.
> Entre las ruinas, salió a mi encuentro Juan sin Cielo, el «desolado herido universal», imagen del hombre contemporáneo que había perdido todas sus posesiones, su «tesoro de siglos» –o sea sus principios, sus creencias, sus esperanzas– por haber creído en la fuerza y haberse dejado seducir por el nuevo materialismo predicado por los «mercaderes de espejos y verdugos de cisnes».[19]

En el «Ensayo autocrítico» leído en la Universidad de Columbia en 1960 volvió sobre este juicio del hombre contemporáneo:

> Pero, en realidad, el hombre moderno, desposeído y errante en muchos países, había perdido el pasado y el porvenir, había sido desterrado de la eternidad y era tan solo un despojo del presente afanoso y fugaz. Intenté simbolizar en un personaje arquetípico, al que llamé «Juan sin Cielo» el hombre escéptico y lamentable de nuestros días. Juan sin Tierra había perdido sus posiciones reales, pero Juan sin Cielo había perdido el reino paradisíaco de la felicidad y de las creencias sencillas y sufría en su carne las heridas causadas a los otros hombres porque él era «Juan Todos los Hombres».[20]

«Los mercaderes de espejos y verdugos de cisnes» reaparecen en el poema «Los terrícolas» de *Poesía última*.[21] En las seis estrofas Carrera

19. Jorge Carrera Andrade, «Edades de mi poesía», en *Edades poéticas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. XXI.
20. Jorge Carrera Andrade, *Interpretaciones hispanoamericanas*, p. 81.
21. Jorge Carrera Andrade, *Poesía última*, New York, Las Americas Publishing Company, 1968, pp. 106-107.

Andrade habla del «Crepúsculo del Hombre / sitiado por millares de terrícolas» que acosan a los últimos seres humanos:

> Terrícolas iguales en su gesto y ropaje
> y por dentro vacíos,
> negadores del sol, seres de sombra,
> falanges del bostezo y del olvido,
> sublevación inmensa
> contra el Hombre y su mundo de amor y maravilla
> para instaurar el reino de las Palabras Huecas.

En el discurso «El poeta testigo de su tiempo», pronunciado en París el 9 de septiembre de 1960 en ocasión de un homenaje que se le ofreciera, se refirió a «este mundo convulsionado y escéptico, cada vez más mecánico y materialista» y declaró:

> Pertenezco a una generación desilusionada que ha visto derrumbarse, una tras otra, sus más audaces construcciones. Los adolescentes hispanoamericanos que en 1914-1918 nos suponíamos herederos de un espléndido patrimonio espiritual, legado por Francia y otros países de Europa, vimos cómo los corceles de la guerra pisoteaban los más sagrados principios, las más nobles ideas y cómo la sangre mancillaba los dominios más recoletos de la cultura. Nosotros creíamos en los valores de la libertad y de la belleza, pero contemplamos la fealdad triunfante y la libertad encadenada.[22]

ATRIBUTOS DEFINITORIOS DEL HOMBRE CONTEMPORÁNEO

Se advierten en la obra de Carrera Andrade ciertas figuraciones plásticas de las que se sirve para, en la forma más expresiva, configurar al hombre contemporáneo y señalar su destino. Estas representaciones, al reaparecer a lo largo de su obra, se convierten en atributos definitorios, es decir, modalidades inherentes a la esencia del ser humano. Si en un principio éstas aparecen mencionadas de paso en los poemas tempranos, se intensifican y

22. Jorge Carrera Andrade, «El poeta testigo de su tiempo», en *Letras del Ecuador*, Quito, No. 119, 1960, p. 28.

tornan más complejas en las composiciones de madurez. Entre otras varias se escogen aquí tres por ser las que más destacan a lo largo de su creación lírica: 1) el hombre aquejado de soledad; 2) el hombre prisionero; 3) el hombre desterrado.

La soledad

Es durante su primera peregrinación por Europa cuando descubre la soledad y se enfrenta con ella. Si en un principio sus viajes por las capitales de ese continente constituyeron «un tiempo de amor humano, una estación de sol y dulzura vital que hacía ligero y amable el dibujo de las ciudades extranjeras» pronto descubrió que «entre los edificios públicos, los monumentos, los parques y las casas el aire del mundo no era sino una gran soledad en conserva».[23] No sorprende que el poeta «desposeído, extranjero, ignorante de los idiomas comerciales de los hombres, encerrado en su 'morada terrestre'»[24] se sintiera solo y levantara esa gran elegía al hombre condenado al aislamiento que es el poema «Soledad de las ciudades» con el que se abre *El tiempo manual*.[25] Este poema había aparecido tres años antes en la revista *América* de Quito,[26] y expresó en sus patéticas estrofas la incomunicación de que está transida la naturaleza: «No hay norte ni sur, este ni oeste, / solo existe la soledad multiplicada, / la soledad dividida para una cifra de hombres». Aislamiento ontológico del que participan no solo los seres humanos sino también todos los elementos del universo:

> La carrera del tiempo en el circo del reloj,
> el ombligo luminoso de los tranvías,
> las campanas de hombros atléticos,
> los muros que deletrean dos o tres palabras de color
> están hechos de una materia solitaria.

En esta meditación melancólica insiste en dar consistencia metafísica a la soledad:

---

23. Jorge Carrera Andrade, *Edades poéticas*, p. 14.
24. *Ibíd.*, p. XVIII.
25. Jorge Carrera Andrade, *El tiempo manual*, Madrid, Ediciones Literatura, 1935, pp. 11-13.
26. Jorge Carrera Andrade, «Soledad de las ciudades», en *América*, año VII, No. 48, enero-febrero de 1932, pp. 69-70.

> La soledad es ciertamente la desembocadura final de nuestro planeta. Es igualmente la materia prima de que están hechas todas las cosas. Es madre de los elementos y de las formas efímeras. El río es una soledad de agua. El viento, una soledad errante en el espacio. Todo es una afirmación de la gran soledad de la tierra.

El patetismo del poema se intensifica con el apóstrofe lírico: «¿Dónde estuviste, soledad, / que no te conocí hasta los veinte años? / En los trenes, los espejos y las fotografías / siempre estás a mi lado» y la conclusión, tanto más expresiva cuanto más lacónica: «Todo se ha inventado. / Mas no hay nada que pueda librarnos de la soledad».

La soledad reaparece casi obsesivamente a lo largo de la poesía de Carrera Andrade. Así en «Soledad habitada», título que puede considerarse un oxímoron, de *País secreto*:[27]

> La soledad marina que convoca a los peces,
> la soledad del cielo, herida por las alas,
> se prolongan en ti sobre la tierra
> soledad despoblada, soledad habitada.
>
> Te hallas en todas partes, Soledad
> única patria humana.
> Todos tus habitantes llevamos en el pecho
> extendido tu gris, inmensurable mapa.

Obsérvese que también en este poema se usa la figura retórica del apóstrofe lírico. «Soledad y gaviota» es otro poema de *País secreto*,[28] menos melancólico que los anteriores y tal vez más poético por el aire ligero, casi juguetón que irradian los versos de arte menor y la rima consonante:

> Cuaderno albo del mar
> la gaviota o mensaje
> se despliega al volar
> en dos hojas de viaje.

27. Jorge Carrera Andrade, «Soledad habitada», en *País secreto*, incluido en *Obra poética completa*, p. 286.
28. *Ibíd.*, p. 277.

Su marítima hermana
la soledad, la mira
y, en una espera vana,
en la costa suspira

A más de estas composiciones dedicadas al tema de la soledad, hay varios versos en otros poemas en los que el tema reaparece casi siempre con una connotación melancólica. Así en «IIIa clase» de *El tiempo manual*: «Todo es apariencia, signo, tránsito… La misma soledad hospedada en los huesos».[29] «La soledad bostezaba en la huerta arrasada».[30] «¿De qué sirve embarcarnos en una guitarra / canoa de la soledad / –de la soledad salida de madre…?»[31] «En los más distintos idiomas / solo aprendí la soledad».[32] «El país del exilio no tiene árboles. / Es una inmensa soledad de arena».[33] «La soledad y el silencio / llegan a entenderse un día… Nadie llama a nuestra puerta / para hacernos compañía. / Nadie contempla en la noche / nuestra lámpara encendida./ …Toda la miel que fabrica / nuestro corazón de abeja / nadie quiere consumirla».[34] «Pese al gran número de sus semejantes –afirmó en *Interpretaciones hispanoamericanas*, p. 77– el hombre se siente encadenado y perseguido por la soledad». Y si bien es cierto que «el concepto parmenídeo del ser 'circundado de límites' constituía para mí una filosofía de la desesperanza que reafirmaba mi sentimiento de la soledad humana», también es verdad que «la soledad es paradójicamente la mejor escuela de compasión por los que sufren, por los desheredados de la tierra y por todos los seres indefensos».[35]

La prisión

Si «Soledad de las ciudades» es el gran poema de la soledad, también lo es de la prisión. Una imagen extraordinariamente gráfica representa en la primera estrofa al hombre condenado a cadena perpetua:

---

29. Jorge Carrera Andrade, *El tiempo manual*, p. 19.
30. Jorge Carrera Andrade, *Edades poéticas*, p. XXIV
31. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, p. 346.
32. *Ibíd.*, p. 350.
33. Jorge Carrera Andrade, *Libre de l' exile*, Dakar, Centre de Hautes Etudes Afro-Ibero-Americaines de l' Université de Dakar, No. 13, 1970, p. 22.
34. Jorge Carrera Andrade, «Nadie», en *Obra poética completa*, pp. 594-595.
35. *Ibíd.*

Sin conocer mi número.
Cercado de murallas y de límites.
Con una luna de forzado,
y atada a mi tobillo una sombra perpetua.

Fronteras vivas se levantan
a un paso de mis pasos.[36]

El poema VI de «Dictado por el agua»,[37] lo mismo que en la estrofa anterior, expresa en primera persona esa condición de prisionero del hombre actual:

Mas, cumplo cada día,
Capitán del color, antiguo amigo
de la tierra, mi límpido castigo.
Soy a la vez cautivo y carcelero
de esta celda de cal que anda conmigo,
de la que, oh muerte, guardas el llavero.

A fines de 1947 Carrera Andrade partió a Londres como Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario ante la Corte de Gran Bretaña. La ciudad exhibía aún las ruinas producidas por los bombardeos, y las interminables hileras de gente en espera de su ración de alimento debieron impresionar al poeta. Su obra de entonces *Aquí yace la espuma*,[38] y en particular el poema «En la Torre de Londres rezuma un hondo pesimismo». «El mundo se había convertido en una gran prisión –escribió más tarde de esa época–. La 'prisión humana' era invisible pero en varios lugares aparecían sus símbolos materiales»:

Las nubes nos vigilan, condenados
prisionero y guardián a igual sentencia
en la terrestre cárcel encerrados.

36. Jorge Carrera Andrade, *El tiempo manual*, p. 11.
37. Jorge Carrera Andrade, *Familia de la noche*, París, Colección Hispanoamericana, 1954, p. 36.
38. Jorge Carrera Andrade, *Aquí yace la espuma*, París, Presencias Americanas, 1950, p. 20.

«¿De qué servía nuestra tentativa de evasión si habíamos perdido la 'llave del mundo'?».[39] Pero es en su edad madura cuando compone el ya citado poemario *Libre de l'exile*. En los veinticinco poemas que lo integran hay claras referencias al exilio, ya sentido en primera persona o bien en forma definitoria, particularmente en las estrofas citadas a continuación:

Te reconozco viento del exilio
saqueador de jardines
errante con tus látigos de polvo.
Me persiguen sin tregua tus silbidos
y borras mis pisadas de extranjero.

Cada día es más isla mi morada
rodeada por la espuma de las nubes.
Cada día es más agua el horizonte
como un mar infinito con sus luces.

Inmensas extensiones del exilio
latitudes de un mar hecho de lágrimas.
Me circunda la niebla del olvido.
Cada día es más isla mi morada.

Lo fugaz, la extensión, el tiempo, el número
son los cuatro barrotes de mi cárcel
metafísica en donde doy vueltas y más vueltas
hasta cansar mis huesos ambulantes.

Como en el caso de la soledad, que el poeta extendió a todos los elementos del universo, atribuye el concepto de prisión también a los seres de la naturaleza. En el poema «El viaje» dice del mar: «prisionero infinito, entre rocas y dunas / arrastras la cadena perpetua de la espuma».[40] En «Maravillosa, acostumbrada vida», «Sucesivamente se ponen de pie las horas armadas de campanas / y los días, entre escoltas de sombra, prisioneros».[41] *De Libre de l' exile*, es esta memorable estrofa:

39. Jorge Carrera Andrade, *Edades poéticas*, p. XXI.
40. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, p. 268.
41. *Ibíd.*, p. 269.

El río va diciendo su alegría
de ser río y no árbol
atado al mismo sitio
condenado a cadena perpetua de raíces.[42]

El soneto «Formas de la delicia pasajera» juega delicadamente con el concepto de prisión aplicado al pájaro y al fruto:

El pájaro y el fruto: forma pura
el uno de miel y flor de vuelo
el otro, en una altísima aventura
como un cáliz de plumas por el cielo.

Prisioneros los dos de su hermosura
que acaba nada más en sombra y hielo
ya gustado el tesoro de dulzura,
ya el puñado de plumas en el suelo.

Fruto cogido, inerte ave viajera,
canto y color del mundo mutilados,
formas de la delicia pasajera.

En un destino idéntico apresados,
escapar en su aroma el fruto espera
y el pájaro en sus vuelos deslumbrados.[43]

En «Señas del Parque Sutro» afirma: «En esa prisión donde se anda libremente / no es permitido arrojar cáscaras de sueños».[44]

Es claro que al hablar de la prisión Carrera Andrade no se refiere a su realidad material, sino que al juzgar la vida del hombre concluye que ésta es una «cárcel metafísica».

El destierro

Si la obra de Carrera Andrade –como parece haberlo estado su vida– se revela transida de soledad; si el poeta descubrió que el hombre y demás

42. Jorge Carrera Andrade, *Libre de l' exile*, p. 26.
43. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, p. 334.
44. *Ibíd.*, p. 339.

seres del universo vivían en el interior de una insalvable prisión, con mayor causa debió el poeta considerarse a sí mismo y en él a todos los seres humanos como desterrados. El haberse sentido solitario y confinado a prisión fueron concomitantes al hecho de que durante la mayor parte de su vida fue un exilado, en cuanto que residió fuera de su tierra natal desde 1928 en que partió por primera vez a Europa hasta 1975 en que retornó definitivamente al Ecuador. En el transcurso de esos 47 años de ausencia, dos tensiones agravaron su sentimiento de destierro: la una su apego a su familia y su amor por su patria; la otra su vocación de viajero y diplomático que lo mantuvieron permanentemente alejado de su país natal. «Las puertas de mi patria se abrieron con resonancia de celebración –dijo al regresar de su primera estancia en Europa– pero la estrella de los viajeros me llamaba inexorable desde el horizonte».[45]

Innumerables son las referencias en su obra a esta realidad de ser exilado. El crítico inglés Peter Beardsell ha compuesto un libro entero sobre el tema del destierro en la poesía de Carrera Andrade.[46] Los textos más importantes son «El extranjero» (266), «Moneda del forastero» (389) y «Libro del destierro» (541). «El extranjero» apareció en 1937 en *Biografía para uso de los pájaros* (35-36) y por tanto fue escrito durante su permanencia en el Havre que él consideró un «destierro sin amigos ni libros»:

> Un territorio helado me rodea,
> una zona impermeable y silenciosa
> donde se apagan los ardientes signos
> y su sentido pierden los terrestres idiomas.
>
> Extensiones de plantas y ciudades
> que anima solo la ubicuidad del viento,
> latitud abreviada por la noche,
> meridianos perdidos en el mapa del sueño.
> Sin memoria de brújula ni terrestres idiomas
> espoleado de cielo,
> vadeando soledades como ríos,
> la muda geografía del planeta atravieso.

45. Jorge Carrera Andrade, *Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987, p. 107.
46. Cfr., Peter Beardsell, *Winds of Exile*, Oxford, Dolphin Books, Co. Ltd, 1977.

Los dos poemas de «Moneda del extranjero» dan comienzo a *Hombre planetario*, libro que vio la luz en Bogotá en 1959 y fue reeditado en 1968 en Nueva York con el título de *Poesía última*:[47]

> Amigo de las nubes
> forastero perdido en el planeta
> entre piedras ilustres, entre máquinas
> reparto el sol del trópico en monedas.
>
> El sol en rebanadas alcanza para todos,
> mas no llega a mis manos. Me alimento de sombras.
> Impar soy. Ignorado. En mí escucho una voz:
> –¿Qué buscas, extranjero, solo en medio del mundo?

Los veinticinco poemas de *El libro del destierro*, obra que ya se ha citado, son una prolongada y varia meditación en que Carrera Andrade toca diversos temas: la soledad, la esposa, la guerra en Vietnam, el viaje de los astronautas a la luna, etc. Describe usando por énfasis la anáfora: «El país del exilio no tiene árboles. / Es una inmensa soledad de arena.» …«El país del exilio no tiene agua. / Es una sed sin límites.» …«El país del exilio no tiene aves / que encanten con su música al viajero. / Es desierto poblado por los buitres / que esperan el convite de la muerte».[48]

Interesa la composición XXI por lo que se dirá a continuación:

> He llegado a este límite, este sitio
> donde no crece hierba ni hay señales
> de agua o flor, el país más duro y áspero.
> Es límite o comienzo
> madrugada o poniente
> escalón al azul
> trampa disimulada entre la sombra.
> Es umbral de un país de manantiales
> frontera del desierto y de la noche
> o comarca más fértil que los bosques
> y todos los jardines de la tierra.[49]

47. Jorge Carrera Andrade, *Poesía última*, pp. 25-26.
48. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, pp. 544-545.
49. *Ibíd.*, p. 551.

En este punto Carrera Andrade ya no está refiriéndose a su condición de desterrado de su país natal. Se trata aquí del exilio que todo hombre sufre por no vivir en un paraíso terrenal del que han sido excluidos el dolor, la enfermedad y la muerte. He tratado este tema en el «Prólogo» al libro *Relatos de un gozoso tragaleguas*.[50] Falto de fe religiosa y por tanto no esperando una vida futura más allá de la muerte Carrera Andrade imagina, como otros poetas, un paraíso de felicidad natural, «un país de manantiales… o comarca más fértil que los bosques / y todos los jardines de la tierra» frente a los cuales la vida presente es «el país más duro y áspero». En «Aurosia»[51] se refiere a un «Planeta venturoso. Nuevo mundo sin fieras / ni miedo, sin vejez ni angustia de la muerte». Mayor intensidad emocional revela el poema «Comarcas lejanas» de 1963:[52]

> Acroceraunia, Aurosia, Acuarimántima
> fantásticas regiones del eterno verdor
> en donde no hay vestigios de la muerte
> ¡oh patrias suspiradas de mi ser verdadero!
>
> ¡Oh nombres que repite
> mi corazón en el exilio!

De *El alba llama a la puerta*, 1966, es el breve poema «Estación penúltima»:[53]

> A mi vuelta de exóticos países
> después de cada viaje
> mis lágrimas derramo como Ulises
> por la Itaca celeste de la luna.

Carrera Andrade expresa esa aspiración de todo ser humano a la felicidad y a la inmortalidad. La ironía existencial radica en que no se la puede satisfacer en este mundo. De ahí que siempre morará en el exilio. Concluye entonces el poeta que el hombre moderno es el «desterrado de la eternidad».

---

50. Cfr., Enrique Ojeda, «Prólogo» a *Relatos de un gozoso tragaleguas*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1994, pp. 15-16.
51. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, p. 398.
52. *Ibíd.*, pp. 460-462.
53. Jorge Carrera Andrade, *El alba llama a la puerta*, en *Obra poética completa*, p. 495.

¿Quiere decir con ello que no es inmortal, es decir que con la muerte termina todo? Es el sentido obvio, mas tal vez haya otro más recóndito pero no menos real. En su juventud Carrera Andrade había profesado su rechazo a «la prolongación ya insostenible del contenido ideológico del siglo XIX». Andando los tiempos la vida le había enseñado que las nuevas doctrinas no eran el antídoto para las angustias y zozobras del mundo moderno. De ahí que deplorara el que «las creencias inocentes y sencillas» hayan abandonado la tierra.[54] ¿Puede tratarse aquí de lo que Hugo Friedrich llamó la «trascendencia vacía» o sea de la ausencia de Dios? Es la alternativa que ofrece Paul Valéry en su «Carta de Mme. Émilie Teste»: «¿Será Dios, o la espantosa sensación de encontrar solamente, en lo más profundo del pensamiento, la pálida irradiación de su propia y miserable materia?». Y es lo que el filósofo ruso Nicolás Berdyaev afirma en *Soledad y sociedad*: «Un sentimiento extremo de soledad tiende a hacer que todo lo demás parezca extraño y heterogéneo. El hombre se siente a sí mismo como un extranjero, un forastero sin un hogar espiritual».[55]

EL CÁNTICO DE LA UNIDAD UNIVERSAL

En su meditación sobre el hombre todavía estaba reservado a Carrera Andrade enfrentarse con el tema existencialista de la muerte. ¿No había definido Heidegger al hombre como el «ser-para-la-muerte»? Cabe preguntar qué sentido tiene ésta en la conciencia del poeta ecuatoriano. Su falta de fe religiosa no le permite creer en la resurrección, ni en una vida más allá de la muerte y así lo expresa en estos versos estremecedores que tienen un toque de *carpe diem*: «La clave de la vida está en tu mano: / Goza, aprende el lenguaje que te ofrece / el mundo elemental, después perece».[56] En el poema «Las formas pasajeras» se había referido a la efímera existencia de las cosas y termina: «¡Fugaz amor y forma pasajera! / Miseria de las cosas, pronto usadas, / sin color enseguida / muertas ya, apenas vistas o evocadas».[57] Y sin

54. Jorge Carrera Andrade, *Interpretaciones hispanoamericanas*, p. 70.
55. Citado en *Winds of Exile*, p. 150.
56. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, p. 335.
57. *Ibíd.*, p. 352.

embargo, su aspiración hacia la inmortalidad es poderosa: «Eternidad, te busco en cada cosa».[58]

Ya en 1954 en «Las armas de la luz», cuya primera versión apareció en *Familia de la noche*,[59] entrevió una solución al problema de la muerte individual:

> Amistad de las cosas y los seres
> en apariencia solos y distintos,
> pero en su vida cósmica enlazados
> en oscura, esencial correspondencia
> más allá de sus muertes, otras formas
> del existir terrestre a grandes pasos
> hacia el gris mineral inexorable.
>
> Todos los seres de agua, tierra y aire,
> especies interinas, vestiduras
> mortales, sucesivas, de lo eterno.

Mas es en el conjunto de veinte poemas que tituló *Hombre planetario*[60] cuya primera edición es de 1958 donde reafirma esta su persuasión:

> Eternidad, te busco en cada cosa:
> en la piedra quemada por los siglos
> en el árbol que muere y que renace,
> en el río que corre
> sin volver atrás nunca.
> Eternidad, te busco en el espacio,
> en el cielo nocturno donde boga
> el luminoso enjambre,
> en el alba que vuelve
> todos los días a la misma hora.
> Eternidad, te busco en el minuto
> disfrazado de pájaro
> pero que es gota de agua
> que cae y se renueva
> sin extinguirse nunca.

58. *Ibíd.*, pp. 441-442.
59. Jorge Carrera Andrade, «Las armas de la luz», en *Familia de la noche* (1954), incluido en *Obras completas*, pp. 47-48.
60. Jorge Carrera Andrade, *Hombre planetario*, en *Obras completas*, pp. 441-442.

Eternidad: tus signos me rodean
mas yo soy transitorio,
un simple pasajero del planeta.

El contraste entre los elementos de la naturaleza, simbolizada por la gota de agua «que cae y se renueva / sin extinguirse nunca», y el hombre, representado por el poeta: «mas yo soy transitorio» es claro y decidor: mientras la naturaleza se renueva incesantemente, el ser humano es perecedero. Pero Carrera Andrade instaura una solución: identificar al hombre individual con el resto de los hombres. Este concepto había surgido ya en «Juan sin cielo» donde habló de «Juan Todos». En *Edades poéticas*, afirmó: «El hombre lleva consigo una pluralidad de seres humanos. Es él y además los otros. Pero, asimismo, es un conjunto de experiencias de otros seres y cosas».[61] Estas ideas alcanzan mayor desarrollo en «Hombre planetario». Carrera Andrade se identifica con personajes de leyenda: «Fui Ulises, Pársifal, / Hamlet y Segismundo y muchos otros…».[62] La composición final de ese poemario es la proclamación más elocuente de este íntimo convencimiento suyo: el hombre individual es perecedero pero, en cuanto forma parte de la raza humana, es inmortal:

Yo soy el habitante de las piedras
sin memoria, con sed de sombra verde,
yo soy el ciudadano de cien pueblos
y de las prodigiosas Capitales,
el Hombre Planetario,
tripulante de todas las ventanas
de la tierra aturdida de motores.
Soy el hombre de Tokio que se nutre
de bambú y pececillos,
el minero de Europa
hermano de la noche,
el labrador del Congo y de la arena,
el pescador de ostiones polinesios,
soy el indio de América, el mestizo,
el amarillo y negro
y soy los demás hombres del planeta.
Sobre mi corazón firman los pueblos
un tratado de paz hasta la muerte.

61. Jorge Carrera Andrade, *Edades poéticas*, p. XXV.
62. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, p. 439.

Comenté a propósito de este poemario que marca la hora cenital de su autor en mi estudio *Jorge Carrera Andrade. Introducción al estudio de su vida y de su obra*:

> Las vacilaciones, la incertidumbre ante su destino de hombre, las ironías contra la deshumanización de la vida moderna, el enigma del universo, todo cede al final de este poema ante la certidumbre de que el destino del ser humano es el de ser «Hombre planetario». Esta conciencia unificante es también, para Carrera Andrade, la única defensa contra la muerte individual y la sola esperanza de inmortalidad.[63]

CONCLUSIÓN

La más superficial lectura de la obra en verso de Carrera Andrade revela que fue el cantor de cosas inanimadas, como también de los seres de la naturaleza. Una lectura más atenta puede manifestar que también fue el cantor del hombre y su destino, como se ha tratado de ilustrar en este ensayo. Cantor del hombre en términos de lamento más que de exaltación porque, para él, el ser humano es un desposeído, un solitario, un prisionero, un desterrado que «ha perdido la llave de lo eterno». Pero cantor, al fin. Vienen a la memoria los versos de Rainer Maria Rilke:

> Oh, dime poeta ¿qué haces tú?
> –yo alabo.
> Pero esas cosas oscuras, mortales, devastadoras
> ¿cómo puedes sobrellevarlas?
> –yo alabo
> Y la Sin Nombre, más allá de toda conjetura o mirada
> ¿cómo puedes todavía llamarla y conjurarla?
> –yo alabo.

Porque como dijo el mismo poeta en sus *Sonetos a Orfeo* «solo el Canto sobre la tierra / bendice y celebra». ❖

Fecha de recepción: 20 noviembre 2007
Fecha de aceptación: 27 febrero 2008

63. Enrique Ojeda, *Jorge Carrera Andrade. Introducción al estudio de su vida y de su obra*, Madrid, Torres and Sons, 1972, p. 330.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
23 / I semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

C R Í T I C A

La «destrucción creadora» en dos cuentos de Juan Carlos Onetti

GLADYS VALENCIA SALA
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

RESUMEN

Si bien con la Edad Moderna el lenguaje dejó de ser un instrumento sagrado, desde fines del siglo XIX e inicios del XX se revela el carácter arbitrario del signo lingüístico, reafirmando el carácter secular de la palabra. La autora plantea que Juan Carlos Onetti reflexiona en su obra sobre el carácter y las funciones del lenguaje en el texto, desacralizándolo, alejándose de las pretensiones totalizadoras de la crítica. En los dos cuentos de Onetti («El posible Baldi» y «Luna llena») los personajes escriben. En el primero, Baldi remarca el carácter arbitrario de toda ficción (esta vez, de una ficción sobre sí mismo): destruye la tentación de convertirse en un héroe, al presentarse como un proxéneta y traficante; busca provocar el asco en una literata romántica, que ha sido seducida por la palabra, sin conseguirlo. El personaje del segundo cuento, Carmencita, siente que ha fracasado como escritora, y que su cuerpo envejecido la somete al riesgo del ridículo. A diferencia de Baldi, no se atreve a reír de esta posibilidad ni del asco, muere atrapada en una ficción que no deja de ser romántica. Se reflexiona sobre la finalidad del lenguaje en la «realidad» y en las ficciones que crean estos seres de ficción.

PALABRAS CLAVE: Juan Carlos Onetti, destrucción creadora, modernidad, lenguaje, Picasso, crítica literaria.

SUMMARY

If it can be said that with the modern age, language ceased to be a sacred instrument, then towards the end of the 19th century and the beginning of the 20th, the arbitrary character of the linguistic sign, reaffirming the secular character of the word was revealed. The author poses the idea that Juan Carlos Onetti in his book, reflects on the character and roles of the

language in the text, profaning it, moving away from the all encompassing aims of the critic. In Onetti's two tales («The possible Baldi» and «Full Moon») the characters write. In the former, Baldi stresses the arbitrary nature of all fiction (on this occasion, of a fiction about himself): he destroys the temptation of becoming a hero, by presenting himself as a pimp and trafficker; he seeks to provoke disgust in a romantic writer, who had been seduced by the word, without achieving it. The character of the second story, Carmencita, feels that she has failed as a writer, and that her aged body subjects her to the risk of mockery. Unlike Baldi, she does not dare to laugh at this possibility nor feel disgust, she dies trapped in a fiction which continues to be romantic. She ponders on the purpose of the language in the «reality» and in the fictions that create these beings of fiction.
KEY WORDS: Juan Carlos Onetti, creative destruction, modernity, language, Picasso, literary critic.

Las cosas se fragmentan; el centro no sujeta;
la pura anarquía recorre el mundo.
Yeats

INTRODUCCIÓN

AL DECIR DE Goldman,[1] en la Edad Moderna la divinidad se ha alejado de la naturaleza y del lenguaje. La palabra se seculariza, se reconoce como un artificioso terreno, de naturaleza distinta a la divina. El lenguaje aparece como un instrumento destinado al ordenamiento de una naturaleza que ha perdido el alma. Así, éste clasifica, corrige y orienta la sensibilidad. El sujeto moderno, del Renacimiento y del Barroco, tiene una conciencia dolorosa de la distancia de la divinidad y de la imperfección de aquella materia artificial en la que se ha convertido el lenguaje.

En el contexto del modernismo la ansiedad platónica por la divinidad ausente se ve desplazada por el espíritu del siglo burgués: secular y optimista. En este contexto, el debate en torno a la naturaleza del lenguaje alcanza una nueva dimensión. Así, el círculo modernista, desde distintas latitudes del planeta, toma distancia del positivismo filosófico para afirmar al lenguaje como un sistema de signos arbitrarios.

1. Cfr., Lucien Goldman, *El hombre y lo absoluto*, Madrid, Alianza editorial, 1979.

Los modernistas profundizan la secularización al definir el territorio del lenguaje. Así observamos a Saussure[2] que en 1916 lleva a la teoría aquello que los poetas, como Bauderlaire y más tarde Mallarmé, junto a otros artistas modernos, venían proponiendo desde la experimentación estética: el significante es autónomo de su referente y es arbitraria cualquier construcción de sentido. Así, por consenso se declara que el lenguaje es un objeto autónomo, plástico y performativo que ordena, crea, expresa y experimenta con la forma.

En el modernismo, el artista es un gestor de la autonomía del arte; sus objetos son artificiales, su entorno es simbólico, siente al menos desdén hacia los objetos «reales». Aquí, «los simbolistas» despliegan territorios habitados por redes artificiales, míticas o arquetípicas, afirmando su distancia de referentes del realismo. Hay que subrayar que el discurso sobre la autonomía del lenguaje estético es un giro fundamental de la cultura moderna. El artista moderno, como lo ha analizado Guillermo Sucre, intenta crear un «absoluto verbal» a través de la creación de «otro lenguaje».[3]

Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1904-Madrid, 1994), artista del siglo XX, participa de este «otro lenguaje», habla desde una nueva sensibilidad y va elaborando su edificio literario con decidida intencionalidad que llega a la experimentación vanguardista: construye sus textos como lo haría un pintor cubista. En este sentido, sus narraciones proponen múltiples planos de lectura. Se multiplican, por ello, los ángulos de visión sobre su objeto estético.

Onetti va dibujando, delineando, sobreponiendo, rompiendo espacios, diálogos y situaciones que me remiten a la experimentación cubista. Sus intensas narraciones dibujan imágenes que se columpian entre el ridículo y la

---

2. Ferdinand de Saussure (1857-1913), teórico suizo. Su *Lingüística general* es considerado un texto clave en el desarrollo de la lingüística como ciencia.
3. Según Guillermo Sucre, las características centrales del lenguaje poético en el modernismo son las siguientes: a) la existencia de un «otro lenguaje» (la fabricación de un espacio poético autónomo); b) la naturaleza de este espacio de realidad fabricada por la artificialidad lingüística; es decir, la experiencia producida por una forma rítmica, unos objetos simbólicos, una atmósfera creada por el lenguaje, etc.; c) el movimiento destructivo de la poética moderna que intenta romper la sintaxis y significados del lenguaje realista, para crear este otro lenguaje en sí plástico; d) el gesto escéptico que habla del sentimiento del artista moderno como una imposibilidad de una realidad poética total. Cfr., Guillermo Sucre, *La máscara y la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana,* México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

angustia. Sus personajes se atreven a experimentar el ridículo, «ese elemento dinámico, creador e innovador de toda conciencia que se quiera viva y que experimente lo vivo».[4]

Mi propuesta es entrar en dos cuentos de Onetti: «El posible Baldi» y «Luna llena»,[5] y observarlos como objetos estético-literarios vanguardistas, en cuanto el autor experimenta con las formas de una manera afín al espíritu que impulsaba «la ruptura creativa» (como lo han estudiado Bergman y Harvey en especial). Onetti deja ver una concepción particular sobre el lenguaje. En sus narraciones incorpora temas como el de la verosimilitud de la ficción, las pretensiones de la literatura, la relación entre realidad y ficción, la visión del sujeto y el papel del creador.

Onetti construye personajes que hacen el papel de creadores de ficciones, personajes que son autores de ficciones dentro de la ficción en el espacio de lo que se está narrando, dentro del cuento. Luego, estos personajes participan de tramas cargadas de sensaciones de ridículo y horror, sensaciones que surgen de la fractura de sus ficciones, del desencanto, de la caída de la verosimilitud de la ficción como alternativa a la «realidad». Así los personajes dejan escuchar sus comentarios como creadores y como críticos. Esta concepción está vinculada a la propuesta plástica del «cubismo». Onetti conoce y usa algunos de sus métodos como el de la descomposición y el collage, entre otros. La obra de Onetti deja ver cómo la vanguardia literaria apunta a radicalizar la autonomía del lenguaje. Y va más allá, porque su producción estética advierte contra cualquier intento de esencializar la ficción como una segunda realidad.

Onetti es un literato nada indiferente a lo que está operándose en la plástica. El discurso sobre las formas es un importante tema de reflexión en el modernismo y vanguardismo literarios.[6]

---

4. Mircea Eliade ha desarrollado esto en su ensayo «Invitación al ridículo», de su libro *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela, 1997.
5. Incluidos en Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos (1933-1993)*, pról. de Antonio Muñoz Molina, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 47-54; 431-433. Las citas corresponden a esta edición.
6. Los cubistas asumieron la propuesta filosófica de Bergson (1859-1941). En *Tiempo y libre albedrío* (1889) plantea sus teorías de la libertad de la conciencia y del tiempo, al que consideró como una sucesión de instantes conscientes, entremezclados e ilimitados. Sostenía que el observador registra en su memoria una gran cantidad de información sobre objetos del mundo visual externo, experiencia que se constituye en la base intelectual. Los pintores cubistas vuelcan esta experiencia distorsionando y superpo-

Como sabemos, en 1907 desde Braque y Picasso –este último ha sido reconocido como el artista que representa al siglo XX– surge la técnica del «cubismo», la cual rompe con la perspectiva en una sola dirección, proponiendo la multiplicación de ángulos de visión de un mismo objeto. Descifrar este «objeto» significa un desafío, una lectura de muchas entradas, una lectura compleja. Este objeto estético puede ser leído desde muchos planos: al mismo tiempo de frente y de perfil y desde cualquier ángulo, siendo cada plano autónomo. En la experimentación cubista los grandes volúmenes se rompen en otros más pequeños y así queda rota la línea de contorno. Por este efecto, se le ha comparado con el reflejo de un espejo roto o con la visión del calidoscopio. Un poco más tarde, para 1913, en lo que se refiere a la pintura, Picasso propondrá el «cubismo sintético», conocido como collage, técnica reconocida como su mayor genialidad. En la técnica del collage se superponen fragmentos de discurso en discontinuidad, se usan materiales que se repelen, se representa sobre todo la fractura.

En nuestra búsqueda de relaciones, observamos cómo Onetti también nos invita a buscar la realidad en el reflejo de espejos rotos y *bizarros*, al igual que lo hizo Picasso. Por ello, nos sugiere des-armar la realidad para volver a armarla desde múltiples posibilidades. En Onetti se ve la superposición de lenguajes, la ficción no aparece como un plano sustituto de la realidad, ni los cuentos usan un lenguaje homogéneo, no se juega a la verosimilitud de una historia coherente. Se construye una ficción dentro de otra, se insiste en su incoherencia, los actores se mueven entre sus ficciones rotas y su vida «real».

Julián Malatesta reflexiona sobre la literatura a partir de los aportes del cubismo y dice:

> El juego simultáneo de imágenes multiplica el juego de relaciones entre ellas, disuelve la linealidad de una lectura única, propone una escritura que caprichosamente está por acontecer. Este simultaneísmo se caracteriza porque la voz no se encadena de manera sucesiva, sino que se organiza de manera superpuesta. Un lugar donde la dialogicidad es rebasada por un intenso proceso de dislocalización que impone una lógica particular de sentido: la paradoja.[7]

---

niendo paisajes. No se trata de reflejar la realidad misma, sino la idea de realidad que posee el artista. A Bergson se le otorgó el Nobel de Literatura en 1927.

7. Julián Malatesta, *El movimiento romántico versus las vanguardias de principios del siglo XX*, Cali, Universidad del Valle, 2000, p. 23.

Onetti pone en cuestionamiento el territorio de la creación formal, insiste en su perentoriedad y frágil consistencia. En otras palabras, elabora sobre la arbitrariedad del lenguaje, desde un particular uso de éste que pone en evidencia su «ridícula pretensión de sustituir el mundo», de este modo afirma la secularidad, fragilidad y arbitrariedad del lenguaje estético previniéndolo de convertirse en una segunda naturaleza o reificación de la estética. Desde este punto de vista, Onetti lo concibe como el impulso por la «destrucción creadora». Afirma el principio de «destrucción creadora» en frecuentes pasajes en los que coloca a los personajes en situaciones ridículas. Según propondré, estas imágenes se asocian a una interpretación acerca de los límites de la ficción y del lenguaje estético.

A propósito de la «destrucción creadora», en 1938, Gertrude Stein, escribe a Picasso y entre otras cosas observa:

> Como en el siglo XX todo se destruye y nada persiste, el siglo XX tiene un esplendor propio, y Picasso, que pertenece a este siglo, tiene la extraña cualidad de un mundo que uno no ha visto nunca y de cosas destruidas como nunca han sido destruidas. De allí el esplendor de Picasso.[8]

Poetas, narradores, políticos, teóricos y críticos, todos los grandes modernistas están hablando de lo mismo: del cambio y de la fugacidad. Para Baudelaire, el poeta moderno mayor, lo que se vivía y sentía en la modernidad era «lo efímero, lo veloz, lo contingente y lo inmutable».[9]

Para Marshal Berman:

> Ser modernos es encontrarnos en un medio que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras geográficas y etnia, de clase, de la nacionalidad, de la religión y de la ideología: se puede decir que en este sentido, que la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos a una vorágine perpetua de desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad

8. David Harvey, *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1998, p. 34.
9. Charles Bauderlaire, *El pintor de la vida moderna*, Bogotá, Áncora Editores, 1995, p. 44.

> y de angustia. Ser modernos es formar parte de un universo, en el que, como dijo Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire».[10]

En su estudio sobre la modernidad, Berman muestra que escritores como Goethe, Marx, Baudelaire, Dostoievski, entre otros, enfrentaron y abordaron el sentimiento de fragmentación, de lo efímero y del cambio caótico. Este sentir constituyó «la fuente de su capacidad creativa que radicaba en sus tensiones internas y en su ironía hacia sí mismos».[11]

La literatura ayuda a definir el presente modernista expresando una visión acerca del lugar de la conciencia y el papel del lenguaje, en el cambio cultural. El artista modernista es una figura clave para entender la visión moderna de cambio histórico. Una vez establecida la pobreza de la visión positivista de la historia, por críticos como Benjamin, la sociedad moderna asume el reto, a través de su vanguardia, de hacer una de las revoluciones que estaba aún inconclusa en el siglo XIX: la revolución del lenguaje.[12]

¿Es posible entender a Onetti desde el concepto de «destrucción creadora»? En su poética se puede re-conocer ese «otro lado» de la modernidad racionalista, junto al escepticismo, el inconsciente, el pesimismo, el surrealismo. Se percibe la extranjeritud frente al orden moderno, y al horror, temas que atraviesan su producción estética.

El texto como objeto se caracteriza por la textura, es decir, por los pliegues o aperturas que tiene en tanto espacio de múltiples entradas. Pero, además, el texto no está acabado en su propia retórica sino que se constituye en el entre-cruce de distintas superficies textuales, porque se relaciona con otros registros culturales.

