

Ordenamiento de los relatos de Salvador: los del artista, y mucho después...

WILFRIDO H. CORRAL

Sacramento State University

RESUMEN

Se plantea que la crítica suele ignorar las colecciones de cuentos que Humberto Salvador publicara entre las décadas de 1930 y 1980. Salvador recrea, a lo largo de toda su producción, la sociedad y la cultura que lo rodean, buscando descifrar su esencia moral; para ello, otorga a la intuición un valor positivo, por sobre la razón. Entre los temas iniciales del autor guayaquileño (década de 1920), sobresale su reflexión sobre el arte, como producción inmersa en la cultura, la historia y la sociedad; una obra sería conjunción del trabajo literario y el azar de la vida cotidiana: por ello es un objeto por encontrarse. Después de este período «estético», Salvador buscó representar la sociedad, con personajes desclasados principalmente, que no se adhieren a ningún código ortodoxo. Hizo énfasis en aspectos psicológicos o en estados mentales (enfermedades como la esquizofrenia, la histeria, etc.). A decir del crítico Wilfrido H. Corral, los relatos del guayaquileño progresan del tema del artista hacia el de la cotidianidad, y de éste al del artista menos libre; son joyas, insiste, de la comedia existencial, de la angustia y de la moderación doméstica.

PALABRAS CLAVE: Cuento ecuatoriano, Humberto Salvador, vanguardias, realismo, artista.

SUMMARY

The author suggests that literary criticism generally ignores the collections of stories Humberto Salvador published from 1930 to 1980. Salvador recreates, throughout his entire career, the society and culture that surrounds him, seeking to decipher its moral essence; to achieve this, he makes intuition a positive value, more so than reason. Among the initial topics (during the 1920s) of the writer from Guayaquil stands out his reflection on art, as a product immersed in culture, history and society; a work would be the conjunction of literary

work and the randomness of daily life: making it therefore an object to be found. After this «aesthetic» period, Salvador sought to represent society principally with «outcast» characters who follow no orthodox code. He emphasized mental states and psychological aspects (diseases such as schizophrenia, hysteria, etc.). According to Corral, Salvador's stories evolve from the artist's theme to that of everyday life; he argues that these are gems of existential comedy, anguish and domestic moderation.

KEY WORDS: Ecuadorian story, Humberto Salvador, vanguards, realism, artist.

EN UN MOMENTO en que se da un resurgimiento de la atención al relato (empleo el término a propósito, en toda su amplitud, como discurso narrativo de carácter figurativo), y cuando en el mundo occidental se publica y celebra biografías de cuentistas canónicos y «raros», no es casual justicia poética homenajear a Humberto Salvador en el centenario de su nacimiento, refiriéndose a los que escribió. Al examinar los suyos con detenimiento, una inicial confirmación sensata y fructífera que se puede aportar a lecturas subsecuentes, es que no se ha tenido una idea cabal de cuáles serían sus «relatos completos».

Debido a la todavía magra dedicación a su narrativa corta, tampoco se sabe o intuye a ciencia cierta qué podía haber entendido él por las distinciones genéricas del momento que le tocó vivir, términos que como muestra su escritura, vale decir, le quedan cortos. Por ende, lo que quiero llevar a cabo aquí es no tanto revelar sus recursos, como decían los formalistas rusos, o establecer una tipología intransigente de temas y técnica, peor codificar la lectura de ellos, empeños infructuosos cuando se considera cabalmente su producción. Más bien, pretendo dejar en claro la riqueza inexplorada de sus relatos mediante el examen del dinamismo con que se acercó al género, y explorar una muestra de la amplitud de sus tópicos recurrentes, concentrándome en los relatos en que el artista (como «tipo»), y todo lo relacionado con su quehacer, es evidente o definitorio. De allí, pasaré a su última época, considerando la relevancia de que hay más de cuarenta años de por medio entre esos relatos del artista y los del mundo en que aquél no es el protagonista.

«NORMALIZAR» EL CORPUS

Sabemos a ciencia cierta que el «canon» de la prosa corta de Salvador se sigue midiendo, aún a tres décadas de su fallecimiento, por los relatos que

incluye en sus colecciones más tempranas, *Ajedrez* (1929)¹ y *Taza de té* (1932).² Estas dos, en parte monumentos tragicómicos al solipsismo, han sido el objeto de varias especulaciones, incluidas algunas mías en relación a su novelística. Esas meditaciones han girado generalmente en torno a la pertenencia del guayaquileño a algunos avatares de varios vanguardismos. Solo hay que recordar las reacciones a esa preferencia de un contemporáneo suyo como Joaquín Gallegos Lara, o la recepción de Hugo Mayo y Pablo Palacio en fechas cercanas, para comenzar a pensar en el «peligro ideológico» de esa elección estética para el ámbito cultural del tiempo en que escribieron. El hecho es que después de aquellas dos colecciones, y vale recordar que *Taza de té* contiene más de trescientas páginas, cuando la norma hispanoamericana era que fueran más cortas, Salvador publicó por lo menos otras tres más. Paralelamente, hasta el momento no sabemos de relatos inéditos o dispersos que aumenten ese corpus, y lo más probable es que no se los pueda rescatar. Después de aquellas recopilaciones iniciales Salvador publicó, en vida, las siguientes compilaciones, cuyo contenido huelga incluir en el corpus de sus relatos dada su falta de accesibilidad, especialmente si uno se guía por la opinión de los poquísimos críticos que han querido estudiarlos:

LA LÍRICA RESURRECCIÓN (RELATOS) (1967)³

1) «La lírica resurrección», 2) «La imagen inefable», 3) «El retorno de las diosas», 4) «La novia alucinada», 5) «La mujer sublime», 6) «La joya escondida», 7) «El caballero de luto», 8) «La infinita voz», 9) «El templo», 10) «El fatídico amor», 11) «El adolescente que murió en Alemania», 12) «El prisionero», 13) «El gozo prohibido», 14) «La mirada fascinante» y 15) «Crepúsculo».

De los anteriores, solo el primero y el último relato se distancian de las convenciones de su época acerca de la extensión de un «cuento», y si no son novelas cortas, es poco arriesgado llamarlos cuentos largos. Hay que recordar, al respecto, que las sesenta páginas del relato «Paranoia», incluido en

1. Humberto Salvador, *Ajedrez*, Quito, Talleres de la Escuela de Artes y Oficios, 1929.

2. Humberto Salvador, *Taza de té*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1932.

3. Humberto Salvador, *La lírica resurrección (relatos)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1966.

Taza de té y dedicado a Benjamín Carrión, es más una novela corta, así que la extensión nunca fue una restricción para lo que quería decir Salvador.

