

ÁNGEL F. ROJAS: LA IDENTIDAD COMO OPCIÓN Y LA POSIBILIDAD DEL REGRESO*

Martha Rodríguez

A pesar de tratar temas diversos, existen algunas constantes en el plano acantacional de los cuentos de *Un idilio bobo*.¹ Las he resumido en tres vertientes: la identidad como opción, la posibilidad del regreso a un mundo primigenio, y la relación de la literatura con la íntima condición del ser humano.

I. LA IDENTIDAD COMO OPCIÓN

Las narraciones que dan cuenta de esta vertiente son: «Carate», «Achirano», «Sangre pesada», «El maestro Mariano Guamán, según la versión de su colega Aurelio Benítez», «Un idilio bobo», «Hoc erat in votis», «Viento grande».

«Carate»

El tema es la abulia, la inercia de un hombre atrapado por su destino, cercado por su entorno y por no haber tomado en su momento una o dos decisiones clave; por no haberse atrevido o autorizado a trascender.

- * Este texto de la narradora lojana Martha Rodríguez, es un homenaje de *Kipus* al escritor Ángel F. Rojas (Loja, 1909-Guayaquil, 2003) quien falleció en el transcurso del año 2003 en el puerto principal, en donde residió por muchos años. Rojas fue nombrado profesor honorario del Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, el 24 de abril de 2001; ocasión en la que la catedrática y crítica literaria Alicia Ortega leyó un discurso [cfr. *Kipus*, No. 12, Quito, 2000-2001, pp. 3-8], que destacaba la trayectoria y los méritos de quien, sin duda, es uno de los autores vitales de la literatura ecuatoriana del siglo XX (N. del E.).
1. Ángel F. Rojas, *Un idilio bobo*, Quito, Libresa, 1996.

La abulia de don Elías Castañeda fue perceptible desde que él llegara a su finca de El Pedregal: no modificó ni decidió nada; incluso se instaló en la casa en ruinas. El agente —buscado por el propio Elías— que dio el golpe de gracia a su estado fue la negra Casimira, con la que convivía desde varios años atrás. Fue ella quien en su momento le impidió encontrarse con la maestra de «sonrisa de dientes anchos y un perfume de mujer pulcra y de polvos de arroz (que) dieron a entender a don Elías Castañeda que allende el río quedaba un mundo bastante diverso del medio en que arrastraba su vida» (p. 244).

Pero don Elías no decidió. Y la negra Casimira, al emborracharlo para que no acudiera a la cita, y al realizar el ritual necesario para contagiarlo de una enfermedad vergonzante, oficia como destino: el que atrapa, envuelve, envenena, ciega: entonces ya no se lo puede matar ni escapar de él. Tanto no puede escapar don Elías, que ni siquiera se atreve a mirar sus propias manos para constatar si el contagio finalmente se produjo o no. El horror que paraliza, el desprecio de sí mismo que lo lleva a cubrirse (sus manos con guantes, día y noche) y a encerrarse en vida con Casimira, la que lo envenenó.

Hay que señalar que en la historia se sugiere con maestría una atmósfera pesada, en la que no faltan los elementos mágicos (como la posibilidad de contagiar voluntariamente a otro una enfermedad de la piel; o la planta que resiste la más dura sequía, y que se da modos de echar una flor que atrae irresistiblemente al ganado, y que lo envenena); la imposibilidad de escapar es, por momentos, una barrera física: cuando el Pedregal —terreno árido— se ve cercado por el cauce violento y crecido del río, a causa de las lluvias torrenciales a poca distancia del lugar. Esta barrera, convocada por la naturaleza, descarta cualquier posibilidad de huida. Atmósfera que cerca, que objetiva la opción íntima de haberse negado a decidir, a escapar. Por momentos recuerda el opresivo aislamiento de «Luvina», de Juan Rulfo.

«Achirano»

El tema de este cuento se sugiere ya en «Carate», en «Sangre pesada» y en «Un idilio bobo»: la vergüenza por lo que se es, por el nombre (sobrenombre, en este caso) heredado de los ancestros, y que define al individuo.