Mi lectura no pretende hallar verdades en la superficie, ni últimos sentidos. Lo que tratará es de establecer una práctica, una actualización de los hechos del lenguaje expresados a través del texto. Esta práctica me parece apropiada para la lectura crítica de los cuentos de Onetti, porque este narrador invita al lector a ejercer la sospecha. La angustia, la distancia con lo real

---

10. Marshal Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Bogotá, Siglo Veintiuno, 1991, p. 1.
11. *Ibíd*., p. 11.
12. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995.

y el horror no aparecen en un primer plano, surgen, afloran en la actividad de ligar los indicios de un latido secreto del mal.

Para Onetti la escritura es una ficción religiosa. Mi propuesta es que esta religiosidad es una construcción destinada a una operación de secularización. Me parece que la propuesta de Onetti no es la de mantener el carácter sagrado de la ficción sino desenmascarar su arbitrariedad. Los personajes de Onetti tienen un mundo subjetivo que opera como la conciencia de un crítico, mostrando los andamiajes de la ilusión, haciendo patéticas[13] las pretensiones de la estética.

Onetti es un picassiano, en la medida en que no solo construye pasajes sino que también los destruye, afirmando así la secularidad del creador que es también un crítico. La actividad de la destrucción creadora deja pistas. Son algunas de estas huellas de su actividad las que intento descubrir en dos de los cuentos del mencionado autor del Río de la Plata: «El posible Baldi» (1936) y «Luna llena» (1983).

«EL POSIBLE BALDI»

Baldi, personaje urbano profesional, se mueve desde «la isla de cemento», hacia otros lugares artificialmente creados de la ciudad. En su paso va elaborando la representación que tiene de sí mismo. Camina por el paisaje urbano construyendo su optimismo, se observa como un individuo que va resolviendo sus problemas con cierto humor y placidez. Además, tiene expectativas al descubrir que está viviendo una pasión amorosa, posiblemente la causante de un repentino síntoma de felicidad:

> Sintió de improvisto que era feliz; tan claramente, que casi se detuvo, como si su felicidad estuviera pasándole al lado, y él pudiera verla, ágil y fina, cruzando la plaza con veloces pasos.[14]

En este pasaje se observa al personaje como a un sujeto en estado de alerta, una voz interior, una subjetividad atenta que surge a partir de su dis-

13. Patética: lo que es capaz de mover y agitar el ánimo infundiéndole afectos vehementes, y con particularidad dolor, tristeza o melancolía.
14. Juan Carlos Onetti, «El posible Baldi», en *Cuentos completos (1933-1993),* 1995, p. 47.

tanciamiento sensitivo e intelectual de la experiencia. Para empezar, con mis sospechas, creo que Baldi no es feliz. Vio a su felicidad al lado, él es quien ve la felicidad más que quien la siente.

Esa vida exterior «real» del doctor Baldi nos sugiere la representación de «lo real» que ofrece el positivismo. La felicidad aparece como un valor burgués asociado a la salud social, Baldi, sin haber mostrado todavía signos de des-acuerdo, sí muestra signos de distanciamiento pues se detiene a observar el centro mismo de su existencia. Descubre que su vida es anónima en cuanto es exacta a la de «todo el mundo», nada lo distingue. Tiene un ritmo de la repetición, es decir «lento». La repetición también es la figura de la producción en serie, de la fábrica: el ritmo de la vida moderna. Es la suya una existencia tranquila e inofensiva, carente de emociones. En síntesis, él era:

> El Baldi que tenía una novia, un estudio de abogado, la sonrisa respetuosa del portero, el rollo de billetes de Antonio Vergara contra Samuel Freider, cobros de pesos. Una lenta vida idiota como todo el mundo.[15]

El estado de conciencia latente anuncia la entrada de un nuevo personaje

En el camino encuentra a una mujer *rubia y extraña* que, de vez en cuando, lo mira, y esto le sugiere que «si él quisiera…».

¿Pero, qué es lo que haría Baldi si él quisiera?

Una mujer que lo mira y a la que Baldi irá definiendo a lo largo del cuento, será la transición entre «lo real» y lo que él puede ser y hacer, entre lo real y la ficción.

Baldi no es un sujeto social, es un personaje de ficción que hace una segunda ficción de sí mismo como en un collage. Sin embargo, la elección de Onetti es romper también con la «verosimilitud» de la ficción, desenmascarándola y producir un goce neurótico antes que una ensoñación.

Baldi, en un monólogo interior, construye una interpretación de su interlocutora como «histérica y literata». Esta reflexión le lleva a renunciar a cualquier intento de crear una ficción apacible, en la que se cumpla el sueño de ella, de que él sea ese hombre misterioso que puede entender el alma de una artista. En su lugar produce imágenes de sí mismo que destruyen la fic-

15. *Ibíd*., p. 53.

ción religiosa. La ficción religiosa y lo extraordinario que la literata rubia invocaba:

> Le pedí a Dios que hiciera que usted me hablara… La mujer dice: Si usted fuera tan bueno en estarse unos minutos. Si quisiera hablarme de su vida… ¡Yo sé que es todo tan extraordinario![16]

El encuentro de dos miradas puede haber producido un intercambio «extraordinario». Baldi reconoce el deseo de ficciones de ella, y se decide a entrar al juego. «Conque hombres extraordinarios, ¿eh…»? Baldi no se reconoce en el lenguaje de la divinidad, ni en las imágenes de héroe que ella regresa con su mirada. Onetti prefiere construir un antihéroe.

Baldi destruye la tentación de convertirse en un héroe. En su lugar produce imágenes de antihéroe. Sus acciones e irrupciones en la posible ficción romántica tienden a destruir el carácter religioso que le empieza a otorgar la interlocutora a la imagen de Baldi. Él recurre al patetismo y al horror para destruir la ficción religiosa.

Elabora en el camino y va creando a otro Baldi alrededor de imágenes infames como proxéneta, traficante… Así, hace una representación de él mismo, «consciente del ridículo», va construyendo sus vicios mezquinos y se identifica como cazador de negros y guardián de minas de diamante, en tierras africanas. Y se pregunta si su interlocutora «histérica y literata», no siente repugnancia hacia esta figura ficcionada: «Rápidamente con un estilo nervioso siguió creando al Baldi de las mil caras feroces que la admiración de la mujer hacía posible».[17]

El otro Baldi, el traficante, es la ficción que lo aleja de los valores narrados como la «vida real». Pero más allá de eso, es una ficción chocante, cuya función es romper el aura sagrada de la ficción estetizante que esperaba la literata histérica. La ficción del horror y el patetismo no son territorio estético que facilite habitarlo, es al contrario una representación del acto de negación. Evoca más el vacío que queda después de la crítica que el espacio creado a partir del despliegue del lenguaje. Es una elaboración estética sobre la negación.

16. *Ibíd*., p. 50.
17. *Ibíd*., p. 53.

El vértigo y la repugnancia son estados de la sensibilidad que hablan de una experiencia de límite. Entre un continente, la realidad (según la narrativa de Onetti) y la ficción (la realidad alterna como posibilidad abierta por el encuentro entre Baldi y la literata), se coloca la subjetividad de Baldi; en la frontera entre ambos, es el lugar vacío desde el cual se niega la verosimilitud y el aura sagrada de ambos continentes, el de la realidad y el de la ficción: Baldi se coloca en el lugar del hombre moderno. «Comparaba al mentido Baldi con él mismo, con este hombre tranquilo e inofensivo que contaba historias a las Bovary de plaza Congreso».[18]

La presencia del expresionismo se muestra en su propuesta de desfiguración de la representación, la cual demuestra que ella existe antes que la realidad, pero sobre todo en una actividad lingüística que practica la desfiguración y la destrucción, que se ocupa en fragmentar e insiste en los vacíos o silencios de las formas.

La angustia de Baldi surge al reconocer su imposibilidad de atravesar hacia «el otro lado». Ese otro lugar es el de la negación, la valentía está en provocar el RIDÍCULO y de gustar del vértigo, no en dar el salto hacia otro país ficticio. Baldi no se queda inmóvil en su ficción, la compara con su rol asignado en «la vida». Baldi se posiciona en el intersticio, en el lugar de quiebre y en la diferencia de planos, en el lugar neurótico del crítico.[19]

El intento de Baldi es romper con el caparazón esteticista de la literata, quien es capaz de romantizar a Baldi a pesar de que él le esta contando las cosas más horribles:

> Usted debe haber sufrido mucho, dice ella, mientras las últimas palabras de él son: Ese dinero que te di lo gano haciendo contrabando de cocaína. En el Norte.

18. *Ibíd*., p. 53.
19. Me refiero a la mirada que contempla lo cruel y patético del mundo con una aguda comprensión y sensibilidad fría y neurótica a la vez. Se trata de una sensibilidad que mira lo que otros no se atreven a hacerlo. Una conciencia capaz de convivir con los extremos del mundo moderno.

«LUNA LLENA»

Solo el ridículo merece ser imitado.
Pues solo imitando el ridículo imitamos la vida.

[…] extraña, en efecto,
la absoluta y completa sinceridad de la vida,
y no las ideas fijas y convenciones
que son las caras de la muerte. [20]

Carmencita, mujer «angustiada», «derrotada» y «triste», no ha podido resolver su existencia. Angustiada por su fracaso como escritora; por sus 50 años que le han dejado marcas, grietas y signos en su cuerpo; y por la relación asimétrica e insatisfactoria con un hombre más joven que ella, que la utiliza. Porque accede a su cuerpo, indiferente y anónimo porque esto «no le costaba ni le amenazaba complicaciones»:

> Recuerda: … en cortas instantáneas, las caras y los cuerpos, los movimientos y gestos y, casi, las voces de los hombres, no todos, que habían mezclado sus pieles con la suya. Pero solo uno se quedó, el más imbécil, un buen proveedor, como supo cuando se casaron.[21]

Carmencita –nombre en diminutivo, que de alguna manera anuncia su mediocridad y produce cierto aire lastimero alrededor del personaje– en su derrota recuerda los versos: «Otoño amarillea ya su parche/ Como un viejo tambor de romería».

Ella no encuentra ninguna salida, nada puede salvarla. Pudo haberlo hecho el arte, pero no logró trascender con su escritura. Porque Carmencita había fracasado en este oficio. Su escritura era «pretenciosa y mediocre»:

> El primer libro pagado por ella, sus otros libros, elogiados por sus amigos, los premios con que le pagaron bondades. Y ella sabiendo que todo lo que había escrito podía desaparecer sin que nadie se enterase, sabiendo que todo era mediocre y pretencioso.[22]

---

20. Me parece sugerente este pensamiento de Mircea Eliade, quien lo propone en su magnífico ensayo, «Invitación al ridículo», de *El vuelo mágico*, p. 34.
21. Juan Carlos Onetti, «Luna llena», en *Cuentos completos*, 1995, p. 431.
22. *Ibíd*., p. 432.

Sin embargo, la columna de crítica literaria, en un periódico marginal a la que tenía acceso, le permitió vengarse de algunos de sus amantes «intelectuales» que escribían libros.

Siente al tiempo en su geografía, en los recorridos de su cuerpo. Paradójicamente su mente no acepta «porque aunque recordaba el anillo de arrugas que le marcaban el cuello, ella se sentía aún joven y vital». Está atrapada en un cuerpo que está envejeciendo, que le ha privado de su ciclo de reproducción, que le arrebata su tersura, aunque trate de ensayar una especie de disfraz de adolescente, con pañuelos y accesorios que disimulen sus arrugas. La angustia es mayor al reconocer que su cerebro, al parecer, no había aceptado el viaje hacia la decadencia, el encogimiento y la muerte.

La dicotomía entre cuerpo y alma, por un lado, la alienta en la relación con un hombre joven para el amor. Por el otro, ilumina una barrera insalvable para acceder con dignidad a esta relación. Ella está convencida de que esto de la edad, en la mujer «era injusto» y sin embargo (toda esta suma de lamentaciones) al personaje le produce la certeza de hacer y ser ridículo. El ridículo, por parte de este personaje, no es asumido con humor o experiencia, sino como un presagio de angustia y deshonor.

Decide morir. Lo hace alternando sus recuerdos desde un escenario festivo, desde una *kermesse*. El círculo de la juventud, de la belleza, del color y de la limpieza; el círculo de la danza y la salud van quedando atrás en una coreografía de recuerdos felices. No quiere despertar. Sella su pacto con la muerte con una imagen que podemos leer en cualquier cuentito romántico, después de irse en la ensoñación de su juventud, «alarga su mano hacia los somníferos» para adentrarse en el último círculo sin interrupción.

COMENTARIO

Como hemos visto, tanto Baldi como Carmencita son personajes angustiados porque no aceptan su realidad. Sin embargo, la forma de resolver esta tensión o conflicto será a través de opciones diferentes. Mientras Baldi se entrega a la actividad de la «destrucción creadora» mediante una ficción de repugnancia dentro de una ficción de salud social, Carmencita se lanza a un país rosa, el de su juventud –esencializa esta ficción– pues no tolera la repugnancia que le provoca su realidad. Escapa de todo, acaba con su

vida sin más. Su identidad como «escritora mediocre» se observa en la búsqueda imposible de una alternativa feliz.

Baldi produce ficción para luego entregarse a una actividad que representa la «destrucción creadora». Carmencita, en contraste, como la escritora mediocre que es, no imagina el «otro lado» o a la ficción como una liberación de la realidad. Quiere habitar esa ficción, no puede tolerar el vértigo que produce la destrucción de esta ficción. Carmencita no crea ficción sobre la destrucción creadora, como se atreve Baldi y, por tanto, no tiene más alternativa que una muerte romántica.

El vértigo –al que no se atreve Carmencita– es el vacío que se identifica, entre la mascarada que compone lo real y lo ficticio que simula una segunda realidad. Está en las fisuras, constituye una experiencia del lenguaje para los modernos: la experiencia de la arbitrariedad y de lo transitorio.

Baldi hace que ese vacío sea evidente porque su ficción es que una mujer «histérica y literata» lo puede rechazar con repugnancia. Baldi se regocija en el vacío y crea lenguaje sobre el vértigo. Carmencita, al contrario, no tolera el vértigo, consecuente con el espíritu de una literata mediocre. Ella intenta una ficción realista que no aguanta un segundo *round*. No se atreve a reír de su ridículo, ni usa esa gran oportunidad para hablar de la condición moderna.

Considero que la grandeza de Onetti, esa que aparece incluso en sus pequeños cuentos, radica en su afirmación vanguardista, fundamentada en una noción expresionista del lenguaje.[23] Onetti trabaja sobre el acuerdo de la artificialidad del lenguaje, pero supera la propuesta simbolista y modernista, pues no propone superar «lo real» mediante la creación de un «valle poético» o de un «país alterno». Su propuesta, según esta lectura, no es hacer del lenguaje un territorio, sino un modo de vivir el lenguaje, en el que se practica la disolución de lo real. Esta disolución atañe también a lo «real» de la ficción.

Onetti se atreve al único juego creativo que puede el hombre moderno tener, y por tanto, el artista: la «destrucción creadora». Esta práctica no es un ejercicio puramente intelectual, conlleva una nueva sensibilidad: la risa frenética del ridículo, así como la angustia, la desazón y el horror.

---

23. El expresionismo no busca arcanos ni arquetipos, pone en ridículo la verosimilitud de la ficción. Tal vez, este sea uno de los contrastes más significativos entre Borges y Onetti.

Me aventuro a pensar, que entre las expectativas de Onetti, estuvo demostrar la marcada oposición existente entre el RIDÍCULO (con mayúsculas) y el ridículo en estos dos cuentos. Onetti renuncia a la esencialización de la estética, es en este sentido un polo opuesto de Borges, quien ha sido considerado un neo-platónico por quienes han visto en él un intento de asociar la escritura estética con los lenguajes sagrados, y con los arquetipos olvidados por la cotidianidad.

Por el contrario, el trabajo de Onetti quiere poner en ridículo la verosimilitud de la ficción; la cosmovisión en su obra viene, en mi opinión, no del encuentro con lo religioso, sino del encuentro con el hombre moderno, con su hipótesis intelectual acerca de la conexión entre los fragmentos de una totalidad estallada, con su conciencia de lo transitorio, con su uso plástico de la forma arbitraria del lenguaje, con su valentía frente al vértigo que produce la crítica al disolver el terreno de la estética. ❖

Fecha de recepción: 19 diciembre 2007
Fecha de aceptación: 28 marzo 2008

Bibliografía

Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Bogotá, El Áncora, 1995.
Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1991.
Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980.
Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Antrhopos, 1989.
—— *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989.
Eliade, Mircea, *El vuelo mágico y otros ensayos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.
Elger, Diezmar, *Expresionismo: una revolución artística alemana*, Francfort, Taschen, 1993.
Goldman, Lucien, *El Hombre y lo absoluto*, Madrid, Alianza, 1979.
Harvey, David, *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.
Malatesta, Julián, *El movimiento romántico versus las vanguardias de principios del siglo* XX, Cali, Universidad del Valle, 2004.
Onetti, Juan Carlos, *Cuentos completos (1933-1993)*, México, Alfaguara, 1995.
Picasso, Pablo, *The creative Eye*, Bournemouth, Parkstone, 1996.
Sucre, Guillermo, *La máscara y la transparencia: ensayos sobre poesía Hispanoamericana,* México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
23 / I semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

Notas sobre la presencia mapuche en la literatura chilena*

MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ
Universidad de Concepción, Chile

RESUMEN

Mauricio Ostria revisa la manera en que el mapuche es presentado en la literatura chilena. Durante la Colonia, ciertos rasgos de los indios mapuches resaltados por *La Araucana*, de Alonso de Ercilla (valor, rebeldía, destino épico de resistencia), contribuyeron a configurar la identidad del pueblo chileno. Durante la república, la percepción camina entre la admiración y la conmiseración, y el desprecio por el excluido. En el siglo XX predomina la exclusión, la idea del mapuche como un ser moralmente degradado; sin embargo, poetas como Gabriela Mistral y Pablo Neruda se aproximan con distintos puntos de vista, apartados del desprecio. A fines del siglo XX, la mirada multicultural inicia una literatura que pretende dar voz al mapuche; escritores de esta línea son Violeta Cáceres, Clemente Riedemann, y poetas de origen mapuche, como Jaime Luis Huenún, Leonel Lienlaf, Elicura Chihuailaf («la más reflexiva, la más polémica, la más lúcida de las voces mapuches, la más consciente de la función de resistencia e identidad cultural»), son los que más luchan por una nueva percepción del mapuche que, aun ahora, es visto por la sociedad chilena como héroe, bárbaro o víctima.

PALABRAS CLAVE: Literatura chilena, *La Araucana*, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, nuevos poetas chilenos, poetas mapuches, representación, nación.

* Este trabajo forma parte del proyecto, «Oralidad y escritura en la literatura chilena contemporánea», financiado por FONDECYT.

SUMMARY

Mauricio Ostria reviews the way in which the Mapuche people are presented in Chilean literature. During the process of colonization, certain traits of the Mapuche indians highlighted in *La Araucana*, by Alonso de Ercilla (value, rebelliousness, epic destiny of resistance), contributed to the make up of the Chilean people's identity. During the republic, the perception fluctuates between admiration and sympathy, and scorn for the excluded. In the 20th century the theme of exclusion prevails, the idea of the Mapuches as morally degraded beings; nevertheless, poets such as Gabriel Mistral and Pablo Neruda approach it with different viewpoints, removed from contempt. At the end of the 20th century, the multicultural gaze begins a literature that aims to give voice to the Mapuches; examples of these include Violeta Cáceres, Clemente Riedemann, and poets of Mapuche origen, such as Jaime Luis Huenún, Leonel Lienlaf, Elicura Chihuailaf («the most thoughtful, the most controversial, the most aware of the role of resistence and cultural identity»), are those who most struggle for a new perception of the Mapuches who, even now, are considered heroes, barbarians or victims by Chilean society.

KEY WORDS: Chilean literature, *La Araucana*, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, new Chilean poets, Mapuches, representation, nation.

PARADÓJICAMENTE, NUESTRO MUNDO de la globalización es también el mundo de lo multicultural, nuestro mundo racista es también el mundo de la multietnicidad, nuestro mundo regido por el todopoderoso mercado es también el mundo de las nostalgias y utopías ecologistas. Aun en Chile, donde el concepto de homogeneidad cultural y racial fue durante mucho tiempo indiscutible, nos abrimos hoy, un poco a regañadientes, a la posibilidad de discutir la existencia de territorios culturalmente diversos, otros, heterogéneos. Resulta que no éramos los ingleses de América.

En el Chile moderno la forma más amplia de racismo y discriminación respecto de los indígenas ha sido el ignorarlos, el ningunearlos, como dicen los mexicanos. En Chile todos somos chilenos, iguales ante la ley, se dice con orgullo fácil. «Las sociedades latinoamericanas (también la chilena), sus Estados nacionales, se levantaron sobre la negación de 'lo indígena'. El no reconocimiento condujo a la discriminación, y ésta a la marginalidad y a la pobreza».[1] En este marco, a menudo se ve a los movimientos indígenas como instrumentos de ideologías extremistas.

1. José Bengoa, *La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile*, Santiago, Ediciones Sur, 1996, p. 113.

En los primeros enfrentamientos de la Conquista, el reconocimiento de los indígenas era obvio, se basaba en la noción de resistencia: héroe, enemigo, aliado, etc. En la Colonia, el indio se convirtió en un estrato social inferior. En el caso del mapuche, apunta Bengoa:

> la categoría no solo era individual, sino también colectiva. Por ello se celebraban parlamentos en los que se reconocían los derechos a «los indios». Incluso, en no pocas ocasiones se les otorgaba el trato de «naciones» […], se intercambian «embajadores» y había política de «fronteras». […] Después de la Independencia, el criollo entra en competencia con el indio por la posesión de la tierra. La igualdad formal trajo como consecuencia la desaparición de los «pueblos de indios», la incorporación de muchos de estos al peonaje criollo, mientras otros resistían, se marginaban o refugiaban en lugares más o menos inaccesibles. Como consecuencia, la sociedad chilena tendió a pensar al mapuche como etnia en extinción y a no reconocerlo como grupo, comunidad o nación culturalmente diferente de los chilenos. Incluso, el llamado indigenismo, surgido en las primeras décadas del siglo, no reconoce al indio como parte de una sociedad diferente, como un sujeto colectivo, sino principalmente como un sector extremadamente explotado de la sociedad. Los indigenistas reunidos en Pátzcuaro en 1949 perciben que los indígenas y sus comunidades son explotados por ser marginales a la sociedad global, como se la denomina en esa época, y en especial por no conocer los códigos de esta sociedad. El uso de la lengua indígena es señalado como la principal fuente de marginalidad y pobreza. La castellanización, la más importante acción educadora según los indigenistas, será la palanca propuesta para lograr una mayor comunicación entre los indígenas y los Estados nacionales, que deben transformarse a sí mismos en «Estados protectores».[2]

Concordante con esta postura, la mayoría de los escritores que en Chile y en América Latina se han ocupado del llamado problema del indio, o han incorporado al indio como tema, motivo o personaje de sus trabajos literarios,[3] lo han hecho con una visión paternalista, de conmiseración por su situación social y, a menudo, mostrándose partidarios de cambios que permitan la integración del indígena en la sociedad chilena y latinoamericana. En el fondo, se procura que los indios dejen de serlo. No obstante, en algunos

2. *Ibíd*., pp. 113-115.
3. Cfr., entre otros, Raviola 1965 y 1969, Yankas 1970, Epple 1994, Antillanca y Loncon 1997, Carrasco 2000.

autores persiste la noción del indígena como ser inferior, bárbaro que, por lo tanto debe ser eliminado por la civilización.[4]

A partir de *La araucana*, el famoso poema de Ercilla, se consolida una visión épica del mapuche, a quien desde entonces se le llama araucano y que se caracteriza por su condición guerrera, su apego a la tierra y su irrenunciable vocación libertaria. Tal paradigma genera una larguísima tradición literaria, manifestada en poemas y relatos de distintas épocas y tendencias y adquiere tal prestigio que pronto se confunde con los valores de la chilenidad: la descripción ercillesca de Chile y de los araucanos se convierte en el paradigma del chileno patriota que, entonces, aparece como descendiente directo de los araucanos: «De tres siglos lavamos la afrenta combatiendo en el campo de honor», asevera nuestro himno nacional, fundiendo la resistencia araucana con las luchas de los criollos por la independencia. Surge, así, lo que se ha llamado el mito de Chile.[5] El propio Neruda llama a Ercilla el inventor de Chile.[6]

En el período republicano, la literatura empieza a exhibir la profunda escisión que caracterizará a la cultura chilena: la antítesis entre la visión heroica del araucano, heredada de Ercilla, y la bárbara y decadente del mapuche, degradado por la usurpación y el vasallaje, van construyendo una cultura ezquizofrénica que, por un lado, admira y reverencia al araucano mítico y, por otro, desprecia y rechaza al indio, campesino pobre o sirviente en el último peldaño de la escala social urbana. «A nuestros fantásticos héroes –escribe Neruda– les fuimos robando la mitológica vestidura hasta dejarles un poncho indiano raído, zurcido, salpicado por el barro de los malos caminos, empapado por el antártico aguacero».[7]

En el siglo XIX, escritores como Lastarria, Jotabeche, Salvador Sanfuentes oscilan entre la admiración y el vituperio;[8] Blest Gana encarna la

4. Recuérdese a vía de ejemplo, el exterminio de indígenas ocurrido a fines del siglo XIX en la Patagonia chilena y argentina.
5. Ariel Peralta, *El mito de Chile*, Santiago, Universitaria, 1971.
6. «Nosotros tuvimos en Ercilla (…) inventor y libertador.
Ercilla no solo vio las estrellas, los montes y las aguas, sino que descubrió, separó, y nombró a los hombres. Al nombrarlos les dio existencia…» [Pablo Neruda, «El mensajero», en Pablo Neruda, *et al.*, *Ercilla inventor de Chile*, Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1971, p. 12].
7. Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, Barcelona, Bruguera, 1990, p. 290.
8. «La raza que nosotros despreciamos / porque su inculta rustiquez miramos, / abriga

dualidad en dos personajes antagónicos;[9] Máximo Ramón Lira expresa muy bien la contradicción de la visión criolla sobre el indio, entre el ayer remoto del mito y la historia presente: «los araucanos no eran por aquel tiempo la raza degenerada i envilecida que conocemos hoy»,[10] Alberto del Solar [1888] ofrece una variante de la oposición: civilización cristiana / barbarie pagana, encarnada en la cautiva María y en el raptor Huincahual. Ya en el siglo XX, la influencia del positivismo naturalista se hace sentir con nitidez en el privilegio de los rasgos negativos del indígena. Véase, por ejemplo, esta afirmación de Mariano Latorre en *Mapu*: «Contagió el indio al colono de pereza y superstición y el colono al indio, de sus vicios de mestizo y de sus rudimentarios hábitos rurales»;[11] en tanto, en *Flor Lumao*, la novela de Lautaro Yankas, el personaje Marcos Strobel encarna la generalizada opinión del chileno: «Su desprecio por la indiada era grande, aunque nunca lo manifestara. En cada mapuche veía un ladrón y un borracho, y de haber podido hacerlo, los hubiera mandado a todos al infierno».[12] Aunque la figura del mapuche degradado es la dominante en la narrativa chilena de la primera mitad del siglo XX, no faltan los resabios ercillescos en ciertos relatos de tinte histórico, como *El mestizo Alejo* [1934], de Víctor Domingo Silva, *Lautaro, joven libertador de Arauco* [1943], de Fernando Alegría[13] o *Supay el cristiano* [1967], de Carlos Droguett. La generación neorrealista, en cambio, concorde con los principios que orientan el indigenismo literario en América Latina, asume una actitud de reivindicación social y de aproximación cordial hacia el mapuche: así, Reinaldo Lomboy, en *Ranquil* [1942], Daniel Belmar, en *Roble huacho* [1948] y las ya citadas novelas de Alegría y Droguett. Por fin, en años más recientes, coincidente con la aparición de las tendencias neoin-

---

un alma noble…» [Salvador Sanfuentes, *Obras escogidas*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1921, p. 159].

9. En la novela *Mariluán*, el protagonista homónimo representa al indio civilizado y Peoquilén, el bárbaro salvaje [Alberto Blest Gana, *Un drama en el campo*. *La venganza*. *Mariluán*, Santiago, Zig-Zag, 1968, 6a. ed.].
10. Máximo Ramón Lira, *A orillas del Bío Bío. Escenas de la vida araucana*, Santiago, Imprenta de El Independiente, 1870, p. 8.
11. Una visión muy cerca, por ejemplo, a la de Alcides Arguedas, especialmente en *Pueblo enfermo*. Cfr. Mariano Latorre, *Mapu*, Santiago, Orbe, 1945, 2a. ed., pp. 8-9.
12. Lautaro Yankas, *Flor Lumao*, Santiago, Zig-Zag, 1954, 3a. ed., p. 14.
13. Cfr. Eduardo Barraza Jara, *De La araucana a Butamalón, El discurso de la conquista y el canon de la literatura chilena*, pról. G. Triviños, Valdivia, Universidad Austral de Chile (Estudios Filológicos, anejo 17), 2004, pp. 156-160.

digenistas, algunos narradores chilenos, sin superar del todo el hiato que marca y condiciona la aproximación indigenista, ya señalado tempranamente por Mariátegui, logran aproximaciones muchísimo más comprensivas y más profundas de la realidad mapuche. Es el caso de la novela *Juan del agua* [1971] y los cuentos de *Piam…* [1971], de Luis Vulliamy [1971],[14] de las novelas *Memorial de la noche* [1998], de Patricio Manns,[15] *Butamalón*, de Eduardo Labarca [1997],[16] *La revuelta* [1988] y, sobre todo, *Sueño con menguante* [1999], de Sonia Montecino. Esta última intercala en el relato autobiográfico de la narradora protagonista el discurso directo, también autobiográfico, de una machi.[17] Asimismo, a la manera de una investigación antropológica, se agrega como anexo un «Cuaderno de terreno», que incluye transcripciones en forma de notas y dibujos de plantas y símbolos mapuches. Ese cuaderno funciona como clausura del texto y, en definitiva, otorga la última palabra a la machi. La narradora huinka (chilena) se asume como «el papel en que ella [la machi] escribe lo que quiere, lo que piensa que es posible trazar y borronear, lo que desea inscribir como mensaje y que yo transcribo ya sin preguntar».[18] De modo que al final del relato, cuando la machi pregunta: «¿Dónde está mi libro, el libro en que te dije que escribieras mis sueños»?, la narradora responde: «… nada se ha perdido porque yo era el papel donde tus sueños se escribían».[19] Así, pues, al fin de este rápido recorrido, nos encontramos lejos de las imágenes derogativas del canon indigenista chileno. Ahora

14. En ambos libros se logra una visión más próxima al mundo indígena, alejada del estereotipo denigratorio o lastimero de la mayoría de los relatos anteriores. El esfuerzo por asumir una perspectiva interiorizada queda atestiguado en el título del libro de cuentos. Efectivamente, *Piam…,* significa «se dice, se cuenta», en mapudungun.
15. El narrador de *Memorial de la noche* asume la condición de transmisor de una historia (el episodio trágico de Ranquil), recibida de primera mano, de quienes fueron protagonistas de los hechos. Este mecanismo permite transitar de ida y vuelta desde la perspectiva de un periodista chileno a la de los ancianos mapuches con los cuales aquél dialoga.
16. *Butamalón* se construye sobre dos historias paralelas, la de un traductor contemporáneo y la de un fraile del siglo XVII, prisionero de los indios e identificado con ellos. Hay aquí, en cierta forma, una especie de intertextualidad con *El cautiverio feliz*, de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán. Sobre *Butamalón*, véase el documentadísimo libro de Eduardo Barraza Jara (2004).
17. Voz mapuche que designa a un(a) curandero(a) de oficio.
18. Sonia Montecino, *Sueño con menguante*, *Biografía de una machi*, Santiago, Sudamericana, 1999, p. 160.
19. *Ibíd*.

se trata de construir un discurso igualitario, un diálogo intercultural en el que la alteridad asume su propio decir.

Entre los poetas, Gabriela Mistral y Pablo Neruda[20] se aproximan al mundo mapuche por vías diferentes. En el caso de Mistral, su entraña campesina,[21] le hace comprender íntimamente el sufrimiento de los pueblos indígenas despojados de sus tierras: «…creo que estas indiadas [los araucanos] –dice–, como todas las demás, fueron aventadas, enloquecidas y barbarizadas en primer lugar por el despojo de su tierra».[22] Y también:

> Hay que saber [...] lo que significa la tierra para el hombre indio, hay que entender que lo que para nosotros es una parte de nuestros bienes, una lonja de nuestros numerosos disfrutes, es para el indio su alfa y su omega, el asiento de los hombres y el de los dioses, la madre aprendida como tal desde el gateo del niño, algo como una esposa por el amor sensual con que se regodea en ella y la hija suya por siembras y riesgos. Estas emociones se trenzan en la pasión profunda del indio por la tierra [...]; no llegaremos nunca al fondo del amor indígena del suelo.[23]

En «Poema de Chile» la hablante-fantasma los contempla esencialmente despojados:

> Hasta su nombre les falta.
> Los mientan «araucanos»
> ……
> Ellos fueron despojados,
> pero son la Vieja Patria,
> el primer vagido nuestro…[24]

Mistral –como la mayoría de los hispanoamericanos– no conocía ni menos hablaba idioma amerindio alguno. Por este mismo desconocimiento, solo es sensible a los valores y efectos eufónicos, rítmicos y emotivos de esas

20. No deja de ser significante el que ambos poetas solo hayan descubierto literariamente al indígena después de sus experiencias mexicanas.
21. Jaime Concha, *Gabriela Mistral*, Madrid, Júcar, 1987.
22. Gabriela Mistral, *Recados: contando a Chile*, selección, prólogo y notas de Alfonso M. Escudero Santiago, Santiago, Editorial del Pacífico, 1957, p. 84.
23. *Ibíd*.
24. Gabriela Mistral, *Poema de Chile*, Barcelona, Pomaire, 1967, p. 196.

lenguas: «… cruzan de tarde en tarde una palabra, de la que recibo la dulzura, sin comprender el sentido».[25] Y añade:

> [...] la lengua hablada por las mujeres, una lengua en gemido de tórtola sobre la extensión de los trigos […]; una cantilena de rezongo piadoso, o quien sabe si de oración indígena; criaturas que hablan y cantan con una voz tan extraña que, si no articulasen palabras, no las reconoceríamos como de semejantes.[26]

Neruda se aproxima al mundo mapuche a través de la empatía territorial y las imágenes materiales. La visión heroica de *La Araucana* persiste, por así decirlo, vegetalizada, hecha bosque y madera, lluvia y barro, en la palabra raigal del poeta:

> Allí germinaban los toquis.
> De aquellas negras humedades,
> De aquella lluvia fermentada
> En la copa de los volcanes
> Salieron los pechos augustos,
> Las claras flechas vegetales,
> Los dientes de piedra salvaje,
> Los pies de estaca inapelable,
> La glacial unidad del agua.[27]

---

25. Gabriela Mistral, *Gabriela anda por el mundo*, selección y prólogo de R. E. Scarpa, Santiago, Andrés Bello, 1978, p. 101.
26. Gabriela Mistral, *Recados: contando a Chile*, selección. Sin darse cuenta, Mistral, en su extrañeza, patentiza la oposición radical entre una cultura eminentemente oral y otra letrada. Vale aquí la reflexión de Eduardo Barraza: «El 'país de la memoria oral' no es el territorio de la historia escrita. Las interacciones entre ambos espacios están marcados por la voz y la rememoración en el aire, frente a la escritura en la página donde la voz se enajena en grafía y protestación actuarial, y afecta al discurso que realiza el pueblo mapuche sobre la conquista y sus héroes. Sus fronteras están marcadas por un 'antes', perteneciente a ese pasado-presente oral de un pueblo, y un 'después', que se concreta al modo de ese otro presente-futuro escritural que marcará la llegada, no solo de 'la peluca y la casaca' –como señala Neruda–, sino más bien, por esa otra conquista definitiva que efectúa la mano española que escribe» [E. Barraza Jara, *De La araucana a Butamalón, El discurso de la conquista y el canon de la literatura chilena*, p. 146].
27. Pablo Neruda, *Canto general*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993, pp. 72-73.

El toqui Caupolicán emerge como una emanación del bosque, es el bosque mismo, es un árbol del bosque, el sueño del bosque con el que el propio poeta se identifica tantas veces:

En la cepa secreta del raulí
creció Caupolicán torso y tormenta,
y cuando hacia las armas invasoras
su pueblo dirigió,
anduvo el árbol,
anduvo el árbol duro de la patria.
Los invasores vieron el follaje
moverse en medio de la bruma verde,
las gruesas ramas y la vestidura
de innumerables hojas y amenazas
el tronco terrenal hacerse pueblo,
las raíces salir del territorio.
……..
Otros árboles con él vinieron.

Toda la raza de ramajes rojos,
todas las trenzas del dolor silvestre
todo el nudo del odio en la madera.
Caupolicán, su máscara de lianas
levanta frente al invasor perdido:
……..
es un rostro del bosque,
un mascarón de acacias arrasadas,
una figura rota por la lluvia,
una cabeza con enredaderas.
……..
Arauco era el rumor del agua errante.
……..
Arauco replegó su ataque verde
……..
era solo un sueño del bosque,
el árbol que se desangraba.
……..

Más hondo caía esta sangre.
Hacia las raíces caía
Hacia los muertos caía.
Hacia los que iban a nacer.[28]

En nuestros días, Violeta Cáceres, en *La Memoria del agua (1557)*, asume la pasión amorosa, mediante la reescritura de la leyenda chilena de Llacolén, dando cabida a un hermoso diálogo entre el castellano y el mapudungo: el contrapunto de ritmos, tonos, sintaxis e imágenes es de notable eficacia en la construcción de una visión mestiza, a través de la que se consigue renovar la fisonomía más o menos convencional del tópico del amor funesto. Indigenismo neorromántico, el de Violeta Cáceres, supera largamente la visión idealizada y evanescente del indígena en las leyendas indianistas del siglo XIX, mediante la construcción de una figura lírica de gran poder evocativo en cuanto a sugerir las vivencias de una mujer mapuche enamorada, los conflictos de su alma, desde dentro. La búsqueda de efectos mapuchizantes se concreta, por ejemplo, en las reiteraciones de sonidos, frases, imágenes que van creando un ritmo con resabios de decires, música y danzas primitivas:

madre mía de lunas y lagunas

bienvenida seas malen a nuestra tierra
bienvenida doncella a nuestra tierra [I: 22];

Origen fugaz es lo nombrado de mi nombre,
Llankolén es lo nombrado de mi nombre, [II: 23];

Nacida hija del cacique
Mapuche hija del cacique [III: 24];

Maduro el tiempo de aventar los colihuachos
maduro el tiempo de zumbar los moscardones
maduro el tiempo de la espiga y la crisálida. [VII: 28];

le han cortado ambas manos le han cortado [XX: 47];

Todo está maduro
mis órganos maduros

28. *Ibíd*. pp. 74-76.

todo está en su punto
kelmetun en su punto
mi deseo en su punto
……
mariposa nocturna yo te sigo
reflejo nocturno yo te sigo
luna nocturna yo te sigo
……
La memoria del agua y mi tristeza
kurïwepiukemalen y mi tristeza
esta melancolía, esta tristeza
ale! ananay!, mi tristeza
luz de luna, ¡ay que dolor!, mi tristeza
¿qué haremos los dos? y esta tristeza
ale! ananay!, mi tristeza. [IV: 25].

Por su parte, Clemente Riedemann, en *Karra Maw'n* [1984], construye una escritura polifónica en que dialogan las diversas etnias y culturas del sur chileno en el contexto de un intenso juego intertextual en el que se hilvanan la biografía personal, la crónica histórica y el mito.

Finalmente, son los poetas de origen mapuche –en la poesía chilena de la hora– los que reivindican e instalan con propiedad, en su propia lengua y en español, la auténtica visión indígena y con ella, la presencia de la alteridad que hace posible el verdadero diálogo intercultural en la literatura chilena.[29] Así, por ejemplo, Jaime Luis Huenún que traslada el ritmo del «Purrún»[30] mapuche a un vivaz contrapunto rítmico castellano, transido de aromas de la tierra:

Yo la miro
danza
canelo florecido lleva en sus manos
danza
sus pequeños pies llenos de tierra
danza
flores de ulmo y miel en su cabello
danza
ríe y danza
bebe su muday

29. Sobre el diálogo intercultural y literario, véase, Troncoso 1999 y Carrasco 1991a, 1991b y 1992.
30. Purrún: baile colectivo usado en el «nguillatún» y otros ceremoniales.

yo la miro
yo no danzo
y el polvo que levanta el baile
me oculta
ante sus ojos.[31]

Así, Leonel Lienlaf, elemental y simple, material, unimismado con las puras aguas de la más límpida canción:

la lluvia me habla
con frescura,
me mira desde el suelo empapado
luego se desliza por mi espíritu
hasta el otro lado del tiempo.

Mi corazón es como el canto
de la lluvia,
es el olor fresco
de mis pensamientos.[32]

Así, Elicura Chihuailaf, cuya visión de mundo y trasmundo, de raigambre mapuche, recuerda los antiguos cantares mexicanos, por cierto disfrasismo, por el aire arcaico de alusiones y animismos, por la solemnidad hímnica y el íntimo contento:

Desde los ulmos que brotan
en la cordillera
del gran Río del Cielo
me llegó, Padre Azul, la miel
de tu ternura
Silba, canta, mi corazón
pasa volando
en los ojos ya vacíos
del invierno
Canto y silbo yo también
Como un ave posado
Sobre el Árbol del Contento

31. Jaime Luis Huenún, *Ceremonias*, Santiago, Editorial USACH, 1999, p. 21.
32. Leonel Lienlaf, *Se ha despertado el ave de mi corazón*, Santiago, Universitaria, 1990, 2a. ed., p. 89.