Siete años después de *La lírica resurrección*, en 1974 publica *Sangre en el sol*,⁴ que no incluye un índice o especifica que se trata de «relatos». Junto con *Taza de té*, esta colección de los años setenta es la más extensa que publica el guayaquileño, y su corpus se compone de:

1) «El aparecido», 2) «Sangre en el sol», 3) «La ilusión maternal», 4) «La madre abandonada», 5) «La primera mujer y la segunda», 6) «El duelo», 7) «Diosa y madre», 8) «Sandunga», 9) «Atardecer», 10) «La visión misteriosa», 11) «El trágico abismo», 12) «La noche en llamas», y 13) «La guitarra rota».

De los relatos que preceden inmediatamente, a base de su extensión, el primero, segundo, sexto y octavo se ubican en las convenciones del cuento largo, y el primero y el octavo lindan en las fronteras de la novela corta. Solo cuatro años después, y también cuatro antes de su muerte en 1982, Salvador publica *Sacrificio* (1978),⁵ que incluye cuatro relatos de extensión convencional: «Sacrificio», «Luz en la sombra», «La bomba» y «El mal estudiante». Posteriormente, en 1994, se publica la antología *La navaja y otros cuentos*, compuesta de once relatos breves sacados de *Ajedrez* y *Taza de té*, aunque el compilador anónimo afirma «Este volumen recoge los relatos más significativos del autor, escritos entre 1928 y 1935 [sic]».⁶ De ellos solo «Cuento ilógico» sobrepasa los límites tradicionales para los relatos de su tiempo, aunque es más pertinente recordar que el contenido conceptual de los textos de aquella primera época supera en forma y contenido a los más vanguardistas de sus contemporáneos.

Se desprende de la variedad y complejidad de los conjuntos mencionados arriba que hay que «normalizar» el corpus de sus textos y considerar fechas de composición. Sobre todo, hay que analizar cómo los «pensó» Salvador, y cavilar si tal vez se puede justificar concebir sus relatos como una secuencia de cuentos, una novela compuesta, e incluso ver a los primeros como ejercicios de calentamiento para los últimos. Como hasta el momento no se sabe de manuscritos u originales mecanografiados existentes, no hay

4. Humberto Salvador, *Sangre en el sol*, Guayaquil, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Guayaquil, 1974.

5. Humberto Salvador, *Sacrificio*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1978.

6. Humberto Salvador, *La navaja y otros cuentos*, Quito, Libresa, 1994.

otra opción que guiarse por los textos impresos, lo cual deja en desventaja a cualquier análisis genético de sus relatos. Se notará en los registros anteriores que en sus versiones originales Salvador no publicó un mismo relato en una colección diferente, práctica proverbialmente relacionada más con la comercialización editorial que con los autores. Se observará también que las figuras femeninas o las mujeres protagonizan obsesivamente la mayoría de sus relatos, y aunque ese hecho también se da en su novelística, sus pocos críticos han hecho caso omiso de esa realidad, especialmente en esta época de reivindicaciones sociales.

En una colección como *Sacrificio*, por ejemplo, los amores son tan imposibles como los deseos, y frecuentemente se hallan destellos de misoginia y machismo. Estas observaciones iniciales no conducen a ninguna normalización temática total sino, a lo máximo, a cierta ética y/o simbología de la composición. En una primera lectura, también abundan en estos relatos adjetivos poco arriesgados como «hermoso», «bello», «voluptuosidad», «espasmo» y otros afines que aparentemente no abrigan ningún tono irónico u originalidad. De la misma manera, éstas y otras palabras clave pasan de un texto a otro en la totalidad de su obra. Por ejemplo, los sures pululan en *En la ciudad he perdido una novela...* (1929), *Bambalinas* (1930) y *Camarada* (1933). De la misma manera, el *cocktail* (¿signo burgués?) u otras formas del alcohol se diseminan en *En la ciudad he perdido una novela...*, *La novela interrumpida* (1942), *Prometeo* (1943), *Siluetta de una dama* (1962), y por supuesto en «Proyecto de cuento» de *Taza de té*. No sorprenderá entonces la constante presencia en los relatos reunidos en *Sacrificio* del alcoholismo, igual que referencias directas a borrachos, aunque a veces opta por eufemismos con tono moralista. Además, esos borrachos nunca son de la cultura de la pobreza, así que no se emite ningún juicio respecto a los graves problemas que el alcoholismo genera, por ejemplo, para la literatura indigenista y su estudio.

Por otro lado, los títulos mismos de los relatos de la última época, más allá de referirse al sexo femenino, contienen otras palabras clave, entre ellas: infame, alucinada, escondida, luto, fatídico, prohibido, abandonada, misteriosa, trágico, sacrificio y mal. Quedarse en la frecuencia de términos mordaces o de otro tipo es restringirse a un estudio filológico o lingüístico cuyas revelaciones son limitadas, particularmente porque el discurso de sus relatos también oscila inicialmente entre lo epigramático y lo fragmentario. Aunque más productivo, similares limitaciones ocasionaría relacionar la semántica de esos vocablos a los

conocidos intereses de Salvador en el psicoanálisis, premisa a la que he dado un inicio anteriormente (2001). Por supuesto, hay una riqueza mayor en los relatos del autor, pero quiero dejar establecidas las posibilidades mencionadas antes de seguir refiriéndome a un aspecto más específico de ese capital.

Debido al obvio cambio de intereses temáticos y conceptuales entre sus primeras dos colecciones y las que aparecen más de tres décadas después, reitero que más que «normalizar» su producción, quiero concentrarme inicialmente en un eje temático que me parece que nunca abandonó, recordando la gran ausencia de su autor en las historias del cuento o de la narrativa hispanoamericana: el artista y la pasión o ardor que le permitía su tiempo. Sin duda, varias colecciones del cuento ecuatoriano han tratado de corregir el abandono de su obra, pero inevitablemente esos antólogos y la magra crítica sobre él ven su plantilla conceptual solo en *Ajedrez y Taza de té*, como si Salvador hubiese dejado de publicar, progresar o valer como narrador, actitud similar a la que la crítica ha tenido con casi todo «cuentista» ecuatoriano. O peor, no se concibe la recuperación o restauración de él, ya por no tener acceso a sus textos, o por tener una patética visión fija de su obra. Sea como sea, otro hecho es claro: alrededor de la época en que Salvador publicaba sus primeros relatos, el concepto del artista pasaba por varias revisiones, y era un asunto que no dejó de preocuparle, como acabo de postular.