El nombre del personaje —Manuel Mesías Gallardo— sintetiza su condición de avergonzado, flagelado, victimado, y es también su propia antítesis: no hay honor ni orgullo en él. Manuel Mesías huye de un vecino, que es quien esgrime su apodo —Achirano— y se lo grita donde lo encuentra, con saña; la vergüenza, la indignación muda de Juan Manuel son la única respuesta a la provocación, y es precisamente este efecto lo que alienta el deseo de su perseguidor de continuar en el juego, de ir en búsqueda y atacar ex profeso a Juan

Manuel para humillarlo. En cuatro ocasiones éste consigue huir, pero es descubierto; la quinta resulta la definitiva: el acosado se suicida.

El apodo le llegó por herencia, de su padre y de su abuelo; con el agravante de que, siendo el hijo único, no tenía con quién consolarse compartiéndolo. Remarca su condición de soledad negando una y mil veces lo que era un rasgo de identidad familiar y volviéndose un paria, imposibilitado desde siempre de tomar alguna decisión distinta de aquella de huir, y de negarse a sí mismo definitivamente, al final de la historia, con su propia muerte.

En el nivel actancial, las oposiciones entre perseguidor-perseguido, verdugo-víctima se mantienen con acierto y tensión, a pesar de que desde el comienzo conocemos cuál será el desenlace.

«Sangre pesada»

El tema es la soltería —con visos de irredimible, a sus veinticinco años— de la hija de una india vendedora de mote.

Lo que parecía iba a ser una indagación sobre los complejos que se generan con el mestizaje, desemboca en una oposición entre dos condiciones simples, que el saber popular identifica muy bien: ser simpático (con «don de gentes») o ser antipático («de sangre pesada»).

El personaje mejor caracterizado —otra de las claras estampas de Rojas— es el de la vendedora ambulante de mote; la que vestía pollera de bayeta e iba descalza, que tenía lengua viperina y gustaba de pelear, y quien alguna vez estuvo en la cárcel durante ocho días por el robo frustrado de un cerdo, que iba a perpetrar su esposo. Es esta mujer iletrada la que calzó siempre a su hija y se preocupó de darle el oficio de modista, para que vistiera bien y no fuera lo que ella, la madre, había sido.

La hija, Dolores Uchuari, es una mujer atrapada por un destino que la marca; ella cree que el estigma es ser hija de una motera, y llega a pensar que acaso debiera huir de ese sitio donde todos conocen su procedencia. Pero luego ya no está segura. Y, antes de que escape, es un niño quien le espeta la razón por la cual incluso los pequeños la martirizan: su velada persecución es porque Dolores «tiene sangre de chinche» (p. 96): esa era la verdadera marca.

La revelación la hunde y termina abrumada por lo que ella supone irreversible. Es la historia de un personaje que no decide, que no se esfuerza por escapar de su destino aparente; por el contrario, se encierra —«no volvió a sentarse en el umbral» (p. 96)— en inerte e infructuosa condena, a merced de la negación de su propia identidad.

«El maestro Mariano Guamán, según la versión de su colega Aurelio Benítez»

El tema es el recuento de la vida del indio Mariano Guamán en sus facetas de líder comunitario, maestro rural y «tinterillo».

Quien informa sobre Guamán es otro maestro, Aurelio Benítez, suicida frustrado de quien se dice ha caído en la demencia; basa este juicio su acusador en la acción de Benítez —tildada como escandalosa y digna de sospecha— de haber registrado la no solicitada información sobre la vida y obras de Guamán en el cuasi sagrado «Libro Oficial de Registro Escolar» —prosaico volumen que debe contener «con su encasillado, con sus formularios impresos en los Talleres Gráficos Nacionales (...), los centros vitales de interés presentados a los chicos, (...) cuidadosas anotaciones acerca de los trabajos realizados por ellos dentro y fuera de la escuela» (p. 173)—.

Los sentidos que se oponen son múltiples y de variada índole: el poder y un orden jerárquico establecidos (un estado de cosas), frente al doble cuestionamiento de los mismos (por Guamán y por Benítez); prestigio vs. estigma social; verdad vs. falsedad; la toma de una opción vs. la aceptación inerte de un destino impuesto; la palabra en su versión oficial, duradera e imponible, vs. la palabra deleznable, destinada a perecer.