Y luego anuncio y entro jubiloso
Mi espíritu soñándose
en la casa de la Primavera.[33]

Es Chihuailaf, además, la más reflexiva, la más polémica, la más lúcida de las voces mapuches, la más consciente de la función de resistencia e identidad cultural que su escritura bilingüe cumple en el concierto de la tradición poética chilena. Por eso, contesta con un rotundo «la llave que nadie ha perdido» al Neruda del *Canto general*, que había dicho: «las iniciales de la tierra estaban escritas. // Nadie pudo / recordarlas después: el viento / las olvidó, el idioma del agua / fue enterrado, las claves se perdieron».[34] Asimismo, polemiza con la visión desencantada de Enrique Lihn, reivindicando los plenos poderes de la poesía:

La poesía no sirve para nada,[35] me dicen
Y en el bosque los árboles se acarician
con sus raíces azules y agitan sus ramas
el aire, saludando con pájaros la Cruz del Sur
La poesía es el hondo susurro de los asesinados
el rumor de hojas en el otoño, la tristeza
por el muchacho que conserva la lengua
pero ha perdido el alma
La poesía, la poesía, es un gesto, el paisaje
tus ojos y mis ojos muchacha, oídos corazón
la misma música. Y no digo más, porque
nadie encontrará la llave que nadie ha perdido
Y poesía es el canto de mis antepasados
el día de invierno que arde y apaga
esta melancolía tan personal.[36]

No extraña, entonces, que defina su poesía como «el primer grito de un pueblo al que no dejan nacer»[37] y también: «tal vez un día con sangre pintaré / los caminos de mi pueblo».[38]

---

33. Elicura Chihuailaf, *En el país de la memoria*, Quechurewe, Temuco, edición particular, 1988, p. 97.
34. Pablo Neruda, *Canto general*, p. 7.
35. Enrique Lihn, *Escrito en Cuba*, México, Alacena, 1969, p. 42. Véase al respecto, Mauricio Ostria, 2006.
36. *Ibíd.*, pp. 59-61.

En suma, no obstante algunos intentos honestos y algunas aproximaciones sugestivas, la impresión general es que el indio, el mapuche, héroe, bárbaro o víctima, sigue siendo un personaje desconocido, excluido, el otro silenciado que no queremos, o no sabemos descubrir, porque el derecho a la diferencia, la estimación de la pluralidad cultural como un bien social constituye todavía una deuda pendiente, claro, no solo en el plano meramente literario, sino en el más amplio de la cultura y la sociedad chilenas. No obstante, el panorama parece estar cambiando, sobre todo, gracias al camino abierto por los propios escritores de origen mapuche. ❖

Fecha de recepción: 05 febrero 2008
Fecha de aceptación: 30 marzo 2008

Referencias bibliográficas

Antillanca, Ariel y César Loncon, *Entre el mito y la realidad. El pueblo mapuche en la literatura chilena*, Santiago, LOM, 1997.

Barraza Jara, Eduardo, *De La araucana a Butamalón. El discurso de la conquista y el canon de la literatura chilena*, pról. G. Triviños, Valdivia, Universidad Austral de Chile (Estudios Filológicos, anejo 17), 2004.

Bengoa, José, *La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile*, Santiago, Ediciones Sur, 1996.

Blest Gana, Alberto, *Un drama en el campo. La venganza. Mariluán*, Santiago, Zig-Zag, 1968, 6a. ed.

Cáceres, Violeta, *La memoria del agua* (1557), Concepción, SEMCO, 1999.

Carrasco, Iván, «Textos poéticos chilenos de doble registro», en *Revista Chilena de Literatura*, No. 37, Santiago, Universidad de Chile, 1991a, pp. 113-122.

—— «Los textos de doble codificación», en *Estudios Filológicos*, No. 26, Valdivia, Universidad Austral de Chile, 1991b, pp. 5-15.

—— «Literatura de contacto interétnico», en *Estudios Filológicos*, No. 27, 1992, pp. 197-112.

—— «Poesía mapuche en la literatura chilena», en *Estudios Filológicos*, No. 35, 2000, pp. 139-149.

Chihuailaf, Elicura, *En el país de la memoria*, Quechurewe, Temuco, edición particular, 1988.

37. Elicura Chihuailaf, *En el país de la memoria*, p. 76.
38. Elicura Chihuailaf, *De sueños azules y contra sueños*, Santiago, Universitaria, 1990, 2a. ed.

—— *De sueños azules y contra sueños*, Santiago, Universitaria / Cuarto Propio, 2000, 2a. ed.
Concha, Jaime, *Gabriela Mistral*, Madrid, Júcar, 1987.
Del Solar, Alberto, *Obras completas*, París, Garnier, 1888.
Epple, Juan Armando, «*Actas del Bío Bío* y el canon indigenista de Chile», en *El arte de recordar*, Santiago, Mosquito Editores, 1994, pp. 77-96.
Huenún, Jaime Luis, *Ceremonias*, Santiago, Editorial USACH, 1999.
Latorre, Mariano, *Mapu*, Santiago, Orbe, 1945, 2a. ed.
Lienlaf, Leonel, *Se ha despertado el ave de mi corazón*, Santiago, Universitaria, 1990, 2a. ed.
Lihn, Enrique, *Escrito en Cuba*, México, Alacena, 1969.
Lira, Máximo Ramón, *A orillas del Bío Bío. Escenas de la vida araucana*, Santiago, Imprenta de El Independiente, 1870.
Mistral, Gabriela, *Recados: contando a Chile*, selección, prólogo y notas de Alfonso M. Escudero Santiago, Editorial del Pacífico, 1957.
—— *Poema de Chile*, Barcelona, Pomaire, 1967.
—— *Gabriela anda por el mundo*, selección y prólogo de R. E. Scarpa, Santiago, Andrés Bello, 1978.
Montecino, Sonia, *Sueño con menguante, Biografía de una machi*, Santiago, Sudamericana, 1999.
Neruda, Pablo, «El mensajero», en Pablo Neruda, *et al.*, *Ercilla inventor de Chile*, Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1971.
—— *Para nacer he nacido*, Barcelona, Bruguera, 1990.
—— *Canto general*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993.
Ostria González, Mauricio, «Sobre la conciencia escritural de la poesía mapuche. A propósito de un poema de Elicura Chihuailaf», en *Anales de Literatura Chilena*, No. 7, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006.
Peralta, Ariel, *El mito de Chile*, Santiago, Universitaria, 1971.
Raviola, Víctor, «Lo araucano en la literatura chilena», en *Revista Stylo*, No. 1, Temuco, Universidad Católica de Temuco, 1965.
—— «El tema mapuche en algunas obras literarias chilenas. Siglo XX», en *Revista Stylo*, No. 9, Santiago, 1969.
Sanfuentes, Salvador, *Obras escogidas*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1921.
Troncoso Araos, Ximena, «Ercilla, Neruda y Chihuialaf en vivo», en *Acta Literaria*, No. 24, Universidad de Concepción, 1999, pp. 131-144.
Yankas, Lautaro, *Flor Lumao*, Santiago, Zig Zag, 1954, 3a.ed.
—— «El pueblo araucano y otros aborígenes en la literatura chilena», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 247, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1970, pp. 113-137.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
23 / I semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

DEBATES EN TORNO A LA CULTURA

Imaginarios y retórica en torno a las fronteras ecuatorianas[1]

ROQUE ESPINOSA
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

RESUMEN

El «poder republicano» en el Ecuador, durante los siglos XIX y XX ha representado de opuestas maneras el espacio de frontera con Colombia («el hermano del Norte») y con Perú («el enemigo», «Caín de América»); representaciones que han generado discursos de soberanía, cuya función es buscar la construcción de un orden social, la implantación de «leyes» (de la Iglesia, el Estado). Por otro lado, las fronteras, sobre todo surorientales, eran representadas como espacios indeterminados («zonas baldías», ignotas, peligrosas, con una débil o nula presencia estatal), y sus habitantes, como «salvajes». Todo ello generó otro tipo de discursos: los civilizatorios, que buscaban misionar; colonizar y concesionar (esto es, ceder el control de territorios baldíos a compañías e inversionistas extranjeros, para que se hicieran cargo de la explotación de recursos naturales y la administración de los mismos). Si bien las diferencias entre los discursos se difuminan, los imaginarios de los que se parte (en relación con los territorios baldíos y zonas de frontera) se mantienen y reconstituyen durante el siglo XX. Ambos son retóricas que contribuyen al desconocimiento y negación de la realidad de estas zonas.

1. Este trabajo retoma y desarrolla algunas ideas de dos textos anteriores: «Anotaciones sobre los discursos en torno a la frontera colombo-ecuatoriana», *Comentario Internacional, revista del Centro Andino de Estudios Internacionales*, No. 6, II semestre 2005-I semestre 2006; «Efectos del conflicto colombiano en las provincias de la frontera Norte de Ecuador: Esmeraldas, Carchi, Sucumbíos», Introducción, Quito, UASB / BID, 2006.

PALABRAS CLAVE: Representación, imaginario, frontera, civilizatorio, discurso, poder, concesión, Estado, indígenas, colonización.

SUMMARY

The «Republican power» in Ecuador, during the 19th and 20th centuries has represented in contrasting ways the border space shared with Colombia («the brother of the North») and with Peru («the enemy», Cain of America»); representations that have provoked debates on sovereignty, whose function is to search for the construction of a social order, the implanting of «laws» (of the Church, the State). On the other hand, the borders, especially those in the south east, were represented as underdetermined spaces (undiscovered dangerous «wastelands», with a weak or non-existent state presence), and its inhabitants, as «savages.» All of this sparked another type of debate: those that aimed to civilize the inhabitants, who sought to preach to them; colonize and grant concessions (that is, give control of the wastelands to foreign companies and investors, in order for them to exploit and manage the natural resources). If the differences between the debates became blurred, the imageries of those who left (in relation to the wastelends and border zones) remained and were rebuilt during the 20th century. Both are rhetorics that contribute to the lack of knowledge and denial of the reality of these zones.

KEY WORDS: Representation, imaginary, border, civilizers, speech, power, concession, State, Indians, colonization.

INTRODUCCIÓN

CONVIENE RETENER UNA afirmación: al inicio de *La colonización de lo imaginario*, Serge Gruzinski, señalaba que su empresa al analizar una vasta documentación entre los siglos XVI-XVIII, era estudiar a los indios de la Nueva España o, «para más ser exactos, captar lo que representaban a los ojos de las autoridades españolas».[2] Su esfuerzo, en este sentido, estaba orientado a entender la manera cómo el poder español representaba a los indios mexicanos durante la «Colonia».

Esta afirmación puede ser retomada de manera general: en distintos ámbitos se puede estudiar la manera cómo el poder representa a las gentes y los espacios en que éstas viven y sobre los cuales intenta tener algún tipo de control. Desde esta perspectiva podemos decir que este trabajo reflexiona

2. Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 11.

sobre la manera cómo el «poder republicano» representa el espacio de frontera y quienes habitan en este ámbito de qué modo, sobre la base de esta representación, se genera un discurso de carácter civilizatorio y de soberanía que anima la retórica política y las prácticas sociales derivadas de esta última. Finalmente, cómo esta retórica histórica se intercepta[3] como una nueva retórica derivada del conflicto, primero con el Perú y actualmente con Colombia.

LAS TÓPICAS POLÍTICAS SOBRE LAS FRONTERAS

Amigos y enemigos

Desde comienzos del siglo XIX y hasta finales del XX, Ecuador mantuvo una conflictiva relación con el Perú, que le llevó a una situación permanente de guerra, debido a la indefinición de sus fronteras, particularmente, en la región amazónica. Esta situación «culminó» con la guerra de 1941, que dio origen al Protocolo de Río de Janeiro de 1942, por el que se demarcaron las fronteras y más tarde a las «guerras» de 1982 y de 1995, que terminaron con el reconocimiento de dicho Protocolo.

Esta situación permanente de conflicto dio origen a una extensa literatura que, al menos en el caso ecuatoriano, se puede rastrear en la denominada «Historia de Límites» que hasta fines de los años 70 fue asignatura obligatoria para los últimos años de bachillerato en todos los colegios del país. En esta literatura las tópicas,[4] especialmente después del Protocolo de Río, son continuas y recurrentes, y describen de una manera específica al Perú y al Ecuador. Perú es generalmente considerado el «enemigo del Sur», el «Caín

3. Gruzinski, dice que los imaginarios nacen en «el cruce de las esperas y de las respuestas, en la conjunción de las sensibilidades y de las interpretaciones, en el encuentro de las fascinaciones y los apegos suscitados por la imagen» (Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 14). De una manera igualmente general se puede decir, por tanto, que los imaginarios se constituyen en el cruce, conjunción y fascinación de las interpretaciones y sensibilidades que aquellos suscitan y que unos y otros forman parte de los discursos políticos, en este caso, sobre frontera.
4. No es este el momento de hacer un estudio pormenorizado de estas tópicas. Algunos aspectos de esta temática se destacan en el documento *Efectos del conflicto colombiano en la frontera Norte de Ecuador*.

de América», el vecino siempre traicionero que lenta o descaradamente, a través de las armas o el engaño político y diplomático, le ha hincado el diente a vastos territorios ecuatorianos de la Amazonía. A su vez, las élites ecuatorianas describen al Ecuador como un país pequeño, débil, que no ha podido oponerse a un enemigo mayor, poderoso y mejor armado, en buena medida porque los gobernantes han sido considerados como incompetentes para enfrentar las acciones del Gobierno peruano, e insensibles para prestar oído a las quejas y denuncias del avance de tropas y colonos del sur sobre territorios ecuatorianos. A su vez, los gobernantes peruanos han sido considerados, casi siempre, como «desconfiables», arteros y mentirosos, tópicas que se desplazaron para configurar la imagen y esteriotipo de los «peruanos».

A diferencia de estas tópicas e imágenes de Perú y los peruanos, Colombia es descrito como un país hermano, en buena medida porque al igual que Ecuador, provienen de una misma matriz: la Gran Colombia. Se trata de un país amigo que encarna al buen vecino. A diferencia de los peruanos, los gobernantes colombianos son, generalmente, considerados como confiables y fraternos y a ellos se puede, eventualmente, acudir. Por extensión, los colombianos son juzgados como hermanos, buenos vecinos y confiables. En una palabra forman (o formaban) parte de un «pueblo» afín al ecuatoriano.

Históricamente esta caracterización sobre los países vecinos ha tenido efectos prácticos y ha cumplido funciones concretas. Ha apuntado a demarcar la frontera sur-oriental y con ello a lograr un cierre de la frontera con el enemigo. Por el contrario, ha buscado mantener, al menos hasta hace poco, la frontera nor-oriental indefinida y abierta con un país amigo y con «nuestros» hermanos colombianos. Ha mantenido y exacerbado la imagen negativa de los peruanos, el Gobierno del Perú y el vecino del Sur, mientras que ha magnificado la imagen positiva de los colombianos, el Gobierno de Colombia y el vecino del Norte. Esto último ha permitido mantener una situación de permanente tensión con Perú y una situación de cercanía y buena vecindad con Colombia. Todo lo cual ha destacado las agresiones provenientes del Caín de América y atenuado la del Abel americano, aun cuando las evidencias históricas contradigan estas visiones.[5]

5. Un ejemplo: el Tratado Muñoz Vernaza celebrado con Colombia en 1916, y que dio origen a una serie de transacciones de este país con Perú a espaldas del Ecuador, hacia

Por supuesto, esta retórica no ha sido exclusiva del Ecuador, si bien aquí este discurso se ha desarrollado de manera más acentuada. De hecho, ha tenido su contraparte en la literatura del Perú. Por esta razón, un investigador peruano, al referirse al «enfrentamiento armado» de 1995, reconocía que el Ecuador ha sido para ese país su «enemigo íntimo». De ahí que la solución global del diferendo de acuerdo a derecho iba a permitir a los peruanos «ser otro, distinto al actual», y ello significaba «poner fin, en última instancia, a los 'enemigos íntimos' que tanto peruanos y ecuatorianos tenemos».[6]

Las fronteras como espacios vacíos

La retórica recurrente sobre frontera no impidió al Ecuador frenar el avance peruano, a pesar de su marcado carácter guerrerista, ni impedir las agresiones diplomáticas colombianas. De hecho, condujo a acentuar la sensación de fracaso entre los ecuatorianos luego de la debacle de 1941, a ratificar los estereotipos que se habían generado históricamente sobre sus vecinos sureños, y a resaltar los imaginarios acerca de los vecinos del Norte.

Los discursos sobre las fronteras, en todo caso, pusieron en evidencia que estos espacios y, sobre todo las zonas sur-orientales, no solamente eran indeterminados,[7] sino desconocidos, y en ellos la presencia del Estado era débil, cuando no, inexistente. De ahí que las tópicas acerca de la buena y mala vecindad, generadas por políticos, juristas y militares, fuesen complementadas por otras que trataron de darle algún contenido concreto y que provinieron de misioneros, geógrafos, historiadores, entre otros. A diferencia de lo que se puede pensar, su contenido –es decir, de las tópicas sobre estos territorios– que se intercepta en distintos puntos y de manera recurrente con la visión de políticos y juristas, no tuvo un carácter «positivo». Antes bien, vinieron a rati-

---

finales de los años veinte y comienzos de los treinta, despojó a nuestro país en el papel de tanto o más territorio que el Protocolo de Río. Sin embargo, este hecho fue minimizado o escondido en la historia nacional mientras que el otro fue relevado de manera alucinatoria.

6. Alberto Adrainzen, «Perú y Ecuador: enemigos íntimos», en Adrián Bonilla, edit., *Ecuador y Perú. Horizontes de la negociación y el conflicto*, Quito, FLACSO, 1999, p. 88.
7. Sobre el territorio del Oriente, en las *Lecciones de Geografía de la República del Ecuador para niños* (Quito, Librería Roberto Cruz, 1917, p. 51), escrita por el insigne liberal e historiador Roberto Andrade, se lee lo siguiente: «Su área no es posible determinarla, porque no está demarcada la frontera con las naciones colindantes; pero se calcula que se halla [el Ecuador] en posesión de más de 400.000 kilómetros cuadrados».

ficar el desconocimiento y fortalecer una descripción «negativa» de dichas zonas.

¿Cuáles eran esos contenidos negativos? Una «idea» inicial, propia de los discursos que circularon en el continente desde antes del siglo XIX, es que se trataba de «espacios vacíos», por consiguiente «zonas baldías». Desde una perspectiva general esto último significaba que el Estado no había llegado hasta ellos y que por consiguiente la soberanía se había anclado, detenido en sus bordes. No en vano, a medida que se avanzaba por esos espacios se comprobaba que no había escuelas, ni puestos militares, que existían pocas iglesias, y que la presencia de maestros, curas y funcionarios públicos era escasa o nula. La soberanía, de algún modo, no solamente no había ingresado a esos espacios de manera que los integrara al Estado nacional, sino que en estos últimos aquella «había sido» o «estaba siendo» revocada a cada paso.

Se trataba de espacios vacíos porque el Estado no había impuesto sobre ellos la soberanía para integrarlos al resto de la nación. Eran vacíos, además, porque negaban la soberanía y la revocaban. Ambas maneras de comprender estos espacios a través del discurso implicaban, por una parte, un reto para que el Estado se hiciera presente y un esfuerzo para doblegar esa revocatoria.

Las fronteras como espacios naturales

En el imaginario político ecuatoriano, un referente no muy distinto al del resto de países de América Latina, la frontera sur-oriental estaba ubicada más allá de lo territorialmente reconocido y por consiguiente estaban constituidas por lugares ignotos, zonas inimaginadas, regiones desconocidas.

Se trataba, casi siempre, de sitios malsanos, atravesados por ríos enormes, «montañas bravas» y selvas en donde pululaban la fiebre, los mosquitos, los animales voraces. Eran territorios innominados, vastos, «desérticos», «vacíos»,[8] en donde el misionero, el maestro o el viajero que se atrevía a internarse por ellos corría toda clase de riesgos y experimentaba indescriptibles sufrimientos. Eran territorios en donde no estaban vigentes el orden estatal y

8. «Anotaciones sobre los discursos en torno a la frontera colombo-ecuatoriana», *Comentario Internacional, revista del Centro Andino de Estudios Internacionales*, No. 6, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, II semestre 2005-I semestre 2006, p. 271.

social, la ley, las instituciones públicas, la palabra de los funcionarios, ni de los enviados del cielo. Eran zonas agrestes e inhóspitas, con pocos contactos con el «mundo exterior» y en donde no existían –como se ha señalado– escuelas, iglesias, «vías de penetración», «puestos de vigilancia», como tampoco soldados ni gendarmes.[9]

Naturales en espacios naturales

En estos enormes espacios naturales compuestos por selvas, montañas, fieras, mosquitos, pantanos y precipicios, donde abundaba la lluvia, los ríos caudalosos y el calor era atroz, habitaban poblaciones autóctonas cercanas o en estado puro de naturaleza.[10] En el primer caso, se trataba generalmente de indios que ya habían tomado contacto con maestros y curas, comerciantes o buscadores de oro o caucho, y en el segundo, de indios que estaban en estado de salvajismo puro.[11]

A manera de ejemplo, un misionero e historiador, y el primer ecuatoriano ilustre que se adentró a fines del siglo XIX en las selvas surorientales con la finalidad de conocer y denunciar los avances de los peruanos en tierras ecuatorianas, razón por la que fue tomado preso y acusado de espía, a pesar de lo cual logró huir y regresar para contar sus aventuras, describe a los indios naturales de esa zona de la siguiente manera:

> […] a orillas del Santiago, allende el Morona, entre las hermosas palmeras del Pastaza: allí se mueven y multiplican jívaros feroces[12] y záparos indo-

9. *Ibíd.*, p. 272. Una reflexión muy interesante a partir de esta distinción se puede encontrar en Blanca Muratorio, «Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX», en Blanca Muratorio, edit., *Imágenes e imagineros*, serie Estudios-Antropología, Quito, FLACSO, 1994, pp. 138-142.
10. En la literatura que se gesta a partir del siglo XIX siempre se hace esta distinción: indios que han sido sometidos y que si bien están cerca del estado de naturaleza, ya han tomado contacto con misioneros y colonos y por tanto ya están siendo sometidos, e indios que no han logrado ser sometidos y que son completamente salvajes.
11. En los libros escolares se describía el «Oriente y sus habitantes» de esta manera: «3. Su territorio es feracísimo, cubierto de selvas seculares, cruzado de inmensos ríos y varias cadenas de montes, no todas conocidas hasta ahora»… 5. Gran parte de sus habitantes son todavía salvajes y no puede determinarse su número» (R. Andrade, pp. 51-52).
12. Sobre los indios salvajes del Oriente como «jívaros», puede consultarse el trabajo de Anne-Christine Taylor, «Una categoría irreductible en el conjunto de las naciones indí-

> lentes, con los cuerpos pintarrajeados, las orejas colgadas en fracciones y los labios perforados, que vagan como nómadas *por aquellas soledades*, a imitación de las fieras, o fijan su mansión (sic) de helecho, guayacán y palmas, entre los bosques o los márgenes de ríos, alumbrados por pálidos rayos de la luna. Allí están esas naciones en perpetua lucha, viviendo en medio del peligro, nunca desapercibidos para la defensa, listas siempre para el combate; naciones rebajadas al nivel de los más viles animales, sometidos a las pasiones más indómitas y brutales, bajo el yugo de la ignorancia y del pecado; todas igualmente feroces, crueles, y degradadas. En ese paraíso custodiado de fieras, el hombre es la fiera más peligrosa y sanguinaria…[13]

DISCURSOS QUE CIRCULAN

Hay que reconocer un hecho: los discursos sobre los espacios vacíos, desérticos, baldíos, no fue exclusivo de la frontera suroriental; se trata de un referente general que está presente en las descripciones más variadas a donde la soberanía del Estado, supuestamente, «no llegó» o fue revocada. Sin embargo, fue en la frontera suroriental y en la «Amazonía» en general, en donde mayor desarrollo (si cabe esta expresión) alcanzaron los imaginarios a los que dio origen.

Al constituirse como referente general, estos imaginarios sirvieron para describir la manera cómo fueron representados por el poder, es decir, por sus representantes y portadores, todos los espacios de frontera, esto es también las zonas correspondientes a las fronteras nororiental y noroccidental, que limitaban con Colombia. De ese modo, tanto los indios como las poblaciones negras de estas regiones fueron adscritas y por consiguiente descritas en función de tales referentes; esto es, en base de los imaginarios construidos por funcionarios públicos, maestros, historiadores, geógrafos para el Oriente. Se trata, de discursos que circularon, se reconstituyeron y se adensaron al integrar nuevas zonas que vinieron, supuestamente, a ratificar el vigor y la veracidad de sus enunciados.

---

genas: los jívaros en las representaciones occidentales», en Blanca Muratorio, *Imágenes e imagineros*, pp. 75-107.

13. Enrique Vacas Galindo, *Nankijukima: religión, usos y costumbres de los salvajes del Oriente del Ecuador*, Ambato, Imprenta de Teodomiro Merino, 1895, p. 10 (Cursivas añadidas por mí).

Por ejemplo, un poco antes de que Vacas Galindo hiciera su recorrido por el «Oriente», describiendo a los salvajes de esas tierras, el geógrafo alemán, Teodoro Wolf, al servicio del Gobierno ecuatoriano, partiendo de las descripciones de los indios salvajes de la amazonía, hizo su recorrido por la provincia de Esmeraldas y describió a las distintas razas y a los negros de las localidades de la región de la siguiente manera:

> *Los negros*, que viven en los pueblos y sitios y esparcidos entre las demás razas, son bastante civilizados, y no se distinguen de la otra gente sino por su color; pero hay otros que ocupan un distrito exclusivamente y forman como una nación extraña, viviendo en un estado muy primitivo, por no decir salvaje. En efecto, no sé si los indios Cayapas no ocupan una grada más alta en la escala de la civilización, que los negros que voy a hablar; en cuanto a moralidad no lo dudo.[14]

Los negros a los que alude el ilustre geógrafo, bajaron de las haciendas de la provincia de Imbabura y poblaron las orillas de los ríos Santiago, Uimbí, Cachabí, Bogotá y fundaron «pueblecillos», tales como Playa de Oro, y aumentaron la población de otros sitios que ya existían, como Uimbí, Carondelet, Cachaví, Concepción. Se trata –dice Wolf– de una población de ascendencia «etiope», que puede llegar a unos 1.500 a 2.000 habitantes. Sobre sus características manifiesta que:

> El viajero que del río Cayapas cruza por tierra al de Santiago y llega a *Playa de Oro*, se cree de repente trasladado de las selvas americanas al África central; ayer se encontró con las caras serias y desconfiadas de algunos indios dispersos, y hoy se ve rodeado de una muchedumbre de gárrulos negros. Pero al entrar en este paraíso africano me dio un susto grande, porque fue la primera vez que vi una población *desnuda*. Los Cayapas no son amigos de gastar en vestido, pero sus calzoncillos cortos y los trapos que usan sus mujeres son decentes en comparación con las deshonestas pampanillas de los negros, que dejan las caderas descubiertas, y con las fajitas que usan las negras. ¡Pobres africanos, que del estado de esclavitud pasaron al de su primitiva salvajez! y de este estado no

14. Teodoro Wolf, «Memoria sobre la geografía y geología de la provincia de Esmeraldas, acompañado de un mapa geográfico de la misma provincia», en *Viajes científicos por la República del Ecuador, verificados y publicados por orden del Supremo Gobierno de la misma República*, vol. III, Guayaquil, Imprenta del Comercio, 1879, p. 49 (Las cursivas son del original).

> se levantarán, mientras no se lleguen al contacto y roce con las clases civilizadas de la sociedad humana. Completamente aislados y limitados al trato de los suyos, conservan aquellas costumbres serviles e indignas, que les inculcaron sus antiguos amos inhumanos, pero gozando al mismo tiempo de la libertad ilimitada, desarrollaron todos los vicios a que la raza negra se siente inclinada, y entre los cuales hay que contar también una superstición grosera. Son cristianos, sí, pero aún hacen alarde de su religión; pero parece que ella no consiste más que en un sistema de ceremonias; y ¿de dónde aprenderían su sentido interior, si apenas ven la cara del cura? –Al observar tanta abyección y tanto desamparo, se entristece el corazón y se siente una profunda compasión por los infelices negros.[15]

Más que un discurso sobre los espacios vacíos que corresponden a los territorios «orientales» no integrados a la soberanía estatal y exclusivamente destinados a tipificar a indios naturales de esa región y que se encuentran en estado salvaje, se trata de un discurso general que circula y sirve para calificar a todas las zonas baldías, así como a todas las poblaciones que se encuentran ubicadas en esos territorios. En este último caso, a las zonas y poblaciones de la provincia de Esmeraldas (indios cayapas y negros) que son considerados el «último peldaño de la escala de la civilización».

Este discurso, transformado en referente general, se adensa para describir, como en el caso de los negros esmeraldeños, a sitios y poblaciones para extrapolarlos más adelante a otras poblaciones y sitios del país. Se trata de una «maniobra» que se ejerce desde el propio discurso, con la finalidad de proporcionar resultados prácticos a quienes los utilizan, pero que no por ello contribuye a una mejor comprensión de la «realidad de estas zonas».

Discursos de soberanía y de civilización: Una primera imagen de los espacios de frontera[16]

Los discursos de la soberanía cumplen una *función política* que tiene relación con la construcción de un orden social, es decir, la implantación de

15. *Ibíd*.
16. En lo que sigue se retoma positivamente la distinción de Foucault sobre el poder, en cuanto poder de soberanía, disciplinario y biopoder. (Al respecto puede consultarse, Michel Foucault, *Defender la sociedad*, Curso en el Collège de France (1975-1976), especialmente las clases del 14 y 21 de enero, y la del 17 de marzo de 1976, México, Fondo de Cultura Económica, 2000).

«leyes» (un sistema jurídico) en un determinado espacio; funcionarios públicos que sean representantes en ese espacio del Estado de derecho que impongan la ley y que controlen y juzguen a sus habitantes y sus intercambios a partir del sistema jurídico; presencia de instituciones públicas, portadores del Estado en el nivel local –incluidos puestos militares de avanzada y vigilancia–. No de otro modo se pueden constituir sujetos políticos y una sociedad democrática fundada en el contrato social. Extender la soberanía a los territorios de frontera supone, en este sentido, implantar e imponer el contrato social como condición básica para generar un orden social y político inexistente hasta el momento.

Por su parte, los discursos que describen a los territorios de frontera como espacios vacíos, en donde existen poblaciones (razas) en estado salvaje o semisalvaje, demandan la necesidad de civilizar a estos grupos como una *función moral* que abre la posibilidad de construir una sociedad fundada en la ley. A diferencia del anterior se trata de discursos civilizatorios, que se fundamentan en varias estrategias, de las cuales las más importantes son: 1. misionar; 2. colonizar; 3. concesionar.

Por medio de la primera se pretende «arrancarles» a los distintos grupos autóctonos de su estado de naturaleza y convertirlos en personas cristianas, capaces de transformarse en algún momento en verdaderos sujetos sociales. Para ello se identifican dos mecanismos esenciales que casi siempre van juntos: catequizar especialmente a mujeres y niños más dúctiles y menos mezquinos que los adultos y escolarizar, particularmente a niños que todavía no están contaminados y cuyas «mentes» están todavía abiertas a otras enseñanzas.

Vacas Galindo dice al respecto:

> Los misioneros dominicanos han empleado dos principales medios en la *conversión de los jívaros*: excursiones apostólicas y escuelas. Siendo de todo punto imposible reunir a la generalidad de los jívaros y atraerles hacia el misionero, *especialmente a las mujeres y a los niños* que, en su mayor parte, jamás tienen ocasión de acercarse al sacerdote, los misioneros se han visto en la imperiosa necesidad de recorrer las selvas a pie, con ingente trabajo durante días, semanas y hasta meses enteros, e ir de casa en casa, muchas veces caminando dos y tres días para encontrar una sola de éstas, reunir a cada familia y por medio de regalos y agasajos conseguir que permitieran por un rato *la explicación de las verdades naturales más obvias y de los primeros fundamentos de la fe cristiana*… El segundo medio, misionar a los jívaros, han sido las escuelas. La primera de nues-

> tras escuelas la estableció el R.P. Francisco Lasplanes, el año 1888, en la jibaría de Arapicos, a una jornada de Macas. *Como veinte niños de naturaleza salvaje sí, pero de bella índole, vivos, inteligentes, aplicados, dóciles, frescos, lozanos como los albores de la infancia, frecuentaban la escuela con entusiasmo y constancia increíbles*…[17]

Más que una estrategia de soberanía se trata, en todo caso, de una estrategia de disciplinamiento que tiene por objetivo normalizar mediante el tránsito hacia el estado de civilización a las etnias salvajes. Con ello se pretende, además, normatizar sus prácticas, sus costumbres ancestrales, sus taras y atavismos. En una palabra: desterrar de sus experiencias de este mundo sus sistemas culturales y religiosos, mediante la implantación de creencias cristianas portadoras de la moral verdadera, y de las luces por medio de la escuela.

De la mano con la catequización se considera necesaria la colonización de estas tierras por parte de personas integradas a la civilización y a la sociedad nacional, para trasplantar en estos remotos lugares sujetos capaces de imponer nuevas prácticas, una moral cristiana y contribuir de ese modo al desarrollo de una nueva sociedad que funde la democracia. Esto especialmente en la perspectiva de imponer, en esta región, nuevas prácticas económicas y sociales que puedan arrastrar a estas poblaciones al mercado, al desarrollo de actividades productivas y a la implantación de la propiedad privada y la disciplina laboral, que dichas actividades demandan. Normatizar y disciplinar a partir del contacto con inmigrantes y difundir sanas costumbres y prácticas cristianas es la estrategia.

Gabriel García Moreno, presidente de la república, en 1870, en un Mensaje a las Cámaras decía al respecto:

> *No está lejos el día que tengamos que perseguirla (a la raza jívara) en masa a mano armada, para ahuyentarla de nuestro suelo y diseminarla en nuestras costas, dejando libre a la colonización aquellas fértiles e incultas comarcas*. Para éstas y otras partes despobladas de nuestro territorio, obtendremos en breve una inmigración de alemanes católicos, si dais al Gobierno la autorización y los fondos suficientes.[18]

---

17. Enrique Vacas Galindo, *Nankijukima: Religión, usos y costumbres de los salvajes del Oriente del Ecuador*, pp. 194-195 (cursivas añadidas).
18. Gabriel García Moreno, *Escritos y discursos*, tomo II, p. 280, citado por Vacas Galindo, p. 186 (cursivas añadidas).

Por su parte, Vacas Galindo resaltaba que:

> […] si los blancos [inmigrantes] saben manejarse honradamente con ellos, tratarlos con ciertas consideraciones, teniendo en cuenta su estado de salvajismo, tolerar ciertas costumbres y proceder con alguna generosidad; en vez de un obstáculo, son los salvajes el más grande apoyo y la mejor garantía para establecerse en el Oriente… *De esta manera se haría un verdadero bien a esa raza infeliz, la inmigración tendría su mejor apoyo en ella y la república utilizaría con gran provecho el territorio y las riquezas del Oriente*…[19]

Aunque Wolf, al referirse a la provincia de Esmeraldas manifiesta que un tránsito brusco y forzoso a la civilización una inmigración repentina tendría funestas consecuencias para los pobres indios, para lo cual recomienda el paso suave de la vida silvestre a la vida social a través de las misiones eclesiásticas,[20] de hecho no duda en declarar que los indios y los negros no se levantarán, «mientras no se llegue al contacto y roce de las clases civilizadas de la sociedad humana».[21]

Además de la colonización, sobre todo, de extranjeros capaces de sobrevivir a las inclemencias del clima y hacer productivas estas tierras, la tercera estrategia es concesionar. Esta última, más cercana a las estrategias de soberanía (incluso más cercana que la colonización), al punto que se confunde con aquella y es difícil determinar sus límites, supone la cesión del control de territorios baldíos a compañías e inversionistas extranjeros, de manera que se hagan cargo de la explotación de recursos naturales y la administración de los mismos.

El Estado tendrá poco que decirles porque se trata de una cesión económica más que política, que apunta a tornar productivas esas zonas mediante el establecimiento de un orden privado allí donde inversionistas nacionales han fracasado, y que será el preámbulo para la integración de estas tierras y sus gentes a la economía y al Estado nacional. Se trata de una concesión económica que encierra también una apuesta productiva que es interpretada

19. Enrique Vacas Galindo, *Nankijukima: religión, usos y costumbres de los salvajes del Oriente del Ecuador*, pp. 186-187.
20. Teodoro Wolf, *Viajes científicos por la República del Ecuador, verificados y publicados por orden del Supremo Gobierno de la misma República*, p. 58.
21. *Ibíd.*, p. 49.

como parte de las estrategias civilizatorias de la región, de ahí que tenga relación con la colonización y cristianización y se pueda identificar con las anteriores. De todos modos, la concesión como la colonización aparecen más como un ejercicio de soberanía por parte del Estado, en buena medida porque se intercepta con aquella y sus efectos, como los discursos que los constituyen y que circulan entre ambos registros.

Las estrategias durante el siglo XX

Durante el siglo XIX se generan dos tipos de discursos (de soberanía y civilizatorios), provenientes de distintos sectores sociales, actores e instancias públicas, estatales y eclesiásticas que se interceptan y adensan en distintos puntos y con ello producen efectos estratégicos concretos. Durante el siglo XX estas estrategias son usadas por el Estado ecuatoriano, las élites del país y la Iglesia, para imponer la soberanía en las zonas baldías, por un lado y, para cristianizar e integrar a los «salvajes» a la sociedad nacional, por otro.

Después de la guerra de 1941, como es obvio, estas estrategias adquieren mayor significación. Por esa época se inicia una campaña para extender la soberanía a los territorios más alejados mediante ambiciosos planes viales, localización de puestos de vigilancia, control y avanzada en sitios de frontera, implantación de la escuela y la enseñanza fiscal en zonas remotas, imposición de funcionarios y entidades públicas capaces de crear, mantener y reproducir un orden político-jurídico en zonas desconocidas.[22]

Hasta ese momento, la tarea más importante de integración de las zonas baldías y de los territorios de frontera fue la cristianización de «aborígenes» por medio de misiones de dominicos, jesuitas, salesianos, capuchinos, josefinos y finalmente carmelitas, al norte. No obstante, cuando (por esta época) el Estado comprueba que estas tareas civilizatorias y de domesticación no son suficientes para las expectativas políticas, hacia los años 50, permite el ingreso del Instituto Lingüístico de Verano (ILV), con la finalidad de doblegar de manera definitiva la resistencia de las etnias (a las que se les designa con

22. Buena parte de la acción política de José María Velasco Ibarra, cinco veces presidente (1934-1970) de la república del Ecuador, se puede entender como una estrategia de soberanía y civilizatoria. (Para una visión de la «obra de Velasco» en sus cuatro administraciones se puede consultar Robert Norris, *El gran ausente*, 2 vols., *Biografía de Velasco Ibarra*, Quito, Libri Mundi, 2005).

el genérico de «aucas») que hasta ese momento se mantienen reacias a las estrategias de cristianización de la Iglesia católica.

Conjuntamente con esta estrategia se da impulso a la colonización de regiones en donde existían importantes territorios baldíos. Esto sucede en el noroccidente de la provincia de Pichincha, así como de las provincias costeras de Manabí y Esmeraldas. Y, cuando se agotan las fronteras agrícolas en estas zonas, se redoblan los esfuerzos para colonizar el Oriente, plan que ha sido preparado por la acción de las misiones religiosas asentadas en esa región y el recién implantado ILV. Proceso que se acentúa a partir de los años 60 del siglo XX, período en que se desata en el país la reforma agraria que da paso a la colonización como estrategia complementaria de copamiento de los espacios vacíos, ampliación de la frontera agrícola e integración de estos territorios a la economía y al Estado ecuatorianos.

A la par con este proceso, desde la cuarta década del siglo XX se impulsa otro, de concesión de importantes zonas para la explotación de los recursos naturales e integración a la economía nacional de territorios explorados solo por viajeros, misioneros, algunos funcionarios públicos, caucheros y comerciantes, que se «atrevieron» –según las noticias de la época– a «internarse en esas zonas». Esta situación se concreta en la región oriental a partir de 1937, cuando una compañía vinculada a la petrolera inglesa Shell empieza la prospección y exploración de crudo en esta zona, la cual se extiende hasta 1945; después de esto, la empresa «abandona» sus trabajos. De todos modos, dos décadas más adelante, se inicia la concesión de importantes territorios de esta región, que culminan con el «redescubrimiento» de petróleo en la zona oriental, recurso que se comienza a explotar a principios de la década del 70 del siglo XX.

Como se puede observar, en el siglo XX los discursos generados en el XIX, así como los dispositivos que tienen relación con una manera de ver y entender la realidad,[23] se ponen en funcionamiento y generan políticas y prácticas tanto de soberanía como civilizatorias y de control. Ambas las impulsa el Estado, pero en el primer caso las impulsa o pretende impulsarlas por su cuenta, mientras que en el segundo establece una transacción con sectores privados y la Iglesia. De todos modos, los contornos de una y otra clase de discursos y estrategias no siempre se pueden determinar porque, como se ha

23. Giles Deleuze, «¿Qué es un dispositivo?», en *Foucault filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1989.

señalado más de una vez, ambos se interceptan, adensan y circulan entre los dos registros, desdibujándose mutuamente. El resultado es la «participación» de los sectores privados, élites y la Iglesia católica en la instrumentación de las estrategias estatales de soberanía; y la intervención del Estado en la implementación de las estrategias civilizatorias.