Para cuando comienza a publicar sus relatos, a pesar de términos o frases aparentemente sentimentales, transmitidas con varias posibilidades de forma y contenido que harían de su modernismo (sentido amplio) un romanticismo tardío, no se puede decir que Salvador tuviera una visión típicamente sentimental del artista. Sin embargo, cuando la tematiza años después, su plantilla sigue siendo la idea de ese sujeto como un ser dividido –que es a la vez un ser humano– y que, parafraseando a Carl Jung, permite que el arte idealice su propósito a través de él, y conlleva en sí la vida subconsciente y psíquica de la humanidad. Tironeado, el artista puede responder con compromiso apasionado a las experiencias vitales, o se puede aislar de la vida y convertirse en sumo sacerdote del arte. Vistas las opciones del autor de *Trabajadores* en términos de las moribundas lecturas comprometidas nacionales, también hay que decir que éstas siguen siendo románticas, ya que postulan que el arte más verdadero surge de los márgenes, de las profundidades sociales, de la revuelta y la repugnancia, y de sentirse desposeído. No obstante, hasta sus últimas obras, Salvador parece postular que no se ha examinado una suposición romántica de la narrativa contemporánea: que la intuición es positiva y la razón negativa.

Como haría con su política, por la cual pagó con creces, Salvador no se limitó a esas opciones, incluso cuando en buena parte de sus relatos la clase que abunda es la media o media alta. Más bien, complicó las fuerzas elementales que el artista parece reprimir. En ese sentido sigue el paradójico modelo anti-modernista de James Joyce y sus retratos contemporáneos del artista. Pero, como el irlandés y los hispanoamericanos Roberto Bolaño y César Aira, pretende recrear radicalmente la cultura que lo rodea, para tratar de descifrar su esencia moral. Estos artistas tienen plena conciencia de que como tales pertenecen a cierta élite del conocimiento, y aunque en los casos menos convincentes de Salvador se deslizan momentos en que la narración asume el papel de portavoz del pueblo, en términos totales todos estos artistas no tenían la pretensión de hacerlo, o de representar una clase a la que no pertenecían. Por ende, autores como Salvador tampoco creen que el hecho de pertenecer a un sector ideológico les otorga automáticamente toda verdad, y que no tenían que pensar; o que si pensaban, a lo máximo a que podían llegar era a conclusiones que ya sabían.

LOS RELATOS DEL ARTISTA: PRIMERAS INVENCIONES

Veamos entonces cómo Salvador construye cuentísticamente esos dilemas, comenzando con sus dos primeras colecciones que, reitero, son las más conocidas y que críticos como Juan Secaira ya han examinado bien en algunas de sus plantillas. En ellas el artista, el arte, y sus avatares adquieren un protagonismo obsesivo, así como se convertirían en coordenada principal de su primera novela. No hay que olvidar en esa cosmovisión la estrecha relación a que siempre acuden sus relatos, desde la primera hasta la última colección, entre toda idea y hecho que se pueda relacionar con el arte, el artista y la belleza, y cómo todos estos pueden materializarse en una mujer no menos idealizada. Secaira, en su brevísimo análisis⁷ del papel del arte en esos primeros relatos de Salvador, postula que el artista es presentado como un redentor, no como un ser que piensa sobre sí mismo. La muestra de Secaira se limita a «Malabares», aunque su resumen se basa en los otros relatos. No obs-

7. Cfr., Juan Secaira V., *Obsesiones urbanas. Ensayo crítico sobre la obra narrativa de Humberto Salvador*, Quito, Ediciones el tábano, 2007, p. 89.

tante, Secaira se apega a la visión del artista como rebelde con causa social, mientras yo postulo que los relatos apuntan a una complejidad mayor.

Digamos que de esta época esteticista Salvador pasa a una más «realista» en teoría y práctica. En principio, este postulado parece comprobable, pero tiene que ver más con las expectativas críticas que con un análisis a fondo de los relatos, por la siguiente razón. El problema es que el «realismo» mal definido se ha empleado en la crítica foránea de la narrativa hispanoamericana (y a ella aludieron críticos como Gutiérrez Girardot y Rama, para corregirla) para seguir viendo al escritor de nuestro continente como un exótico: instintivo, irracional, aliado a lo primitivo, en sintonía permanente con la naturaleza, impulsado por la fantasía, dedicado al «espíritu», endeudado con las formas narrativas europeas y norteamericanas, en vez de en control de ellas. La crítica nacional también ha seguido pecando de esa visión, como he escrito en esta misma revista.⁸ Esta es la paradoja de leer a Salvador selectivamente, como reivindicador no de su propio arte sino de la ideología que apoya el crítico, tal como hizo Miguel Donoso Pareja en una lectura de la novela *Trabajadores*. Mucho antes, Benjamín Carrión había notado el efecto negativo de tales preferencias en la vida de Salvador, relato que todos conocemos en el Ecuador, pero que no hemos rectificado o transformado hasta este siglo.

Si hay una relación entre sus primeros y últimos relatos se debe a que Salvador siempre tuvo una visión peculiar, hasta posmodernista se diría, de la narrativa, aunque él nunca hubiera hablado de una «crisis de representación». Para él la literatura y la vida cotidiana se combinan para producir una serie de productos artísticos en potencia y en sentido amplio. Por ende trata la narrativa como objeto encontrado, una búsqueda de papel con la cual entablar un juego, presentando explicaciones extrañas que los lectores tienen que re-imaginarse y explorar constantemente. A un nivel retórico, se puede decir que aprecia las contradicciones y paradojas, a la vez que se atreve a ser complejo, por encima de buscar soluciones ideológicas. Tampoco hay duda de que es un maestro de las destrezas rigurosas necesarias para contar una buena historia, así que sería una contradicción argüir que su escritura es «automática» en su primera época, no importa cuán vanguardista parezca su práctica.

8. Cfr., Wilfrido Corral, «El realismo histórico y la crítica indirecta», en *Kipus, revista andina de letras*, No. 17, Quito, I semestre, 2004, pp. 87-92.