Es significativo que al final el peso de una censura oficial recaiga sobre Benítez, el que realiza la crónica, el «demente», el maestro que no se atiene a llenar los formularios escolares según lo solicitado; no se cierne censura mayor sobre Guamán, quien consigue una subversión mayor y más significativa: en su papel de maestro escolar hace competencia a los maestros que envía el Estado, y tiene más aceptación que éstos; como representante indio ante las Cámaras de Diputados (enfrentado al poder político mismo) obtiene una victoria que su comunidad indígena ha perseguido desde hace más de dos siglos.

La clave está en que Guamán ha realizado una opción para subvertir su destino, mientras Benítez, con su suicidio frustrado —su huida—, es quien pierde. Guamán se concede libertades y oficios reservados a los blancos: tener ganado de media raza (hizo cruzar a su vaca con toros de raza del patrón, a escondidas) y un nieto blanco, de igual nombre que su patrón; ejercer de «tinterillo» en los años últimos de su vida. Y no se le acusa de falseador ni siquiera cuando imita los vicios de corruptos abogados blancos, cuando «aparece el rábula, el discutidor de mala fe, que se vende, da consejos a ambas partes lanzándolas entre sí, y acompaña a una y a otra, separadamente a la consulta de distintos abogados» (p. 203). Ni siquiera en esas circunstancias recibe frases condenatorias de su comunidad: ésta le reconoce el lugar especial que él se ganó, y habiendo aprendido ésta, desde tiempo atrás, a vivir con los efectos co-

laterales de este oficio: «Con el andar del tiempo, merced a su profesión leguleya, se convirtió en un indio acomodado. Seguía inspirando confianza, como la inspira todavía. Pero no fue un renegado de su raza y de sus costumbres, como otros que, dejando su condición pobre o miserable, según los casos, abandonan el traje, el modo de vivir y se amestizan. Contra éstos, por el contrario, esgrimía sus furores» (p. 204). Los suyos dan crédito, pues, a su lucha y a su verdad.

Guamán reafirma y multiplica las opciones que tenía en tanto indio, ratifica de igual modo su pertenencia a su comunidad, y su derecho a ejercer sus oficios a discreción y a vivir como él decide: el haber optado le concedió identidad, y lo salvó.

Otra oposición en este cuento es la de dos categorías de la palabra. Por un lado está la palabra susceptible de ser olvidada, perecible, de la que se puede renegar (la hablada o la que los indios escriben, valiéndose de un punzón, sobre el registro viviente de las hojas de penca de cabuyo, a la vera de los caminos; es palabra frágil, que morirá con la planta; palabra de niños; palabras de tanteo o palabras fútiles). Por otro lado, tenemos a la palabra escrita indeleblemente sobre papel, susceptible de ser guardada y protegida durante siglos incluso, y que tiene el poder de contener resoluciones: «Primero tenemos la copia del mandado del Rey Blanco Tayta Felipe II de España, que dejó las tierras de la legua para las comunidades indígenas. Después está la escritura de compra que volvimos a hacer de estas mismas tierras al Comisionado de la Audiencia y Chancillería Real de Quito. Esto, y el alegato que han de presentar en Quito los delegados de estas comunidades ante el Congreso han de conseguir que el Concejo nos devuelva nuestros terrenos» (p. 189); palabra sellada y ratificada, asentada e inscrita. La única con poder de resolver.

Esto explica el «sortilegio del papel sellado» (p. 204), el amor del indio por el litigio judicial: «Por una nimiedad son capaces de estar peleando años enteros, con un costo que supera mil veces el del objeto materia de la controversia» (p. 202). Es la determinación judicial, inscrita en papeles valederos, lo que reafirma sus derechos y sus razones. Y tienen este valor a pesar de estar construidas estas resoluciones a base del «manejo de códigos, de leyes adjetivas y de malas artes (...). Los códigos, un valladar por el que se cuelan, como si fuera un tamiz...» (p. 205). El silencio, lo que el personaje Benítez no alcanza a enunciar y lo trastoca en puntos suspensivos, se refiere precisamente a las artes mañosas que Guamán aprendió, inevitablemente, y con las que la comunidad india ha aprendido a vivir —sorteándolas, poniéndolas otras veces a su favor, adueñándose un poco de ellas—.