Este proceso de difuminación de los discursos, registros y dispositivos, se torna más o menos perceptible cuando a finales del siglo, técnicos del Ministerio de Agricultura y Ganadería y la OEA, al analizar los impactos de la colonización y explotación de recursos naturales en las sociedades de selva y el equilibrio ecológico destacan que:

> *Aunque las actividades de colonización y explotación de recursos naturales tienen como objetivo la incorporación de la Amazonía al desarrollo y soberanía nacionales*, éstas han tendido a perjudicar el normal desenvolvimiento de las sociedades selvícolas y el equilibrio ecológico, en favor de grupos humanos de otras regiones del país como también de empresas transnacionales.[24]

De todos modos, si bien los discursos así como los dispositivos se difuminan, los imaginarios de los que se parte (en relación a los territorios baldíos y zonas de frontera) se mantienen y reconstituyen a cada paso, dando como resultado la persistencia no solamente de estos últimos, sino de la retórica que se genera durante el siglo XIX.

Discursos, imaginarios y retórica sobre las zonas de frontera

En el caso de las zonas de frontera, los discursos tanto de soberanía como de civilización, traducen formas de representación como zonas «vacías». Estas formas de representación como zonas vacías por parte de «los poderes constituidos» se asientan –como hemos subrayado– en imaginarios que destacan que se trata de territorios y gentes en estado de naturaleza o cercanos al estado de naturaleza, los cuales hay que cambiar si es que se quiere

24. PRONAREG-Secretaría General de la OEA, Departamento de Desarrollo Regional, *Diagnóstico de la provincia del Napo, t. II, Aspectos demográficos y sociales*, Quito, Ediciones Abya-Yala / Secretaría General de la OEA, 1988, p. 453 (las cursivas son mías).

hacer posible el progreso y, más adelante (es decir, hacia la segunda mitad del siglo XX), el desarrollo en tales espacios.[25] Dichos imaginarios encierran un imperativo: transformar estos espacios y permitir a los poderes hacerlos parte del resto del país. Esto significa revocar las fronteras, es decir *expatriarlas*: ubicarlas como meros límites externos con Colombia y Perú.[26]

Los imaginarios permiten generar (desde distintos puntos) una retórica (soberana y civilizatoria) que desarrolla y justifica esas formas de representación y que tiene efectos discursivos prácticos, los cuales sirven de sustento a las acciones y políticas que genera el Estado, las élites dominantes y la Iglesia. Los imaginarios, desde esa perspectiva, cumplen dos funciones básicas: al interior del propio discurso y externas a este último. En uno y otro campo permiten, en todo caso, la contención y negación: tanto de las voces, quejas y alegatos que surgen desde los propios indígenas o negros, como de sus allegados (curas, maestros, funcionarios, viajeros) y representantes, así como de las memorias e historias que se pueden generar a base de esas memorias y que pueden dar cuenta de la situación real de esos espacios regionales. La retórica contribuye, pues, al desconocimiento y negación de la realidad de estas zonas.

No por otra razón, sobre las zonas de frontera, los espacios baldíos, los territorios habitados por indios y negros salvajes, durante el siglo XX no se genera un conocimiento sobre los mismos. Más bien se reeditan, magnifican, entrecruzan y con ello se adensan los imaginarios que sostienen los discursos históricos, sin que por eso llegue a conocerse más de lo que se conocía en el siglo XIX sobre estas «tierras y sus gentes». No hay que olvidar que hasta la fecha no se puede generar historias de frontera, del mismo modo que sigue siendo casi imposible generar historias locales y regionales.

Al respecto, una consideración marginal.

La retórica sobre la frontera, con sus mecanismos de negación, ocultamiento y contención, es parte constitutiva de la historia nacional. Ésta tiene como función destituir el acontecimiento, la heterogeneidad, las historias y las memorias locales, con la finalidad de mantener la unidad de sus interpretaciones y afirmaciones globales. La historia nacional es una historia de la soberanía y de las formas reconocidas de disciplinamiento y control social, a pesar de que unas y otras se forjan desde distintos puntos y de manera dis-

25. Véase, al respecto, la cita transcrita de los técnicos del Ministerio de Agricultura.
26. A continuación se precisa esta idea.

continua. De ahí que, aquella (la historia nacional) excluya los espacios y las gentes de las zonas de frontera que la destituyen. Para remover esta historia hay que desterrar, pues la retórica y los imaginarios en los que se asienta.

UNA CONCLUSIÓN: LA FRONTERA COLOMBO-ECUATORIANA[27]

Hasta 1996 el Perú fue el enemigo del Sur, y los peruanos los sospechosos vecinos, cuando no los enemigos jurados a los que había que ver con desconfianza y resentimiento; eran portadores de la traición y el engaño que forman parte de los estereotipos sociales que la retórica les ha adjudicado. Sin embargo, cuando en 1999 se empieza a instrumentar el Plan Colombia, estos imaginarios que quedaron «suspendidos y flotantes» se adensan y se trasladan a la frontera Norte[28] y, en función de los mismos, se empieza a resituar y revalorizar esta región.[29] La invisible frontera del Norte, incluso a nivel del discurso, puesto que se trataba de una frontera supuestamente delimitada y no problemática, de pronto se hizo visible y portadora de una problemática aún más grave que la que representó la frontera con Perú, país con el que finalmente se delimitaron territorios a raíz del último conflicto. Como es natural, esta situación incidió para que tanto el discurso como los imaginarios sobre frontera cambiaran dramáticamente de la noche a la mañana. Y que desde estos imaginarios la frontera colombo-ecuatoriana fuera descubierta.

Como resultado de este giro, la hasta ayer frontera abierta y no problemática se convirtió en una frontera cerrada, cada vez más difícil de transitar y de vivir. Se trataba de una zona peligrosa, en donde la violencia campeaba a consecuencia de los efectos ocasionados por la acción de insurgentes y

27. Este y el siguiente acápite reproducen una parte de «Efectos del conflicto colombiano en la frontera Norte». Introducción. De todos modos, lo ubica en un contexto histórico que permite una mejor comprensión de los imaginarios y de la retórica.
28. Como he señalado en «Efectos del conflicto colombiano en la frontera Norte», ello fue posible por dos mecanismos propios de los imaginarios: la desterritorialización y destemporalización de sus referentes.
29. Complementariamente a la implantación del Plan Colombia en 1999, en marzo de 2000, el Ecuador puso en vigencia el *Plan de seguridad de la frontera Norte* y, en diciembre de 2002, su *Política de defensa nacional (Libro Blanco)*, que ha sido actualizada en agosto de 2006, bajo la denominación de *Política de la defensa nacional del Ecuador*.

narcotraficantes que, en el lado colombiano, se habían apoderado de la región y amenazaban apoderarse de un área desprotegida en el lado ecuatoriano. Ya no era la zona idílica que, por omisión, había generado la visión tradicional. Como por arte de magia, ésta apareció como un espacio en donde la violencia de determinados actores había dado lugar al temor y al convertirse éste en un rasgo social específico que determinaba la vida cotidiana de la población, en miedo. Partiendo de estos referentes, no solamente que se descubrió esta zona como peligrosa sino amenazante,[30] puesto que existían influencias del «otro lado» que debían ser conjuradas, tal como, en su momento, habían sido enfrentadas las amenazas del enemigo del Sur.

Como los peligrosos actores «recién descubiertos» intentaban reducir la influencia del Estado, era éste el que debía administrar las medidas de contención necesarias. De esta manera, el análisis de los efectos dio lugar al análisis de las medidas defensivas para contener la situación detectada en el lado colombiano, a fin de evitar que se regara al Ecuador. Así apareció la *teoría del contagio*, cuyos orígenes se pueden rastrear en los imaginarios políticos de soberanía que se fabricaron durante más de siglo y medio.

Gracias a este desplazamiento, de pronto los «hermanos colombianos» no aparecieron ya tan hermanos ni amistosos, como se había creído. Intempestivamente surgieron como unos sospechosos vecinos, a momentos francamente peligrosos, de acuerdo con el estereotipo social que sobre la población colombiana se puso a circulación. Más que portadores de rasgos positivos (fraternidad, hermandad, buena vecindad) aquellos se convirtieron en portadores de rasgos negativos (peligrosidad, violencia, malos vecinos) que rápidamente dieron lugar a los estigmas sociales que anteriormente se les adjudicaron a los peruanos. La generación de estigmas y la circulación de los rasgos estigmatizadores en la zona de frontera en donde, buena parte de la población es colombiana, tiene parientes colombianos o mantiene relaciones económicas, sociales o culturales con los colombianos, fue el resultado del descubrimiento de la frontera. A partir de este instante, ya no fue recomen-

30. El nuevo *Libro Blanco* (2006), reconoce expresamente que «En la actualidad, las amenazas a la seguridad más significativas son aquellas que se derivan del riesgo de extensión de las situaciones de violencia más allá de las fronteras, con acciones de fuerza, proveniente de grupos ilegales armados; y, con diverso grado de incidencia, el narcotráfico, el tráfico ilícito de armas, el crimen organizado transnacional y el terrorismo». *Política de la defensa nacional del Ecuador*, Quito, Imprenta Mariscal, 2006, p. 54.

dable estar cerca de la frontera, juntarse con o ser colombiano. Las relaciones de frontera adquirieron un tinte negativo y fueron deslegitimadas.

La hasta ayer abierta y desconocida frontera se convirtió en una cerrada e igualmente desconocida frontera: un lugar en el que, como en el pasado, la presencia del Estado y de las instituciones públicas es débil, la vigencia de un orden social es lábil, y en donde habitan (en condiciones de un salvajismo incoado) un conjunto de sectores sociales marginales. Es decir, «unos» colonos sin dios ni ley que colindan y conviven, casi siempre en situaciones de conflictividad,[31] con un «conjunto» de pueblos originarios escasamente civilizados por el nivel de modernización, falta de cultura y escasa integración a la sociedad y al Estado nacional.

En otras palabras, la frontera colombo-ecuatoriana se ha ido delineando como una zona residual en donde, como resultado de la violencia o de las violencias desatadas, al igual que siglos atrás, campea la barbarie, el caos y la anarquía, que se refleja en la restringida presencia del Estado y en la falta de incorporación de esa zona a la sociedad nacional. No por otra razón, para la población asentada en esos lugares, ser de la frontera o estar en ella, de forma aún más atroz que antes, ha derivado en sinónimo de excluido que hay que civilizar y subordinar al Estado, antes que tratar de conocer sus condiciones concretas y, de ese modo solucionar los problemas sociales derivados de la explotación, la pobreza y la exclusión social.

31. Esta descripción es semejante de la que han sido objeto los colonos del departamento del Putumayo en Colombia por parte de la población de Mocoa, capital departamental. Mientras aquellos se autorrepresentan como «limpios» y «no contaminados» por la economía de la coca y la guerrilla, es decir, «tradicionales, conservadores, pacíficos y con arraigo en su región, según lo demuestra su historia de cuatrocientos años, los campesinos colonos cocaleros, se representan como violentos, auxiliares de la guerrilla, sin arraigo y, por tanto, sin identidad» (véase, al respecto, el lúcido trabajo de María Clemencia Ramírez, *Entre el Estado y la guerrilla. Identidad y ciudadanía en el movimiento de los campesinos cocaleros del Putumayo*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia / COLCIENCIAS, 2001, p. 149).

OTRAS CONCLUSIONES

El que de unos años a esta parte se haya empezado a hablar de la frontera Norte no quiere decir que se haya comenzado a develar la situación de una región que ha permanecido invisible a la mirada nacional. Por el contrario, ha conducido a oscurecer aún más esta realidad, circunstancia que ha reactualizado y reposicionado las tópicas que históricamente se han generado y consumido sobre esta zona, y a las cuales hay que añadir las que han emergido en la última década. Dos de ellas han sido particularmente decisivas y han sido administradas por las organizaciones de DD.HH., la Iglesia católica, ciertos organismos internacionales (ACNUR), y las FF.AA. ecuatorianas.

Se ha señalado que la violencia descubierta en la provincia de Sucumbíos es una situación que tiende a generalizarse en toda la frontera. Por consiguiente, tiende a extenderse a las fronteras del Carchi y Esmeraldas. Esto significa que la realidad de Sucumbíos se ha tornado intercambiable con la de Esmeraldas y, en menor medida con la de Carchi. La conclusión es obvia: toda la zona de frontera es una región violenta, peligrosa, atravesada por el temor y el miedo. Además, es producto de un conflicto que tiene un origen externo, lo que revoca toda forma de violencia interna que al parecer es desconocida en el país. Se trata de un factor exógeno importado que está redefiniendo la tradicional situación de frontera.

Se ha señalado igualmente que a consecuencia de la agudización del conflicto colombiano y como resultado de la ofensiva desatada por el gobierno de ese país, esta región iba a ser inundada de miles de inmigrantes, desplazados y refugiados. Por esta razón, la hasta hace poco abierta y pacífica región fronteriza, en donde convivían como hermanos ecuatorianos y colombianos, ahora se ha convertido en una zona en donde se han hecho presente actores externos que a su paso han venido a generar violencia, a dislocar las relaciones sociales existentes y a precarizar la situación económica. Todo lo cual ha tenido importantes efectos políticos.

A pesar de que este discurso sobre los efectos del conflicto colombiano en el Ecuador ha sido prolífico en adjetivos, en la práctica ha venido –como hemos insistido– a distorsionar aún más las situaciones de frontera, adensando y resignificando viejos imaginarios. El resultado ha sido patético: desde la implantación del Plan Colombia y la adhesión (abierta o solapada) del Gobierno ecuatoriano a las iniciativas regionales, poco o nada se ha avanzado en el conocimiento de aspectos sustantivos acerca de la realidad de fron-

tera. Por el contrario, la emergencia de un nuevo discurso más que visibilizar la situaciones de frontera ha tendido a oscurecerlas. Actualmente se conoce de estas regiones tanto o menos que ayer, lo único que ha sucedido ha sido la emergencia de un discurso sobre la región que ha tendido a legitimar las medidas (sociales, estatales, nacionales e internacionales) administradas e impuestas sobre esta zona. Tal parece que una de las funciones del discurso y, en general de la retórica histórico política hubiera sido oscurecer la realidad para favorecer la aplicación de medidas políticas coyunturales correspondientes a los imaginarios establecidos.

FINALMENTE

El «Plan Colombia» ha reposicionado la idea de que existe un «enemigo externo» en la frontera Norte y un conflicto que amenaza con regarse y contaminar al Ecuador, tal como anteriormente amenazaba el enemigo del Sur al «territorio patrio». Gracias a esta maniobra[32] se ha reinsertado un discurso sobre la defensa de la soberanía que, amparado en el membrete de la «seguridad», apela a la guerra como único mecanismo para resolver el conflicto y, por consiguiente, revoca las estrategias de domesticación, disciplinamiento y desarrollo que la retórica había impulsado históricamente. Guerra y seguridad aparecen actualmente como el discurso legítimo de frontera.

Privilegiar de ese modo los imaginarios de soberanía ha traído como consecuencia que se vuelva a considerar a las zonas de frontera como regiones que deben ser sometidas para poder ser civilizados. En una palabra, la guerra se justifica por igual frente a todos ante la necesidad de generar un orden jurídico que garantice el sostenimiento del Estado nacional. Tal parece que avanzamos hacia la conformación de un discurso de conquista y de una estrategia que busca controlar la región y la población por medio de un biopoder que se recusa y refuerza (en esa recusatoria) desde diversos centros de decisión mundial y regional. Se trata de una maniobra que ha transformado al racismo en racismo de Estado, en tanto identifica como terroristas-guerrilleros-narcotraficantes o al menos sometidos a sus influencias, a las poblaciones de frontera.

32. «Efectos del conflicto colombiano en la frontera Norte», demuestra la falacia de esta afirmación.

No por otra razón, hoy más que hace siglo y medio, parece que la amenaza de García Moreno, empezara a hacerse realidad:

> No está lejos el día que tengamos que perseguirla (a la raza jívara) en masa a mano armada, para ahuyentarla de nuestro suelo y diseminarla en nuestras costas, dejando libre a la colonización aquellas fértiles e incultas comarcas. ❖

Fecha de recepción: 03 marzo 2008
Fecha de aceptación: 30 abril 2008

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
23 / I semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

NOTAS Y COMENTARIOS

De «La Moraleja» a «La Milagrosa» (apuntes de viaje por España)

HUMBERTO E. ROBLES
Northwestern University, USA

RESUMEN

El crítico ecuatoriano resalta, en su crónica de un reciente viaje por España, los matices que los inmigrantes confieren a ese país, en estos tiempos de desplazamientos masivos. Con ojo de observador repasa las tensiones entre las culturas locales y extranjeras (rumanas, de varios países de Latinoamérica), las desigualdades apreciables al recorrer barrios exclusivos, encerrados en sí mismos, como «La Almudena», de Madrid (que tiene el mismo nombre de su inmenso cementerio). Camino hacia Pamplona destaca la comida de Soria y su homenaje público a los poetas Antonio Machado y Gerardo Diego. En Pamplona se siente más el enfrentamiento de tradiciones locales con las que traen los migrantes; también el empuje de la globalización, que busca lanzar la región hacia el futuro, enfrentado a la resistencia y el apego de ella a lo tradicional. Como parte del paisaje, las innumerables historias de ecuatorianos que allí viven y trabajan casi de sol a sol, que sueñan con volver al país y que, casi con seguridad, permanecerán allá.

PALABRAS CLAVE: Migración, crónica de viaje, globalización, transculturación, Ecuador, España.

SUMMARY

The Ecuadorian stresses, in his chronicle during a recent trip through Spain, the nuances that the immigrants confer to that country, in these times of massive displacements. With an observer's eye, he reviews the tensions between the local and foreign cultures (Romanians, people of several Latin American countries), the noticeable inequalities on visiting the exclusive neighborhoods, locked within themselves, such as Madrid's «La Almudena», (which shares its name with its huge cemetery). En route towards Pamplona, Soria's cuisine is highlighted as well as its public homage to the poets Antonio Machado and Gerardo Diego. In

Pamplona, the clash of local traditions with those brought by the migrants is more strongly felt; as well as the thrust of globalization, which seeks to launch the region towards the future, facing the resistance and its attachment to the traditional. As part of the landscape, are told of Ecuadorians who live and work there almost from dawn to dusk, who dream about returning to the country and who almost most certainly will remain there in the future.
KEY WORDS: Migration, travel chronicle, globalization, transculturation, Ecuador, Spain.

HARÁ POCO LEÍA en *Babelia* (24.11.07), el suplemento literario del periódico madrileño *El País*, un reportaje firmado por Antonio Muñoz Molina, resultado de una visita a Colombia que eventualmente llevó al reconocido escritor español a Cartagena de Indias en marzo de 2007. Habiendo visitado esa extraordinaria ciudad caribeña en más de una ocasión, y habiendo transitado por los polvorientos caminos de la Costa de mi Ecuador de origen, lo que más me llamó la atención de los apuntes de Muñoz Molina fue que lo que a él le parecía algo distinto, diferente, y sin duda por eso lo destacaba, a mí me sonaba familiar, cotidiano. ¿Y qué de ello?, me dije, recordando que Henry Fielding señaló en su *The Journal of a Voyage to Lisboa* (1775) que las crónicas de viaje no tienen otro propósito que informar al lector sobre lo que otros quizás no han visto o conocido.

Así, en mi último viaje a Madrid, ciudad recorrida más de una vez, las experiencias que más me impactaron no fueron ni El Prado –con sus interminables colas esperando entrar a reconocer el nuevo anexo del museo– ni el Thyssen-Bornemisza –al que concurría el entusiasmo de espectadores en busca de Durero, de Cranach, y de la última exposición de dibujos de artistas varios (Sí vale glosar, dicho sea, que los marcos en que estaban expuestos esos hermosos dibujos eran realmente estupendos).

El impacto surgió más bien de algún rótulo divisado en los diarios: *«¿Por qué no te callas?»*, *«En menos de un año se duplica la población rumana en España y supera ya el medio millón»*, *«El alcalde de Madrid participa en la celebración de la Virgen de la Almudena, patrona de la ciudad»*. El asunto entre el Presidente de Venezuela y el Rey de España ya es cosa rezongada y trascendida, manoseada por intereses políticos. No menos por aquellos ciudadanos españoles, separatistas algunos, que cuestionan la existencia de la monarquía. En los otros titulares cabe hacer pausa.

Pasear la ciudad es fijarse que en esquinas estratégicas se observan hordas que de repente brincan, por así decirlo, sobre los parabrisas de los automóviles; entre el rojo y el verde del semáforo, cuatro o cinco individuos

se apresuran a limpiar cristales. Aguardan la propina… Cuando no les dan nada, proceden a embarrar lo que habían limpiado, dejando el original en peores condiciones. ¿Quiénes son esos invasores? El taxista de turno prorrumpe, no sin cierta inquietud en su deje, que son rumanos… ¡gitanos!, añade. Pasando por el antiguo Barrio de los Austrias, se observa cantidad de gente cual en paro, en desempleo. ¿Quiénes son? Rumanos fue la respuesta. Viven amontonados en pisos descuidados. Desde que Rumania forma parte de la Comunidad Europea han llegado a España en números insólitos. En menos de un año figuran por todo el mapa de la Península. Grandes concentraciones hay en el Sur (Extremadura, Andalucía). Se teme una repetición de la delincuencia que llevó a que Italia los expulsara en masa. Por eso, quizás, menos se oye hablar hoy de inmigrantes «sudacas» en Madrid. Pero allí están, y no menos los ecuatorianos. No obstante, la nueva ola es la de los rumanos. En efecto, en los hoteles parece que las mucamas rumanas empiezan a desplazar a las latinoamericanas.

Televisión Española transmite el 10 de noviembre una voluminosa procesión que conmemora a la patrona de la ciudad. Se trata de la Virgen de la Almudena (= Al Mudayna = «nuestra ciudad, alcázar», del árabe). Virgen morena. No es la única, sea dicho, que exhibe esas cualidades en España. También está la de Guadalupe que luego habría de pasar a México, pero ésa es una historia cultural y política larga y complicada. Lo que sorprende es la cantidad de feligreses. Acuden de todas partes. El fresco de la luz otoñal destaca los colores negro, blanco y púrpura de las sotanas, capas y birretes de curas, de obispos, y de algún cardenal, cuya mitra lo distingue. No falta tampoco la autoridad civil. El alcalde transforma su discurso en una arenga política, y aprovecha para pedir tolerancia para los inmigrantes. Nadie esperaría ver tanto fervor religioso en España, pero allí está a ojos vista. La multitud de creyentes impresiona. El espectáculo del contoneo de la virgen en andas aparece yuxtapuesto con el de la devoción de los fieles. Sacude esa presencia en una nación que presumíamos más y más agnóstica.

Almudena es un nombre que figura en más de un lugar de Madrid. No por coincidencia, al taxista le pido otro día que nos lleve al cementerio de La Almudena. Pronto avisa que es el más grande del mundo. (Quizás así sea. ¡Quizás!). Está en el barrio de Las Ventas. Impresionante e inmenso es el camposanto. Para evitar pérdidas está dividido en cuarteles. Por eso el taxista no quería dejarme al garete. Fácil extraviarse en ese laberinto de tumbas y mausoleos. Famosos y desconocidos allí reposan. Las flores y los deudos

abundan por doquier. ¡Cuánta vida allí sepultada! ¡Cuánta historia! Por eso investigadores actuales estudian más y más los anales de esos recintos, igual que también se centran en la vida de claustros y conventos. Este no es el Madrid de los bulevares, teatros, almacenes y museos, del destape y la movida. Es el Madrid de una población más pausada y sobria, que rinde culto a sus difuntos.

¿Qué ocurrirá en el futuro? Madrid crece y crece y hay menos espacios para restos de mortales. El taxista habla de tanatorios. No sabe la etimología de la palabra. Se la explico, haciendo referencia a eso de eros y thanatos. Vaya, vaya, dice, yo no sabía el significado. El futuro, parece, está en los crematorios y los tanatorios.

¡Vaya futuro! Por eso mismo, quizás, le pido llevarnos al barrio más exclusivo de la capital española, «La Moraleja». Otro laberinto. Las casas de «los pelucones» españoles están sobre esas colinas. Sus palacetes yacen ocultos detrás de rejas, tapias y cipreses. Casi no hay manera de verlos. Todos disfrutan de amplias superficies que los apartan y enclaustran. Se vive hacia adentro. Siempre sorprende ese embovedarse. En ciudades como Guayaquil alguna vez incrustaron pedazos de vidrio sobre los muros para mantener fuera a los intrusos. Hoy, claro, se habla de ciudadelas cerradas, con sus propios sistemas de seguridad. «La Moraleja», no hay duda, reitera lo que se observa en tantas metrópolis. Rancia paradoja: los privilegios excluyen, encierran, encuartelan y dizque protegen a los favorecidos detrás de vallas, de cámaras y guardias. A lo mejor ese sentido del espacio sea, también, algo cultural, heredado. Recuerdo aquellos patios andaluces donde aún se vive puertas adentro. Lo cierto es que lo que se alcanza a ver por «La Moraleja» son portones y murallas. Calles desiertas, bien cuidadas. Y acaso también un antiguo Bentley descapotado que su dueño ha sacado a pasear, como para que calentara sus cilindros, mientras él lleva gorra de lord inglés, chaqueta escocesa y gafas de sol norteamericanas. Emblema acaso del poder, del consumo conspicuo, de lo que dicen que es «la buena vida». Alguna lección se oculta por allí entre el cementerio de La Almudena y ese barrio señorial.

El poder, sin embargo, no relega jerarquías. En algún momento el gobierno de USA tuvo a su cargo gran parte de los terrenos de ese contorno. Ecos de la base militar de Torrejón rondan por allí todavía. Tantos de los chales que siguen en pie fueron ocupados por los oficiales del ejército norteamericano. Hoy pertenecen a nacionales. No están a la altura de las apenas

inferidas estancias de la pudiente y oligárquica «La Moraleja», pero están en «La Moraleja», si bien en la parte menos opulenta de ese enclave.

Todo eso contó el taxista. Finalmente nos acercó a un restaurante del Barrio de Salamanca, distinguido, dizque, por la calidad del cocido madrileño que sirven. Que aprovechéis, nos dijo. No os puedo esperar. Tengo convite en casa. Si queréis seguir recorriendo la ciudad en «coche», yo ya no puedo hacerlo. Todo ello lo dice con ese aire de gran señor y rajadiablos que sugiere que lo importante es llegar a su hogar, sin más. En el restaurante está de mesero un paisanito quiteño que se mueve y parla con acento más madrileño que el de los de Madrid. ¿Pretende esconder así acaso sus señas de identidad? Vaya uno a saber. En cuanto al idioma, lo cierto es que tan pronto uno desembarca del avión tiene que reajustar su realidad idiomática: deja uno de oír carro o auto y empieza a tener que vérselas con coche; el tuteo se impone, se habla de «zumo» en vez de jugo, de «infusión» en vez de té, de «al punto» en vez de término medio / no muy cocida, en lo que a carnes se refiere. Las palabras groseras no son aquí las de uno. El deje de origen se confunde con el de los de Madrid/Madrí/Madriz. A pesar del desajuste y el sentirse fuera de onda, uno se obstina y se defiende, pero pronto oye el acoso de otro ritmo en su decir. Quizás el mozo ecuatoriano no haya tenido otro escape que cantar con igual desaliño que los de casa. Se desenvuelve con aplomo y ha aprendido a navegar la carta al dedillo.

*

La monstruosidad del terminal aéreo de Madrid aconseja cancelar el viaje por avión a Pamplona y emprender «a todo trapo» el recorrido por coche. Guadalajara, a lo lejos. Luego La Alcarria. *Viaje a la Alcarria*. Sigüenza se anuncia en un letrero al borde de la cuneta. Asociaciones. Don Carlos de Sigüenza y Góngora, «Petrarca indiano», promotor de una nueva conciencia en la Nueva España. Empieza el ascenso. Se divisan colinas, cual cuerpo de mujer, diría Neruda. Proliferan los nidos de cigüeñas. Se apresura el otoño. Se impone la monotonía. La paleta no ofrece grandes contrastes. «¡A la sierra! … ¡A la sierra! …» clamaban los hombres de Macías en *Los de abajo*. ¡A la sierra! Mil metros sobre el nivel del mar. El aire se pronuncia más fino y transparente. Cambia la luz. No, no estamos en los Andes. El entorno, no obstante, es otro que el del ya lejano Madrid. La geografía pre-anuncia a

Soria. En el horizonte se divisa «la mole del Moncayo», pienso en Leonor y El Espino, espacio del que también hace memoria, en primavera, desde la andaluza Baeza, Antonio Machado en su carta / poema a «A José María Palacio». Pienso en la Sierra de Cazorla, en los manantiales del Guadalquivir, y pienso que no es primavera, que estamos en pleno otoño, y casi en el centro de Soria. …

–Señora, ¿podría Ud. sugerir un buen mesón? … –¡Gracias! … No olvide cerrar su coche, no sea que algún transeúnte se aproveche de que Ud. está desprevenida … –No os preocupéis, responde … ¡Estamos en la Sierra! ¡En esta tierra no hay ladrones!

Pendones y estandartes con los nombres de Machado y de Gerardo Diego cuelgan en la plaza central y se ondulan inmensos en el aire. Asombroso reconocimiento público a dos grandes poetas. En el recomendado restaurante disfrutamos del mejor y más tierno cochinillo asado que en el tiempo ha sido. Un deleite al paladar, el pobre. Venga un buen vino. Estamos en tierras próximas a las riberas del Duero. La ensalada, delicia de lechugas aliñadas a perfección. El trato y las cortesías impecables. Soria es memorable por la mesa y por aquel mencionado poema de abril de 1913 que signó Machado. Todo en movimiento. Destino Pamplona. Un camino largo… Allá, más allá, hacia la distancia recóndita, hacia la comunidad de Aragón, está la infinitud y la soledad del desierto de los Monegros cuyos atributos, me dicen, son únicos en toda Europa. Allá atrás, más atrás, queda en el Espino la terca y tierna memoria del amor de un extraordinario poeta.

*

Estella se anuncia, recuerdos de Shanti Andía y sus inquietudes, señal de que ya vamos cerca de la capital navarra. La aurora del crepúsculo baña de luz solar de los molinos de viento modernos que circundan las colinas de Pamplona y que se han convertido en eólico emblema, en divisa actual de la vetusta ciudad. Pamplona se sienta en el fiel de la paradoja que junta lo tradicional y lo moderno. Navarra entera se nutre de esa imagen. Hay en esas tierras una historia milenaria que no olvida ni a burgos ni a navarros, ni sus divisiones. Sigue hoy. La navarrería se bifurca entre lo vasco y lo español. La endogamia, dicen, contribuye a que se reiteren arquetipos y dolencias. La mitología de la tribu y el clan está en el aire. Algo hermético se trasunta de

los pamplonenses. Trajinan las rúas casi sin ajena curiosidad. Nada distrae su mirar. Es como si la novedad del otro no existiera, y menos el coqueteo.

No obstante, inmigrantes hay de todas partes. Albañiles ecuatorianos. Mucamas de diferentes latitudes. Algún chofer sudamericano. Mozos y mozas de bares. Enfermeras. Profesionales ya arraigados. Hablan todos de lo difícil que es compenetrarse con la cultura local. Otra vez son los taxistas los que informan y miden el pulso de la presencia forastera. «–Llévanos a conocer los sitios memorables de Pamplona». «–Aquí no hay mucho que ver, musita indiferente: esta es la Ciudadela, este es el casco antiguo, esa es la Clínica Universitaria, esta es la Universidad de Navarra, El Corte Inglés es nuevo, en Arazuri, junto a Zizur Mayor, está la fábrica de Volkswagen, y este barrio que empieza a destartalarse se llama «La Milagrosa». Está repleto de inmigrantes, especialmente ecuatorianos (Se nota el descuido. Se nota que la gente vive aglomerada en pisos. Empieza a sentirse en el ambiente algo de lo negativo asociado con los *ghettos*).

¡La Milagrosa! Allí los inmigrantes buscan, valga decirlo, el milagro, el logro de algo. Allí sueñan, viven su personal quimera. Allí se pronuncia el grotesco de los encuentros y desencuentros de culturas. Allí rondan los éxitos y los sinsabores. La regla es que la mayoría de esos inmigrantes estén al margen. Hay otros, sin embargo, que ganan relativamente bien, pero no viven con holgura. La vivienda, ya alquilada o adquirida, es cara, agota la bolsa. Por cincuenta metros cuadrados exigen unos 700 euros mensuales de alquiler. Un piso de unos ochenta metros no deja de costar entre 300 y 400 mil euros, y no necesariamente en las mejores ubicaciones disponibles. En Pamplona la propiedad cuesta. Consta entre las más caras de España. La crisis de la vivienda y las hipotecas es alarmante a lo largo del territorio nacional. Los precios sacuden. Se inflan y disparan. El taxista nos habló de que la licencia para su taxi, no el valor del taxi, le costó doscientos mil euros cuando la obtuvo, y que el permiso para conducir le valió más de mil quinientos. Después he confirmado que la primera cifra es hoy más espantosa aún. Para entender bien el coste de vida, no se olvide que el dólar pierde terreno. Es un milagro la supervivencia. Por eso, quizás, buscando escape, repica una y otra vez el estribillo de la fe y la esperanza: –Me gusta, estoy bien aquí, pero ¡no hay como la tierra de uno! … Todos ansían volver. Todos se van quedando.

Inmigrantes de Oriente y Occidente traen su empuje y conocimiento a estos suelos. No todos son bien aprovechados. La fuga de cerebros es, para los países de origen, un enorme déficit. Valga el caso de Sulel, la mucama

cubana. Apenas tiene 22 años. Acaba de llegar. Extraña su trópico. Sus amigos. Su comida. Su ritmo. Se queja de la falta de chispa e inventiva de los navarros. Su historia es compleja. Nieta de españoles, su condición legal la ayuda. Su charla simula el acento local. Una vez que rechaza el disfraz se entrega con gusto a conversar con el peculiar deje suyo. Es otra persona. Se torna desenvuelta, y resulta una cómoda amiga del «choteo». Habla de lo bueno y de lo malo de su país de origen. Ella sí vino a quedarse. Tiene planes y proyectos. Desecha el sueño americano de Miami. Lleva más de once años tocando el violonchelo. Once años que quizás Navarra y España desperdicien. ¡Quizás! Sigue practicando su instrumento. Ahorra para comprar uno de mejor calidad. Se ríe ante los nombres de alimentos que ha tenido que aprender. Son los mismos que los nuestros, dice, pero ellos le dan otro nombre. ¡«Ellos»! Comentamos que en El Corte Inglés ya hay una sección dedicada a víveres latinoamericanos. El comercio en Navarra absorbe los efectos de las zonas de contacto culturales. «Radio Tropical», con ritmos que parecen fuera de lugar, se anuncia en el cuadrante de la radio. Navarra se transcultura. Brota la macidez. Uno de estos días las alubias y judías tendrán que vérselas con los fréjoles y frijoles. Y la vinagrera / aceitera quizás opte por ceder a la alcuza: ésta, con la ayuda de los de allende el mar, anuncia y solicita la vuelta a su «país de origen». Igual les pasa a otros «arcaicos» vocablos.

Hay inmigrantes bien conectados con el engranaje del cuerpo empresarial de la zona. China desarrolla su presencia en el campo de la energía solar. Asistimos a una boda nada menos que en la sala llamada Felipe II que está en la Ciudadela. La mayor autoridad de la ciudad estaba allí presente: se hizo cargo y ejerció los detalles legales. El lugar era acogedor, íntimo, exclusivo. Occidente y Oriente se daban la mano en aras del comercio. Madariaga y Benedetti, y algún eco de Confucio, sonaron sus voces en ese ámbito claustral. En una de las recepciones que prosiguieron, una de ellas en los salones ejecutivos de alto lujo de una nueva fábrica, me enteré de lo que es un «seguidor solar». Impresionó la eficiencia. Las posibilidades que existen para la energía renovable. El ámbito tenía algo de visionario. Recordé que no había visto nada tan futurista desde que visité la fábrica de Volkswagen en Arazuri. En ese entonces recapacité en que los detalles que exige la organización de una fábrica actual solo son comparables con el levantamiento de esas catedrales medievales. Así son de impresionantes, casi hasta el espanto, los centros en que uno pisa la moderna coyuntura. ¿Por qué venir a Pamplona a construir paneles solares? ¿No sería preferible estar más cerca de un puerto

para reducir el coste de transportes? Pronto me entero de que en Pamplona y Navarra –a pesar de que no cuentan, dígase, con los beneficios de luz solar de la Florida– el 80% de la electricidad procede de fuentes de energía renovable. Inmensa infraestructura. Sorprende, por otro lado, que en Florida ocurra lo opuesto, y el carbón sea la fuente principal. Parece que el turismo, vestigio acaso de Ponce de León, no está dispuesto a aceptar modernos molinos de viento en su horizonte. El riesgo, se cree, es que esa presencia en una tarjeta postal que ahuyentaría a los fieles de las palmeras, a los peregrinos que buscan la arena, el mar, el sol … ¿la juventud?

Pamplona es una curiosa sorpresa. Por un lado, la tradición, los Sanfermines, los chupinazos, las jotas y cierto tribal encerramiento; por el otro, la presencia y pujanza de lo moderno. Y no solo en cuestiones de energía renovable y de automóviles. También está allí la Clínica Universitaria. Independientemente de gustarle o no gustarle a uno que la administre el Opus, esa clínica cuenta entre lo mejor de lo mejor en España, y no cede su espacio a otras parecidas de Europa. La investigación, el trato a los pacientes, la eficiencia y la preocupación por el detalle no le piden favor a centros médicos más afamados de allá o acullá. Pamplona se presta a la caminata. En el meollo de su ser bullen conflictos y nacionalismos. Por encima de ello se nota, sin embargo, la buena mesa y el buen vino que brinda. Baste con mencionar el ambiente de «Don Pablo» y su ensalada verde, su pichón de Araiz, o su cordero confitado; no hablar de las degustaciones que ofrece El Corte Inglés. Este superalmacén, que remonta sus orígenes, dicen, a la idea que tuvo un cubano, ya es parte de la iconografía de España. Al igual que el Ave, el tren de alta velocidad que corre entre varias ciudades españolas, El Corte Inglés es parte de las señas de identidad de la modernidad de las ciudades que pesan en España. Pronto habrá también Ave entre Madrid y Pamplona. A ésta se le viene irremediablemente encima la globalización. La sensación que produce a veces es la de una urbe cuya gente parece yacer estancada en el pasado, incapaz de hacer aún una total transición a la modernidad. Uno se siente vivir en el fiel de lo antiguo y lo postrimero. Quizás allí radique su entrañable encanto.

*

Vuelta a Madrid. El fin de un viaje contiene siempre algo de objetivo y de final. Van quedando los sabores, los olores, y las voces de conocidos y desconocidos que uno encontró. Se divisa el retorno a casa y un nuevo recomenzar. En una cervecería restaurante de las afueras de la capital española hacemos pausa para almorzar. Ecuatorianos se insinúan otra vez. Abundan los coterráneos. Alguno de clase media alta está allí en la lucha. Gustoso atiende a su paisano. Entusiasta y en control de la carta, sugiere que aproveche la calidad del pan, que pruebe un *boletus con foie*, una ensalada especial, un arroz con bogavante, y el rioja de la casa. Magnífico consejo. Duro es el vivir para este joven fino y resuelto que procede de un privilegiado estilo de vida que se vino abajo debido a cosas suyas, tácitas, y a causas relacionadas, acaso, con las tantas circunstancias de su patria en crisis. Está de pie de siete a siete. Necesita del mejor calzado. Su mujer también labora. Ella asistiendo por horas a alguna discapacitada. Historias hay sobre los usos, abusos y usurpaciones de este último tipo de relaciones. No en este caso. Entre los dos aportan unas 130 horas semanales de trabajo, y con ello apenas pueden vérselas. Siembran y esperan cosechar. Se preparan. Saben que saldrán adelante. Tienen cultura. Tienen roce. Nada de complejos. Los distinguen y tratan bien. Todo es cuestión de tiempo. Admirable su tesón y pujanza. Ellos también son parte del coro: ¡No hay como la tierra de uno! Aquí soy uno más. Allá … bueno … allá … ¿Ud. sabe?

Entre ese allá y las empresas cotidianas de Madrid transcurre la vida de tantos. En cualquier recorrido turístico por la ciudad, el esplendor del Palacio Real y el poder que emana del Palacio de la Moncloa parecen insensibles, indiferentes a los trajines de esos tantos. Pero allí están estos, y sí que agitan y sí que modifican el entorno y sí que afectan las decisiones del orden social y político. Todo lo que hay que hacer es darse una vuelta por la Puerta del Sol para constatar el revoltijo que constituye a la más reciente realidad española. El cosmopolitismo de etnias y de idiomas que allí circunda apenas se lo divisa desde Pamplona. Más y más inmigrantes vienen en busca de mejores horizontes y cruzan de un lado para el otro la metafórica Puerta del Sol. No parece haber solución de continuidad. Las tasas de natalidad sugieren que el componente futuro de la nación española, conforme existe, cambiará radicalmente. Los latinoamericanos, y los de otras latitudes, abrirán surcos, fraguarán un remozado mestizaje hispánico, con nuevos matices. Llegarán gen-

tes de otras partes. Se propagarán. Habrá retornos, habrá choques y habrá frutos. Unos dirán que no quieren volver. Otros, rezumando nostalgia rabia y melancolía, seguirán con su invocación ontológica de que ¡no hay como la tierra de uno! Todos, o muchos, se irán quedando y con ellos nuevas devociones y cultos.