Lo que hay que hacer entonces es ver sus primeros relatos como la prueba o cuestionamiento de una dialéctica que el mismo Salvador intuía era el talón de Aquiles del artista, y el hecho es que sí, su lucha con el/su arte se mantuvo hasta el fin de su vida. Al principio de ella, recordando que no tenía veinte años cuando se publicó *Ajedrez*, sus textos concuerdan con la definición, parcial, de que «En su aspecto de pragmática comunicativa, el relato se genera, pues, por la distancia creada entre la historia narrada y el receptor de la misma, que no puede acceder a ella más que a través de un narrador y un acto narrativo que transfigura discursivamente la historia»,⁹ como afirman Valles Calatrava y otros, encontrando en el término un sinónimo de «narración».¹⁰

Recordando que *Ajedrez* no contiene un relato llamado «Ajedrez», y que los textos así llamados son, más bien, dos fichas puestas al principio¹¹ y final¹² del libro para codificar la lectura, un relato como «Las linternas de los autos» parece expresar las tretas vanguardistas atribuidas al autor, y es justo hacerlo, más allá de la conexión obvia entre los autos y la literatura: ambos proveen transporte, literal o metafóricamente, para la gente que sigue sentada en los dos medios. Pero «Las linternas de los autos» en verdad se compone (el índice no lo indica, y no hay manera de saber si así se lo propuso el autor) de otros mini relatos: «la otra tarde»,¹³ «Novela reducida a su mínima expresión»,¹⁴ «Tragedia comprimida»,¹⁵ y «Microbio».¹⁶ En esta manera fragmentada, y aparte de las obvias referencias a la brevedad, al final del último texto se vuelve a las linternas iniciales, así que aparentemente no hay errores de imprenta, y la fragmentación tiene su designio. En verdad son tantas las frases directas y las alusiones al artista o al arte, que se puede armar un catálogo razonado de ellas.

En *Ajedrez*, relatos como «Momento de arte», «La tortura de la voluptuosidad», y «El látigo», que no por nada aparecen consecutivamente,

9. José R. Valles Calatrava, *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Editorial Alhulia, 2002, p. 538.

10. *Ibid.*, p. 537.

11. H. Salvador, *Ajedrez*, p. 5.

12. *Ibid.*, p. 121.

13. *Ibid.*, p. 33.

14. *Ibid.*, pp. 34-36.

15. *Ibid.*, pp. 37-38.

16. *Ibid.*, pp. 38-39.

ilustran ese cúmulo de ideas. En el primero del cuarteto, la huella de Darío no puede ser más evidente (piénsese en el relato «La muerte de la emperatriz de la China», o casi cualquier otro de *Azul...*), con frases hechas modernistas como «¡El Arte, el milagro del Arte! Parece que todos se han espiritualizado, olvidándolo todo, ante el prodigio de la emoción»,¹⁷ o desde la primera oración y sus puntos suspensivos: «...Los que tienen espíritu de artistas, quizá vean en la agonía de un pájaro causada por la belleza, un milagro de emoción».¹⁸ No faltan en el mismo relato la personificación, la sinestesia modernista, la mujer (Fabiola = pájaro) que es la musa que muere,¹⁹ y por supuesto la música: «¡Beethoven, Wagner, Schumann, Verdi, Schubert, Ravel, Grieg...!».²⁰ En el segundo de estos relatos el arte, otra vez encarnado en una mujer (Lucrecia), se vulgariza al ser sensualizado («La fascinación de sus caderas»),²¹ y comprado. Sin embargo, el narrador no es moralista, sino que acoge la sensualidad del arte del siglo XX,²² y el tango acude «en auxilio de Lucrecia»,²³ quien entrega su cuerpo.

Si en algo se salvan estos relatos de ser tildados de «modernistas» es por las referencias culturales de la narración, que pertenecen más al siglo veinte que al repertorio dariano más actualizado. En «Gloria» el narrador no puede ser más directo: «La vida es bella y debe ser amada por el artista que es quien mejor la comprende».²⁴ El resto del relato puede ser visto como una expansión dialéctica de esa idea, aunque desde el primer relato de este cuarteto hasta el último aumentan la crítica del aburguesamiento y la carga sensual paulatinamente. Esto queda resumido en las frases emitidas mientras Jorge (nombre que por razones inexplicables se repite en varias colecciones) el escultor espera a Gloria: «Ahí estaba su obra: Un cuerpo creado para sugerir la creación»,²⁵ «Su artista; no era para ella el apoyo que busca la mujer al entregar su cuerpo».²⁶ Gloria se va con otro hombre, y Jorge, naturalmente,

17. *Ibíd.*, p. 46.

18. *Ibíd.*, p. 43.

19. *Ibíd.*, pp. 44-47.

20. *Ibíd.*, p. 46.

21. *Ibíd.*, p. 52.

22. *Ibíd.*, p. 53.

23. *Ibíd.*, p. 52.

24. «Gloria», *Ajedrez*, p. 59.

25. *Ibíd.*, p. 62.

26. *Ibíd.*, p. 65.

destruye la estatua que creó debido a ella. Sin embargo: «Nada más natural: Era un artista, es decir, el hombre inútil, peligroso, acaso un degenerado, para la opinión social que no pudiendo comprenderle, no le ama».²⁷

El cuarto relato que he escogido, «El látigo», es emblemático del desarrollo que culminaría, o mejoraría, en los de *Taza de té*. «El látigo» es más una indagación de la psique del artista, de lo que el narrador llama un abrazo apasionado y eterno entre «los ángeles y los demonios».²⁸ Es un relato telegráfico y elíptico, y no solo por las referencias culturales, sino porque es un comentario sobre un pasado que aparentemente estimula contradictoriamente al narrador. Su abuelo tuvo un maestro «Místico pérfidamente torturado, por el flagelo de la carne».²⁹ Pero justo cuando se cree que se va a complicar esa situación el relato adquiere un tono moralizante, que es más una parodia de las exigencias religiosas, que se puede asociar con cierta visión de la capital ecuatoriana. Resulta que, más que en «Las linternas de los autos», se menciona directamente a la ciudad de Quito, pero nótese la imagen: «Calles que son el ritmo del Arte, porque ahorcaron a la belleza con sus manos de piedra».³⁰ Y tal vez por eso, el sacerdote sadomasoquista que quiere imponer su moral a los jóvenes, ocasiona que el narrador concluya «¡Mi cerebro alucinado y enfermo, confunde en sueños la imagen de mi novia con el fantasma del sacerdote».³¹ Y así pasa Salvador a *Taza de té*, porque este relato no tiene un fin convencional, porque hay una revelación retrospectiva en la última oración: «(...Vestida de blanco, toda blanca como la azucena de las vírgenes, mi novia hace la primera comunión)».³²

Es equívoco postular que *Taza de té* es una continuación o depuración de *Ajedrez*, o un mero punto medio en la progresión de los relatos de Salvador, más bien, los relatos de esta segunda colección del prosista es una especie de transición a sus novelas, y definitivamente hacia su preferencia por la novela corta. Pero otra vez, fijarse en la extensión no conduce a un esclarecimiento de la estructura de sus relatos. Tomemos como muestra uno de los más extensos, «Paranoia». A mi parecer, éste resume las coordenadas con que funcionarán gran parte de los relatos de Salvador, sobre todo respecto a las

27. *Ibíd.*

28. H. Salvador, «El látigo», *Ajedrez*, p. 70.

29. *Ibíd.*, p. 74.