En definitiva, lo que cuenta es el carácter de oficial que un escrito posea o no, aún si se tratara del «Libro Oficial de Registro Escolar». Pero Benítez no consiguió el derecho de escribir su verdad en este nimio registro público: no

se adueñó de las artes, no peleó bien, no optó. Es por eso que lo multan, se pone en riesgo de perder su empleo, y es tildado de loco. Porque Benítez está solo y carece de identidad.

«Un idilio bobo»

El tema es un romance por correspondencia entre un joven pobre, de Loja, y una adolescente millonaria, de EE.UU.

Cuando estallan el amor dolido y la vergüenza de Andrés Peña (por su mísera condición y por su fealdad —sobre las cuales ha mentido—, por la imposibilidad de trascender su vida y su mundo), envía una carta final, en la que dice la verdad sobre su vida e incluye su foto. Paradójicamente esta carta, la única veraz, resulta cínica: porque va destinada a destruir la ilusión de la joven millonaria, a poner dolor en su corazón que jamás ha sufrido; porque su misión es la venganza: el único desquite posible ante esa mujer que representa lo bello y la riqueza (lo que le será negado por siempre a Andrés) es asumirse como feo y pobre, y restregarle a Jacqueline esta verdad en la cara.

A partir del momento en que Andrés Peña se reconoce tal como es, tiene una mínima opción en su vida: la venganza; decir: «yo le metí un fuerte amor en ese pecho que jamás había sufrido una sola amargura (con una mentira)» (p. 64), pero sobre todo, decir también: «a esa mujer separada por un abismo de mí, y a esa mujer a quien jamás pudiera hacer mía, yo, Andrés Peña, débil, insignificante y oscuro —desde miles y miles de kilómetros de distancia— le trastorné la vida, le envenené la vida (con mi verdad)» (p. 65). Acción perfectamente valedera. Producto solo de una opción: aceptarse a sí mismo, aceptar su realidad.

Con la mentira sobre sí mismo no podía trascenderse: solo con la verdad, aunque ésta tuviera la apariencia de un acto cínico, y aunque le provocara dolor. Pero no cabía otra opción, jamás la había tenido; de tal suerte que hizo lo que debía: dijo la verdad —acaso por primera vez puso en palabras su identidad: «éste soy»—. Era el camino correcto, y decidió.

«Hoc erat in votis»

El tema es la compra y pérdida de una máquina de escribir usada, y la citación a su dueño para que se lo investigue por robo.

Mientras el oficial espera para retirarle la maquinilla, el joven escribiente —ávido lector, deseoso de otorgar sentidos a los pequeños hechos de su vida— asienta en pocas cuartillas su propia historia; pese a todo, él se juega la esperanza de que ese escrito, enviado a un concurso literario, pudiera cambiar

su destino, pobre y amenazado —en el orden de lo práctico, está ante la posibilidad de enfrentar un juicio, perderlo e ir a prisión—.

Nuevamente nos encontramos con un personaje que pretende una victoria sobre la propia condición, para oponerla a su indefinición, a su pobreza y a su despojo. Busca esos sentidos que articulen los hechos narrados de su vida reciente —que parecen no tener correlación entre sí— valiéndose de cuatro frases latinas que el personaje ha llegado a conocer a base de sus lecturas. ¿Por qué emplea las cuatro frases en latín? Por su resonancia (cfr. p. 126) y porque interpretan la dimensión de grandeza que hay en su esperanza, no únicamente por ser tal sino por estar mediada precisamente por la palabra clásica. Tiene fe en conseguir el cambio por intermedio de estas voces que definen, que tienen el poder de cortar, de cerrar destinos o de abrirlos. El poder de la propia palabra, la que da cuenta de uno en tanto individuo, ahora sentada por escrito; esto es, validada, rindiendo cuenta, compitiendo con aquella otra de los documentos oficiales, la del poder.

«Viento grande»

El tema es un entierro o «huaca» (el ocultamiento de un tesoro, en el pasado).

Para recuperar ese tesoro es preciso conocer la «abusión» (el secreto ligado al ritual de su enterramiento), y repetir cada detalle de dicha ceremonia; de lo contrario la «huaca» se esconde (se puede excavar en el sitio preciso, pero no se dará con el tesoro).