Hasta la Virgen de la Almudena siente ya el acoso de las migraciones. En un predio elegante, pleno de serenidad, se anuncia la réplica de un santuario: es el de la Virgen de Schoenstatt, movimiento apostólico que surgió hará casi un siglo en Alemania, movimiento que se instala y hace labor proselitista en España. Otro día la pantalla capta imágenes de una romería en Madrid que celebra a la Virgen del Quinche, acompañada de galas, estandartes y banderas ecuatorianos. La transculturación es evidente. Las migraciones impactan y revolucionan. Hasta por Hermosilla, Lagasca, Velázquez, Goya, Serrano y tantas otras calles del exclusivo Barrio de Salamanca uno cree escuchar aquel paradigmático decir: «¡No hay tierra como la de uno!» Marco de pensares y deseos es todo lo que es ese decir. Cada día la unanimidad del universo borra más ese canto atávico, pronunciado desde tiempos inmemoriales. Algo de vestigio, de inventiva y de verdad hay, sin embargo, en ese ¡no hay tierra como la de uno!… Y no importa doquiera que uno esté. Ese es el milagro y la moraleja que yace en el fondo de las confrontaciones y estremecimientos que se dan hoy en la política y que quizás apuntará la historia. Dicen que las utopías han tocado su fin. Eso dicen. Quizás, a lo mejor, ese fin esté vivo cual siempre en las quimeras de aquellos que aún no alcanzan ni El Prado ni el Thyssen-Bornemisza, ni leen artículos en *Babelia* sobre Cartagena de Indias, sobre un cuento inédito de Cortázar, o un poema hológrafo, recuperado, de García Lorca. Ni se les ocurre visitar librerías ni escudriñar estantes para comprobar cuán invisibles están, en este caso, los clásicos o las promociones actuales de escritores de su Ecuador de origen.

*

Más allá, para llegar al Terminal 4 del monstruo en que se ha convertido el aeropuerto de Madrid-Barajas, esperan taxis, autobuses, túneles, puertas, ascensores, colas inmensas y registros y más registros antes de abordar el avión del regreso. Esa es la otra realidad que ni en los museos ni en los apuntes aquí signados acabamos de entender. Las migraciones, acusa algún sub-

texto ideológico, están ligadas a esos registros que sirven para justificar y ejercer todo tipo de batidas: ¿oportunas réplicas o cínicas manipulaciones del poder debido a querellas e intereses económicos, culturales y religiosos? Cunde la zozobra. Cunden las nuevas cruzadas. La tolerancia va en retirada. «Vencen los bárbaros». Vencen los sectarios. La inocencia que permitía jugar líricas batallas de «cometas en el cielo» se da solo en filmes y entre infantes. Otro es el juego… Descalzo, agachado, y a punto de amarrarme los zapatos, oigo que alguien saluda:

–¿Cómo les va?… Miro… Una mujer, con una sonrisa oblicua, lateral, y con «voz lenta y triste», responde: –Vamos, vamos… mientras volvamos… estamos… ❖

Fecha de recepción: 14 enero 2008
Fecha de aceptación: 29 abril 2008

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
23 / I semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

Entrevista a Modesto Ponce Maldonado: Finalista del premio Casa de América-Planeta 2008*

EDGAR FREIRE RUBIO

–AHÓRRAME UN POCO el trabajo: necesito tus datos personales, como se acostumbra hacerlo en las solapas de los libros. Por favor, pon un poco de humor, del que carecen tus textos. Me gustaría un breve autorretrato, sin romper el espejo. Vamos…

–Modesto Ponce Maldonado. 1938. Quito. Educación: católica, ahora agnóstico. Dios es agobiante. Prefiero verlo como creación de la cultura y de la angustia humanas. Creo en los valores del cristianismo; son parte de mi formación. Licenciado en Ciencias Políticas y Sociales. Egresado de

* Desde este número, *Kipus* abre esta sección en la que dará cuenta permanentemente de aquellos hechos que han tenido y tienen incidencia en la escena cultural contemporánea del Ecuador y del área andina. Su identificación, es un tributo al gran ensayista y latinoamericanista, José Carlos Mariátegui, cuyo primer libro, *De la escena contemporánea* (Lima, 1925), pasa revista a lo que acontecía en el escenario cultural y político de su tiempo. En esta ocasión ofrecemos tres entrevistas. La primera al narrador Modesto Ponce Maldonado, quien resultó finalista, entre más de 500 participantes, del Concurso Internacional de Novela Casa de América-Planeta 2007; a la poeta Carmen Váscones, ganadora del II Premio del Concurso Internacional de Poesía Erótica convocado por la revista *Olandina* de Lima en 2008, y la tercera al joven poeta Carlos Vallejo, galardonado con el Premio Nacional de Literatura «Aurelio Espinosa Pólit», 2007. (N. del E.)

Derecho. La tesis doctoral sobre *Compañías de Responsabilidad Limitada* duerme en paz con sus 300 páginas desde hace 45 años. A más de la religión, faltan más datos personales (como en los censos): Estado civil: casado (y satisfecho; es el estado más recomendable). Raza: mestiza. Sin señales particulares que se noten a simple vista.

En 1961 y 1962 escribí algo. Un cuento y un poema que se publicaron en *Letras del Ecuador*. Total de páginas escritas: 40. Inéditas: 30. Fueron mis obras completas hasta 1997, nada más que 37 años…

Durante casi 30 años realicé actividades gerenciales relacionadas con la industria. Aprendí mucho de la gente (de cierta gente en especial), del poder, de los intereses… Aprecié la capacidad de creatividad del ser humano, pero personalmente me desnaturalicé. Pertenecía a otro mundo… Nunca dejé de leer, pero he leído menos de lo que hubiera deseado. La literatura estuvo siempre dentro de mí. No me considero un erudito ni estudié letras.

En 1997 publico el primer libro: *También tus arcillas* (cuentos). En 1998 aparece una segunda edición. En 2005 publico, con sello personal, *El palacio del diablo* (novela, premio nacional «Joaquín Gallegos Lara» 2005; premio QUISA-TO a la mejor novela del año en 2006). En 2008 *La casa del desván* (novela), que queda entre las 10 finalistas del concurso Planeta-Casa de América 2008. Circulará a comienzos de junio. Otra novela, esta vez corta, está en marcha. Algunos cuentos escritos esperan. Temas sobran. La vida no.

Durante algunos años publiqué comentarios sobre diversos tópicos en la revista *15 Días,* y realicé entrevistas para la revista *Criterios* de la Cámara de Comercio de Quito. Me separé cuando comenzaron a controlar la opinión de los entrevistados escogidos o aceptados por la misma Cámara. Ocasionalmente escribí en la revista *Gestión* sobre temas relacionados con empresas sociales, hasta que redujeron el espacio para esa otra economía innombrada y subterránea, en función de la globalización y del aperturismo.

He escrito o escribo sobre literatura en las revistas *Cultura* (Banco Central), *Seseribó-Con/Texto, El Búho, Eskeletra, Letras del Ecuador, KIPUS.*

No puedo fabricar un autorretrato. En gran medida, uno es y se mira en función de los demás. El espejo está intacto.

–Pasa por alto la cursilería, pero ¿qué signo astrológico te protege? Y asimismo, ¿te rigen esos determinismos zodiacales?

Me siento muy terrícola para pensar en eso. Ángel Terrero es un personaje de *El palacio del diablo* que fue expulsado por el Altísimo de su corte

angelical y convertido, como castigo por su rebeldía, en un hombre de 18 años. No me gustan los ángeles porque son asexuados. En cambio, hay diablas y diablos. Creo firmemente en las leyes naturales. Me molesta la idea del «destino» y de los designios divinos. Sostengo que sí es posible morirse la víspera. No obstante, dicen que se ha descubierto científicamente una posible influencia de los astros. En fin… He detestado lo esotérico, la reencarnación, etc., pero ya se verá lo que sucede en *La casa del desván*…

–Desmond Morris en *El libro de las edades*, expresa que «los 70 años es la edad límite según la Biblia». En los Salmos 90-10, se dice: «Los días de nuestros años son setenta años, y ochenta en los robustos; pero también la robustez es apariencia, nada, porque pasa en un instante, y volamos». ¿Qué opinas al respecto?

Pero también escribió *El mono desnudo* (que se complementa con *El zoo humano)*, donde, a más de poner dudas sobre el *Homo sapiens* y comentar sobre su sexualidad, escribe sobre las similitudes entre la risa y el llanto. Respecto a los límites de la edad, prefiero repetir lo que decía Mafalda: «La mejor edad de la vida es estar vivo». El problema está en responder a la pregunta: ¿qué es estar vivo? No encuentro otra respuesta: actuar y tener conciencia. Por ese motivo, me inclino por la eutanasia. *Mutatis mutandi*, puede repugnar la idea del aborto, pero no se piensa en los millones de niños que existen en el mundo, destinados a extinguirse lentamente y condenados a vivir. Según UNICEF, siete de cada diez niños son pobres. Por una fotografía de un niño africano famélico, cuya muerte esperaba a pocos metros un buitre, el fotógrafo Kevin Carter, ganador del Pulitzer, se suicidó. Hay otras fotografías semejantes que las recibí por Internet y que no me atrevo a mirarlas. La torpeza de la persona que me envió subrayaba que «hay que orar por esos niños y lo que hace falta es educación». *El palacio del diablo* fue también dedicado a los niños de las calles de Quito.

–Para tu consuelo (si lo hay), Longfellow, manifiesta que «cumplir setenta años es como escalar los Alpes. Uno trepa a la cima de una montaña cubierta de nieve y divisa a sus espaldas el profundo valle que se extiende muchos kilómetros a lo lejos, y enfrente contempla otras cumbres, más altas y nevadas, que tal vez podría vencer». ¿Tienes alguna reflexión sobre esto?

Siento fascinación por el camino de tierra, zigzagueante y rodeado de árboles y matorrales. De él hago mención en la nueva novela que preparo. No me interesa la idea de «trepar», sino de «caminar». Tampoco la de desba-

rrancarme, aunque de eso se vive y, en este caso sí, hay que volver a «trepar», a veces con las uñas. Desde joven viajé mucho en automóvil y conocí muchas carreteras de tierra. Aún existen, por ejemplo «El Torneado» que unía Chimbo con Balsapamba (antiguo camino «Flores») y «Gallo Rumi» que une Guaranda con Riobamba, en los páramos (otra fascinación mía) del Chimborazo. Son maravillosas.

La pregunta me lleva a la muerte: cuando desparecen las cumbres, los valles y los caminos de tierra. Acaso comience, si no ha comenzado ya, otro tipo de fascinación, no por otro mundo, sino por la Nada… Allí ya no se trepa ni se camina. Simplemente se acaba.

–Es un lugar común expresar que comenzaste a escribir tardíamente. Según tu confesión, a los 55 años, y de acuerdo a Hipócrates estos marcan el comienzo de la vejez. Tú sueles decir que Saramago es también un escritor tardío. Pero te cuento que J. Gutenberg completó a esa edad su famosa Biblia; Mao, era bibliotecario y se pasaba leyendo a Carlos Marx. También a los 55 murieron Louisa M. Alcott, Claude Debussy y Emile Dickinson. ¿Te alienta conocer esos detalles? ¿Puedes comentar algo al respecto?

La respuesta no sigue el planteamiento de la pregunta. Empecé a escribir cuando simplemente comencé a hacerlo. Así de simple. Cuando sentí la urgencia interior. No me alientan ni me deprimen los ejemplos mencionados. ¿Debía escribir antes? No sé. Posiblemente. La vida es, a veces, una puta que hace de ti lo que sea. La ventaja de la madurez es que hay mucho que contar y se ha acumulado de todo, ¡carajo! La desventaja es que uno no puede equivocarse porque no hay segundas veces. ¿Que no habrá tiempo para escribir todo lo que se quisiera? Tampoco importa. Un mal ejemplo nos dan los que escriben por contrato con una editorial. No siempre aciertan. ¿Cuántas páginas escribió Rulfo? En el *Ulises* se habla de «la irreparabilidad del pasado» y de la «la imprevisibilidad del futuro». En la vida mucho se queda trunco, en el sueño, en la utopía, en el vacío, en el desengaño y en la nostalgia. A fin de cuentas, como escribe Saramago, «vivir, no solo es difícil, es casi imposible».

–Pero en una entrevista con Rodrigo Villacís Molina (revista *El Búho*, No. 13, Quito, 2007), mencionas que muy joven escribiste un cuento y obtuviste un reconocimiento, y que un poema le gustó al dramaturgo Paco Tobar. ¿Puedes contar algo sobre esto?

Me limito a contestar que, desde entonces –a más de la vocación incipiente y de mi inclinación a la lectura–, ya estaban ciertas obsesiones dentro de mí: la alteridad, los otros yo, los espejos (Borges no deja de mencionar-

los), la duplicidad, la fragmentación… En *El palacio del diablo* hay varios narradores, un *alter ego,* seres que se miran en otros, el ángel convertido es humano… En *También tus arcillas* hay dos cuentos donde se mencionan espejos. El cuento «Esta vez con zapatillas de cuero» tiene como centro de la situación la duplicación del personaje. El cuento «Todo es cuestión de tiempo, Renata», en realidad lo concebí a los 22 años (era un cuaderno negro) con el nombre «El banco del tiempo». La mujer del demente de *La casa del desván* (no me había percatado) tiene el mismo nombre de la mujer del personaje de un cuento publicado en *Letras del Ecuador* en 1961 –como lo indiqué antes, en esta revista también se publicó el poema–, y para ambos personajes el espejo es importante. Los escritores, sujetos a la más profunda catarsis, no necesitarían psiquiatras. ¡Y nada más sobre el tema, Edgar! Macedonio Fernández llama «doblez del mundo» a la fantasía de la novela.

–¿Sigues cometiendo poesía? ¿Ese lirismo de *También tus arcillas* lo repartes en tus cuentos y en las novelas?

Un verdadero poeta debe serlo desde temprana edad. No sé si existan poetas tardíos, pero sin duda prefiero una novela o un cuento con ingredientes poéticos. Lo dice Kundera: «componer una novela es yuxtaponer diferentes espacios emocionales (…) en esto estriba (…) el arte más sutil del novelista». Añade que una novela que «se contenta con narrar la historia, puede resultar llana, fofa». Sin embargo, en las novelas donde falta la poesía, la dimensión de los personajes, la fantasía, la densidad, lo profundo o lo maravilloso (para usar el término del *boom*), suplen esa carencia. No me llega fácilmente una novela «fría». Exijo lo que pudiera llamar «patetismo». La novela debe sacudir y conmover, debe ir «más allá», y a eso contribuye lo poético. Pero no hay que olvidar que gran parte de esa «fuerza», de esa capacidad de sugestión, de intensidad, surge también de la forma, del estilo, de la manera de manejar las palabras, de cómo son y se mueven los personajes. Y eso también es poesía en alguna forma. Marguerite Duras dice que «un libro abierto también es la noche». Lo ha dicho todo. Pero, a pesar de lo dicho, no hay lirismo en *La casa del desván*. Tampoco poesía. La fuerza, si existe, estaría en otra parte…

–Hay un cuento tuyo que me conmueve, por mi deformación a los personajes quiteños: «Tengo un compromiso a las doce». Hasta la puntuación tiene un guiño anecdótico. ¿Es corroborar que te gusta «bajarte» al nivel de la calle –como lo declaras ante Rodrigo Villacís–, caminar con la

gente, participar de las experiencias de los otros? ¿Conociste de cerca a este personaje?

Lo conocimos todos los de nuestra generación. Nunca hablé con él, pero casi lo sabía de memoria. Ya murió, y él, con su muerte, terminó el cuento, por cuanto yo inventé una vida, pero en esa invención incluí, sin saberlo, que el personaje tuvo una fuerte relación con su madre. En el cuento muere la madre al final y él queda en total orfandad. Pasan dos años y muere en verdad su madre, y yo comienzo a desesperar por la suerte de la persona (no ya del personaje). A los tres meses de desaparecida la madre, a él lo encuentran muerto… A más del parte mortuorio, la prensa publicó algo sobre «el último chulla quiteño». Guardo los recortes en el mismo libro. Repito: él terminó el cuento… No lo olvidaré nunca.

–Se dijo de *También tus Arcillas* que «es un texto limpio, sin ripios». «Son de una fluidez sorprendente», apostilla Cecilia Ansaldo. ¿Sabrán de tu obsesión de perfeccionismo que llega a tensionarte?

Confieso que debo a los cuentos haber podido escribir las novelas. Los cuentos me enseñaron casi todo lo que sé del oficio, sea mucho o poco. La rigurosidad, la exigencia de cada cuento fueron mis maestros. Monterroso cita a Poe que sostiene que el cuento tiene cierta superioridad sobre la novela, incluso sobre la poesía. Respeto las opiniones que se citan, mi mente no lograba explicar al comienzo como algo que costó tanto esfuerzo y tropiezos, tanta dedicación, tanta obsesión, sea visto por críticos o lectores como algo fluido, sin ripios. Ahora han pasado los años y creo entenderlo.

–¿Cuántos años te llevó «procrear» *El palacio del diablo*? ¿Eres inexacto cuando contestas al periodista que «demoraste del 98 al 2003»?

Fui totalmente inexacto, en la forma y en el fondo. En primer lugar una novela no se «demora». Este término lleva la idea del retraso. *El palacio del diablo* lo escribí siempre en el disco duro de mi subconsciente, desde que tenía 18 años. Inclusive ante la tarea concreta de redactarla, la escribí inclusive cuando no escribía. Se escribe con todo, y en ese todo entran la memoria, los procesos de uno, los éxitos, fracasos y sufrimientos, el subconsciente, el instinto, las lecturas, el amor y la forma como lo concibes o lo tienes, las emociones, la sexualidad, las notas previas a la redacción que se remontan años antes de iniciar la redacción, en fin…

–Al leer la bibliografía consultada para escribir *El palacio del diablo* ¿por qué y para qué usaste tantos «ingredientes» para amasar esas páginas?

Supongo que la explicación se encuentra en que metí allí toda mi vida, mi ser, todo lo que estaba adentro. Nunca planifiqué esta novela. Se fue haciendo sola. No pude evitarlo. Los «ingredientes» de la bibliografía citada al fin son además un acto de gratitud a quienes escribieron y que me dieron la oportunidad de leerlos. Todos ellos también me hicieron. Es imposible escribir sin leer.

–Los libreros somos vouyeristas e infidentes. ¿Te he confidenciado que muchos lectores se quejaron del exceso de páginas? A estas alturas, y habiendo agotado la primera edición, ¿harías alguna poda, o lo mantendrías tal como está?

Me ha sucedido de todo. Algunos de mis amigos de la Universidad Andina me han dicho que los capítulos-ensayos rompen la estructura de la novela. Un conocido crítico había opinado que «ahora ya no se escribe así». Lo supe por su mujer, a quien le gustó la novela. Muchos lo han calificado como una de las mejores novelas de los últimos 25 años, otro dice que «estructuralmente es un castillo inexpugnable», un tercero que la novela «camina como un animal de múltiples cabezas, a un ritmo realmente endiablado» y un cuarto que la obra puede «sacar la cara» por el Ecuador en Latinoamérica.

La reacción general de los lectores a mi alcance es que no se puede dejar el libro, pero más de uno me han dicho que hay páginas excesivamente largas y descriptivas. Una señora de un club de libros, resentida por los contenidos, dijo que quiso tirar el libro por la ventana. Otra la objetó desde el punto de vista «moral» (le contesté que la ética es propia de las personas, no de la literatura). Con ninguna me resentí y las besé en las mejillas después de enterarme de que sí habían terminado el libro. La más maravillosa crítica que he recibido es de una lectora joven, muy bella, cuyo nombre no recuerdo, que me dijo que al final sintió que no podía respirar más, con la sensación de subir al Everest sin oxígeno. Optó por saltarse los últimos capítulos y leer el último. «Llegué al Everest sin problema y contemplé un paisaje maravilloso». Sobra decir que luego leyó los capítulos que le faltaban.

Edgar: salvo algunos errores e inexactitudes que se escaparon, y unas pocas aclaraciones muy breves, no suprimiré nada de la novela en la segunda edición. Finalmente te confieso que ni yo mismo puedo entender por qué motivo ninguna crítica negativa me molesta, aunque he oído estupideces, especialmente en defensa de la Iglesia, del santo nombre de Dios y de las cla-

ses «peluconas». No soy abogado ni defensor de la novela. Ella debe arreglarse sola. Yo únicamente la escribí.

–Con sinceridad ¿crees que nuestro lector está preparado para leer una novela como *El palacio del diablo*, con ese «va y viene constante, presento a un personaje y regreso a su pasado, presento a otro personaje y así» (así lo expresas literalmente). ¿Esa arbitrariedad de los tiempos, no confunde al lector?

Por supuesto que lo está. El Ecuador tiene limitados lectores, pero son buenos. Por otro lado, no creo haber inventado nada. La materia prima de la novela es el tiempo. El tiempo tiene otra dimensión en la literatura. Pessoa escribe: «porque el presente es todo el pasado y todo el futuro». Añado que soy cuidadoso y trato de respetar al lector. En esta novela uso las cursivas, la segunda persona o la primera pero en plural cuando aparece otro narrador. Son pistas. Revelo algo: después de terminar la novela hice una especie de mapa de la misma, con colores y todo lo demás. Lo contrario que haría un arquitecto que primero hace el plano.

–Me espetarás que a pesar de esa orgía de datos y destiempos, el libro fue premiado y los mil ejemplares se hicieron humo. ¿Las razones? ¿Y lograste sacarte tantas cosas que tenías adentro, o *El palacio del diablo* es una «limpiada» de pecho?

Las razones las podrían tener los lectores, no yo. Ojalá todavía queden para la segunda edición. En cuanto a la «limpiada», en cierto modo sí, aunque no pienso en esos términos. Prefiero pensar en «participación». Tenemos demasiado adentro y nos estamos «rellenando» continuamente. Ese proceso no para nunca.

–He tenido el privilegio de ser testigo del nacimiento de *El palacio del diablo* y de *La casa del desván*. Cuenta un poco el por qué de esos títulos y el método que usas para acertar. Expláyate un poco…

Inútil explayarse. Nuestro mutuo compinche Raúl Serrano Sánchez fue el autor del título *El palacio del diablo*. Fue una especie de chantaje, pues yo menciono en la novela al burdel que existía durante la colonia con ese nombre en la calle de La Ronda, y él me amenazó con apropiarse del título si yo no seguía su consejo. Yo tenía otro nombre para la obra, muy poético, fíjate, pero debo reconocer que Raúl acertó al blanco. *La casa del desván* salió solo de la misma novela, sin esfuerzo y no representa ningún mérito. Es un nombre como cualquier otro, pero creo que es sugestivo.

–Expresas que en *La casa del desván* «la narración transcurre en el interior de la cabeza de un demente». Ese ser fragmentado, roto, ¿no es otra vez el habitante de Quito o de cualquiera de las ciudades del mundo? ¿No pagas un poco la deuda que tienes con Dostoievski? Cuando leí anticipadamente *La casa del desván*, te mencioné que no sé por qué causas me acordé de *Memorias del subsuelo.* No me ofendes si me dices que estoy despistado.

La novela transcurre en una ciudad imaginaria. No pensé que pago ninguna deuda. La idea, en semilla, surgió de una frase de Rulfo que consta como uno de los epígrafes y de la impresión que siempre me ha causado la vida de un burócrata como el personaje de *La casa del desván*, que cae en el deterioro emotivo y mental, y en la esquizofrenia misma, aunque no uso ese término. Fue tema de un cuento que nunca escribí. La frase de Rulfo dice así: «Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos». De todos modos, tu referencia a Dostoievski es obvia. Él vivió atormentado por sus fantasmas y demonios, y creo que Freud comentó una de sus obras. Tiene una novela corta –*El doble*– que trata de un burócrata. Voy a leerla. No estás despistado.

–En definitiva ¿qué obsesiones primaron para escribir *La casa del desván*?

No sé si sea exacto que las obsesiones cuenten «para» escribir, en el sentido de que se busca ponerlas a actuar en una novela o en un cuento. Cuentan, sobre todo, «al» escribir, en el sentido de que van saliendo solas y dirigen, entre otras múltiples fuerzas, los textos. Mis novelas salen de gérmenes o escondites dispersos, pero, sobre todo, de personajes que, en este caso sí, a veces son «obsesiones». Primero los personajes. Después todo lo demás.

–Francois Mauriac, puntualiza lo siguiente: «Cada novelista debe inventar su propia técnica, esa es la pura verdad. Toda novela digna de llamarse tal es igual que otro planeta, grande o pequeño, que tiene sus propias leyes, así como sus propias flora y fauna». ¿Cuál es la diferencia entre *El palacio del diablo* y *La casa del desván*?

En *El palacio del diablo* pinté un universo, el mundo de una ciudad, salí hacia afuera. En *La casa del desván* pinto otro universo, el del cerebro humano, visto desde el desquiziamiento, voy hacia adentro. El cerebro humano es más complejo acaso, más misterioso. Por este motivo, entre otros, el mundo está demente, porque hay locos que lo habitan. *La casa del desván* puede plantear dos disyuntivas: ¿Hasta dónde la realidad y desde dónde la

fantasía? ¿Cuál es el límite entre normalidad o enfermedad mental? Acaso, en el fondo, esta novela nos declare a todos esquizofrénicos. Yo no dudo de que lo somos en una u otra medida.

–Has expresado que cuando terminaste *El palacio del diablo*, te sentiste inseguro, que la dejaste descansar, y que es una necesidad compulsiva el seguir escribiendo. ¿Hiciste y te sentiste igual que con *La casa del desván*?

Más que inseguridad, insatisfacción. Y por tres razones: por disciplina autoimpuesta, por temperamento y porque debo tener un *chip* que me lo advierta. Por eso también escribo muy lento. Al escribir estoy en el extremo opuesto de la eyaculación precoz: no acabo nunca. Al escribir, dije, Edgar…

–¿Te parece pertinente, otra vez, ser infidente y decir si estás escribiendo una nueva novela? ¿No adelantas algo a tus amigos?

Sí, la estoy escribiendo desde hace algunos meses. No quiero adelantar nada. Menciono solamente que, hace algunos años, después de un poco de gimnasia yoga y algo de meditación (cuando las practicaba), me sentí «clavado» en un sitio determinado y no pude pasar de allí. Así nació una frase. La apunté sin tener idea de cuándo iba a ser utilizada. Ahora da el nombre a la novela. En este caso, lo primero que escribí fue el título.

–Juan Goytisolo acaba de indicar que «La mayoría de los que en su tiempo fueron subidos al cenit por el público y el gremio crítico cayeron en el olvido». Y algo más: «La obra literaria no debería buscar lectores. Son los lectores quienes deben buscarla a ella». ¿Cuál es tu opinión? ¿Relaciona estas frases al hecho de que *La casa del desván* quedó como finalista del premio Casa América-Planeta en este 2008?

Los lectores contestarán. Esperemos que la obra se publique. Naturalmente escribo para los lectores, pero no escribo lo que quieren o quisieran leer (el concepto básico del marketing en la literatura y de la literatura ligera o del texto basura), sino lo que creo que debo decir y en la forma que puedo hacerlo. Goytisolo tiene razón. No estoy de acuerdo que un autor trate de cabalgar sobre el éxito que puede tener o ha tenido su novela. Se es leído o ha merecido un premio o un reconocimiento, siéntase feliz y basta. Caso contrario, es el riesgo que se corrió. Algo más: ¿qué puede significar «cenit» en nuestro pequeño país?

–Aquí en el país no hubo una «artillería mediática» que hiciera noticia del hecho inédito de que estabas como finalista en este certamen literario. ¿No invisibilizan nuestros «medios» al escritor ecuatoriano? ¿O es

quizás la mediocridad en que muchos periodistas se mueven, salvando las excepciones?

Vivimos lamentablemente mediatizados en el sentido de que la «noticia» y la «imagen» no nos permiten pensar, cuestionar, profundizar… Yo casi no leo periódicos ni escucho noticias. Reconozco que fue una buena «artillería», aunque alguna prensa menos difundida que no pescó la «primicia», pensó que debía callarse. Era obvio que los diarios debían resaltar que un ecuatoriano fue finalista, aunque al comienzo no conocían el nombre. Eso demuestra que no leen el texto de la noticia y simplemente la insertan, o no se les ocurre.

En cuanto a la «invisibilidad», de la que también habla Carlos Arcos C., habría mucho que decir. Mencionaré nada más que todo comienza porque los ecuatorianos no nos queremos ni queremos lo nuestro, y porque además somos trece millones de repúblicas independientes. «Artillería» o no, eso no cuenta al final. *El palacio del diablo* no tuvo un solo espacio en las secciones culturales de los periódicos más difundidos, pero funcionó el boca a oído a las mil maravillas.

–En confianza, quisiera que tú mismo te preguntes sobre algún tema que estoy seguro se me escapó. ¿Podrías intentar este ejercicio?

Lo único que puedo decirte es que soy otro desde que escribo, y luego de cada obra otro, y otro más…

–No quisiera que te me escapes, sin hacerte una última pregunta: ¿No te ha jugado una mala pasada el ego, o «subido los humos» al conocer la noticia de que *La casa del desván* fue finalista de un premio tan altisonante? ¿En estos concursos, crees que hay mucho de albur y mercadotecnia?

Sería pintarme a mí mismo, que no me gusta, pero no creo que sea mi estilo. Más que los «humos», se me «dispara» una exorbitada sensibilidad, algo muy íntimo. Por experiencias de mi vida, más que «humos», tuve en alguna época la sensación de que me desfiguré o disfracé, de que yo no era el que actuaba. Existen en todo ser humano etapas en que se regresa a la «edad del burro», aunque algunos no salen jamás de ese estado. Un escritor debe estar lo más cerca posible de la humildad. No soy vanidoso, quizás por excesivo orgullo o porque estoy condenado genéticamente por mi nombre… Las dos caras, tú entiendes

Posdata: el Librero no es crítico literario, peor periodista. Es amigo del escritor y ha hecho este inquisitorio solo llevado por la curiosidad y al pedido casi imperativo de Raúl Serrano Sánchez, editor de *Kipus: revista andina de letras*, a sabiendas de que con Modesto hay una vieja (no me acuerdo los años que nos conocemos) y entrañable amistad. Y cada vez que va a la Librería Española, conversamos de lo «divino y humano», y jamás le inquiero: ¿cuándo publicas tu nueva novela? Porque sé que este escritor odia y ama a quien le inquiere al respecto. Él mismo ya explicitó en un artículo aparecido en *El Búho* diciendo que

> los odia, porque no preguntan otra cosa, pero si lo harían habría que explicar lo inexplicable. Que los ama porque se preocupan de él, acorralado entre una novela terminada y la edición o paridera. Que los adora porque tal vez se conviertan en lectores. Y porque escribir es un acto solitario, sí, pero abrumadoramente participativo… Amén. ❖

Quito, abril 13 de 2008

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
23 / I semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

Entrevista a Carmen Váscones: La razón de la poesía

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

CARMEN VÁSCONES NACIÓ en Samborondón, provincia del Guayas. En marzo de 2008 obtuvo el II Premio en el I Concurso Mundial de Poesía Erótica convocado en Lima por la revista *Olandina* de la Casa del Poeta. Váscones estudió psicología clínica, ha ejercido la cátedra universitaria y ha participado en varios congresos y encuentros sobre literatura. Sus textos se han publicado en revistas nacionales y extranjeras.

Es autora de los poemarios: *La muerte un ensayo de amores* (Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Guayas, 1991, 1994); *Con/fabulaciones* (Quito, El Conejo, 1992); *Memorial a un acantilado* (Quito, El Conejo, 1994; Cuenca, Colección Premios Bienal de Poesía Ecuatoriana, No. 3, Fundación Cultural «La Palabra», 1998, 2a. ed.); *Aguaje* (Quito, Libresa, 1999). Fue coeditora de *Mujeres frente al espejo* (Guayaquil, Universidad Andina Simón Bolívar / Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas y Senefelder, 2005). Sus textos constan entre otras antologías en *Mulheres no baquete de eros/mujeres en el banquete de eros*, poesía bilingüe (aBrace, Brasil-Uruguay, 2008); *Noveno encuentro en Cuba* (aBrace, 2008); *Bendito sea tu cuerpo* (2008), *La voz de eros, dos siglos de poesía erótica de mujeres ecuatorianas* (Quito, Trama, 2006); *Breve polifonía hispanoamericana* (México, Frente de Afirmación Hispanista, 2005); *Inventario de la poesía en lengua española*,

1951-2000 (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2000); *Poesía erótica de mujeres. Antología del Ecuador* (Quito, Editorial Mayor Books, 2001).

–Tú hablas que no haces «poesía coital». ¿Hay una condena explícita a quienes trabajan con lo sexual en sus textos?

Si tu pregunta nace con respecto al reportaje titulado «La poeta en el autoexilio», recurro a la cita, lo que contesté fue «yo busco un erotismo que trascienda aquello en lo que algunas veces la poesía se queda: una poesía coital» (*El Universo*, 30 de marzo, 2008).

No me da complacencia la inquisición, peor el papel de juez. La poesía no pasa por la moral del servilismo, sino por lo humano donde el deseo, el placer y el vacío resultan un desencuentro con la ilusión, con el gozo y nos envía a encontrar lo cóncavo de la palabra: lo ausente y la memoria libre de la experiencia en su regocijo con el verbo que se nos escapa del sentido: la ausencia en el escenario del verso: la metáfora de la voz.

El sonido del cuerpo más allá de los sentidos: la razón de la pasión. Cada cual escribe lo que el cuerpo le manda o le demanda: antojos de placeres sin censuras. Entre lo humano siempre hay un espacio: la lectura del otro. La condición humana es sexualidad antes y después de nacer. La palabra: un encanto pagano y sagrado de una sexualidad que nos habla, nos toca, nos conmueve. Siento la vida sin sentirme convicta ni perseguida por la que fui: soy lo que seré. La metáfora me saca del hedonismo y del peligro del narcisismo cruel. Cupido mata por amor, así ande con las vendas en los ojos, pincha el dolor. Mi picadura, es un veneno sin muerte eterna. Me desnuda el lector con su acercamiento al verso. Yo sé con quién lo hago si de vida propia se trata. Que el lector toque su imaginación para que pueda imaginarse. El rubor en el tocador de la piel es inevitable.

Conversando con un amigo, me decía, en estos tiempos ya no dejan nada para sentir los sentidos, que hasta coraje le da que lo hayan dejado sin nada que ver…

Mi deseo con y sin poesía: que la imaginación no se apague.

–El texto que ha merecido el segundo premio en el I Concurso Mundial de Poesía Erótica convocado en Lima en este 2008 por la revista *Olandina* de la Casa del Poeta, ¿forma parte de un nuevo proyecto de publicación?

Es uno de mis proyectos, uno de los más largos. Hace 20 años empecé un libro, «Un solo de mujer». Este libro tenía cuatro libros: «Soledad pagana», «Luna aborigen», «Dios una parábola desierta» y «La ira de la esfin-

ge». En el avanzar, hice un corte, separé, aparté «Luna aborigen», en su lugar incluí «Jardín sin paraíso o Dios no creó el vacío».

El contenido abarca la pugna del amor y el vicio por la eternidad, el juego del poder en nombre de Dios y los que se vanaglorian de inmortales mientras la investidura los cubre, el desafío del uno como único frente a la soledad de la muerte, la siempre soberbia del letrado sobre el iletrado, el dolor que muerde y asesina, queda impune, como si nada. Y la redención de la ternura como condición humana sobre todos y todas.

Hablar de cada uno de los libros me tomaría un ensayo, pero quiero dejar un paréntesis a «Luna aborigen», es sobre Manuela y Bolívar, lo eterno: lecho y territorios recorridos por mortales en el aguaje de una Independencia que se sostiene entre gritos de libertad sangrando y tambores que quieren una América no reducida a «maquetas» de patrias picadas por punzones de corrupción.

Creo en la balanza de la justicia. Tenemos un pueblo cariado de tanta estafa, anémico de sueños, descalcificado de futuro. Hay que trabajar por ellos.

La lucha del dominio y del servicio: no para unos sino para el bien común.

La democracia no resuelve nada, no deja notar la violencia. Peor si la administran amos.

–¿Entonces, cuál es el sistema o el orden político-social a implementar?

Se necesita sostener un espacio humanista concebido desde la ética y pensamientos políticos, claros sin prepotencias, que no aplasten.

Todos morimos, hay que elegir el puesto: villanos, canallas, humillados o rebeldes de la conformidad.

Hay que sostener la utopía de la vida que nos merecemos. El problema está en ese juego entre el crédito y el descrédito de los que administran la ley. ¿Acreditadores de qué somos?

Quiero garantizar mi palabra, eso es responsabilidad permanente.

–¿Por qué después de *Aguaje*, publicado en 1999, y que es una suerte de suma de lo que ha sido tu trabajo, Carmen Váscones optó por no publicar?

Parece que entré al silencio de mi propia interpretación. Me he tomado el tiempo del pase. Esto es, casi toda mi vida pasé trabajando en proyectos sociales, mis estudios los hice con becas, necesitaba buenas notas, aparte de eso, tenía que trabajar para pagar bus, libros y necesidades personales, hija

mayor, apoyo del hogar. Sentía que toda la vida fue un oficio de trabajo tras trabajo.

Era una lectora, aún escribía diarios, aún dormía tan poco, el insomnio a veces me envolvía como la oscuridad, tenía que prender la luz para acompañarme con el sonido de la imaginación: prestaba los sueños escritos por otros e interpolaba los míos. Tuve siempre un buen aguante a la soledad. Pero mi cuerpo empezó a pedirme auxilio, que lo tome en cuenta, o si no la mecha del eros se apagaba.

Viajé a Playas Villamil. Reordené mi vida. Como aprendí a ser organizada, los recursos del ahorro me sirvieron, también desarrollé otros talentos escondidos: pegaba piedras buscándole una forma que me plazca, pintaba, dibujaba, bordaba, daba consulta, aprovechando la profesión de psicóloga, en fin, gané vida.

Este pare al andar sin descanso me reconcilió con mi angustia siempre en vigilia. El insomnio sigue pero no dejo que me domine ni ahogue como aguaje al náufrago.

Conocí un hermoso hombre, mi esposo, Roger Hollander, le di espacio para habitarme, él también quería lo mismo. Descubrí otra fase de mi vida. La soledad acompañada sin invasión.

Es interesante, el libro *Aguaje* se inicia con la presencia de esta convergencia, creo, ya lo había iniciado sin ser notado por mi conciencia: Aguaje: embestida y talante del eros y tánatos. Creciente y provisión. Arremeter sin correr peligro. Orillé en mi historia.

–¿Y cómo enfrentas la hora de la «habitación propia»?

Mi marea de fuego en luna llena alumbra la «habitación propia».

Siempre, mi computadora tiene algunas ventanas que las abro y las cierro con proyectos, los retomo según el ritmo de sus gestaciones. Mi mente es densa, tengo que descansar, y hacer actividades ligeras para amortiguar al imperativo: «escribe».

–¿Siempre le das un reposo a tus textos?

No necesito probarme que soy escritora apareciendo en público a cada rato, eso desgasta, ni me apuro en publicar. Siempre fue así. Me gusta tomarme el tiempo, qué importa si es toda una vida, lo importante es que eso que escribo esté empapelado de una verdad que no la armo para exhibirme en la tarima, sino que tenga un propósito: ahí está, una vida que se ha tomado su tiempo para que la escritura se haga sin trampas.

Mi esposo es el que se pasea por mis alrededores, y me pregunta entre disimulo –cree que no me doy cuenta– cuándo voy a publicar, y yo le digo: algún rato.

Estoy a full, revisando y cayendo en cuenta de mis horrores mutilados en la gramática, deseo que salga impecable de dislexia. Desmadro el lenguaje y él me sitúa en la regla: la culpa sintáctica.

–¿Cuáles con los proyectos escriturarios en los que ahora estás inmersa?

He pasado diez años investigando alrededor de los atinos y desatinos de la educación y la pedagogía. Tengo un libro de ensayos sobre esta temática; he trabajado cuentos, relatos y prosa poética. Tengo tareas para largo, algunos proyectos simultáneos: «Luna aborigen», por terminar, también «Falopio o memoria del deseo», «El actuante o una vida innominada».

El libro que deseo que se publique este año es «Un solo de mujer», ya lo tengo terminado. Estoy con la ortografía encima para que no digan que mi poesía es trunca, o tiene taquicardia y de paso la rayan con el veto de la letra ensangrentada: las faltas… La vergüenza pública, uno de mis talones de Aquiles.

La letra marcada como estigma.

–¿Ese silencio en la escena pública, más no ante la escritura, a qué responde?

Alguien me preguntó si mi silencio se parece a la timidez, le dije que no. El silencio es un espacio para que nada me haga de obstáculo, ni siquiera yo misma. La timidez, la compararía, como una distancia ante la vorágine social: me agota eso de estar en la mira y la distorsión de los demás. Esto es que sé lo que soy o lo que hago y pasa en mi vida. Pero, el ser humano a falta de paciencia y acompañamiento propio, vive como telenovela de folletín las vidas de los demás. Defiendo a capa y espada lo único que tengo: esta vida que se irá.

La escritura es mi aliada, no tengo que buscarla, ella asoma sin coimas, sin chantajes, sin seducciones, no me pide nada a cambio, no me compra, ni la engaño, no me pide nada. La escritura es mi contrafrente, mi vanguardia, mi ejército de metáforas.

La defensa sin explosivos.

–¿Cómo desarrollas el elemento erótico en el texto premiado?