30. *Ibíd.*

31. *Ibíd.*, p. 26.

32. *Ibíd.*, p. 80.

pulsiones psicológicas de los humanos. En el relato el narrador establece que sufre de varios desórdenes, entre ellos la múltiple personalidad, pero estos no se extienden a su hombría o capacidad para amar. Este es el gatillo para narrar convencionalmente su vida y su educación formal, hasta que lo cura su lectura de *El Capital*, «cuyo autor no había sido coronado de laureles». ³³

Nótese, sin embargo, el giro que le da el narrador a su lectura: «Comprendí el absurdo de la organización social. Tuve una concepción plástica de la vida, como si fuera una colmena gris en la cual trabajan unos para que gozaran otros. Era el Estado un lienzo sobre el cual un pintor perverso y loco, había hecho la ejecución de un aguafuerte ilógico. Luz, mujeres, oro, en un rincón». ³⁴ Esta cita resume los temas principales de las divagaciones que siguen, y en ellas sobresalen los temas académicos, porque el narrador es profesor universitario, y su falta de adaptación no deja de agobiarlo. Se casa con Emma, y sus problemas se complican, hecho indicado por la repetición de la frase «Parece que mi cerebro estuviera a punto de estallar». ³⁵ Cela a Emma, se siente perseguido, culpable por ser intelectual, y la paranoia del título encuentra su emblema en la frase «La vida crea grandes problemas». ³⁶ Resulta que el narrador ha matado a su esposa, ha sido arrestado, y quiere que sus «discípulos» lo salven, y los exhorta con una frase final: «Que la gracia de nuestro señor el sexo sea con vosotros por todos los siglos. ¡Aleluya!». ³⁷

Me he detenido en «Paranoia» porque, aparte de «María Rosario», ³⁸ «Lucrecia» ³⁹ y «Catalina», ⁴⁰ las coordenadas que he indicado aparecen selectivamente en el resto de los relatos de *Taza de té*. Lo pertinente no es tanto que estos relatos no son una plantilla para el resto de los que escribiría Salvador, sino que hasta ahora el interés crítico se ha concentrado en relatos como «Sandwich», «Proyecto de cuento» y «Cuento ilógico», y sobre todo «La navaja». No hay nada malo en esto, sobre todo si se concibe al autor como un vanguardista, pero no da una visión cabal de sus relatos. Lo que no se ha notado es que él tenía plena conciencia de lo que hacía, y si su temáti-

33. H. Salvador, «Paranoia», *Ajedrez*, p. 170.

34. *Ibid.*, p. 170.

35. *Ibid.*, p. 190 *et passim*.

36. *Ibid.*, p. 219.

37. *Ibid.*, p. 221.

38. «María Rosa», *Ajedrez*, pp. 41-64.

39. «Lucrecia», *Ajedrez*, pp. 139-151.

40. «Catalina», *Ajedrez*, pp. 263-285.

ca social es evidente, también sabía plenamente que batallaba con y en un género cuyas convenciones quería superar, incluso acercándose a la «metaficción» de «Proyecto de cuento» y «Cuento ilógico». No es gratuito al respecto el comienzo del último relato, «Muñecos»: «Los cuentos fantásticos no son propiedad exclusiva de las abuelas. He preparado para usted un sitio en la fábrica, junto a la más poderosa de las máquinas, para que mientras fuma un cigarro, oiga el cuento fantástico de taza de té».⁴¹

Salvador tiene plena conciencia de que escribir acerca del arte y artistas se extiende más allá del productor, hacia la cultura, la historia y la sociedad, especialmente en una época cuando las actitudes y movimientos del siglo veinte le daban nueva vitalidad al arte, a la vez que aceleraban su divulgación, y vulgaridad. En última instancia, se adhiere a la perspectiva que el valor artístico, por depender de los sentimientos, es antropocéntrico, inconmensurable, intersubjetivo e intrínseco. Como detalla Budd, el valor artístico no se orienta ni al espectador ni al artista, sino que le asigna su debida importancia a cada papel.⁴² Pero Salvador parece tener dudas respecto al arte como concepto abierto, como se observa en sus últimos relatos, y a esta progresión no se puede ser inconsecuente. Pensar el arte como un concepto totalmente abierto, cuando la crítica humanista comenzó a teorizar a mediados de los sesenta, obliga a buscar su esencia, y permite hacer caso al aviso de Davies que «si se va a entender correctamente lo que hacen los artistas como una nueva manera de hacer arte y no como una manera en que ellos se divierten o miman, entonces se debe preservar alguna conexión a la práctica anterior de hacer arte».⁴³ Este es un dilema principal de Salvador a través de su trayectoria vital, y de sus relatos.

En 1928 y un año antes de que Salvador publicara *Ajedrez*, en un ensayo llamado «Dostoievski y el parricidio», Sigmund Freud, cuya obra general iba a ser popularizada por Salvador, aseveraba que «Desgraciadamente, ante el problema del artista el análisis debe entregar las armas».⁴⁴ Ocho años antes, en

41. «Muñecos», *Ajedrez*, p. 289.

42. Malcolm Budd, «Artistic Value», *Aesthetics and the Philosophy of Art-The Analytic Tradition*, Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, edit., Oxford, Blackwell, 2004. pp. 267.

43. Stephen Davies, «Weitz's Anti-Essentialism», *Aesthetics and the Philosophy of Art-The Analytic Tradition*, Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, edit., Oxford, Blackwell, 2004, pp. 66-67.