Entra en juego aquí un sentido universal y mágico de justicia, que premia y castiga, que pone a prueba y recompensa, que privilegia la medida. Para desenterrar el tesoro, debe primar la cautela sobre la ambición. Puesto que ha fallado en el control de la codicia, José Rosa Guambaña está perdido: no solo se queda sin el tesoro sino que pierde también su vida. Le resta, agonizante, el consuelo final de que ese «entierro» se volverá desde ese momento más difícil aún de conseguir, al quedar doblemente sellado: «Si pretenden descubrir la huaca, tendrán que degollar a dos mujeres antes, y hombre habría de irse, previamente, en el borde de la excavación, con el viento grande» (p. 85)

La «antimonia», el viento grande, es el brazo ejecutor de aquel sentido universal de justa medida: una vez que se da con el tesoro hay que saber detenerse, controlarse, no perderse en el alborozo de la ambición; resulta imprescindible la espera, respirar aire puro (y no ese aire con antimonia que emana el tesoro recién abierto), para poderlo poseer.

El personaje de José Rosa Guambaña, perfectamente bien estructurado, es definido desde el inicio del relato: hombre «de una voluntad de hierro y una ambición desmesurada» (p. 67). Es a partir de esta segunda característica que

se articula la oposición de sentidos ambición-cautela; y es la primera la que, desarrollada con la maestría de Rojas, permite conocer el terreno sobre el cual crece y es posible tal ambición.

Desde el punto de vista narrativo, se inicia el relato con la descripción naturalista de la vida del indio saraguro José Rosa Guambaña y de su esposa —enjueto matrimonio sin hijos—, de su codicia y su voluntad que no le permiten gastar un solo centavo, y llegar a convertir sus pequeñísimas ganancias —a fuerza de privarse casi de todo— en un pequeño capital. Esta descripción va dejándose permear, insensiblemente, por los destellos de la mentalidad mágica que pervive en el indio. Hasta que en un momento nos encontramos participando de sus visiones, su delirio y sus ensueños, efectos lentos del brebaje de zimora (preparado alucinógeno que se ingiere para obtener conocimiento de hechos pasados o sucesos sobrenaturales, cuyo efecto dura varios días, y que vuelve confusos los límites entre el ensueño y la realidad). Somos retornados a lo cotidiano en el párrafo final, por el narrador: «Con el viento grande, con la antimonia que, en este instante, las 3 y 45 a.m., arrancaba a José Rosa Guambaña, antiguo hortelano de los Costa, el último estertor» (p. 85). Estamos, pues, frente a un cuento enmarcado en lo real maravilloso: el punto de vista desde el cual contemplamos, sorprendidos, aquellos eventos fantásticos es el de la realidad.

Es José Rosa Guambaña otro de los personajes de Rojas que muere reafirmado en su ley; un hombre que no yace doblegado ante el destino sino que es el mentor de sus propias decisiones; incluida la más importante: su propia muerte.

II. LA IDENTIDAD Y LA POSIBILIDAD DEL REGRESO

Creo que «Chilco Bravo» prefigura y adelanta uno de los sentidos de *El éxodo de Yangana*: la posibilidad del regreso. Únicamente en el marco de la relación intertextual, y debido a la importancia del motivo, hago una breve referencia a la novela de Rojas.

«Chilco Bravo»

El tema es la identidad, y su función de mediadora de la posibilidad del regreso al mundo primigenio.

Por un lado tenemos a un hombre sintonizado con la naturaleza, con su comunidad y su mitología; por otro, a este mismo hombre alejándose, en vo-

luntario diferenciarse de esta comunidad, sin renegar en absoluto de ella. En este juego continuo de atracción-alejamiento de lo suyo (y los suyos), el hombre muere. Pero su muerte ocurre precisamente en el ejercicio de su individualidad, en el tipo de muerte que era de esperarse para él: acercándose a lo mágico, desafiando al miedo y a las prevenciones del «sedentarismo agrario de sus parientes lejanos y antiguos vecinos» (p. 111).