Trabajo la rabia pagana, la impotencia del erotismo, el placer del encuentro a pesar de la muerte tocando. Siempre me pregunté qué otra cosa diferencia lo pagano y lo sagrado. Me hice de una respuesta sacrílega. Lo

pagano está cerca de lo incestuoso. Lo sagrado todo lo contrario. Tanto al dolor y a eros les compete una muerte no resuelta entre dioses y semidioses de barro. La vida sin remordimiento y sin tierra exclusiva.

La codicia de lo ajeno o de lo prohibido es una esfinge en el deseo. El cuerpo es el oráculo. El enigma: gozo sublime y mortal. El placer poético recrea a la serpiente bendita y maldita en los extremos: la pisada humana en la huella del destino. Dios un bello silencio. Al demonio lo escuchan y hasta le piden realizar deseos. Luego viene la culpa, se pide. Lo divino: milagro. Otros cargan amuletos de la buena suerte.

La poesía tiene la dicha de jugar con la contradicción sin quemarse ni tener que resucitar. Ella: la voz irrenunciable. No espera ser salvada ni tirada como un dado al infierno.

–¿Para ti, el poema es un cuerpo deseado?

Me gusta eso: un cuerpo deseado el poema. La vida también lo es. Dejémoslo ahí, dando intimidad a la voz tocando esas formas.

–¿Tú profesión de psicóloga clínica, cómo entra en contacto, cómo se concilia o se contrapone con la de la poeta?

Hay algo que en mi vida se dio, de niña hablaba poco, pero me encantaba apropiarme de los sentidos. Me conversaban. Hacía pocas preguntas. Habían por ahí, algunos magos y magas, mi padre fue un principio de la metáfora, mi madre el de la realidad, los dos un límite con el yo de Carmen. Siempre disfruté de la música, del humor, del espectáculo del paisaje y yo entrando a los senderos. Los laberintos de la existencia me angustiaban, pero siempre buscaba la salida.

Cuando estudié psicología, quería saber quién era yo, no me respondió. Desde niña, tanto en la escuela, o como adolescente, tenía dos amigas, no más, nos teníamos un profundo respeto a lo que decía la otra, nos apoyábamos, nos sosteníamos, nos aconsejábamos, nos escuchábamos, parecíamos como fuera de la época.

Siempre crecí como sintiéndome desfasada a mi propia edad…

No hay oposición entre la poeta y la psicóloga, cada una se gestó en diferentes tiempos. La poesía nació conmigo, y es posible que el deseo alumbró a la metáfora, para que la angustia no me invada como una amenaza, sino que actúe como una creadora o arquitecta: por ahí en mi libro *Con/fabulaciones* digo: «hago de mis síntomas versos».

La psicóloga tuvo que entrar al psicoanálisis, siete años, para trabajar su quién era. Una vez que se entra al análisis, no se sale nunca de la responsabilidad con la transferencia: «el deseo es su interpretación».

–¿Qué sensación te deja este Segundo Premio en un certamen que, según los organizadores, ha tenido gran acogida?

Me sentí contenta, incluso tenía mis dudas de que reciba el premio, porque no lo consideraba al texto erótico, ni siquiera había leído las bases, pero igual, por curiosidad y deseos de participar con jurados que no conocen mis trabajos ni mi estilo, ni nada de nada, envié el poema. Y me parece que fue bueno que no haya dudado de enviarlo. Este premio me da cabida para otros lectores, siento que vale la pena esperar y tener paciencia en escribir sin apuros. Es un premio al prestigio de la poesía.

Sigo escribiendo con el llamado de la vida.

–En una entrevista con Clara Medina, sostienes que te «gustan los escritores que rompen barreras y que prefieren que más que ellos aparezca su palabra». En Carmen Váscones, ¿cuáles son las barreras que ha roto o a las que ha tenido que enfrentar?

Nunca me he preocupado del qué dirán, aun a pesar de haber recibido lecturas mordaces de mi trabajo. No gozo de la crueldad, de la crítica voraz. La que hacen con sabiduría, estoy atenta y la escucho; esas otras cargadas de violencia, me alejo, les declaro el silencio. Desde que apareció mi primer libro he recibido lanzas, también sabias observaciones y apreciaciones.

A ambas, escucho y anoto la diferencia. La que tiene la ponzoña y quiere herir, mortificar, anularme, y la que tiene aroma a sudor humano sin gota de placer en la burla.

Amo el humor, éste reivindica la razón y sus razones. Le falta humor a ciertos críticos que se asumen de superyó ante la lectura y dan su veredicto de dictadores: a la cremación el libro.

–¿Qué juicio te merece la poesía que actualmente escriben las mujeres en el Ecuador?

Me parece fundamental que las mujeres que han asumido la pluma y la responsabilidad de aparecer en público se cuestionen y salgan de los clichés, y de los concursos imaginarios de quién es más desnuda en ese hacer el amor con el poema: después qué.

Hay un avance, como que en una época de afirmación, esto de romper con el silencio, la represión y la violencia del cuerpo sometido o sumido al gobierno de la concupiscencia o del puesto de objeto hizo que la mujer

saque las prendas íntimas, los utensilios de cocina a la puerta de la piel de esos géneros contrincantes y aliados a la vez…

Se han ido dando variantes. Ni el hombre ni la mujer son el plato fuerte a la hora de devorarse o hartarse de regocijo. El banquete del cuerpo en entredicho de hambrunas. En el filo del deseo la desaprensión de la carne. Creo que la literatura escrita por mujeres puede ser un buen campo para derribar los muros del lenguaje entre «machos y hembrones».

–¿No crees que hay demasiados libros y poca poesía?

Hay un mercado del consumismo depredador, muchos apurándose en la feria de la oferta y la demanda, las editoriales gozan del negocio de la escritura. Y bueno, cuántos escritores y escritoras hay de poesía, ¿quién lo determina?, ¿el marketing?, recomendaciones para publicar, ser apadrinado, yo no sé.

Quién tira la primera piedra, salpica la tinta. Veamos a dónde cae…

–¿Cómo crees que el Ministerio de Cultura, de reciente creación, deba obrar a favor de los y las poetas del país?

El Ministerio de Cultura es la piedra de toque del habla artística, literaria, y popular. Es un espacio de convergencia que tiene que articular los campos que aspira o participa. Creo que deben revisarse los programas de estudios, currículo, saber de los libros que se usan en las escuelas y colegios, averiguar qué cabida tienen los autores nacionales, replantearse el hacer cultural; no solo es ofertar proyectos para hacer cultura, o dar dinero para que alguien publique. Hay que realizar un diagnóstico de la situación de la memoria nacional sobre su propia cultura y los libros que nunca tienen lugar en la memoria del niño ni de los jóvenes.

La literatura no solo debe estar en la categoría de «sociales»; creo que todos los alumnos deben leer. Para que despejen el pensamiento y se abran hacia el horizonte crítico y creador. El mercado de los libros tiene que concebir un concepto ético de la producción de las artes. Hay que crear un proyecto común denominador y multiplicador de culturas, de "creación" de lectores de la vida y del texto. Gobernar, educar, transmitir es una tarea a corto y largo plazo. Y quien «gerencia» ese espacio, se exige que tenga formación y visión de conjunto.

Evaluar qué han hecho todas las instancias dedicadas al ministerio y dirección de hacer educación y cultura. Se debería auditar, saber lo invertido, gastado y a cuántos se ha beneficiado, si llega o no el producto, algo así,

como control de calidad de la ética del arte y de la cultura. Hasta se debería censar, saber el número de población beneficiada.

–¿En esta perspectiva, crees que es una salida o «política cultural» aquello de ofertar a ojos cerrados?

Se ofertan proyectos y muchos participan, y luego qué. El resultado no puede ser solo un producto para satisfacer mi narcisismo: me aprobaron, me publicaron, gané. Debe ser algo más. Esto es, cómo voy a llegar al consumidor final. Cómo lo adquiere. Cómo es el mercado en esa competencia de «los aprobados», desaprobados o ignorados. Cómo trabajar con los programas de estudios o reforma curricular, donde realmente se lea, se conozca al autor nacional, internacional del presente o del pasado.

Avanzar de la generación del 30, sin descabezar, sin desconocer la trayectoria de los que pasaron, pasan y se acercan. Cómo crear una cultura del bien común, denominador en el consumo del gozo de la imaginación. Asesorar, capacitar y dar soportes al profesor de literatura.

Queda mucho por hacer hasta cómo diferenciar entre lo que es y no es literatura.

–¿Cómo explicas ese momento, ese estado de gracia de la creación de un texto?

Solo me resta decir: el arte de crear por placer el texto va más allá del tocador de la vanidad. ❖

Quito, mayo 2008

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
23 / I semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

Entrevista a Carlos Vallejo: La poesía sirve para expandir el universo

DAVID GUZMÁN
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

EN SECRETO, CARLOS Vallejo (Quito, 1972), escribe su obra poética, resonante por los versos austeros y lúcidos. *En mi cuerpo no soy libre* (2003), y *Fragmento de mar* (2005), son los libros que publicó antes de *La orilla transparente* (2008), que obtuvo el premio Nacional de Literatura «Aurelio Espinosa Pólit» 2007, que convoca anualmente la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

–¿Cuál es su visión sobre la actual poesía latinoamericana?

He aquí un par de aproximaciones que nos pueden servir: ¿qué es poesía? y ¿qué es lo latinoamericano? Lo primero me resulta una pregunta que de vez en vez cobra vigor y presiento que la tónica de la poesía de esta década (2000-2010) es el riesgo estructural, así nacen obras que frecuentemente se parecen a un micro relato o a una sucesión de párrafos nutridos de recursos metafóricos, por ejemplo, *Demonia factory*, de Ernesto Carrión, premio latinoamericano de poesía en Medellín; o *Mordiendo el frío*, de Edwin Madrid, premio Casa de América de poesía; dos casos ecuatorianos que dan la sensación de no ser ese grupo de versos ordenados verticalmente que llamamos poesía; no, estos autores nos remiten al planteamiento de Aristóteles quien entiende por poética a ese sentido más amplio: el plano mismo de la creación.

Otro asunto actual es, además, que todas las artes, y en la plástica desde Duchamp, giran en torno a su pensar de sí, en su razón de existir, entonces todo queda en entredicho: su fondo, su forma, su soporte, su sentido cultural, su léxico, en fin, hasta un poema de un solo verso que diga «esto no es poesía» podrá ahora ser poesía, en tanto dé señales de una convención culturalmente útil que lo reconozca como tal. Por lo tanto, hay un expandirse las fronteras y de ahí un auge de los poemas llamados metapoemas, o de libros como los de Paúl Puma, ecuatoriano, donde encontramos hojas enteras con una sola coma u hojas en blanco; o de autores con poemarios que son fruto de un preguntarse sobre un qué es el vacío, qué es la nada, qué es la palabra.

Luego nos queda saber qué es la poesía latinoamericana, y, ya sabemos, se han generado serios discursos en donde se cuestiona si un poema es por donde nace su autor o por lo que dice, y, en la actualidad, se ha dado un desplazamiento de la noción geográfica por el auge del transporte y las comunicaciones, tanto que no es difícil encontrar un peruano que escriba muy parisino o un ambateño de origen chino cuya obra esté repleta de haikus. Y es que estaríamos creando un paradigma falso al afirmar inequívocamente que a, b y c son condiciones que hacen que una obra sea latinoamericana. En ese sentido, volveríamos a una ya manida modernidad donde lo que se planteaba es justamente un solo norte, una sola estética, que un nutrido grupo de autores se ajuste incluso forzosamente a un ismo, y eso es precisamente lo que ya Latinoamérica no es, en vista de que en todos los campos culturales se vive una explosión de lo diverso nutrido de lo planetario. Y si volvemos a la pregunta insatisfecha de qué es la poesía latinoamericana actual encontraremos paradójicamente que son justamente esos sondeos sobre qué es poesía, qué es silencio, qué es lo latinoamericano, qué no lo es, qué es lo actual, qué no, esas aproximaciones son aquellas que nutren al actual poema latinoamericano, es decir: poemas que evocan una crisis de los formatos del arte y de las nociones de identidad. Y, también actualmente se avizora un fluir «fuera de foco», que mejor lo explico con ejemplos: si alguien opta por escribir en barroco, dadaísta, creacionista o romántico ya no es de deslegitimar, ya que es su mirada de hoy, en su contexto de hoy, lo que enriquece –con recursos del pasado– al arte actual, pues genera un matiz novedoso que destruye esas dictaduras que valoran al arte desde un ya prejuiciado paradigma de la modernidad (la moda) que anuncia que lo pasado es material de historiadores y no de artistas. Bien sabemos que reinterpretar ciertos instantes de la historia huma-

na logra nuevos senderos: así surgió el renacimiento, o la nueva trova, o el nuevo juglar, o el verso libre (que ya en Grecia antigua se practicaba); así estamos rescatando para nuestra poesía el silencio del lejano oriente, la poesía pura de Juan Ramón Jiménez, la poesía vertical de Juarroz, la locura de Bukowsky, la mística de Dávila Andrade, el erotismo de Octavio Paz, lo metafísico de Pessoa, lo lírico de Aleixandre, en fin, como cosa normal asumida, asimilada y resignificada nos hacemos de los saberes de nuestro escaso o rico presente y entorno cultural.

Finalmente, la poesía, al ser ese misterio en el que queda mucho por explorar, obviamente, y saludablemente, hay varios poetas como Rafael Courtoisie, Piedad Bonnet, Rafael Cadenas, Blanca Varela o Gonzalo Rojas, quienes logran una obra en la que difícilmente podríamos saber si son del pasado o del futuro, pero claramente son –se nota– de un presente que se prolonga; y definitivamente, por allí, esa noción de lo actual también se resquebraja, nutriéndose: un poema me resulta actual aunque fuera escrito hace cincuenta años.

–¿Hacia dónde va la poesía del Ecuador? ¿Existe un movimiento poético o algunas obras que llamen su atención?

Va mal la poesía nuestra porque tenemos muchos menos poetas valiosos que los que tiene Chile, España, Francia o Argentina; aún no ha ganado ningún ecuatoriano el Nóbel, el Cervantes, o el reina Sofía. Ya es hora, digo, de apoyarnos en grande; por ejemplo, en mi país no estoy en ninguna antología, lo que sí en Perú, Colombia, Venezuela y México, claro, sin que yo se los haya pedido. Más he leído mis textos en Colombia que en mi propio país, igualmente, sin que yo lo haya solicitado. Es decir, Ecuador y Bolivia comparten una actitud idéntica: la literatura, los libros, poco o nada importan y, por lo tanto, somos dos países mundialmente desconocidos, digamos, en lo literario y en lo intelectual.

Por otro lado veo que existe un interesante auge de *grupos poéticos* en el país, cosa muy distinta de *movimiento poético,* entendido como ese grupo de autores que se encuentran alrededor de una o unas ideas estéticas consolidadas y afines. No, más bien veo grupos de mutuo apoyo como Buseta de papel, País secreto, La casa de las iguanas, Machete rabioso, Girándula (en la franja infantil-juvenil), Reverso, grupos que han gestado excelentes ideas no en lo estético colectivo, sino frente, básicamente, a las dificultades editoriales y de difusión.

Creo que en la pregunta anterior ya mencioné algunas obras que personalmente me llaman la atención; agregaría las últimas obras de Roy Sigüenza, Aleyda Quevedo, Marialuz Albuja y Carlos Garzón, y, en colecciones, *Memoria de vida* y *Poesía junta*, ambas de la Casa de la Cultura.

–¿Cuál es la condición del poeta en nuestra sociedad?

Creo que anda, para bien y para mal, como un desubicado. He ahí su virtud y su humano fracaso. Y veo también que actualmente tiene a su merced más fácil acceso a la información poética del mundo como nunca antes se ha experimentado, y noto que generalmente tiene dificultades económicas y que le toca conciliar a su cabeza que se rompe en dos: la del loco, que es capaz de atrapar esa sustancia indefinible, con la del ciudadano que debe trabajar en una empresa, en un bazar o en el magisterio. Me refiero a que nuestro país no está todavía capacitado para un consumo de poesía que pueda sostener a un escritor solamente en su oficio. Y me parece que deben haber instancias a nivel gubernamental, principalmente, o local, que faciliten esos vínculos entre el autor y sus lectores, estimulando la creación de concursos, de líneas editoriales a bajo precio, de encuentros, talleres, lecturas públicas, etc., de tal modo que el autor pueda percibir sus propias falencias o aciertos, logrando quizá que se torne en un creador más exigente frente a lo que produce y, así, no nos sorprendan, al gran público, esos poetas carismáticos que más tienen de carismáticos que de poetas.

–¿Cuánto tiempo le tomó escribir *La orilla transparente*? ¿Cuál fue su forma de trabajarlo?

Me tomó casi tres años (soy lento si nos fijamos que es un libro tan delgado) y, definitivamente, me sirvió mucho haber llenado desde hace casi diez años atrás costales de libretas, agendas, cuadernos, servilletas, paredes, correos electrónicos, y tantas versiones más de poemas generalmente fallidos. Mi forma de trabajar este poemario fue hallar una emoción o un tema, investigar aquello en la voz de los mejores poetas del universo, ir varias veces por palabra a los diccionarios, averiguar en enciclopedias, novelas, películas, antropología, libros de magia, en la fotografía, cómo se resuelve ese tema preciso. Luego, mirarme, auscultarme, hasta el asco o la felicidad y con ese material ir hacia ese esqueleto inicial que es el «poema ebrio» y ver qué le sienta mejor: si ponerle corbata o un traje de buzo o una falda de quinceañera en un domingo; a continuación solicitar el terrible y generoso criterio de los entendidos y, finalmente, volver a mirarme para saber si mi disparo mortal llega a aquel centro del lector sin desviarse de mi verdad estética.

–¿Cuál es el lugar de la sensualidad en la vida contemporánea, considerando que es uno de los motivos de su libro?

El diccionario afirma que sensualidad es afición a los deleites de los sentidos, y si a estos los consideramos como medios de acceso al mundo, qué mejor que en ello vaya una fascinación o un tenebroso disfrute, es decir, lo que se percibe sea vivido con intensidad, con asombro. Y hoy más que nunca habrá que modular nuestros cánones de disfrute, hoy que se vive de grandilocuencias: películas llenas de bombardeos, canciones saturadas de gritos, poemas llenos de «efectismos» y de malabares retóricos y semánticos. No, el deleite también está en aquel filo amarillo de una hoja de hierba que nos delata su cercana muerte, en la forma cómo el viento hace girar una funda entre la basura o en el modo con que una chica nos ha mirado desde el autobús. Y qué mejor que la poesía donde vemos que con un par de líneas, sobre algo a nuestro cotidiano alcance, podemos perturbar la vida de un ser humano: algo que la cotidianidad no percibe puede ser puesto a las luces por un poema, resquebrajando la percepción, mejorando el modo cómo los sentidos reaccionan frente a eso que siempre estuvo ahí y no lo alcanzábamos, en rigor, a mirar.

–Otro motivo parece que son objetos elementales como una jaula, o la música de un piano. ¿Cómo definiría usted la relación entre los objetos del mundo y la mirada del poeta?

Justamente eso, el giro en la mirada: sopesar nuestra relación con los objetos de siempre para dejar en evidencia que el misterio rodea a todas las cosas. El poeta plantea, da con nuevos vértices, cuestiona lo *per se* al que se exponen nuestras percepciones, crea impensados nexos entre diversas ideas o cosas, es un investigador que ve más que causa-efecto, tesis-hipótesis, lógica aristotélica y cartesiana, o rigor marxista dialéctico y, milagro de la vida, a veces atina y el mundo abre una más de sus infinitas puertas. No es de asombrarse que el poeta encuentre en la cabeza de un fósforo o de un alfiler la razón de innumerables páginas que acrecienten nuestro sentido de la existencia.

–¿Por qué su poesía carece de referencias históricas o geográficas?, ¿qué visión de la poesía se revela a partir de esa constatación?

Es un juego, como en todo arte: uno se plantea ciertas líneas, fortuitas o no, de lo que va o no va, qué tono, qué extensión, y en el caso de *La orilla transparente* quise saber qué subsistía luego de una serie de despojamientos; cómo hago para que el silencio, los lugares blancos del papel, sean un motor donde el lector aporte escenarios, rostros, contextos, nombres. Bromeando diríamos que es un poemario *selfservice* ya que los ingredientes los pone el lec-

tor a partir de esa misteriosa puerta que aspiro que sea cada línea, cada poema, cada silencio que con ello se provoca. Y agregar que no es la búsqueda de la belleza, sino la búsqueda del asombro el centro de mi escritura.

–¿Cómo podría explicar su estética personal?

Me siento muy nuevo en esto de las letras, razón de ello es que aún no logro configurar del todo una estética personal práctica (qué bueno sería que digan este texto es carlosvallejiano, como cuando se oye guayasaminesco, borgiano, pessoano, dantesco o picasiano, ni qué negar al coloso que ya se me adelantó con el apellido: vallejiano) lo que sí ofrezco es este alcance que sigo confeccionando (además, un factor: me niego a escribir relatos verticales con figuras retóricas donde prime la historia, como muchos lo hacen, y que no es épica, ni poesía, y que yo llamo cuentesías para diferenciarlas de lo que a mí me parece que sí es poesía). He aquí ese alcance al que, lo sé, le falta varias líneas pero atañe a una postura temática:

> La poesía, más que para retratar el mundo, debería crear su materia al borde de la realidad: expandiéndola, poniendo sus cimientos donde aún no hay siquiera rastros en que alcanzar un retrato; quizá la poesía sea eso: un dolor de bordes, la estocada más concreta que se le pueda hacer al infinito, como si esperásemos de él una respuesta, una puerta, o su silencio. ❖

Quito, julio 2008

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
23 / I semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

RESEÑAS

ALICIA ORTEGA CAICEDO, EDIT.,
Sartre y nosotros,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Editorial El Conejo, 2007, 331 pp.

A través de la lectura de *Sartre y nosotros*, he tenido la oportunidad, como francesa, de confirmar cómo Jean-Paul Sartre fue recepcionado en el Ecuador por los intelectuales, escritores, artistas, periodistas, y sobre todo, por la gente que frecuentaba los cafés Montreal en Guayaquil y el Café 77 en Quito, según nos lo recuerdan en este libro.

A pesar del título, la pregunta principal: «¿qué le debemos a Sartre?», plantea una posible deuda. Podríamos hablar de «herencia» en un encuentro consagrado a la conmemoración de una figura intelectual como la de Jean-Paul. Aquí el proyecto no es tomar como pretexto el análisis de los conceptos filosóficos de Sartre, sino la oportunidad de entender ¿qué significó para nosotros?, y también, ¿qué hicimos o qué estamos haciendo con lo que él nos legó? Interrogantes que sugieren la idea de deuda.

¿Entonces, cuál es la deuda?

No quiero hacer un inventario de todo lo que los autores de estos ensayos proponen; hacerlo sería como saquear los resultados de una encuesta sin tener el placer o hacer el esfuerzo de seguir el desarrollo que nos permita llegar a las conclusiones. Dado que Sartre era un intelectual multifacético –filósofo, dramaturgo, novelista, compañero de Simone de Beauvoir, periodista, crítico y polemista hombre de izquierda– los deudores, de la misma manera, son multifacéticos, y las deudas resultan múltiples.

Me gustaría seguir lo que me parece una línea directriz a través de este calidoscopio de miradas distintas. Parecería ser que en el Ecuador se tiene más una deuda con el Sartre del compromiso que con alguna otra de sus facetas.

En efecto, una de las obras más citadas en este volumen es *Qué es la literatura*, escrita por Sartre en 1947, y que en estas páginas algunos comentan. Pero ocurre que también se da otro planteamiento, propio de la historia cultural del Ecuador: ciertos autores revisan la tensión que existía, de un lado, entre la exigencia de un compromiso con el pueblo, y de otro, el deseo de escribir. Una tensión que se mueve

entre el actuar y el pensar. Dos formas de existencia irreconciliables entre lo que es la vida activa y la vida contemplativa, según la famosa distinción griega. Por tanto, se impone la pregunta: ¿*qué* hacer con la literatura en un mundo que se muere de hambre? Respondiendo a este planteamiento, Sartre, anotó que «Frente a un niño que se muere de hambre, *La náusea* no vale nada».

Sin duda que el autor francés permitió la reconciliación entre la figura del escritor y la del intelectual comprometido con las causas sociales; permitió conciliar la vida activa y la vida contemplativa y redimir de su culpa a los escritores.

Sabemos que en su tiempo, escribir significaba comprometerse con el mundo. No se podía desvelar una situación tal sin, al mismo tiempo, querer cambiarla. Entonces, la literatura no era una actividad más de contemplación del mundo tal cual, como lo hubiera dicho Marx, u otra manera de pensar o de mirar a ese mundo en lugar de transformarlo.

Pensar era actuar. Las palabras eran compromisos. También toda su vida, como la de Simone de Beauvoir (quien no fue olvidada por el seminario internacional que dio origen a este libro), fue una reconciliación del pensamiento con la existencia. La exigencia de encarnar en su vida los conceptos descubiertos en sus escritos, para Sartre fue central. Así demostró que la filosofía no era un discurso universitario, neutral, sino que ésta era un discurso que no podía evitar, al ponerse a la luz todos los tipos de alienaciones existentes, de involucrarse con la denuncia y el combate. La filosofía vista como tarea total, contradictoria y difícil, Sartre la explicó en una entrevista con Claude Lanzmann en los años 60, momento en el que trabajaba en su monumental estudio crítico-biográfico *Flaubert, el idiota de la familia,* que sus amigos del Tercer Mundo consideraban una pérdida de tiempo dado que el mundo necesitaba con urgencia a Sartre. Tampoco sus camaradas parisinos entendían porqué no se contentaba solo con escribir, dado que la escritura debía ser su única vocación. Contradicciones difíciles y necesarias que se dan entre el escritor y el intelectual.

La deuda que se tiene con el Sartre del existencialismo parece más controvertida. Entusiasmo de un lado, pero perplejidad o rechazo del otro frente a una doctrina injustamente reducida a una cobardía, desesperanza o al nihilismo. Entonces parece ser que es el «otro Sartre» –según la expresión de algunos de los autores de este libro– el que fue elegido, a partir de los sesenta, como figura definitivamente influyente; el «otro Sartre», es decir el del compromiso, el de la Revolución cubana, el del prólogo a *Los condenados de la tierra* de Fanon, escrito en 1961 para apoyar la independencia de Argelia, y el Sartre que rechazó el premio Nóbel en 1964.

¿Por qué este «otro Sartre» más que el primero?, mientras que en Francia su legado parece destacar, al contrario del Sartre que antes de su compromiso marxista, fue visto como signo de la ceguera de los intelectuales de su época.

A la luz de mi lectura, planteo dos hipótesis. La primera es que el existencialismo como manera de vivir partici-

paba, de nuevo, de lo que Tinajero llama la «inautenticidad cultural», una concepción de la vida importada de Europa, una nueva imitación ajena, que creando una ruptura con la moral conservadora y represiva, según las palabras de Alejandro Moreano, daba una impresión de libertad, pero que podía ser percibida como una nueva enajenación. Es en este sentido que Alicia Ortega Caicedo interpreta la elección del compromiso político con el pueblo que los intelectuales tzántzicos (p. 46) hacen, y que se traduce en el parricidio artístico y político y «sus apetitos culturales cosmopolitas y vanguardistas».

O bien en el análisis de Martha Rodríguez (p. 289) que habla de la apropiación de Sartre en Guayaquil: «Aunque europeo, no resultaba extraño, pues su afinidad con Cuba lo volvió *nuestro*».

La segunda hipótesis gira en torno a su compromiso con el mundo. La figura de Sartre se proyectaba como un paradigma del intelectual involucrado en las luchas de la humanidad en cualquier parte del planeta; había la idea de una responsabilidad por el mundo, no solamente en los asuntos de política interna o de los pueblos.

Pero, esa responsabilidad con el mundo implicaba también la responsabilidad de que el Tercer Mundo se hiciera actor o protagonista de la historia. Alejandro Moreano, a propósito de esto, recuerda (p. 194) estas palabras del prólogo de los *Condenados de la Tierra:*

En dicho prólogo, Sartre plantea una tesis enormemente sugestiva: Europa está muerta, el sujeto del mundo ha abandonado Europa y surge en Vietnam, en los desiertos argelinos, en los Andes latinoamericanos; es decir, la subjetividad fundamental del mundo se ha tornado periférica. Dicho por el mayor intelectual occidental vivo, la tesis es explosiva: ya no es Occidente la encarnación de lo universal sino el llamado Tercer Mundo.

En conclusión, la pregunta: «¿qué le debemos a Sartre?», más que una deuda, lo que plantea es un «deber»; el deber de completar el gesto prefigurado por Sartre de rechazo a la impotencia, cualquiera que ésta sea; de la responsabilidad de elegir no solamente por sí mismo, también por el mundo.

Me alegré, realmente, constatar que el Sartre del compromiso está todavía vivo en *Sartre y nosotros*.

CÉLINE BELLOQ
COLEGIO LA CONDAMINE DE QUITO

SANTIAGO RONCAGLIOLO,
Abril Rojo,
Madrid, Alfaguara,
2006, 344 pp.

Después de haber publicado en 2001 *El Príncipe de los caimanes* (novela ambientada en la amazónica ciudad de Iquitos, a fines del siglo XIX y a fines del XX), el conjunto de cuentos *Crecer es un oficio triste* (novela de formación fragmentada) en 2003, y *Pudor* en 2004, Santiago Roncagliolo (Lima, 1975) llama la atención de la crítica internacional en 2006, con su novela *Abril Rojo*.

Varias circunstancias abonan este evento. En primer término, se trata del autor más joven en ganar el Premio Alfaguara de novela. En segundo lugar, es una excelente novela, desde varios puntos de vista, entre los que destacan su estructura perfectamente estudiada, y personajes y situaciones cabalmente verosímiles. Por si no fuera suficiente, Roncagliolo aporta con una mirada más serena, que pretende ser objetiva, al conflicto armado en el Perú de los años 80 –y que mató a más de 70.000 personas–, entre la población, el ejército y el movimiento Sendero Luminoso. Adicionalmente, es la novela que, a mi criterio, marca la madurez como escritor de este joven peruano.

Me interesa resaltar las diferencias respecto de *Pudor*, novela publicada un año y medio atrás. En ella los personajes no alcanzan a ser verosímiles, en muchas ocasiones (como la confesión de Lucy, de que ella se enviaba a sí misma las notas lascivas; hay que suponer que padece de insania, sin que ningún otro indicio lo apoye), ni las situaciones en las cuales se ven envueltos (como el descenso del niño de 6 años, por la pared, desde una terraza hasta el departamento 4-B). El autor aún no es dueño de un estilo vigoroso, definido, y hace gala de un relativismo moral que parece hermanarlo con los escritores españoles de la «Generación *Prozac*», sus contemporáneos.

En *Abril Rojo*, las diferencias empiezan por el lenguaje: contenido, preciso, justo, revelando a un narrador maduro y solvente. Sabe crear atmósferas opresivas y personajes sólidos, que actúan en circunstancias coherentes que responden a cabalidad a la estructura de toda la novela. El ritmo y la intriga se mantienen, y crecen hasta llegar a un intenso y sorpresivo final –como toda buena novela negra–. Por último, ante la masacre y la violencia gratuita ya no hay ambigüedades ni relativismo moral: la tortura y el asesinato son condenados.

Roncagliolo es, pues, una de las voces más interesantes entre los narradores más jóvenes. Comparte algunos rasgos con los escritores de la «Generación del *crack*» mexicano-chileno, de los años 90. Pero al mismo tiempo se lo ve labrando su propio camino; enviando, acaso sin quererlo, guiños a escritores de la tradición literaria latinoamericana del siglo XX (los caseríos habitados por muertos, de Rulfo; los detectives de pueblos peruanos, de Vargas Llosa); atendiendo a realidades de la historia reciente de su país (su última obra, *La cuarta espada*, es un reportaje documentado sobre el líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, encarcelado en Perú). A confesión de parte, relevo de pruebas: él

mismo declaró que, ante la encrucijada de dedicarse a ser escritor, o continuar atendiendo al demandante *blog* que llevaba, eligió lo primero. En buena hora, para sus lectores.

MARTHA RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

RAÚL VALLEJO, *Missa Solemnis,*

Quito, Seix Barral,
2008, 128 pp.

La obra se abre con un canto de alabanza, el Salmo 150 del «Libro de Salmos» de la *Biblia* y se cierra con la reescritura de ese canto, desde el aquí y ahora de la voz del poeta, con un timbre que recuerda los Salmos del nicaragüense Ernesto Cardenal. Siguen después el Magnificat y las secuencias canónicas de la Misa: Kyrie, Credo, Sanctus, Padrenuestro y Agnus Dei, y otro grupo de poemas en «Las siete palabras de Cristo en la cruz» y, para concluir la obra, el Stabat Mater y la «Resurrección y ascensión de Cristo, según el evangelio apócrifo de María Magdalena».

Es clara la voluntad de composición del conjunto del libro, según señala Manuel Corrales en el análisis introductorio. Es significativo que, en el canto inicial y los dos grupos de poemas con los cuales concluye la obra, el yo poemático corresponda a voces femeninas, la de la Virgen María del Magnificat y la de la misma madre junto a la cruz, y la de María Magdalena, desde cuya mirada se registra la resurrección y ascensión de Cristo. Esa visión femenina remite a un motivo clave del libro: la exaltación de la madre, la victoria de la mujer sobre el dolor, la fecunda capacidad de este amor pleno y generoso, su poder germinativo que perpetúa la vida. Los poemas de Raúl Vallejo son reinterpretación, glosa, escritura sobre escritura, a partir de la *Biblia* y la tradición litúrgica. Más allá de este referente que condiciona el lenguaje poético de *Missa*

solemnis, los poemas nos remiten a una fe agónica, en el sentido etimológico y unamuniano de agonía: lucha, combate. No son cantos piadosos los de Vallejo. Así, por ejemplo, el poema inicial del «Gloria» invierte la alabanza al Dios en las alturas y expresa la ausencia, el vacío o el silencio de Dios en el mundo («Tu mudez es un trueno que me aterra/ responde a la plegaria de tus hijos»). En la visión del yo poemático, se expresan dos dimensiones: una metafísica y existencial, con el motivo de la transitoriedad humana o el de la experiencia vital como peregrinaje, que señala también como motivo central del libro Manuel Corrales; y otra dimensión colectiva y política, en la cual los males sociales se materializan en el Imperio.

No sobresale el lenguaje poético por la eufonía y musicalidad; tampoco por una profusa sensorialidad de las imágenes; es lo conceptual la fuente de intensidad de ese lenguaje, y son las desviaciones de los textos bíblicos o litúrgicos de los que proceden los cantos los principales sustentos de esta poesía. La intensidad de aproximación a lo sagrado fluctúa entre dos extremos: la desolación del hijo en la cruz y, allí mismo, la fortaleza de la madre, «el rayo que rasga la tiniebla».

DIEGO ARAUJO SÁNCHEZ,
HOY

LEONARDO VALENCIA, *El libro flotante de Caytran Dölphin,*

Quito, Paradiso Editores, 2006, 343 pp.

I

Mientras roncan las olas, Zampanó, tumbado en la playa, llora desconsolado y su cara camina paso a paso a un amasijo de lágrimas, arena y sal. Gelsomina, el amor, ha muerto. El efecto conocido como «fundido» pinta de negro la pantalla pero ninguna palabra cierra la historia, ningún fin, ningún *the end*. ¿Continuará la vida de Zampanó después de las olas y la muerte? ¿En algún tiempo o lugar el hombre enmendará, recapitulará? ¿Quién ha contado la historia, quién ha dispuesto los elementos, la compra de una chica boba, el acto de circo, las cadenas, los golpes, el asesinato de un equilibrista y la esperada locura de la mujer? ¿Serán pistas sobre lo que acaso vive antes y después de la pantalla? A quien cuenta la historia alguien más ha servido de consejero. Esta persona, la que ayuda, quizá responda a un nombre, Fellini o similares. Puede nacer a orillas del mar igual que Zampanó, puede recordar la niebla del Adriático cuando sea mayor, puede alcanzar Roma y quizá escriba la historia de un hombre que ha perdido a la mujer que amó y hasta se coloque tras una cámara de cine. Defenderá películas sin letrero de «fin» al cabo del metraje, creerá que consignar esta palabra es una traición a personajes que permanecen vivos en alguna parte, tras la función. No existirá para él final de una *Strada*, de unas *Noches de*

Cabiria, de unos *Inútiles*, esferas flotantes sin principio ni fin.

Hablo sobre un autor de cine, un hombre llamado Federico Fellini. Me corresponde ahora decir sobre un libro, un artefacto elaborado por un ser que teje los hilos de una historia. Quisiera apuntar que pocas veces un autor logra disponer sus elementos para crear la ilusión de que sus personajes permanecen vivos en el carrete del film o entre las tapas del libro. Conoce este autor que lo narrado es una versión de la realidad, la invitación a tomar un *tempo,* organizador del mundo. Ustedes saben, sumergirse es abandonar lo real, recoger las pistas que el hombre que ayuda a tramar una historia ha plantado. Recorreremos estos ramales, una y otra vez, y no tendremos norte definido pero nos enajenará el follaje de la senda. Las ramas y las hojas son la imaginación y la intuición del demiurgo del planeta imaginario, de su espacio y tiempo. Comienzo por los finales abiertos que trascienden el papel y la tinta como pretexto para hablar del libro de esos caminos, el libro de los hermanos Fabbre, Caytran e Ignacio, y la historia de una ciudad inundada que como cosa curiosa lleva el nombre de Guayaquil, el mismo de la ciudad de un país. El volumen titulado sospechosamente *El libro flotante de Caytran Dölphin,* es a su vez la historia de otro, *Estuario,* compilación de presagios y enigmas, libro en retazos que transmite su atmósfera a la obra que lo acoge.

Los misterios de *Estuario* refieren el problema de la identidad en el sentido de *ser alguien por lo que uno dice* (o por lo que uno piensa: siempre se piensa en una lengua). Si aceptamos que una novela es primordialmente un artefacto de la palabra –y vaya si esto traerá controversias y objeciones–, sus personajes se identificarán por lo que dicen y cómo lo dicen. Al respecto Leonardo Valencia, presunto autor del libro huésped de *Estuario,* esgrime opiniones muy claras en sus ensayos. En uno de ellos, «¿Cuánta patria necesita un novelista?», sostiene que la única patria del narrador es su lengua: el novelista debe remover un sistema de ideas preconcebido con palabras que luchan por significar algo. Esta misión, creo yo, es el norte en la brújula de este libro, esta panza de ballena, *El libro flotante de Caytran Dölphin.*

Decimos, pensamos, para ser algo, pero esta necesidad, lo ha dicho Magris, contiene en sí misma la intención de no ser nadie, pues un intento de identificación es un equívoco, tratar de ser algo que todavía no somos. Identificarnos es negarnos. En las páginas de *El libro flotante* los personajes son un *quizá,* dudado a través de la palabra. Existe en su autor la intención de escenificar una representación de la lengua y hacer que sus personajes se identifiquen desde y en el lenguaje. Bajo esta precaución ha de leerse. Naturalmente las pesquisas de la realidad permanecerán en sus muelles y a cada resonancia imaginaria tal vez se remitan a la realidad de la historia que, por cierto, es la anti-novela, la anti-literatura, el anti-relato, el flujo de la violencia. En *El libro flotante* la «realidad histórica» de la ciudad, por ejemplo, se repliega y da paso al símbolo, a una palabra en interrogación permanente:

> Ocultan el fuego de los desquiciados –escribe Caytran– como si no existiera,

> como si fuera fácil negarlo. Suministran sedantes, aletargan o recluyen al extraño en el último rincón de pabellones amurallados, lo alejan tanto del mundo que no puede asomarse a la calle ni a los salones ni al juicio de los demás. Sucia y provisional, la ciudad quiere parecer limpia e impecable. Ridículo escenario para actores de segunda categoría, empezando por mí mismo. (p. 99)

Habla el autor sobre el catálogo de enmascarados de una ciudad imaginaria que es la adición de lenguas individuales en busca de identidad mediante el decir o el callar. En *El libro flotante* el autor se aplica en nombrar las cosas por vez primera, es decir, identificarlas para negarlas y hacer gracia a la sospecha de Magris: volvemos a escuchar un guijarro arrojado al agua decenas de páginas atrás, las antiguas señas son puntos negros en una cartografía marítima que advierte que los ramales no concluyen. El alma destruida y acallada del Guayaquil de la novela se torna anfibia, un «cachorro de centauro al borde de la pendiente del lote baldío» que retorna por su pasado y se venga con el lenguaje. No hay fin, no hay *the end*. Las estacas se disponen como artificios hechos de palabras, los lugares de la anécdota se alejan de su referente, cumplen con el deber de la prosa: negar la realidad. Negar es nombrar lo imposible, aproximarse a Jabès, profeta caro en la imaginación de Leonardo Valencia quien ha escrito «el desierto es algo más que una práctica de silencio y escucha… una apertura eterna. La apertura de toda escritura, esa que el escritor tiene por función preservar». El desierto, parece decirnos Valencia, son las dunas de las acciones y asociaciones insólitas. El lenguaje expresado u oculto, es decir, el lenguaje doblemente dicho, es el lugar de lo autónomo y mítico que habla con palabra literaria. En el desierto bullen, conjuran, maldicen, los fragmentos de la apócrifa *Estuario,* dispuestos al inicio de cada capítulo y por doquier en esta novela, legendarios contenidos del infinito ser de la lengua.