44. Sigmund Freud, «Dostoievsky and Parricide», en *Civilization and its Discontents, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. y trad. James Strachey et al., Londres, The Hogarth Press, 1961, p. 177.

un ensayo más conocido que el de Freud, «Tradition and the Individual Talent», T.S. Eliot había dicho: «Mientras más perfecto el artista, más completa será la separación en él entre el hombre que sufre y la mente que crea; y, lo que más perfectamente la mente digiere y traduce son las pasiones como parte de su material».⁴⁵ Salvador, será evidente, convirtió el perfeccionismo deseado por Eliot en un proceso creativo irresoluto, práctica que sigue siendo uno de sus mejores legados.

Es decir, Salvador terminó siendo un artista perfecto debido a su imperfección, porque no pretendió más. Desafortunadamente no tenemos reportajes, crítica sostenida, o entrevistas contundentes con el prosista guayaquileño que concreten lo que él consideraba su visión del artista, solo lo que se desprende de su ficcionalización del tema. Dicho de otra manera, y como preámbulo al examen de los relatos *de* artista (no *sobre*, distinción importante), vale notar que Salvador, como sus pocos pares «raros» que se convertirían en sus epígonos, también encarna las ideas que Theodor Adorno desarrolla años después en su fragmento «Who is who» sobre la pureza del artista, sobre todo al manifestar: «La halagadora creencia en la ingenuidad y pureza del artista o el literato pervive en la inclinación de estos a exponer sus dificultades con el interés solapado y el espíritu práctico-calculador de los firmantes de un contrato».⁴⁶ Salvador tenía una percepción similar, pero estaba rodeado de ambiciones conjuntas en un mundillo dividido.

DÉCADAS DESPUÉS DEL ARTISTA ...

Todos los artistas, y se puede argumentar que los literarios en particular, tienen que pasar de la especulación a la acción, si es que quieren tener algo tangible como producto de sus ideas. Esa progresión, hartamente conocida, no siempre implica una relación perfectamente simbiótica entre teoría y práctica, o una mejora o degeneración de la producción artística anterior. Ya que después de su período «estético» Salvador sintió la presión de representar la sociedad e ir depurando lo que solo se puede llamar su obsesión con las dis-

45. T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», en *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Londres, Methuen & Co., 1964, p. 54.

46. Theodor W. Adorno, *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Taurus, 1987, p. 217.

tinciones de clase, se puede especular que siempre tuvo esa exigencia en mente, y su novelística posterior a *En la ciudad he perdido una novela...* sería la prueba mayor de ellos. También respondió a esa coacción en los relatos más cortos de *La lírica resurrección*, *Sangre en el sol* y *Sacrificio*, que muestran que la función-autor, no estrictamente el autor empírico, se manifestó a su manera. No es gratuito que en ellos se encuentren variantes o la repetición de la frase «de alta situación económica», o su contrario, «la modesta situación económica». Sus narradores, generalmente desclasados, se obsesionan con condiciones financieras, o proyectan un sentido de inferioridad, todo sostenido por referencias a sus estados mentales y a los de los personajes. Esa obsesión es un tema de sus relatos tardíos, y se puede notar los matices que los diferencian de la temática de los primeros, que Secaira resume como amor, hambre, arte, angustia y muerte.⁴⁷ Aquella fascinación también es prueba fehaciente de que lo que parece ser en ellos una exclusión de consideraciones de función y utilidad de la apreciación estética, es más bien una preparación para expresar lo que había cambiado con la madurez del artista, digamos Salvador.

Sigamos entonces con los relatos de *La lírica resurrección*. En ésta lo más notable, aparte de los motivos representados, es el papel del narrador. En términos generales, el narrador no solo está contando las historias sino que las escribe. Es decir, está reportando el habla de la época e inventando a la vez una historia al andar. Por esto se percibe que el narrador tiene un conocimiento medio consciente de que hay que respetar ciertas reglas narrativas, conocimiento que le conduce a respetar demasiado esas reglas, o venerar las que no debe. Es decir, los narradores de Salvador usan una dicción formal cuando deben emplear modismos vernáculos, o emplean estos cuando deben usar un habla formal. Por ejemplo, en «La imagen inefable», de ambiente citadino, como el resto de los relatos de esta colección, leemos acerca de una mujer que va a un siquiatra y comienza su diálogo con él diciéndole: «¡Mi único hijo se encuentra en una Universidad norteamericana! ¡Nació en Nueva York, debe pertenecer a la primera reserva! ¡No volveré a verle! ¡Lo matarán los japoneses!».⁴⁸ Josefina, la «dama», le expresa al «facultativo» (Jiménez) sus temores y delirios, y la narración no distingue entre estos dos.

47. J. Secaira V., *Obsesiones...*, pp. 85-91.

48. H. Salvador, «La imagen inefable», *La lírica resurrección*, p. 45.

El anterior es el único relato de *La lírica resurrección* en que se encuentra consistencia entre los personajes y su léxico o tono, más allá de que se reduce a la recreación de una consulta siquiátrica algo inverosímil, debido al sentimentalismo de lo narrado respecto a la maternidad. Dicho de otra manera, no se problematiza la aparente imagen contraria al complejo de Edipo. Más bien, se expone un «misterio» que el narrador no puede descifrar: «Y en medio del desconcierto y la sorpresa, el facultativo se preguntó mediante qué fenómenos espirituales, desconocidos y misteriosos, la dama ‘vio’ venir el mensaje cuando se encontraba en un estado de tipo crepuscular, y como [sic] ‘supo’ que su hijo no iría a la guerra».⁴⁹ Al autor parece preocuparle sobremanera la «alegría» espiritual de las mujeres, como ocurre en «La novia alucinada» y «La joya escondida». Pero esa simpatía no cuaja con el vocabulario de los diálogos, que se deslizan hacia el paternalismo o condescendencia que hoy se llamaría sexista, o peor, machista.

No obstante, en un relato como «La infinita voz» son dos hombres los que sufren inseguridad y malestar síquico, pero la diferencia es que ambos personajes (Armando y Pablo) son «doctores», no médicos, sino abogados empresariales. Ambos manejan bien el dinero, viven juntos como solteros (la narración no desarrolla las posibilidades síquicas o temáticas de este arreglo), y a los dos les gustan las mujeres («El doctor Armando miró entonces a la feminidad en el espléndido alarde de su belleza. Muchachas rubias y morenas se exhibían triunfalmente en traje de baño»)⁵⁰ Armando muere en un accidente automovilístico, Pablo, mayor aunque no taciturno como Armando, se deprime, y muere atropellado. No es éste uno de los mejores relatos de Salvador, pero su lado positivo es que, en el contexto del resto de *Taza de té*, es un indicio de los dilemas con que lidiaba el autor, y aquellos le seguirán el resto de su vida, si uno se guía exclusivamente por los relatos.