Es muy significativo que el ansia que siente Juan Manuel de retornar a casa de su abuela cada vez que se emborracha —esto es: cada vez que disminuye su capacidad de racionalizar, cada vez que muere un poco—; la abuela es «la mujer que le había dado de mamar, cuando murió la madre» (p. 111). Es buscando calmar esta ansiedad de retorno a la-mujer-dos-veces-madre cuando muere, de tal suerte que el morir termina siendo un acto de regreso al útero, a lo primitivo y lo primigenio: el retorno definitivo. Esta idea está presente también en *El éxodo de Yangana*.²

En este cuento tenemos también que el hombre que opta es el que triunfa sobre lo que le es impuesto como destino, aunque muera; en el caso del personaje Juan Manuel, su muerte acaba devolviéndolo a la tierra de los suyos. Los vecinos y parientes —su comunidad— pese a resentirse de los continuos alejamientos, nunca —y menos ahora— lo recibieron a su regreso como a un extraño. Juan Manuel, pues, reafirmó su identidad diferenciándose. Y, aunque muerto, ha triunfado, pues consigue cumplir el regreso definitivo, que tanto anhelaba y del cual se debía alejar.

La aproximación a lo mágico en este cuento es de diferente tono que aquella de «Viento grande». Lo fundamental aquí es la distancia con lo mágico: está mediada por una cierta racionalidad. De hecho, Juan Manuel es una suerte de naturalista (en el sentido de los primeros biólogos de los siglos XVII y XVIII), un poseedor de los «secretos de la naturaleza» (p. 108), sí, pero que rehusó siempre a ser llamado curandero —«no soy brujo ni puedo curar la brujería» —replicaba— (p. 108); a pesar de ser dueño de un vasto repertorio de recursos para todo tipo de problemas de salud, y de tener conocimientos «en el manejo de animales y (conocer) rudimentos de veterinaria» (p. 110).

Lo mágico es percibido en Chilco Bravo como algo potencialmente racionalizable; de hecho, la sombra blanca flotante, que asusta a su mula y ocasiona el accidente mortal de Juan Manuel, resulta ser un pequeño grupo de lechuzas en vuelo. Juan Manuel siente por primera vez terror, pero no flaquea en su decisión de avanzar, aunque no alcance a verificar la naturaleza de aquello que tiene enfrente y que desquicia a su mula. Esta actitud más racional (de corte naturalista, digo) no aparta a Juan Manuel de la comunidad a la que pertenece; esto se encuentra muy lejos de su intención; por el contrario, él pone

2. Ángel F. Rojas, *El éxodo de Yangana*, Quito, Libresa, 1985.

a servicio de los vecinos sus artes y conocimientos mientras prosigue su diario acercarse y alejarse de ellos, solazándose en ser bien recibido por todos, dondequiera que vaya.

Nuevamente, en esta narración, el personaje es un pretexto para que Rojas nos ilustre con sus habilidades de paisajista de su provincia: crea un magnífico retrato de los hombres «conocedores de los secretos de la naturaleza» y de sus artes. Pero la descripción no debe ser antojadiza ni puede justificarse solo con ser hermosa: precisa ser necesaria; y el recuento que realiza Rojas cumple esta condición: sirve para caracterizar al personaje y construir la trama; esto es, forma parte necesaria de la estructura de este excelente cuento.

La posibilidad de regreso en *El éxodo de Yangana*

La posibilidad del retorno a lo primigenio es desarrollada más extensamente en la novela de Rojas *El éxodo de Yangana*.

Existe en los habitantes del pueblo un primer rompimiento de su estado de «pureza», aún antes del éxodo: desde el tiempo en que empezaron a sufrir la contaminación por parte de las instituciones. Antes de que éstas llegaran, la comunidad primigenia se regía según sus propias reglas: «Tal es la forma eglógica en que vive. Se da modos a tener todo lo que necesita y a no desear sino lo que buenamente puede tener» (p. 116).

Los habitantes de Yangana, portadores aún de una mentalidad mágico-religiosa, experimentan malestar y empiezan a inquietarse: «¿Hasta cuándo durará la vida así? Me pregunto yo. Pasarán muchos años, muchos lustros, algunos siglos quizá. El viejo pueblo sin historia, que vive de recuerdos novelados, de amables leyendas, subsistirá. ¿Ganará ahora su pelea con los terratenientes? ¿Habrá de perderla? Serios disturbios pueden sobrevenirle, sea que domine el un espíritu o el otro. Pero de todas maneras creo que volverá la paz a inaugurar sus sesiones interminables, y la ‘historia del viejo haragán’ tendrá un capítulo más» (p. 163).

Es entonces cuando nace un anhelo, una esperanza: regresar a morir a Yangana, ser enterrado allí y que los «forjadores de relatos» elaboren con su historia una novela fantástica que él no habría soñado siquiera vivir (cfr. pp. 163, 164).