Infinito y eterno: éste es un libro de tiempo, una maquinaria del tiempo. El tiempo convertido en palabras se denomina *narrador,* no más que el faro que arroja luz sobre las pistas de un relato. Hipnótico es en este *Libro flotante* el movimiento que antela cada parada del narrador. Más que personajes encuentro en la obra materializaciones del tiempo identificadas con un nombre; entre ellas también flota el tiempo, «allá, en el fondo de las aguas de estos tiempos que se cruzan» y se revela que la maquinaria es una sucesión de planos que muestran algunas aristas del todo sin jamás descubrir el cuadro completo. Vagas las pistas, ocurren los hechos en algún año de algún siglo, a espaldas del reloj. Mientras domina el horizonte de lo que cuenta, la voz narrativa disuelve los límites entre espacio y tiempo, el lenguaje arroja mil posibilidades lúdicas, el narrador se divierte, engaña al lector con asociaciones ilícitas dispuestas sobre la mesa como una máquina de coser y un paraguas, a la manera de Lautréamont: «Todas sus nociones topográficas se cruzaron en su mente sin que pudieran detenerse en una palabra segura». (p. 109)

El autor del libro nos sumerge en este dédalo con la pericia de un buzo experto, mediante flashbacks siniestros y reiteraciones hipnóticas: *flotante, flotantes, flotar* vienen de ayer a tintinear

en los remansos, huyen de la intemperie y del «vasto espacio desconocido de la matria» que «espera en el destierro, en los libros flotantes, en el silencio de los abandonos y en las figuraciones del desierto».[1] El final de cada uno de los quince capítulos se engarza afortunada y enigmáticamente con el siguiente y comienza el comentario de los aforismos de la enquistada *Estuario* que nos guían por laberintos sin fin en el pasado colectivo de los personajes. Pero el tiempo al igual que el agua es elemento poco confiable para las cavilaciones de identidad. El narrador confiesa: «Los tiempos verbales son la peor zancadilla para mantener nuestra identidad» (p. 203), el transcurrir estropea la memoria, la confunde, la santifica. Uno de los personajes, el loco de los esteros, nos recuerda a Belfegor, ángel caído de la tercera esfera y sucia conciencia de los esteros de esa Guayaquil que aparecía en la primera entrega de esta anécdota en uno de los relatos de *La luna nómada* (¿o llámase este personaje Anchudia, Quispe, Valdrás, como sugiere el narrador? Da igual). Y, la madre de Ignacio a la final, ¿es presa del cáncer o de la locura, esa diosa negra? El tiempo es el jugador de esta novela y el narrador su arnés. Consecuentemente, pretender ser algo unitario en estas aguas es poco menos que una audacia: Ignacio Fabbre, el hombre, será *Ignatius* el poeta; los sobrevivientes de la ciudad sumergida serán llamados Gordon Pym, Barnabooth, Iris Murdoch, Nemo, Ahab: la historia de la literatura como decía Emerson es una historia del espíritu; sobre el casco de este navío narrativo desdibujo yo, del *espíritu juguetón* que se ha apoderado del narrador. En este juego los nombres son cartas de un naipe, valores intercambiables, prescindibles, faros en las orillas. Presentimos esos nombres en otros cuentos pero dudamos, las letras del libro conspiran contra su significación, es el cáncer del tiempo:

> Navegamos en nuestros nombres –escribe Caytran–, trazamos su ruta y la entonación de quien lo pronuncia. Su luz precaria es más provechosa que el deslumbramiento de una explicación. (p. 95)

La literatura es un develamiento progresivo de misterios y esta novela dispone artificios lingüísticos que preservan el suspenso y la intriga. Alguna vez Octavio Paz dijo que la geometría es la antesala del horror: puede decirse que la reiteración y la paráfrasis son el método de la hipnosis y la topografía, el trazado de esta intriga. A mitad de la novela, a bordo de un navío hacia un punto imaginario, el narrador se detiene y el libro se dobla sobre sí mismo, el narrador retorna por sus pasos en la topografía de las palabras, se adormece, no llegamos a saber si ha despertado: «He soñado con la niña», dice, embriagado el tiempo con su prosa ambigua, en sus labios todavía el sabor del sueño. Pero, ¿qué sucedería si el narrador tuviese una pesadilla? Acaso lo descubramos en esta novela.

1. Como profesa el narrador de «La bruma», uno de los cuentos de *La luna nómada* de Valencia.

II.

El verdadero protagonista de *El libro flotante* es este narrador caprichoso, insolente, desquiciado y chocarrero, voz que regula las versiones de la historia, árbitro de los recados al lector, licencia que permite o advierte sobre la naturaleza de la lectura o que habla en condicional y sugiere que las cosas quizá formen parte de otro sitio u ocurrieron de otra manera. Lo posible arroja una deliciosa ambigüedad sobre la autoría de lo que es contado. El nombre del narrador de la historia más antigua no es siempre su propietario legítimo y más bien conviene saber que todos los que cuentan un fragmento e iluminan parte del cuadro se convierten en apócrifos.

Valencia, el novelista, parece sugerir que *el vínculo verdadero entre el autor y su expresión reside en el espíritu de lo literario y ese espíritu es uno solo*. En consecuencia, todo es una metáfora: la inundación, los personajes, la muerte que ronda en torno de Lucienne, madre de Caytran, de los saqueadores de los escombros, del loco de los esteros y de Ignacio; la ciudad, los esteros, las inmersiones de los buzos (zambullidas en pos de la niñez de un personaje, de los fósiles que duermen en la piel) son metáforas. Naturaleza e historia caminan paralelas en este juego de similitudes, como corrientes frías y calientes que luchan frente a la costa de una ciudad anegada, símbolo del contrapunto entre los caracteres y la vida. En este mundo artificial se respira la poesía del secreto y la duda. Juan Benet ha dicho que «para un escritor la revisión de los valores léxicos, sintácticos y estilísticos, supone la no aceptación de un patrimonio común». Esta es una de las ambiciones de Valencia, remover la pátina de la palabra, recoger su poesía, limpiar el barro de la naturaleza y la sangre de la historia. Aceptemos a Benet y creamos que la realidad adopta un método sibilino para manifestarse, que la literatura se expresa mediante ocultaciones pero deja a cambio un conocimiento más vasto de la realidad a medida que se independiza de las categorías habituales de la naturaleza. Ocurre esto en la pintura de la ciudad de *El libro flotante,* donde los resultados «predicativos» de Benet, se abren a la imaginación más emancipada. Leonardo ha escrito: «Como piezas de dominó, hojas y tapas y cubiertas de libros flotaban a la deriva. La marea arrastraba los libros sin que la ciudad se diera cuenta». Este es el secreto: las páginas de cualquier libro son respuestas con antifaces hechos de palabras.

Pero si el lenguaje de los días es una máscara, ¿en qué idioma reflexionamos y soñamos?

III.

Mi escritorio es de vidrio, en él he visto reflejada la tapa de este libro. El reflejo me lo trajo como una acuarela de exilio. Con la mirada fija sobre el cristal, recuerdo a Zampanó que solloza en la dispersión de su ángel, recuerdo que ha retornado la brisa y quien tejió el libro presiente el mar en sus mejillas. Recuerdo que ha permanecido de pie a orillas del lago Albano mientras las páginas flotan a la deriva sobre sus aguas. Ninguna palabra sella esta histo-

ria, ningún fin, ningún *the end*. ¿Quién contará la vida de Caytran Dölphin, el que tomó su nombre de la máquina del mar, quién recogerá las pistas de su vida, muelles, crepúsculos de plata y luna plena reflejada sobre el agua de esteros que se hinchan en las noches? Alguien recrea esta historia y otro es el consejero en la entonación de la voz. Quizá responda a un nombre, autor quizá. El autor puede haber nacido a orillas del lago o en las orillas de los esteros donde ha flotado Caytran, puede recordar el aire del golfo, regresar a la ciudad y bautizar un libro que habla de dos hermanos y una historia de agua. Este autor no pondrá fin a sus historias, porque siente que esa lápida es marca de la traición a personajes que siguen vivos, después de cerrar el libro. No existirá para él un final de su libro flotante. La gaviota, que no el buitre, dejará abiertas las compuertas para siempre.

FRANCISCO X. ESTRELLA

PABLO AYALA ROMÁN, *El mundo del rock en Quito,*

Quito, Instituto de Estudios Avanzados / Corporación Editora Nacional, 2008, 182 pp.[1]

Me interesé por el rock por Víctor Jara. Al escuchar por primera vez su canción «El derecho de vivir en paz», me llamó la atención la sonoridad de la guitarra eléctrica y el sintetizador en el acompañamiento musical, al tiempo que extrañé el sonido característico del charango, bombo, zampoña o quena, instrumentos andinos propios de los grupos de la Nueva Canción Latinoamericana.

Me resultó curioso que Jara haya incluido esta instrumentación en una de sus canciones emblemáticas de solidaridad con la lucha del pueblo vietnamita. Escarbando algunos recortes de prensa y tapas de discos, encontré que el grupo que acompañó al desaparecido cantautor chileno, era Los Blops, una banda de rock que surgió en los años previos del gobierno de Salvador Allende y de la Unidad Popular e integrado por Eduardo Gatti, Juan Pablo Orrego, Julio Villalobos, Sergio Bezard, Juan Contreras y Juan Carlos Villegas.

Por iniciativa del cantautor y pese a la oposición de varios dirigentes del PC Chileno, esta banda que admiraba el trabajo de Los Beatles, Rolling Stones, The Doors y Erick Clapton grabó su primer disco en el sello JJ de la Discoteca del Canto Popular, DICAP (sello creado

1. Tomado del prólogo al libro de Pablo Ayala Román (N. del E.).

por las Juventudes Comunistas para la grabación de discos de la NCCH).

Treinta años después de la desaparición del cantautor, el sello Alerce, heredero de una parte del catálogo de la antigua DICAP, lanzó al mercado dos discos compactos denominados «Víctor Jara. Tributo Rock», en el que reúne a destacadas bandas de rock chilenas y afamados cantautores que interpretan los clásicos temas de Jara.

En el Chile de los años 70, como en varios países de América Latina, entre ellos el nuestro, un sector de la izquierda política renegó del rock como género musical: lo etiquetó como un producto del imperialismo yanki, creado con el objetivo de alienar a la juventud. No obstante esta situación, desde México hasta Argentina, varios jóvenes organizaron conjuntos y bandas, inspirados en los ya famosos The Beatles o Rolling Stones, cuyas canciones se difundían de manera marginal, a través de la radio.

Algunos de estos grupos comenzaron tempranamente a crear su propio repertorio y a experimentar con fusiones entre instrumentos andinos y electrónicos, como el caso de los Jaivas, en Chile. En Colombia, Pablus Gallinazus y el legendario dueto Ana y Jaime, alcanzaron un gran nivel de aceptación en el público juvenil, gracias a la innovación en el estilo de interpretar las canciones, las temáticas abordadas y los arreglos musicales. En nuestro país, surgió la figura de Jaime Guevara, un cantautor comprometido con la lucha de los sectores populares y un gran referente de los rockeros nacionales.

Varios de los/as militantes de izquierda de aquellos años, tuvieron una actitud vergonzante frente al rock. Su género preferido era la canción social o de protesta: en las aulas universitarias, en las movilizaciones callejeras o huelgas nacionales, las canciones de combate eran «El pueblo Unido jamás será vencido», de Quilapayún o «Venceremos», el himno de la Unidad Popular, de Inti Illimani. Pero los fines de semana, en las discotecas y reuniones sociales, bailaban música disco, además, coleccionaban *longplays* de los clásicos como Elvis Presley, The Beatles, Rolling Stones, The Doors, Pink Floyd o Joan Baez, por citar algunos.

Tardíamente comprendimos que el rock también expresaba rebeldía, inconformidad, protesta, denuncia; que muchos de los grupos o cantautores apoyaban al movimiento pacifista en contra de la guerra de Vietnam y la política belicista del gobierno norteamericano. Que fue parte sustancial del movimiento *hippi* y del pensamiento contracultural en los USA. Y así entendimos que el rock no era tan «reaccionario» y «alienante» como nos describían los compañeros de lucha política.

Si esa fue la actitud de la izquierda, la derecha fue más intolerante. Desde sectores conservadores el rock fue cuestionado duramente bajo el argumento de ser satánico, de fanatizar a los jóvenes y de alejarlos de los valores de la cristiandad.

Hoy no se puede hablar de música sin referirse al rock. El rock es el género musical de nuestro tiempo, trasciende límites y fronteras. Como afirma Jordi Sierra i Fabra

> el rock, el más fabuloso medio de comunicación de la segunda mitad del siglo XX, ha recogido las inquietudes y la

rebeldía de cada nueva generación. Conocer la historia de esta música es conocer la propia historia de nuestro tiempo.

El libro de Pablo Ayala Román acerca al lector al inexplorado mundo del rock en Quito, e invita a conocer sus orígenes, dinámicas, contradicciones, aportes y limitantes, así como a entender la «geografía» musical de una ciudad marcada por la división norte-sur, donde se construyen dos imaginarios de urbe distintos, que se reflejan en las diferentes tendencias y estilos del rock local.

En un recorrido apasionante por la historia de este género, desde su nacimiento en Estados Unidos, el trabajo ubica los aspectos más relevantes de la creación y de producción del rock local. Y analiza los procesos de organización, estructura, circulación, consumo y difusión en los medios de comunicación.

Sin lugar a dudas, esta obra llena un vacío en los estudios de música en el país, pues es un esfuerzo académico importante por acercarse a la comprensión de uno de los géneros musicales más relevantes de nuestros días.

El rock es sonidos, textos, lenguajes, cuerpos, vestimentas, símbolos, ritualidades y resistencias; es industria discográfica, videos y conciertos. Un estilo de vida que ha marcado a toda nuestra generación. Visibiliza las nuevas formas de relacionarnos con la música y los fenómenos mediáticos. Nos permite entender la sociedad de consumo, las industrias del entretenimiento y las culturas juveniles.

Rockeros, músicos y artistas; intelectuales y no intelectuales; musicólogos y no musicólogos; sociólogos y no sociólogos, es decir, todos y todas deberíamos leer este libro y compartir con el autor esta nueva forma de entender y sentir el rock como parte de la música nacional, cuya presencia ha transformado nuestra música local.

¡Larga vida al rock ecuatoriano!

HERNÁN PERALTA IDROVO,
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

GABRIELA ALEMÁN,
Poso Wells,
Quito, Eskeletra,
2007, 393 pp.

He seguido de cerca la trayectoria y los caminos –los llamaré así, cuando no las habitaciones cerradas, las calles perdidas o los túneles húmedos– de Gabriela Alemán en su peregrinaje estético. Es escritora, viajera y conocedora de países y ciudades (nació en Río de Janeiro, y hace algunos años, con un grupo de cien escritores jóvenes, tuvo una encerrona con quince grandes, entre los cuales estuvo Saramago, Amado, Roa Bastos), con un PHD en teoría y crítica de cine, profesora universitaria, ensayista, escogida recientemente, con motivo de la Feria del Libro en Bogotá, como uno de los 39 autores latinoamericanos menores de 39 años más importantes. Estudió filosofía en Paraguay. Está presente con frecuencia en los diferentes medios con su palabra, sus opiniones y su imagen llena de una melancólica alegría y de una mirada que refleja o se sumerge en profundidades. En Gabriela Alemán hay autenticidad personal y autenticidad estética.

Tengo presentes sus primeros libros de cuentos: *Maldito corazón* (El Conejo, 1996) y *Zoom* (Eskeletra, 1997). Este último tenía originalmente un título fascinante que Gabriela lo cambió, y que yo, insistente, siempre le pido que lo use en alguna obra nueva. En la contratapa de *Maldito corazón* se lee que «estos cuentos están escritos sobre el débil trazo que separa el amor del espanto». Los dos grandes temas son el cuerpo y el amor. En un comentario que escribí sobre esa obra añadí: «Sobre la leve frontera que separa lo tangible de lo imaginario (…) e inclusive más allá de los límites de la realidad y la pesadilla». Opiné que «se da una inversión de los planos: el sueño ocupa el lugar de la realidad y la realidad pasa a ser categoría simplemente soñada (…) Los ambientes son cerrados: cuartos, camas, locales cercados por cuatro paredes, y sobre todo cuerpos».

En *Zoom,* que fue escrito día tras día en un café, en la verdadera soledad de un centro comercial con cientos de visitantes, pensé en esos mismos cuerpos, pero disfrazados, pensé en máscaras, porque además de los cuerpos parecen estar las almas. Pensé en disfraces y, por tanto, en cuerpos más solos. El disfraz oculta, protege, disimula, evade, engaña sin querer engañar. ¿Los disfraces son las verdaderas almas? Persona es igual a máscara. También descubrí la sensualidad, el erotismo, también camuflados pero llenándolo todo, invadiendo los espacios que se repiten y vuelven a sus lugares cercados por cuatro paredes cómplices. Ocultos, no huimos de nosotros mismos, porque podemos mirarnos desnudos ante los espejos y podemos dormir desnudos. Nos ocultamos de los demás. Tenemos miedo.

En *Fuga permanente* (Euterpe editores, 2001), impreso en Paraguay, la autora se renueva y busca otros personajes y escenarios, diferentes entre sí. Los textos carecen de ciertas ligaduras comunes de los relatos anteriores. Hay espacios y distancias entre ellos. Aire, en suma. Gabriela Alemán se abre y abre también ciertas puertas para salir a la calle, a los bares, busca el diálogo

de las vecinas de barrio, las preocupaciones cotidianas de la gente, sus angustias, los amores tras las biombos que a veces colocan las circunstancias, los recuerdos de los viejos, la filmación de una telenovela. En uno de los cuentos juega consigo misma y lo comenta con el lector al escribir que en ese texto no hay narrador omnisciente, que es la autora la que habla. En otro juega con el diálogo y obliga al lector a bucear y descubrir el verdadero diálogo, el no escrito. No están ausentes las referencias literarias y filosóficas. Mis preferidos son los dos últimos: «Todos dudamos al amanecer» y «Hablar, escribir, recordar». En este libro Gabriela Alemán mantiene una de sus principales y más valiosas características: la capacidad de sugerir, a veces casi como un desafío al lector, de entregar puntas de ovillos o señales, o de inventar atmósferas de misterio y extrañeza.

Viene luego *Body Time* (2003), su primera novela, ubicada en New Orleans. El proceso de apertura de la escritora continúa, ya con oficio, con trayectoria, hacia una ciudad –sin duda entrañable para ella–, donde vivió cinco años, y hacia sus calles y recovecos. En las últimas páginas de esta obra Gabriela escribe:

> La escritura *crea* la realidad (…). Porque las palabras eran como gotas de lluvia, que no se pueden parar y aun, al tratar de esquivarlas, caen con su grave frescura, dejando sentir su peso, el peso de lo que está fuera de nuestro control.

Sin pretenderlo, acaso sin saberlo siquiera, Gabriela Alemán nos señala los parámetros de sus textos: espontaneidad, fidelidad a la ruta determinada por la sensibilidad, el subconsciente, el instinto y la vida… Porque lo demás se llama trabajo, constancia, dedicación. *Body Time* es una novela que toma como pretexto un congreso de literatura para adentrarse, con una estructura no lineal, en una historia negra, llena de sitios a media luz, bares, prostíbulos, lugares de la noche, sexo, placeres extremos, drogas, una muerte extraña que abre la primera página… Historia, sobre todo, sobre lo indecible, donde se mira «a través de lo aparente», a través de la sugerencia, que es otra de las características más sobresalientes de la prosa de la autora.

Y ahora, tenemos *Poso Wells* (Eskeletra, 2007) –el título de entrada es un juego de palabras y significados–, su segunda novela. Para escribir hay que contagiarse de vida, y contagiarse sin cura posible. Pero la mejor forma de padecer esta dulce e incurable enfermedad comienza con el recorrido por los vericuetos del corazón humano y por los fantasmas de su cerebro. Y ese es el camino que ha escogido Gabriela Alemán. *Poso Wells* es un salto hacia afuera que va más allá de las habitaciones cerradas de sus cuentos y las calles y lugares innombrables de «una ciudad debajo de la ciudad», para convertirse en una alegoría social y política de nuestro medio. La ciudad «no aparece en ningún mapa» se comienza leyendo en las primeras páginas, pero todos sabemos que es nuestra cotidianidad: lodazales, barriadas inmundas, zonas periféricas abandonadas a su suerte, infiernos humanos tras hileras inacabables de paredes de caña, casas miserables levantadas sobre pilotes, «rellenos sanitarios» en épocas pree-

leccionarias o explanadas rescatadas a las inundaciones sobre las cuales los candidatos llegan desde los cielos, en helicóptero, para prometer las buenas nuevas. Un periodista que indaga sobre desapariciones. Un poeta que trata de escribir un libro de citas. Una mujer con una cicatriz en el rostro. Un túnel frío, lleno de ratas y perros hambrientos, donde suelen parar los secuestrados y los desaparecidos, los «hombres ciegos» encargados de las tareas más sucias, que nunca han visto ni hablarán. Y, sin que sea necesario describirla, la evidencia de que hay también otra ciudad, arriba, excesivamente alta, la de oropel, con los magnates de la exportación y de las financieras, de los políticos que prometen un viraje de 360 grados (para «quedar en el mismo lugar») o dar pasos hacia adelante («para caer todos al precipicio»), la del edificio inteligente que albergaba en los últimos pisos a las oficinas de los capos, ahora «pelucones», y que

> mantenía una temperatura ideal, purificaba el aire con emisiones constantes de ozono que circulaban por el sistema de ventilación […] proyectaba estadísticas y cuadros de evolución de ventas en el aire con un sofisticado programa que daba forma tridimensional a las abstracciones

u hologramas del cuerpo femenino en diferentes posturas, capos a cuyas órdenes estaban el obispo, los magistrados de las cortes y los diputados, los medios de comunicación que eran de su propiedad, el mismo Dios que decide quién será el presidente de la nación: «Seré elegido por la gracia divina porque […] Dios habla a través de mí».

Y, en el altiplano, hay otra ciudad, donde se completaban los tentáculos del poder: la sede del gobierno central, los ministerios donde las transnacionales deciden su buena fortuna que va de la mano de la mala del país, y, en la cúspide, sentado en el palacio nacional, la peor mezcla que puede darse: la de empresario-presidente, la de político-hombre de negocios. Lo ha demostrado la historia hasta el cansancio, porque los verdaderos líderes no saben de balances ni conocen las reglas del marketing. Ese es el mal de la época: el secreto del desarrollo está en la proliferación de los «buenos negocios», reflejo del miope criterio que sostiene que el bien general es la suma de los bienes particulares: si yo estoy bien los demás pueden estarlo también. La novela no deja de referirse a como los hilos de ese poder –a veces dorados, a veces de oro– manejan organismos colegiados, magistrados, jueces, legisladores, fiscales, militares, periodistas, funcionarios, obispos. La propiedad de los «medios», intocados gozadores a perpetuidad de la libertad de expresión, pertenecen a los mismos. Manejan también a la justicia: «la justicia es bella y simétrica. Es sabia y cruel». La Iglesia es fiel devota de los de arriba: plata en mano, rodilla en tierra. Prostitutas y gerentes tienen la misma «lectura de cabecera: *Cómo llegar al éxito* de Dale Carnegie», todos bebedores de *Chivas Regal.*

Y, a más de la ciudad tropical y la ciudad serrana, ambas metropolitanas y centralistas, aparece, sin ser anunciado y de improviso, en el capítulo tres, el "Bosque Nublado», donde una compañía sudamericana –la Tagle Copper Corporation– se apropia de miles de

hectáreas en el norte del país, en Intag, para iniciar las labores de explotación de una colosal riqueza minera. Acaso la autora quiso, de esta manera, relevar de qué manera se manejan los recursos naturales por parte de inversionistas amparados por «el poder» que todo lo domina. Acaso quiso, también, sin decirlo, expresar que la naturaleza, con su belleza y su generosidad, sea una posible fuente de salvación, que comience con hacernos diferentes, cuando las hidras todopoderosas hayan sido exterminadas.

Poso Wells es una novela política. Gabriela Alemán, repetimos, tiene el don de la sugestión y de la ironía. El talento de la sutileza, en el sentido de que no dice todo lo que desea expresar. Los lenguajes y los significados, las imágenes y los símbolos están detrás del texto. Lo que desea decirnos es más de lo que escribe, más aún, nos atreveríamos a sostener, que lo que quiere comunicarnos no está escrito, y por supuesto que no hace falta que esté. Gabriela declaró a una revista que la obra es una «especie de farsa satírica en donde no sabes cuál es el límite entre la verdad y la ficción».

Su evolución como escritora demuestra versatilidad, capacidad de adaptación. La estructura de la novela es, a veces, extraña. Son cuadros rápidos que se superponen, uno detrás de otro. Una sucesión de *flash.* Giros a uno y otro lado. Modificaciones de estilos (una crónica de prensa, un poema), cambios de ambientes y escenarios, sobre todo de tipos de personajes que se mueven orquestados y dirigidos por manos, inclusive desde la primera página en la cual un matón a sueldo, cansado de más muertes, tira una moneda al aire y decide seguir a una peregrinación religiosa porque «dicen que si se hace todo el camino, se cumplen los deseos», justamente, como cuenta la novela, por «el camino de Jericó», donde todo puede suceder en el trayecto.

MODESTO PONCE MALDONADO,

RAMIRO ARIAS,
Todo el sabor tropical,
Quito, Eskeletra,
2008, 411 pp.

Conozco a algunos enfermos de literatura. Los que padecen la enfermedad de manera crónica, porque están convencidos de que la literatura nunca es un medio sino un fin, y los que sufren la literatura, creídos que sólo es un medio y no un fin. Claro, también están los que estiman que padecer la enfermedad no es otra cosa que una esquizofrenia que nunca les permite vivirla ni como un medio ni como un fin, solo como una ficción sobre la que jamás terminan por escribir nada.

Ramiro Arias (Quito, 1954), pertenece al primer grupo de enfermos. Así lo conocí hace un par de décadas atrás, siempre evidenciando su tortura por este mal sin remedio que es la literatura; siempre peleando contra un medio que lo ha sometido a una disyuntiva terrible: cómo servir a dos amos, esto es a la creación y al mundo que le ha permitido, en otros placeres, tomar vino a la hora del almuerzo. Porque sucede, las Sagradas Escrituras así lo advierten, que como en la fe, también en el arte, que es algo que se le parece, eso de definirse por uno de los amos es algo que siempre termina por ser una guerra que ha hecho que algunos decidan optar por los paraísos artificiales antes que ser fieles y leales a sus pasiones definitivas.

Ramiro ha sabido batallar (de eso podemos dar cuenta todos sus amigos) sin tregua para huir de los encandilamientos de los paraísos que este mundo desalmado nos lanza como trampas, a veces demasiado sutiles como para que renunciemos, como quisieron los hombres de razón y buenas costumbres que hiciera don Quijote con sus sueños, origen de todos sus males. Sí, ese batallar le ha significado a Ramiro definiciones. Recuerdo que cuando lo conocí siempre estuvo hablando sin tregua de proyectos literarios, para entonces él y nuestros hermanos Huilo Ruales, Galo Galarza, el siempre recordado y presente Francisco Torres Dávila, vivían como en una especie de burbuja por el lanzamiento de la revista *Lapequeñalulupa*, que recogía los trabajos de lo que hasta entonces era el taller literario de nombre homónimo, que tuvo su periodo de existencia hasta cuando llegó la hora de nuevas propuestas como el periódico *Nuevadas* y luego la revista *Eskeletra* que sería el antecedente de la editorial; revista que siempre estamos tentados a relanzar y que algo ocurre para no hacerlo. Sin duda que todo este trajín, no hace sino confirmar que Ramiro Arias fue y es un enfermo de literatura tan crónico que un buen día se le ocurrió que tenía que realizar estudios sistemáticos para dominar todos los meandros de la teoría, entonces entró a la academia. Ahí comprobó que a más de conocerla, la teoría también puede terminar por ser una limitante en el creador cuando cree que es la panacea de todo lo que es su trabajo como creador.

Resultado de su errancia por el filo de esta navaja que es la escritura, ha publicado tres libros de cuentos: *Ocultas bocas de fuego* (1982), *Un ángel entre los hombres* (1993) y *Lo inútil de la felicidad* (1999). Uno y otro cuentario han tejido el universo ficcional de Ramiro Arias, a quien siempre le ha

obsesionado todo lo que tiene que ver con los mundos desolados e implacables que la realidad esconde bajo sus pliegues y que por lo general la noche con todas sus artes de alquimista termina por revelarnos. Esa idea de la mujer imposible e inalcanzable, por la que Pablo Palacio siempre se está preguntando si es posible fuera de las palabras, o sea fuera de la razón, es un tema que resulta recurrente en la narrativa de Arias. El pre-texto de su novela *Todo el sabor tropical*, es un cuento cuyos personajes el autor estimó que le demandaban mayor tratamiento y espesor. Así fue como todas las criaturas que pueblan esta novela, desde el Tigre, pasando por Emperatriz hasta llegar a Gregory, se le fueron imponiendo sin darle lugar ni ocasión de que los postergara. Esa noción de la mujer que a todos nos marca y lástima, desde su hermosura y su áurea de inocente y malvada, es una constante en el universo de Arias, de tal forma que en Emperatriz se conjugan de manera plena y total.

Era frecuente que aquellos encuentros en los que no faltaba el debate político, el buen humor y unos cuantos rones, Ramiro se animara a contarnos de su proyecto de novela, claro que pocas veces le oí hablar de Emperatriz (la de la ficción), pero sí del agua en la que se movía como una sirena cautiva. No había ocasión en la que nos participara de este proyecto, incluso lo primero que tuvo de la novela, y de lo que estaba seguro (si en esto existe algo de lo que se pueda estar seguros) era del título. Cada vez nos lo lanzaba como si se tratara de un conjuro. Alguna noche en el mítico Café Royal, le dije, de pronto ya no lo recuerda, que se había condenado por partida doble: primero al contarnos de su proyecto de novela y luego, al habernos confesado cómo la titularía. Dije condenaría porque después de semejantes anuncios, que eran toda una provocación a los dioses, no le quedaban sino dos caminos: escribirla o permitir que los personajes de su historia terminaran por írsele con su música a otra parte.

Todos sabemos, suele ocurrir, que cuando los amigos nos cuentan que están «escribiendo una novela», puede que sucedan dos cosas: que su intención de fondo, real, sea la de un día escribir esa novela sobre la que te cuentan, y la otra que siempre terminen por escribirla en el aire de los cafés o en las noches de tragos largos. Creo que es en esta segunda instancia en donde se han escrito las novelas más logradas, las más bellas, las casi perfectas de nuestra literatura. También creo que muchas novelas están ahí; privilegiados los que fueron testigos de semejantes delirios. Son una especie de Max Brod que actúan al revés, pues no es que desobedecen –para fatalidad de todos nosotros– a su amigo Franz Kafka al no incinerar sus originales y sacarlos a la luz pública; en este caso, como aquellos testigos privilegiados, lo que ardió se consumó en su alucinante memoria. *Todo el sabor tropical*, es un texto que nos participa de una y múltiples pasiones: por un lado la de un autor que nunca se ha negado a cumplir con su destino, y por otro la de un narrador y unas criaturas que son clave, signos de una galaxia de signos que siempre están entrando y saliendo de los textos de Arias.

La historia del Tigre, que por cierto, de tal sólo tiene su pasado, es la de una

derrota. Pero también es la biografía de un hombre que la única forma de sostenerse en pie es de no saber un derrotado. Quizás ese pasaje de gladiador del ring de boxeo, no es otra cosa que la contrapartida, la contradicción, de quien a la hora de librar la madre de todas las batallas, no tiene otra cosa que no sea la materia de sus sueños, e incluso ahondar y afianzarse en un anhelo insatisfecho que tiene nombre de mujer. Emperatriz, como la musa del Dante, es quien lo llevará a recorrer los anillos de todo aquel infierno en donde un día se despierta el Tigre sin haberse percatado, hasta antes de descubrir aquel cuerpo, que siempre había sido parte de ese inferno. Un lugar del que esta novela da cuenta con ese tono y el ritmo del buen cuentista, que a veces puede parecernos que solo es la refrendación de un mundo anodino, de un jardín sobre cuyas ruinas poco se ha dicho. Universo en donde la vida de un hombre de carreteras, un camionero, viene a ampliar la rica galería de personajes de los que nuestra novelística se ha nutrido en estos últimos años. Hecho que le da a este texto su particularidad, por tanto lo ubica en esa otra orilla de lo que son los asuntos poco transitados por la narrativa local.

Un tema, o mejor un mundo que narrarlo entraña, como todo asunto o universo a ser cifrado, muchos riesgos. En el caso de lo que es fondo y trasfondo de *Todo el sabor tropical*, el autor ha sabido asumir esos riesgos, dado que se trata de un cosmos que no es parte de su cotidianidad, pero que sin duda no es óbice para ser narrado. Sabemos que en la literatura, parafraseando a San Pablo, todo nos está permitido, pero no todo nos conviene. De ahí lo de los riesgos a la hora de enfrentarnos con un tema que será una historia por contar. En esta aventura novelesca, Ramiro Arias ha sabido hacer de los riesgos que entrañaba contar estas vidas del Tigre y de Emperatriz, un desafío que sin duda no es otra cosa que la confirmación de todo lo que encierra y demanda el oficio de la escritura.

Las atmósferas en las que se mueven estos personajes, nos dan cuentan de lo que es el ámbito de este infierno en el que todos no buscan cómo entenderse con la vida, sino cómo sacarle el cuerpo a la muerte, a la violencia absurda que en muchos casos es el pan de todos sus días y de la que no se saben ni se sienten responsables. Para estas criaturas, incluyendo a la inasible Emperatriz, la vida es algo que les sucede a sus espaldas, el hecho de que alguien tenga sueños, como los que sorprenden a Emperatriz, quien como resultado y parte de la cultura del sentimiento los configura como si fueran parte de una telenovela en la que ella es la protagonista que nunca pidió un papel central. Ese juego entre vida y muerte, mediado por todas las representaciones de la violencia cotidiana, hacen que tanto el Tigre como Emperatriz, terminen por contarnos una historia que a algunos lectores les parecerá una suma de lugares comunes que dejan de serlo cuando al llegar al cierre comprobamos que los signos, el *pathos* que marca y define a estas vidas, no es otro que ese supuesto y nunca bien entendido lugar común que para todos es la soledad y el sin sentido de lo que de tanto vivir nunca terminamos por preguntarnos qué significa; pero en *Todo el sabor tropical* esa suma es

parte, como en la vida y la ficción, de un juego en el que a la hora de quitarnos las máscaras, sucede que descubrimos que siempre tenemos una de reemplazo que nos impide llegar a tocarnos el «hueso húmero» del que están hechas esas pesadillas sobre las que la vida nos va dando cuenta a medias. Momentos que la literatura se ha encargado de desnudar por completo y sin piedad. Ejercicio que siempre será parte de los vicios y obsesiones de aquellos enfermos de literatura que saben que a la hora de contar historias nunca caben las buenas intenciones; pues como el Tigre, sabemos que el camino al infierno siempre está asfaltado de intenciones supuestamente benévolas. De ahí, que la mayor derrota de la que el Tigre nunca podrá recuperarse, es saber que una cosa es lo que soñamos y otra lo que los monstruos que arrojan los sueños de la razón –Goya no se equivocó– terminan por darnos en la cara. Traducido esto al autor de un texto sería decir que una es la novela que buscamos, nos proponemos escribir, y otra la que un día termina por imponerse más allá de lo vivido o de lo que habíamos planeado.

Todo el sabor tropical se impone como un texto que hace de lo vivido (por otros y por nosotros) algo más que un plan a cumplirse como un mandato ineludible; pues el ritmo y la atmósfera –ambos se convierten en logros– dan cuenta, también, del oficio de un contador que sabe degustar lo que reinventa.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ,
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

HUGO LARREA BENALCÁZAR, *Cuando tú te hayas ido,*

Quito, El Conejo,
2008, 383, pp.

Existen acontecimientos de nuestra historia a los que todavía les hace falta más de una interpretación literaria que dé cuenta del espíritu que los envolvió. *A la Costa*, de Luis A. Martínez, por ejemplo, recuperó para la literatura las contradicciones espirituales que vivía nuestro país en medio de la Revolución Liberal, a finales del siglo XIX y comienzos del XX. En *Las cruces sobre el agua*, Joaquín Gallegos Lara, relata no solo el espíritu social que existía en los años en que tuvo lugar la matanza del 15 de noviembre de 1922, sino que también hace de Guayaquil un personaje en construcción. Jorge Enrique Adoum, en *Entre Marx y una mujer desnuda*, disecciona el fracaso de una utopía enarbolada por una izquierda comunista incapaz de leer la realidad nacional que le tocaba transformar.

Si bien ha sido mencionado en varias obras, el trauma nacional del 41 ha esperado por más de sesenta años para que la palabra de la literatura lo ponga como el asunto principal de una novela, como sucede en *Cuando tú te hayas ido*, de Hugo Larrea Benalcázar. No se trata de una novela histórica, en el sentido estricto del término, sino de una novela embebida en la historia. Se trata de una novela en la que sus personajes viven la historia sin fatalismos ni heroicidades impostadas, sino en la profundidad de lo cotidiano y las batallas de los seres comunes ante los acontecimientos que no pueden controlar. «La nación huele a moho», dice uno

de los personajes que narra la novela: y en esa frase sintetiza el espíritu de un pueblo deseoso de manifestar su heroísmo y, al mismo tiempo, sometido por un gobernante cobarde y represor que contaba los días de su permanencia en el poder.

Cuando tú te hayas ido es también el retrato de una pequeña sociedad provinciana, de sus costumbres y de su gente, en la mitad del siglo XX ecuatoriano y de la manera cómo estos sufrieron, y lucharon a su modo, la Guerra del 41. En ese microcosmos, unas «melcochas bailables», sarao de jóvenes inocentes, es un acontecimiento en cuyo alrededor se juegan las tensiones sociales y políticas del momento y el asesinato de la prostituta Eudocia pone al descubierto todo el horror de la guerra en medio de lo cotidiano. Asimismo, la novela es el testimonio de esa resistencia heroica y anónima de una guerra que nos cubrió de vergüenza por la actitud antipatriótica del gobierno de Arroyo del Río: desde la literatura nos encontramos con el patriotismo de la gente de todos los días en un momento en que el espíritu de la nación se encontraba carente de liderazgo y de unidad.

La novela está narrada con un lenguaje que no por coloquial cae en lo vulgar y no por cotidiano deja a un lado las grandes reflexiones sobre la realidad histórica que están viviendo los personajes. El tono de la novela de Hugo Larrea tiene la chispa de los narradores orales, de aquellos buenos conversadores, de quienes saben la mejor manera de contar una historia y atrapar la atención de su audiencia. Un sentido del humor, cotidiano también, atraviesa el texto: las frases en este sentido se multiplican y el lector no puede dejar de sonreír frente a ellas.

Esta novela no se propone ni la experimentación literaria ni la búsqueda de un nuevo lenguaje. Tampoco se ubica en las estéticas posmodernas de este milenio. Prefiere anclarse en la tradicional sencillez del buen contar. Hugo Larrea sabe manejar la intriga: la historia de Eudocia, que atraviesa la novela como historia de amor prostibulario se convierte, a medida que avanza el relato, en una historia de horror atravesada por la conducta criminal de los fascistas y la complicidad de un gobierno corrupto.

Cuando tú te hayas ido, de Hugo Larrea Benalcázar, es una novela cuya fortaleza reside en la capacidad de las voces narrativas para contar una historia en la tradición de aquellos conversadores célebres. Una apuesta al valor de los jóvenes en los cambios que reclama una sociedad. Una recreación literaria del espíritu de aquellos años en los que la Guerra del 41 había sumido al Ecuador en la desesperanza y, al mismo tiempo, el testimonio de que no todo era oscuridad: de que, en el seno del patriotismo de la gente de todos los días, se fraguaba el germen de la rebeldía. Una novela dolida de la Patria.

RAÚL VALLEJO,
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

ERNESTO CARRIÓN,
Muerte de Caín,
Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana,
2007, 305 pp.

Muerte de Caín es un libro formado por cuatro poemarios: *El libro de la desobediencia* (2002); *Carni vale* (2002); *Labor del extraviado* (2005); y *La bestia vencida* (inédito); va precedido por un «prólogo» y se cierra con un epílogo; tanto el «prólogo» como el «epílogo» forman parte del discurso poético que se desarrolla en los cuatro poemarios mencionados.

En el «Prólogo», el yo poético plantea, por medio de dos citas, una de Foucault y otra de Eliot, algunos elementos que forman parte de su poética. Así, en la cita de Foucault se habla de la literatura como de un «murmullo sin término»; mientras que en la de Eliot se plantea una paradoja: «pero a veces ser un hombre destruido constituye una vocación». La primera cita nos remite a los «murmullos» de múltiples textos o pretextos especialmente, de aquellos que provienen del Génesis bíblico, que se proyectan a lo largo de todo el libro. A través de la cita de Eliot, en cambio, se configura la actitud paradojal que mantendrá el yo lírico en el mundo poetizado.

El centro organizador de esta poética es la concepción de la poesía como acto creador; así lo expresa el yo poético: «El día comenzaba como un inmenso texto ante mis ojos» (p. 41). Dicho acto creador –estoy tentado a poner demonio creador– si bien está unido a las vivencias del yo lírico, se vuelve innovador cuando rememora otros textos, dentro de un intenso juego dialógico de memoria y olvido. Desde esta perspectiva, el acto de leer se modifica, pues el sentido se encuentra en el entrecruzamiento de textos; como bien lo afirma Fernando Savater:

> En último término, lo más importante es esto: siempre se lee el texto desde otro texto. Determinar desde donde leemos nos obligará a una nueva lectura […].

El mayor aporte estético de *Muerte de Caín* es el desafiar al lector, polemizar con él en relación con la fuga del sentido, es decir, la apropiación creadora de otro texto o textos, que se da en la lectura, hace que el sentido no se fije, sino que se expanda hacia los textos rememorados en la lectura-creación, como un acto de reescritura, de tachaduras y enmiendas que la memoria se encarga de esbozar en la hoja en blanco.