Salvador publica *La lírica resurrección* a sus cincuenta y ocho años, aunque varias referencias textuales indican que la composición de varios de ellos es anterior. En este sentido, reitero que el autor estaba solo en la segunda década de su vida cuando publicó sus dos primeras colecciones, y la adolescencia era un tema que no solo vivía al escribir sus relatos, sino que era un tema que le perseguía. Así, «El adolescente que murió en Alemania»,⁵¹ el más

49. *Ibid.*, p. 55.

50. «La infinita voz», *La lírica resurrección*, p. 146.

51. «El adolescente que murió en Alemania», *La lírica resurrección*, pp. 195-204.

corto de la colección, y «La mirada fascinante» (237-245), igualmente breve, tienen como protagonistas a dos adolescentes. Como he dicho, hay un desajuste discursivo y de tono cuando se internaliza los enunciados de los personajes, que son de familias y condiciones «solventes». Pero así como en otros relatos la crítica social está agazapada, en estos queda obstruida por los diálogos melodramáticos que funcionarían mejor en el guión de una telenovela actual. Todos los relatos que he escogido son breves, y si/sí es notable que Salvador desaprovechara la oportunidad de complicarlos recurriendo a su conocimiento del psicoanálisis. También es verdad que esta condición es otra muestra de la lucha interna del autor y su arte, no una debilidad.

Pasemos a los relatos de *Sangre en el sol*. En el llamado «La primera mujer y la segunda», la protagonista, frustrada por la frialdad de su marido, va a un «barrio «equivoco» y se acuesta gratuita y apasionadamente con un «truhán» que le roba sus joyas. Pero el narrador describe el encuentro como sigue: «Entre los dos se desarrolló una escena que se aproximó al rojo vivo. Más allá de la conciencia ausente, las entrañas de Cecilia llegaron hasta un gozo que jamás habían sentido».⁵² Este tono formal, siempre al borde de lo meloso, es emblemático de la gran mayoría de los relatos de *Sangre en el sol* y las colecciones que le siguen, y frecuentemente distrae de las posibilidades novedosas que exhiben. Algo similar ocurre con los diálogos (recuérdese los inicios de Salvador como dramaturgo), y el relato largo «El duelo» es emblemático de ese proceder, en que no hay una adecuación estricta entre el asunto o la persona que narra y el modo de hacerlo. Otra vez, se puede considerar que esa técnica es un defecto, pero tanto ofrece cada relato del autor que la lectura de ellos obliga a considerarla una falla calculada.

Resulta que detrás de tanto formalismo frecuentemente se halla una satisfacción perversa de indagar en los móviles psicológicos de los humanos enamorados. Pero se reprime la expresión soez, más que en los primeros relatos, y esta progresión puede dejar a los lectores con la impresión de que los narradores de Salvador no aceptan los compromisos que frecuentemente lubrican la vida diaria. El procedimiento es como sigue. Salvador nos provee todos los detalles y rituales del juego del amor, incluyendo el tedio, y captura sus ritmos por medio de la aceleración y relajamiento de las pasiones. Pero como sus narradores no aceptan actitudes humanas a medias, tampoco reservan la suti-

52. «La primera mujer y la segunda», *Sangre en el sol*, p. 187.

leza o el intelectualismo sentencioso de ver el amor como un pasado glorioso, sino para los bemoles de la seducción. Por ejemplo, en el relato «La sonrisa de la muerte», de *Sangre en el sol*, se narra el tipo de enamoramiento característico de esta época de Salvador: el hombre atraído a pesar de sí por una mujer que, aparte de imposible, ha llegado a excelentes condiciones económicas de una manera rara o sospechosa, en el mejor de los casos.

El protagonista Germán, que como otros varones del autor trabaja en «una empresa comercial» indefinida, sufre una muerte existencial por la misteriosa Margarita, que es perseguida por un tipo raro y peligroso: «Sentí que siendo un ser humano, también un imponderable, lo sublime inaccesible a mi razón, debía existir en las entrañas mías. Pero ese 'imponderable' no podía comprender ni explicar. Él constituía el máximo misterio».⁵³ Jacinto, el «malo» y por supuesto «borracho» del culebrón, sirve para demostrar la cobardía de Germán, porque es la madre de Margarita quien resuelve las complicaciones representadas.

En estos relatos, la figura arquetípica aparece claramente en «La madre abandonada»⁵⁴ y en «Diosa y madre»,⁵⁵ pero se ha abandonado el sentimentalismo crudo de relatos anteriores por una profundización de los móviles psicológicos, al extremo de que en el primero se textualiza el «Test de Apercepción temática»⁵⁶ al tratarse la «cura» de un niño insolente, aparentemente debido a los cambios de madre que ha sufrido.⁵⁷ Pero cualquier posibilidad de elevar esa condición para construir un relato más complejo se desmorona con pontificaciones como «—Aun el amor en su esencia es el germen precioso de la maternidad —murmuró con intensidad ella. —Las mujeres vemos en el hombre algo del niño que nacerá» (169). Es claro que Salvador quiere instruir, en el caso de este relato acerca de la «transferencia» psicológica,⁵⁸ pero la buena intención cede ante el efecto que causa el relato a los

53. «La sonrisa de la muerte», *Sangre en el sol*, p. 147.

54. «La madre abandonada», *Sangre en el sol*, pp. 155-178.

55. «Diosa y madre», *Sangre en el sol*, pp. 239-264.

56. «La madre abandonada», *Sangre en el sol*, p. 162.

57. Diseñado originalmente por Morgan y Murray, este test consiste en 30 imágenes, la mayoría de las cuales representa a individuos solos o a dos o más personas en relaciones sociales ambiguas. Las instrucciones enfatizan la fantasía imaginativa, pidiéndole al sujeto que cree relatos dramáticos acerca de las imágenes. Para más detalles véase «Thematic Apperception test», en Corsini, pp. 1117-1118.

58. Cfr. Raymond J. Corsini, edit., *Concise Encyclopedia of Psychology*, Nueva York, John Wiley & Sons, 1987, pp. 1133-1136.

lectores de hoy enterados aun levemente de una ciencia más popular. De todos estos relatos, el que más provee un «manual» psicológico es «La noche en llamas».⁵⁹ Más que discutirlos, como en «La guitarra rota», un relato de ambiente similar, se explican términos clínicos como «ambivalencia», se alude al Edipo, se discute abiertamente la masturbación, y sobre todo la esquizofrenia. El resultado (sentimental, ya que la madre del relato crea una dependencia en el médico) es una defensa de la psiquiatría, sin que se adueñe la historia del relato.