Con la pérdida de su mundo original y el ingreso brusco a ese otro mundo subsidiario, marcado por la racionalidad (la escuela, las calles trazadas en línea recta, las normas de convivencia impuestas, las obligaciones), se inicia el cambio, la pérdida: hasta la geografía parece otra, más plana, sin árboles, sin hospitalidad, sin mucho tiempo ahora para perderse recogiendo fruta en las vegas, o escuchando historias.

Hasta la ruptura formal, tajante, con el éxodo. La extrañeza que sufren los habitantes de Yangana tiene entonces ciertos rasgos que la asemejan a un nacimiento: hombres arrancados del campo, separados bruscamente de su entorno geográfico tibio, envolvente y alimentador como un útero. Es en este momento cuando se vuelve necesario tomar decisiones frente al destino aparentemente impuesto: para conservar la posibilidad del retorno final. Entonces se descubre un anhelo, una esperanza compensatoria: regresar a morir a Yangana, ser enterrado allí y que los «forjadores de relatos» elaboren con su historia una novela fantástica que él no habría soñado siquiera vivir (cfr. pp. 163, 164).

Es preciso decidir, luego de perder el mundo primigenio; elegir una opción que les permita vivir, sabiendo que al final regresarán a sí mismos, a algo más parecido a lo que eran al principio: «Para el enjambre que acababa de hospedarse en este trozo de manigua, con sus voces, sus costumbres, sus temores, sus semillas y sus rebaños, el pasado luctuoso quedaba ya lejos, carecía de presente y no tenía por delante otro camino que el del porvenir. Y era preciso decidirse acerca de ese porvenir» (p. 318).

III. LA LITERATURA NO DEBE PERDER DE VISTA LO HUMANO

Aunque partiendo de dos temas diferentes —incluso opuestos en apariencia—, en dos cuentos de *Un idilio bobo* realiza Ángel. F. Rojas una crítica a la literatura de corte maniqueísta que se detiene solo en descripciones naturalistas y pierde el sentido de lo humano —nuestra pequeñez y nuestras debilidades, nuestras grandezas individuales y colectivas, el sufrir y al mismo tiempo ser capaces de soñar, de crear mitos, leyendas, fantasías, la libertad de elegir y de ser—. Estos cuentos son: «Trapiche de bronce», y «Las sirenas de las Islas Galápagos».

«Las sirenas de las Islas Galápagos»

El tema del cuento es el naufragio de un capitán y su tripulación cerca de las Islas Galápagos, su permanencia allí durante seis meses, y cómo llegaron ellos, desesperados, a tener relaciones carnales con las lobas de mar.

El narrador testigo y el capitán que narra su historia son los personajes del relato. En el último de los seis meses enloquecedores de aislamiento y abstinencia en la «Isla sin nombre», el capitán descubre que los sollozos y suspiros de mujer que él escuchó en una gruta resultaron ser los lamentos de agonía

de las lobas de mar mientras eran poseídas sexualmente por sus marineros, en los estertores finales de aquellas.

Mucho más allá de la anécdota, lo que llama la atención en este cuento es la clara reflexión de Rojas sobre la oposición verdad/mentira, realidad/fantasia, en el marco de la creación literaria y de la construcción de una historia.

Se queja el capitán: «En la actualidad, (...) este fervor de la literatura por despojar al mundo de todas sus leyendas» (p. 247) se ha extendido y no le agrada. ¿A qué «actualidad» (vale decir, a qué tipo de literatura) se refiere el capitán? Pues a la mencionada literatura de corte maniqueísta, que sacrifica no solo leyendas, sino el sentido mismo de humanidad, y rinde cuenta —unilateralmente y fuera de cualquier otro contexto— solo de hechos sociales y políticos, durante las convulsionadas décadas de 1920 y 1930 en el Ecuador. Es el propio capitán quien espeta a un militante comunista que escucha su relato: «Claro, mi historia, para usted, puede estar desprovista de interés social; no es un episodio de la lucha de clases, ni atribuyo nuestro naufragio al capitalismo» (p. 253).