Este entrecruzamiento de textos, procedentes de distintas tradiciones y estéticas (el cristianismo, la cultura greco-romana, el romanticismo alemán, entre otras), sirve como elemento constructor de primer orden, de poemas rítmicamente heterogéneos, que producen contrapuntos tonales, invenciones paródicas, intercalación de géneros (épico, lírico dramático, ensayístico y epistolar) y hasta experimentación formal.

Así, en el supuesto diálogo que mantienen Adán y Eva, en el poemario «El libro de la desobediencia», se puede considerar como un juego paródico, en cuanto se saca de su contexto a estos personajes bíblicos y se los hace hablar con cierto tono irónico, tiempo después de la expulsión del

paraíso, pues Eva confiesa a Adán: «Mas debo confesarte: aún extraño los sueños y los tiempos del viejo paraíso/ y de pronto a la serpiente que nos hizo amantes» (p. 28).

En este contrapunto tonal se produce el encuentro antitético entre la concepción bíblica del paraíso y la invención deformante de esta concepción a la que la ha sometido el poeta. Al mismo tiempo que se parodia este motivo de la expulsión del paraíso, se lo traslada, metafóricamente, a uno de los conflictos que plantea el yo lírico: la ruptura de una relación amorosa, vista como pérdida del paraíso. Así lo expresa el yo poético:

> Ya no sentíamos vergüenza de desnudarnos, como nuestros padres primeros al perder el pasto de los siete días. Me siento orgulloso de nuestros cuerpos destinados al olvido. (p. 41)

El intercambio de sentidos entre lo sagrado y lo profano –el texto bíblico y el creado– da lugar al surgimiento de un nuevo ser, un nuevo poema; sin embargo, éste no es el único procedimiento para crear un texto, a partir de un pretexto, pues otras de las formas que adopta esta poesía para apropiarse de un pre-texto, es el asumir íntegramente dicho pretexto en toda su situación poetizada, incluyendo al propio personaje, como sucede en el poema, «Carta de Cicerón a sí mismo»: «Me digo, las cosas están allí para nosotros / una a una todavía frescas en el vapor del mundo…». (p. 114)

El contraste entre los géneros épico y lírico se construye mediante la creación de poemas en los cuales el mundo del yo lírico no se enmascara en un pre-texto, sino que desarrolla sus propios conflictos con el mundo; frente a otros poemas en los que el tono y el tema se orientan hacia un nosotros de la épica. Ejemplos del lirismo poético pueden ser estos poemas: «La noche», «Endogamia y «Tótem»; mientras que lo épico se desprende, básicamente, de la parodia a los textos bíblicos.

Otra muestra de contrapuntos tonales está formada por la recreación de personajes femeninos, del poemario «La bestia vencida»: Lilit, Desdémona, Justine, Lolita y Penélope. Mientras que la presencia del género dramático se manifiesta como estructura externa, con cierta intención irónica, como en los poemas «En orden de aparición» (pp. 276-277) y en «Personajes», en el que se hace comparecer a escena a Hölderlin, Scardanelli, Dementia, Sófocles, Salvator Rosa y Scrivare (pp. 203-211). El único caso de intercalación del género ensayístico sería el «Prólogo» que ya lo hemos comentado. En otros poemas, en cambio, es la cita del pre-texto la que sirve como elemento de invención, en los poemas «Memoria de un caso que no existe» (p. 95) y «Botín matrimonial». (p. 102)

Así se van construyendo, en *Muerte de Caín*, los motivos que surgen de la relación del yo lírico con el mundo (el acto creador, el amor, la infancia, la muerte…) con los motivos de los distintos pre-textos con los cuales se establece un diálogo ya polémico, ya paródico, dentro de una filigrana que permite transitar de la dimensión textual del signo poético a la dimensión cultural. El yo lírico se autorreconoce en esta poesía como un sujeto expulsado de su paraíso: del amor, de la infancia y de la

misma escritura, expuesto a una «realidad» purulenta, como lo expresa en estos versos: «Un mundo trajinado por celebraciones que han fijado la pus entre los labios que apartan lo infinito» (p. 166).

Para concluir citaré unos versos que por su vigor expresivo y su capacidad de sugerencia, me parecen representativos de esta poesía, los he tomado del texto «Armisticio de Cassandra»:

> Bajo los almendros erguidos por el torcido abrazo de las lluvias, en este día de marzo en que mi palabra calla lo que dice, dios es una mujer batiendo su borracho muslo sobre los ojos de los hombres más pacientes. (p. 101)

VICENTE ROBALINO,
PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL ECUADOR

CÉSAR DÁVILA ANDRADE, *Obra poética,*

Quito, Colección Memoria de Vida, vol. 8, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007, 358 pp.

Estamos frente a un libro nuevo que es viejo, de venerable prosapia y de alto lenguaje lírico. Un libro que recupera para los ecuatorianos una de las palabras poéticas más ambiciosas, más originales y lúcidas de nuestro pasado. Y tal vez, por todo eso mismo, representa a un autor que se desliza peligrosamente por la cuesta de la desatención en nuestros reducidos círculos lectores.

Si se trata de la expresión literaria de César Dávila Andrade todo se magnifica y se amplía en su entraña creativa. Por eso hago un llamado a leer poesía, a reparar en la importancia de un tomo de la colección Memoria de Vida, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y a pensar un poco que abriendo esas páginas, nos salta a la cara el poderoso estilo y profundo decir del gran poeta cuencano.

Por qué leer poesía es una de las preguntas fundamentales de mi meditación literaria. Y me voy dando respuestas en la medida en que pasa el tiempo y consumo libros de poesía. La poesía atiende una necesidad de expresión que el lenguaje corriente no puede abordar; el desafío de poner en palabras la cara oculta de la psiquis solo ha sido enfrentado por un discurso que practicó desde la violencia sintáctica hasta el disfraz irracional en la búsqueda de lo que sugiere más de lo que dice, de lo que permite la asociación, más que aquello que ajuste ideas en la

vana pretensión de racionalizar lo que no es racionalizable. Los resultados del desafío lo testimonian con holgura desde San Juan de la Cruz, pasando por Arthur Rimbaud hasta llegar al gigantesco empeño de un César Dávila Andrade, en el Ecuador.

En las realidades de esta comunicación, si el emisor que envía mensajes no sintoniza con los receptores a quienes se dirige, el discurso cae en el vacío. ¿Habrá ocurrido esto –me interrogo con inquietud–, en tantos casos de mensajes de una sola vía que han fracasado por completo en el propósito de decirle «algo» a los lectores u oyentes de poesía? Sería cómodo endilgarle rudeza, superficialidad, indiferencia al lector que no se siente llamado por cierta poesía de hoy, a quien, desconcertado, pregunta por el ser de la poesía y no la encuentra en los textos «extraños» o meramente «diferentes» que le salen al paso con el membrete de «poemas». ¿O no será, acaso, que esos textos se han cifrado hasta el oscurantismo, o se han trivializado hasta la insignificancia, o se han confundido tanto con el lenguaje de la vida que no pueden levantar una identidad propia?

De todo esto hay en lo que puede llamarse en el presente «el problema de la poesía». Con un ingrediente más que tomar en cuenta: la cara materialista, apresurada, competitiva, banalizada, atrozmente fenicia de nuestros tiempos. Qué puesto tiene el lenguaje elaborado que busca el trabajo del desciframiento, el contacto emocional, los caminos indirectos para el mensaje, en una época compelida por necesidades agobiantes de sobrevivencia, manipulada por los medios de comunicación masiva y anhelante de placer en el sordo deseo de engañar al dolor. El reclamo sobre los lenguajes que no se entienden es más agresivo que nunca. La impaciencia del lector que cada vez lee menos o solamente «lee» pantallas, lo separa brutalmente de ese esfuerzo interiorista, solitario, de ese buscado efecto de mirarse al espejo que parece agitarse detrás del poema.

En este panorama –me acusarán de pesimista y acepto la acusación– ¿qué queda?

1. Confusión sobre el impulso creador de la poesía.

2. Indiscriminada calidad de lo que se escribe como poesía.

3. Tiempos adversos a la sensibilidad por la poesía.

A esto debo agregar que las editoriales se resisten a publicar libros de poemas, en la casi seguridad del fracaso económico: son productos que no se venden.

Este somero diagnóstico me permite valorar más la iniciativa de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de ponernos en las manos la doble línea poética: Memoria de Vida y Poesía junta. Ya ha llenado muchos vacíos en materia de autores indispensables como Francisco Granizo, Hugo Mayo, por solo mencionar dos nombres. Bellos ejemplares cuidadosamente editados, con prólogos de firmas respetables en el quehacer crítico, a precio asequible. Alguien deberá seguirle la pista a la distribución y consumo de estos libros para valorar su historia en conjunto.

Hoy se trata de la *Obra poética* de César Dávila Andrade, que al decir de Jorge Dávila, sobrino del autor y el mayor conocedor de su producción lite-

raria en este país, debería agregar el adjetivo «completa». Porque por primera vez tenemos en un solo tomo todo lo que se conoce de la veta lírica del cuencano –que es su voz predominante porque también escribió cuentos, artículos y breves ensayos–. Hay que estar un poco prevenidos a que pueden seguir saliendo de archivos personales esos poemitas breves, improvisados, con los que César Dávila fue regando su vida de bohemio y que son visiblemente desiguales, menores, respecto de su otra gran obra. En esta edición van agrupados bajo el subtítulo, precisamente, *Poemas menores*.

Entonces, ¿qué analizar, argumentar, valorar sobre la poesía de Dávila Andrade, que no resulte una repetición de lo que ya se ha dicho? Me ocupo solamente de recordar ciertas vertientes de su poetizar que me impresionan y admiro profundamente, y me refiero a una novedad de esta edición de su poesía completa.

Valoro los comienzos davilianos tan seguros, tan firmes, tan dueños de una imaginería poética como nunca se había utilizado antes en el Ecuador. Sus poemas «Canción a Teresita» y «Carta a la madre» y que son de los años 45 al 47, cuando el poeta va por la mitad de la segunda década de vida y está escribiendo desde la adolescencia, muestran que ya está hecho como tal. Antes de estos poemas, es admirable encontrar que la sensibilidad social del poeta lo llevó a escribir uno de los poemas más elocuentes que nuestra ciudad ha merecido (y cuyo conocimiento es muy inestable en el medio) y que se llama «Canto a Guayaquil», donde el sangriento 15 de noviembre de 1922 está recogido en acertadas imágenes: léanse unos versos:

> Pasaron muchos años, y fuiste traicionada;
> Y tus hijos murieron en tu entraña…
> Qué día aquel abierto por los sables
> Bajo la luz del sol, sobre las calles.
> Nunca hubo tanto luto en la azucena,
> Nunca tanta agonía…
> Ciegos caballos entraron en tu plaza;
> Ciegos soldados tu escalera de algas
> Subieron espoleados por la furia.
> Y tus hijos bajaron a tus aguas
> Cubiertos de flotantes cruces claras…

(he sentido que estamos en un tiempo adecuado para releer este poema y que los guayaquileños tienen que advertir que la poesía tiende puentes de solidaridad y abre caminos de entendimiento).

Dávila Andrade fue un hombre marcado por la excepcionalidad y consciente de su extrañeza, en su vida humana y en su palabra poética. Desasido de lo material, buscador de verdades profundas que tal vez encontró por los rumbos de la poesía oriental, de una mística de fusión entre la naturaleza y el hombre, dejó las huellas de su peculiaridad, como era de preverse, en sus enormes poemas. El rastreo de su yo lo lleva a decir que «se hundió en sí, tanto que quizás no es el mismo» («Carta a la madre»), esto, tanto en su etapa vanguardista como en su etapa hermética. Este buceamiento lo conduce a una muerte de mano propia, cuyos anuncios clarinean en su poesía: «Oh predestinado para el furor / y el deshielo de los Siglos/ ¡duerme / tu larga felicidad de haber perdido lo externo» («La corteza embrujada, II»). O desde mucho antes, desde el mismo *Espacio me has venci-*

do, cuyo título connota la derrota de la condición humana, que en su caso, se celebró frente a un espejo (alusión a su suicidio).

Sus poemas de sensibilidad social –producto de su movimiento pendular hacia el realismo, cultivado más que nada en su narrativa– *Catedral salvaje* y *Boletín y elegía de las mitas* están escritos en lenguajes muy diferentes. Mientras en el primero encuentro sus mejores tesoros en los recursos líricos de la vanguardia y de la imagen desafiantemente irracional, el segundo se asienta en su capacidad de contar. Es historia y grito, al mismo tiempo, crónica y testimonio de dolor.

La poesía de Dávila Andrade no estaba ligada en mi memoria de estudios al tema del amor individual. Más bien, al amor cósmico, a la entrega universal de quien es capaz de sentir el latido de todo lo viviente. Pero la novedad de esta edición es entregarnos en el más delicado de los lenguajes amatorios a una voz lírica que refina su decir al punto de adelgazarlo en una economía de elementos que ambicionan –paradójicamente– la máxima elocuencia. En su extrañeza, soledad y lucha Dávila encontró a una mujer, Isabel Córdova, con quien mantuvo un matrimonio complicado y tenso (ver para ello la obra de teatro de Jorge Dávila Vásquez, *Espejo roto*). Ella es la destinataria única de esos «poemas de amor» –siete– que justifican estas líneas:

> Pero Él, ese Amor que llega a veces,
> A alguna alma, en la tierra, en el destierro,
> Solo tú misma, Isabelita, puedes alcanzarlo,
> Si, por un instante,
> Hundes la cabeza en mi corazón
> Hasta que pase la Carreta atestada de cosas!

Vale entonces saludar con entusiasmo la publicación de la *Obra poética* completa de nuestro gran César Dávila Andrade.

CECILIA ANSALDO BRIONES,
UNIVERSIDAD CATÓLICA
SANTIAGO DE GUAYAQUIL

GILDA HOLST,
Bumerán,
Guayaquil, b@ez.editor.es,
2006, 119 pp.

Cuando el 18 de marzo del presente año, el astronauta japonés Takao Doi observó, en un experimento en la Estación Espacial Internacional que los boomerang también volvían al lanzador en gravedad cero, seguramente no pensó ni en el grado cero de la línea ecuatorial ni en la escritora guayaquileña Gilda Holst –autodenominada «Lorenza»–. Finalmente este experimento no tuvo validez a causa de su lanzamiento dentro de la nave por lo cual el retorno se basó en el efecto aerodinámico de la doblez de las alas, siendo modelo de cartulina, y en el aire presente dentro de la nave. Pero quizá este intento fallido tenga mucho que ver con el intento bastante logrado de Holst de establecer una especie de comunicación flotante, casi aérea, entre la voz narrativa, marcadamente femenina, y el lector implícito, siguiendo una concepción de Wolfgang Iser, que deambula por todos los espacios vacíos (*Leerstellen*) de sus cuentos. Si se quiere, aunque no se debe, se puede resumir el intento diegético de la voz narrativa, que constantemente rompe la ilusión literaria para confrontarnos con lo que realmente quiere resolver: encontrar «una sola razón, una sola», sea para entender a su hija, para entender en qué momento de su vida se encuentra o quizá la pregunta más original de todos sus cuentos: ¿por qué los porteros lo saben todo?

Aquella única razón que se busca –tomada del quizá más grande cuentista ecuatoriano, Pablo Palacio– pero que al final de la lectura de los cuentos, se termina por entender que nunca se la quiso responder, es la misma razón por la que la narradora inicia preguntándose lo que los hombres no se preguntan: el por qué del «¿que hay de nuevo en la vida?» En el mismo cuento su semi responso a Juan Ruiz, escritor renacentista, más conocido como el Arcipreste de Hita lleva una dosis de metanarración: «que hombre que hilvana, también sabe arder». Holst no se detiene en el intento de un *Libro del Buen Amor*, más bien se presta a demostrar que el acto de tejer la narración está íntimamente unido con la reflexión premeditada. En este aspecto, sigue los pasos de su evidente pretexto: *Un hombre muerto a puntapiés*. El cuento *Callejón Xlopetec 39 o el abatido* es el intento de entender si alguien muere por coincidencias o por consecuencias. La intertextualidad marcada es llevada al plano de la intimidad: el otro es aquí el propio abuelo y la confusión numérica entre el 39 y el 41 termina por involucrar a la narradora en su juego de reflexiones. Si en Palacio el estudiante de criminología termina por reconstruir al personaje Ramírez, aquí es la narración la que termina por reconstruir la voz narrativa. El bumerang del discurso diegético, tras trastabillar en lo extradiegético, termina por volver al punto cero de la narración: lo que queda por resolver al lector es si el diálogo final entre su Morelli cibernético (Paula) y una tal Gilda Holst (Cortázar) es logrado o si se pierde en el intento de engañar(se) como aquel austronauta, o si como lectores-cibernautas podemos leer entre los intervalos de las palabras.

FERNANDO NINA,
UNIVERSIDAD DE MUNICH

FERNANDO AMPUERO,
Puta linda,
Lima, Planeta,
2006, 127 pp.

Mi asistencia al Encuentro de Escritores La Palabra Vecina, organizado por Antonio Cisneros, director del Centro Cultural Inca Garcilaso, en septiembre de 2007 en Lima, como expresión de amistad humana y literaria entre Perú y Ecuador, me dio la oportunidad de conocer a Fernando Ampuero y a *Puta linda***,** su última novela.

Un lenguaje fresco y multiplicado por todas o casi todas las posibilidades del discurso narrativo actual, recupera con ternura no exenta de humor, para los sentidos de la literatura y de los lectores, la historia fascinante de Noemí, la protagonista.

Noemí nace y padece bajo el poder de Rosaura, la puta madre, y al tercer día de su adolescencia, subió a los cielos de Lima, la gloria de las prostitutas, según la novela. Al mismo tiempo que el nacimiento de una ramera, el libro narra el nacimiento de Luis Alberto como escritor, alter ego de Ampuero, quien mediante el recurso periodístico de entrevistas con Noemí, pagadas a precio de follada, hace florecer en las páginas deliciosas del libro a una mujer y un oficio milenario.

En la narración del trabajo de los cuerpos desnudos en la cama, Ampuero, inocente y cínico, no se ahorra detalle alguno. Todo es c1aridad del día en la penumbra de la alcoba; sobre todo la metáfora del juego del caballito que Noemí aprende de Braulio, su profesor de escuela de puterío y conviviente de su madre. Profesor asimismo de Luzmila, la hermana tonta de Noemí y puta inteligentísima, como su madre y hermana, amén de una desmesura mitológica.

Luis Alberto tiene un amigo, el Chueco Tapia, otro aprendiz de escritor, que forma con el primero la pareja clásica del detective y su cómplice, como Sherlok Holmes y Watson, en la reconstrucción de la vida de Noemí. O pana de correrías semejante a Sancho Panza con don Quijote, a juzgar por los consejos espesos de sentido común pendenciero que el Chueco ofrece a Luis Alberto; pero no enemigo de las aventuras y del amor a una mujer hermosa como Noemí, separada un instante sagrado de la patria del prostíbulo por el don santificador de la poesía o por la pureza que el amor concede al hombre y la mujer en este mundo, con indiferencia del chongo que los contenga.

Hablando de parejas o parodias, *Puta liuda* es un hervidero de imágenes duales que enriquecen su breve espacio prodigioso. Además de Luis Alberto y el Chueco Tapia, están Noemí y su hermano Jeremías, pares de Adán y Eva en el jardín terrenal del incesto. Noemí con respecto a sí misma, por su desdoblamiento de «puta democrática en puta exclusiva». El juego entre verdad y mentira que define a toda ficción novelesca, gracias a las verdades y mentiras del relato de Noemí a Luis Alberto. Y la novela misma, cuyos sentidos reverberan entre el documental y la ficción pura y sin otro nombre. Y, por alusión extrarreferencial, también hay otros juegos dobles. Así la Lima real y la Lima ficticia, florida de coroneles y generales putafieros. Y el mismo Perú real histórico, enfrentado furiosamente al Perú acusador de *Puta linda*.

Por último, con crueldad de envenenador de suegras, Ampuero «mata» a Luis Alberto. No sé si para evitar que los lectores lo identifiquen con el narrador ficticio de su hermosa novela porque quiso rematarla con un juego de espejos más, es decir con una vuelta de tuerca que triplica sus narradores.

En suma, *Puta linda* es una novela de seducción exquisita, elaborada con madurez de artista magnífico y jugetona picardía de fauno.

CARLOS CARRIÓN,
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
23 / I semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

REFERENCIAS
de publicaciones

David Ledesma Vázquez,
***Obra poética completa*,**
Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana,
Colección Memoria de vida, v. 5, 2007, 266 pp.

Ángel E. Hidalgo, a propósito de esta edición de la poesía de David Ledesma Vázquez, se pregunta: «¿Qué hace que un autor de hace 50 años permanezca aún en la memoria de los lectores más cercanos, a pesar de su elusiva presencia en antologías, ensayos y artículos sobre poesía, durante las tres últimas décadas? ¿Por qué alguien que jamás recibió el título de 'poeta oficial', ni la posición de 'escritor canónico', aparece como uno de los referentes de la última generación de escritores ecuatorianos? ¿Qué sentido de búsqueda, identidad o reencuentro 'se actualiza' en la desgarrada poesía de David Ledesma Vázquez» (Guayaquil, 1934-1961).

Para Hidalgo, «La poesía de David Ledesma Vázquez traduce, en primer lugar, la experiencia estética y vital del sujeto urbano. David Ledesma perteneció a una generación que reaccionó frente a la 'poesía social' que predominaba en los cincuenta. Independientemente de la filiación política de sus integrantes, el mérito del Club 7 guayaquileño como grupo generacional (David Ledesma Vázquez, Ileana Espinel Cedeño, Gastón Hidalgo Ortega, Sergio Román Armendáriz y Carlos Benavides Vega) consistió en haber retomado la tradición de la poesía urbana que inauguraron a inicios del siglo XX, el último Medardo Ángel Silva y los casi olvidados vanguardistas (Mayo, Estrada, Falconí Villagómez)».

Esta edición, incluye un prólogo de César Vásconez; un epílogo de Ángel Emilio Hidalgo: «David Ledesma Vázquez: el cantor de su propia tragedia»; el conocido ensayo de Alejandro Carrión: «David Ledesma Vázquez: el testigo de su propia agonía», y un artículo de una amiga de Ledesma, la poeta Ileana Espinel: «En la primera década de la muerte de David Ledesma Vázquez».

Benjamín Carrión,
***Cartas al Ecuador* (1943),**
Presentación y notas: Efraín Villacís; Biografía: Pepe Carrión,
Quito, Universidad «Alfredo Pérez Guerrero», 2007, 178 pp.

Esta reedición de las cartas que el maestro Benjamín Carrión le escribiera al Ecuador en un momento complejo y dramático de nuestra historia como fueron los años 40, con todo lo que implicaba la dictadura de Alberto Arroyo del Río y la debacle de la guerra con el Perú que significó la firma de un tratado vergonzoso, auspiciado por la plutocracia ecuatoriana y los partidos políticos decadentes que para entonces controlaban el poder, no solo que se torna oportuna, sino necesaria. El momento histórico que vive el país, luego de múltiples crisis generadas por el descontento de las masas ante la inercia de las clases dirigentes, así lo evidencian. Esa idea carroniana de «volver a tener patria», no solo que era parte de una invocación que pretendía calar en el espíritu de un pueblo que a más de haber sido engañado por sus dirigentes, fue sometido a vejaciones con las que se buscaba anular del imaginario histórico, todo aquello que correspondía a la responsabilidad de una clase que a la hora de identificarse con la patria, lo que hizo fue ser consecuente con los intereses propios y foráneos.

Carrión a través de estas cartas se propuso no solo explicarle a los lectores de su tiempo (y los del por venir) los antecedentes del drama que les había tocado enfrentar, sino que con mucho valor, supo establecer las responsabilidades e identificar a los culpables de tal drama. Por tanto, pensar que este libro de Benjamín Carrión ya no tenga vigencia, sería tratar de tapar con un dedo los hechos y acontecimientos de los que se ocupa, y que sin duda son parte de esa memoria que el maestro trataba que no se convirtiera en hojarasca sino que fuera una memoria en permanente revelación. De ahí que resulte certero lo que él mismo advierte, en 1943, en el prólogo a la primera edición de este volumen: «La publicación en libro de estas *Cartas al Ecuador*, quiere ser una contribución para –buscando previamente la verdad, haciendo luz en los pozos profundos– emprender con seguridad por un camino de resurrección. La obra está por hacerse integralmente. Pero el Ecuador sabrá hacerla. Hacer la obra suya, buscar su salvación. Sabiendo que, aun cuando todo, todo se ha perdido, también tenemos todo, todo por ganar».

Wilson C. Vega y Vega,
Juan León Mera, íntimo:
Correspondencia familiar del autor
***del Himno Nacional, 1848-1889*,**
Quito, Edición de autor, 2007, 480 pp.

Este volumen contiene más de quinientas cartas que van desde 1848 hasta 1889 aproximadamente; misivas que se cruzaron Pablo Vásconez, Nicolás Martínez y Juan León Mera. En estas cartas se revela no solo el entorno familiar e íntimo del autor de *Cumandá*, también toda una época rica en paradojas y contracciones.

Estas páginas permitirán a cualquier estudioso del período, como de la obra de Mera, tener claves que hasta ahora resultaban de difícil acceso. Sin duda que los diversos momentos y conflictos familiares que vive Mera, son a su vez reflejo de lo que acontecía en el campo político, social y cultural del Ecuador de esa época. No olvidemos que Mera era un intelectual que tuvo activa participación en proceso como los que lleva adelante el teócrata Gabriel García Moreno, desde la presidencia de la república.

Esta correspondencia ofrece rastros y referencias para explicarnos la encrucijada social y familiar en la que uno de los representantes del romanticismo latinoamericano y ecuatoriano tuvo que moverse y producir su obra.

El volumen incluye estudios biográficos sobre Juan León Mera, Nicolás Martínez, Pablo Vásconez y Joaquín Mendizábal, miembros del círculo familiar, e interlocutores con los que Mera lleva adelante sus diálogos que resultan ser algo más que informativos.

Jorge Carrera Andrade,
***Microgramas*, edición bilingüe,**
J. Enrique Ojeda / Iván Carvajal, edit., Steven Ford Brown, trad.,
Quito, Corporación Cultural Orogenia, 2007, 184 pp.

Este hermoso y raro texto del gran poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, se ha reeditado en un formato parecido al de su versión original, en una cuidada edición de Iván Carvajal y J. Enrique Ojeda, experto en la obra carreriana, y quien hace la traducción del ensayo introductorio que es toda una reflexión de Carrera Andrade sobre el microgramma y otras formas de la fugacidad poética como el hai-ku. La traducción de los poemas está a cargo del norteamericano Steven Ford Brown.

En el prefacio, Ojeda, anota: «La primera edición de *Microgramas* apareció en Tokio en 1940, al tiempo en que Carrera Andrade representaba al Ecuador en calidad de Cónsul General en Yokohama, Japón. El reducido formato del libro, diseñado por el autor, concuerda con la brevísima dimensión de esas frágiles estructuras líricas para las que el poeta acuñó el feliz término de microgramas. Compuestos entre 1922 y 1926, y publicados parcialmente en los poemarios *Boletines de mar y tierra* (1930) y *Rol de la manzana* (1934), estos poemas «compresos» –según los definió Carrera Andrade– hallaron existencia independiente en el libro aquí reeditado».

Luego, Ojeda precisa: «Aprovechando los conocidos talentos de traductor de Steven Ford Brown y de su ejemplar dedicación a renovar el interés por la obra de Carrera Andrade en el mundo de habla inglesa, se decidió que la presente edición fuese bilingüe».

Juan Secaira,
***Obsesiones urbanas: Ensayo crítico sobre la obra narrativa de Humberto Salvador*,**
Quito, El Tábano, 2007, 128 pp.

En este ensayo, señala el escritor Santiago Páez, su autor acierta ya en esa inicial opción del crítico, elige un escritor que le fascina, un escritor al que puede dedicar, sin reticencia, su tiempo de investigador y su pasión de lector, su astucia de intérprete y la intensidad de su análisis. Juan Secaira elige para su trabajo al gran escritor de la década de los 30, Humberto Salvador. Esta elección es tanto más afortunada cuando sabemos que Salvador es un autor injustamente olvidado, un autor sobre el que se ha escrito poco, un autor que difícilmente se ha reeditado. Un autor que, tal vez, se ocultó a él mismo al postergar su propia acción creativa por la acción social y política a la que se dedicó.

Secaira –observa Páez– en su estudio, nos presenta al escritor en toda su complejidad, permitiéndonos así penetrar en las claves de su narrativa. Por ejemplo, muestra la vertiente científica de algunas de sus referencias, pero la contrapone a la moralidad psicológica de muchos de sus cuentos o al componente social y comprometido que lleva sus novelas hacia el naturalismo de las descripciones crudas y las situaciones brutales.

Páez concluye que el estudio de Juan Secaira es tan profundo y serio como leve y cautivador. Nos muestra igual el andamiaje sólido de la obra narrativa como sus destellos más inasibles. Es este un trabajo interpretativo con el que cualquier escritor se hallaría satisfecho. Humberto Salvador, de conocerlo, sin duda agradecería este esfuerzo.

Textos y contextos,
Revista de la Facultad de Comunicación Social,
Universidad Central del Ecuador, No. 6, año 4,
Quito, febrero 2008, 158 pp.

Este monográfico de *Textos y contextos* está dedicado a destacar las alianzas que existen entre el periodismo y la literatura. Al respecto el editor señala que «Convivencia no asumida o admitida; encuentro y desencuentro; concubinato placentero. La literatura y el periodismo se desean carnalmente, para los literatos que se dedican al periodismo, o no deben encontrarse jamás, revolverse peor, para muchos periodistas, especialmente para los amanuenses y notarios de la información».

La discusión sobre la relación literatura/periodismo (¿inútil, vieja indispensable?) ha sido –precisa el editor– asumida de manera más sistemática y abierta por los literatos/periodistas. Gabriel García Márquez es quien desde su obra literaria y su indiscutida condición de maestro del periodismo se ha constituido en la figura más visible en este enredo. Es a él, en sus ochenta años de vida y en los cuarenta de *Cien años de soldad* a quien le dedican este número de *Textos y contextos*, en la que se presentan unos pocos elementos para una reflexión que a no dudarlo siempre dará más y nunca conclusiva.

En este número colaboran, además de las plumas del propio Gabo y del cubano Lisandro Otero, cuyo ensayo es un envío especial, varios periodistas/literatos y literatos/periodistas, docentes y graduados de la Facultad de Comunicación Social.

Destacan en este monográfico los trabajos de Juan Pablo Castro, Alberto Pereira, Edwin Alcarás, Rafael Rodríguez Cruz y José Steinsleger.

Evelio Rosero,
***Los ejércitos*,**
Barcelona, Tusquets Editores,
Colección Andanzas, vol. 629, 2007, 203 pp.

Con esta lúcida y conmovedora novela, el bogotano Evelio Rosero (1958), se hizo merecedor del II Premio Tusquet Editores de Novela fallado en Guadalajara, México el 28 de noviembre de 2006.

Esta novela cuenta la historia de Ismael, un anciano profesor jubilado y su mujer Otilia, quienes viven morosa y modestamente en el pueblo de San José desde hace cuatro decenios. A Ismael le gusta espiar a la mujer de su vecino, y Otilia suele reconvenirlo, avergonzada. Hasta que el ambiente idílico del pueblo se enrarece. Las desapariciones de algunos familiares extienden el miedo entre los habitantes de San José y parecen preludiar sucesos aún más graves. Una mañana, tras volver de un paseo, Ismael se entera que unos soldados de no sabe qué ejército se han llevado a sus vecinos. Le cuentan también que su mujer lo ha estado buscando e intenta dar con ella en vano… Los ataques continúan y, cuando los acontecimientos se precipitan y se desata la violencia, los supervivientes deciden huir antes de que sea tarde. Pero Ismael opta por quedarse en el pueblo devastado. Una decisión que le revelará un destino oscuro e imprevisible.

***El apuntador*,**
***revista de artes escénicas*, No. 33,**
Quito, marzo, 2008, 86 pp.

Esta revista llega ya al No. 33 (algo insólito en nuestro medio). En esta ocasión se presenta un monográfico: «Memoria: inventariando la danza en Ecuador», que es, al decir de su directora, Genoveva Mora Toral, «un panorama de la danza contemporánea de manera muy cercana, manifestada directamente por sus protagonistas. Esperamos que esto dé paso a debates, a propuestas concretas. El hecho de manifestarse –coreógrafos, directores y bailarines– los compromete a revisar su quehacer y a nosotros a pensar más allá de las primeras conclusiones o sugerencias que de manera inmediata las hemos expresado».

Además, el número incluye un homenaje a uno de los maestros del costumbrismo nacional, José Antonio Campos (1868-1939), y otros artículos sobre lo que está sucediendo con el teatro en el Ecuador, así como una entrevista al compositor Arturo Rodas, quien, al decir del editor de la revista, Efraín Villacís, «ha recorrido el mundo con sus obras, ha mostrado su oficio a la altura de los grandes

compositores contemporáneos del planeta y su música es interpretada cada año en grandes ciudades europeas como parte ineludible de sus programaciones».

Vale destacar que *El apuntador* ha sabido mantener su periodicidad y suscitar el debate sobre una de las artes, como las escénicas, que cada vez ganan más espacio entre nosotros.

Mario Campaña,
Casa de luciérnagas.
***Antología de poetas hispanoamericanas de hoy*,**
Barcelona, 2007, 471.

El poeta y crítico ecuatoriano Mario Campaña (Guayaquil, 1959) es el autor de esta antología, que reúne textos de 35 poetas de México, Guatemala, Cuba, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Chile, Argentina, Uruguay y Bolivia.

El crítico Américo Ferrari sostiene que «*Casa de luciérnagas*, constituye sin duda alguna una de las mejores antologías de poesía en lengua castellana que nos haya sido dado leer, con una particularidad: los poemas son de poetas contemporáneas; y resulta impresionante confrontarse con toda esta riqueza lírica aportada a la legua castellana y a la historia de la poesía por las poetas de nuestra América, desde México al norte hasta Argentina al sur: todo un mundo. Las poetas, antes poetisas, después mujeres poetas y ahora, felizmente, poetas a secas, están clasificadas por las fechas de nacimiento, desde México hasta Argentina, lo que es normal. No hay preeminencias nacionales en poesía gracias a Dios, y al final y al cabo lo que cuenta es el valor de cada obra poética nacida de un poeta aunque éste sea anónimo. Todas las poetas presentes en el libro son realmente importantes y el mejor homenaje que el poeta Mario Campaña podía rendirles es presentarlas al lector en esta antología. Antología: o 'ramillete de flores', que es el sentido de la palabra griega. Las flores que nacen una tras otra en el jardín de la poesía».

De Ecuador, el antólogo incluye trabajos de las poetas: Sonia Manzano y María Fernanda Espinosa.

Esteban Michelena,
***200 años de humor quiteño*,**
Paradiso Editores, 2007, 200 pp.

Este libro, señalan los editores, es una nutrida «puesta en escena» de los personajes, estilos y momentos más importantes del humor, desde las específicas circunstancias de la historia independentista, hasta la moderna ciudad del siglo XXI, capital de todos los ecuatorianos.

Una reflexión propuesta desde el punto de vista académico, histórico y sociológico y mediante un recorrido que inicia con anecdotarios rescatados desde las primeras décadas del siglo XIX, hasta los apuntes sobre el humor en la sociedad mediatizada.

Para goce del lector, esta obra apela a la crónica, la entrevista, el perfil, el reportaje, entre otras técnicas del periodismo moderno y lo hace con un énfasis literario que mantiene como objetivo único indagar las lecturas y los aportes de los gestores y protagonistas del humor actual.

Al igual que el humor, este libro propone un pensamiento colectivo, inédito y lúcido que busca establecer la vigencia o la fugacidad y la actual situación del humor quiteño, a menudo relacionado con ese clásico humor generado hasta mediados del siglo pasado y, directamente, relacionado con la «sal quiteña», aquel patrimonio colectivo que los quiteños reclaman no solo como suyo, sino como exclusivo.

En las páginas de este libro, el lector se reencontrará con la personalidad y el «salero» de verdaderos íconos del humor quiteño como Ernesto Albán Mosquera, conocido como Don Evaristo, Carlos Michelena, Santiago Naranjo, «Mosquito Mosquera», Felipe Varas, «El Niño», Ataulfo Tobar, Jalal Dubois, Cecilia Bucheli, Miguel Guerra, Juanita Guarderas, entre otros.

El humor quiteño se ha desarrollado –concluyen los editores– ligado a su condición de capital política, la participación de sus más importantes caricaturistas como Roque, Asdrúbal, Pancho, Bonilla, sumados a una sabrosa antología de humor decimonónico, constituyen un indiscutible valor añadido para los lectores.

Susana Freire García,
***Tzantzismo: tierno e insolente*,**
Quito, Libresa, 2008, 187 pp.

Este es un estudio pionero y revelador, pues lo que se ha escrito sobre el movimiento tzántzico en el Ecuador son artículos, testimonios y ensayos aislados que duermen entre las páginas de algunas publicaciones periódicas; textos que en algunos casos eran el resultado de aproximaciones parcializadas, en otras excesivamente celebratorias en las que toda posibilidad crítica queda anulada.

El estudio de Susana Freire García brinda una mirada amplia, totalizadora, en torno a lo que fue el movimiento que se gestó en Quito en la década de los sesenta del siglo XX, y cuya premisa central fue el parricidio, de ahí lo de tzántzicos (reducidores de cabezas). Acabar con los malos padres, fue lo que se propusieron los poetas de este movimiento, entre los que se destacan Ulises Estrella, Simón Corral, Agustín Cueva, Álvaro San Félix, Marco Muñoz, Raúl Arias, Antonio Ordóñez, Alfonso Murriagui y Humberto Vinueza, entre otros.

Movimiento que tanto en lo político como en lo literario se propuso remecer el ambiente denso y municipal que dominaba en esos años en la cultura ecuatoriana. El estudio de Freire García busca examinar, a través de estrategias investigativas como lo testimonial y el diálogo directo con algunos de los actores del tzantizismo, así como las publicaciones que impulsaron como la revista *Pucuna*, las organizaciones que contribuyeron a formar como la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador, etc. Estudio que se plantea no agotar el análisis y la reflexión sobre este movimiento cultural que en su hora generó polémicas y rechazos, sino que suscita nuevos acercamientos en torno a una generación que sin duda se ha constituido en un referente de nuestra cultura.

El libro incluye una muestra de la poesía del tzantzismo, y en su parte final, una serie de entrevistas a algunos de los actores y críticos de este movimiento como Carlos Arcos Cabrera, Raúl Arias, Milton Benítez, Carlos Calderón Chico, Ulises Estrella, Alfonso Murriagui, Antonio Ordóñez, Francisco Proaño, Marco Antonio Rodríguez, Sonia Romo, Fernando Tinajero, Victoria Tobar y Abdón Ubidia.

Revista Nacional de Cultura del Ecuador,
No. 12, Quito, Consejo Nacional de Cultura,
enero-abril, 2008, 193, pp.

Este número 12 de la *RNC*, que a partir del No. 8 se publicó con el acertado nombre de *Encuentros*, aparece retomando su denominación original como *Revista Nacional de Cultura*. Más allá de las limitaciones del nombre, que además genera serios problemas a la hora de la catalogación en las bibliotecas, este número monográfico está dedicado a «La fotografía en el Ecuador: ciudades, retratos, memorias», cuya editora general es la crítica y académica Alicia Ortega Caicedo.

Los diversos ensayos y artículos dan cuenta de lo que ha sido y es la práctica de la fotografía entre nosotros. No solo se trata de reflexionar lo que ha significado este arte en un país en donde la fotografía artística es algo que se va a cultivar o a asumir como tal, mucho tiempo después de haberse consolidado los procesos de modernización. De ahí que resulte desconcertante en este excelente monográfico, que se haya pensado cómo se configuró esa suerte de memoria visual, gráfica, en un medio en el que fueron muy contados, si no escasos, quienes se decidieron por hacer de la fotografía algo más que un mero álbum familiar.

Este monográfico se divide en secciones como «Ciudades», que da cuenta de cómo se ejerció este arte en Cuenca, Loja, Ibarra y Guayaquil; «Retratos», que informa de la obra de jóvenes y maduros fotógrafos como Jorge Vinueza, Florencia Luna y Geovanny Verdezoto, así como la de los guayaquileños César y Bolo Franco, Andy Holst y Ricardo Bohórquez, la de los quiteños José Domingo Laso, Alfonso Ortiz Bilbao y Hugo Cifuentes; «Miradas», presenta testimonio de quienes han retratado al Ecuador; «Retrato de archivos y coleccionistas», nos ubica en los archivos públicos y privados que reúnen un importante material fotográfico; «Diálogos», presenta entrevista a los fotógrafos Luis Pacheco, Augusto de la Rosa, Luis Mejía, Lucía Chiriboga y Marcelo Millar. Se cierra esta panorámica con «Portafolio: un recorrido por nuestras ciudades de antaño».

En la sección «Efemérides», se incluye un homenaje, por el centenario de su natalicio, al escritor e historiador Alfredo Pareja Diezcanseco, y un ensayo que conmemora los cincuenta años de la publicación del poemario *Gris*, del guayaquileño David Ledesma Vásquez.

Sin duda que este número de colección, ha sido trabajado con amplitud, logrando incorporar en su mirada (miradas) la heterogeneidad de la que se nutre nuestro pasado y el presente. El trabajo realizado por la editora general, Alicia Ortega Caicedo, no solo que resulta encomiable, sino que evidencia inteligencia y sensibilidad. Los aportes de cada uno de los autores y autoras, así lo confirman.