Es importante para el narrador el concepto de verdad, que tiene que ver con una postura ética, la actitud de no falsear lo que sabe la propia conciencia: lo opuesto al cinismo: «Tal vez (al capitán) le pesaba intolerablemente el haberse ido de la lengua, porque no era un cínico» (p. 263); postura opuesta a la de un militante de izquierda, que regresaba de su reclusión en las Islas —portando él mismo un cinturón de piel de lobo de mar, significativamente focalizado en la narración— y que no obstante acusó de «vulgar embustero» al capitán por esta historia. Tanto le preocupa la verdad al narrador, que hace una aclaración y se disculpa porque el lenguaje empleado es solo una mera aproximación al original (el texto del capitán) (cfr. p. 250); pero se reafirma, categórico, en que lo relatado es verdad, y que «la realidad en ello supera al más cruel de los cuentos fantásticos y horripilantes que tengan por escenario el mar» (p. 251), a pesar de que lo relatado pudiera parecer una «inverosímil leyenda» (p. 251).

Ya en el campo de la creación literaria, parte de una reflexión al proponer el origen de una leyenda concreta: «Estábamos en que el género femenino es un sueño maravilloso. Los atributos más bellos que puede concebir la fantasía excitada se reúnen para dar vida al ensueño» (p. 259). Las sirenas son, efectivamente, una leyenda tejida en torno a este sueño; pero detrás de ellas, de ese ensueño, hubo hechos reales y seres reales que constituyeron la materia prima de esa leyenda; y aventura una hipótesis: acaso seres no muy diferentes de las lobas marinas del capitán y su tripulación hambrienta y abstinentes, perdida en una «Isla sin nombre»: «Reparen ustedes en esto: según la leyenda, las sirenas atraían irresistiblemente a los marinos. Y quienes cedían a sus pérfidas tentaciones encontraban la muerte. Me parece que en este hecho existe una idea de

castigo. Y solo se castiga lo que está fuera del orden natural, solo se castiga el pecado. Esos hombres sabían ya que pecaban. Por lo cual el goce triste de lo prohibido, de lo antinatural estaba penado con la pena suprema. (...). Hombres en caso parecido al nuestro, que procedieron más o menos como nosotros, bajo el imperio de una necesidad suprema, en épocas remotísimas, forjaron en torno a una repugnante tragedia sexual una bella leyenda de tentación, de voluptuosidad y muerte. Es digna de los griegos» (p. 262).

En resumen, el argumento del narrador es una defensa cerrada de la verdad como postura ética en la vida, sea esta verdad del tipo que fuere, y sin detenerse por las consecuencias que implicare.

En el campo de la creación literaria, esta defensa de la verdad no se opone al derecho de crear fábulas, de ejercer el poder seductor inmanente a la literatura: «En este fondo, todo relato es válido (...). ¿Qué importa que la invente (una historia), si ella puede sumirnos en una emoción curiosa, si es capaz de hacerle, al grupo de 'orilleros' desatender por un momento la realidad de la individual tragedia, que es a menudo hasta el primordial reclamo del estómago vacío?» (p. 249).

«Trapiche de bronce»

El tema del cuento son los riesgos de los trabajos que agotan los sentidos.

El impacto lo pone la propia situación descrita: la mano de un obrero de un trapiche queda malherida y atrapada en el mismo; el dolor y la desesperación llevan al herido a la automutilación de su mano, en presencia de su pequeño hijo y de sus compañeros. La descripción de la escena es de un naturalismo que sobrecoge, que horroriza por momentos.

Pero los sentidos que están en juego en el texto quedan establecidos al cierre de la misma, colofón a la fría descripción estética del paisaje con que da inicio el relato; el resultado es una crítica mordaz desde la omnisciencia editorial: «Y claro —puede concluir el narrador— ya tuvo ese momento incoloro del amanecer cómo teñirse de rojo: la sangre que corría de la herida, una herida de bordes geométricos, empurpuró la epidermis de la mañana, que se despezzaba con un mojado calofrío» (p. 123). Es una crítica a la ceguera del escritor, a esa deformación profesional en la que puede incurrir cuando no se implica en lo humano de las situaciones sobre las cuales escribe; y aún eligiendo un tema social, si se pierde de vista al hombre, no queda excluida la ceguera del escritor. Es de esto que habla el autor: de los riesgos de este segundo tipo de trabajo que embota igualmente los sentidos. ❖