En ese sentido *Sangre en el sol* se diferencia de las colecciones iniciales en que, si es verdad que la sensualidad y sexualidad pueden ser condiciones o preocupaciones cotidianas de todos los tiempos, la estética empleada para representarlas entre la segunda y tercera década del siglo pasado mostraba un enfoque parcial, a pesar del atrevimiento que he señalado al discutir los relatos de aquella «primera» época. La necesidad de no mostrar todo, por así decirlo, frecuentemente condujo a Salvador a optar por chocar a la burguesía de esos años, aunque es evidente, sobre todo en *Ajedrez*, que la sexualización de lo cotidiano se debe más a una búsqueda autorial de un norte artístico convincente en que se pueda anclar. Para su época tardía Salvador tenía plena conciencia de que a su público inmediato, el ecuatoriano, el uso que un autor serio hiciera de tramas de tipo «casa de la risa», llenas de trampillas, apariciones abruptas e ingeniosos giros secretos podía parecer incongruente en un país cuya narrativa tiende a ser pedagógica, en vez de un producto depurado de la educación. Casi todo historiador nacional ha argumentado que el país se organizaba mediante una lucha entre elementos culturales de conservación y de cambio, y al estar en la médula de ellos Salvador no intentó superar esa dicotomía.

En los relatos de *Sangre en el sol* no se puede observar la necesidad de considerar la exclusión del resto de los hechos sociales que componen lo cotidiano, como suele ocurrir en las dos primeras colecciones. En vez, se presenta un mundo domado por un orden social o una falta de mundo en que el tiempo de lo narrado se extiende innecesariamente. Los gustos y disgustos representados en las colecciones más recientes o últimas no son azarosos, puramente personales, o sin timón, sino incrustados en las estructuras de la

59. H. Salvador, «La noche en llamas», *Sangre en el sol*, pp. 383-405.

vida social o la psicología humana. La diferencia entre estos relatos y los anteriores es entonces una de nivel no de sustancia.

Por ejemplo, cuando en «La guitarra rota»⁶⁰ describe al borracho Rolando como respetuoso, pretencioso o abierto, el artista está haciendo lo que hacemos todos los días, atribuyéndole a un sujeto virtudes que son morales, pero estéticas. No obstante, si se sigue empleando sus primeros relatos como paradigma, se termina con la impresión (y no debe ser más que eso) de que se había alejado demasiado de la temática esencial que le dio su fama, o que tal vez en la segunda y última etapa solo pudo escribir acerca de sí mismo. La verdad es que Salvador no cambió el arte por la política, el escrutinio paciente por el criterio apurado, la palabra justa por la palabra fuerte. Cada escritor presenta su talento en sus términos, y mientras Salvador no era un escritor político en un sentido normal, algo en él requería que sobrepasara la política de su tiempo. Por esto, tal vez no debemos separar las ideas y hechos que le ayudaron y los hechos y cosas que le hirieron.

¿Qué otras diferencias hay entre los relatos de *La lírica resurrección*, *Sangre en el sol* y *Sacrificio*? En la primera tal vez no asombre la frecuencia con que Salvador parece proyectar su tristeza y ansiedad hacia sus personajes, quienes generalmente no tienen su propio sentido de introspección (sin mirarse el ombligo) e inteligencia. En *La lírica resurrección* el elenco social conformista, homogéneo, burgués diría su autor, de las primeras colecciones, que fue el meollo del microcosmos de Salvador, se reemplaza en la colección de 1966 por una comunidad tal vez más diversa. Sin embargo, los ecos del primer momento del autor yacen en que los personajes, detrás de su complacencia con los códigos de su clase, en verdad no se adhieren a ningún código ortodoxo de creencia o comportamiento. En los relatos de *Sangre en el sol* a veces nos convence que el mundo representado es lo que dice que es, pero con igual frecuencia parece ser un autor que tiene un interés personal, o que concede de mala gana la felicidad de sus personajes, o que los envidia y los arrastra por los suelos, porque los suelos son todo lo que conoce.

Concluimos con los relatos representativos de la última colección de Salvador, *Sacrificio*. En ésta, a pesar de incluir mujeres al borde de un ataque de nervios, o con varios niveles de histeria o frustración, surge la presencia de borrachos y los ambientes colegiales en que priman los profesores, funciona-

60. H. Salvador, «La guitarra rota», *Sangre en el sol*, pp. 407-442.

rios pedagógicos y psiquiatras, como en «Sacrificio», «La bomba» y «El mal estudiante». En estos, la represión y la expresión son causas gemelas de las complicaciones de la trama, basadas generalmente en la falta de armonía entre los personajes, que ya no son la «gente pobre» de los relatos iniciales. Los personajes son adultos (Carmen, en el cuento homónimo), llenos de las sombras, corrupción y confusión adultas. También son conflictivos (otra vez, borrachos), morbosos, solitarios, se encuentran a la deriva, y nunca logran el estoicismo o la voluntad de desafíos necesarios para mejorar sus condiciones, como en «Sacrificio». Si se supiera más de la vida de Salvador podríamos especular que, como Kafka y Kierkegaard (sobre todo por los subtextos contradictoriamente religiosos de las voces narrativas), sentía que su propia existencia era un tipo de error, un pecado, y su narrativa le daba la catarsis que necesitaba.

Reaparecen en estos relatos las referencias psiquiátricas. Así, en «Sacrificio» se diagnostica la «Psicosis de Korsakoff»,⁶¹ y se habla de «psicópatas» cuando al mismo narrador le surge la imagen del alcohol.⁶² Pero a diferencia de otros relatos, en éste la preocupación social está más determinada, porque según el narrador el alcohol afecta a todas las clases sociales sin distinción. Claro, algunos lectores se preguntarán qué hace ese tipo de comentario en una colección publicada en 1978, cuando el país entraba en la prosperidad y modernidad que lo definen hoy. La pregunta no tiene base, porque en ninguno de estos relatos Salvador especifica que está comentando sobre su país. Pero si se habla de las conexiones entre los libros de relatos de Salvador, en *Sacrificio* un texto como «Luz en la sombra», el más breve, permite el regreso a la representación de las clases más acomodadas.

¿Quiere esto decir que el autor pensaba que los problemas «burgueses» solo afectaban a esa clase? Aparentemente sí. Recuérdese que esta es la última colección de relatos del autor, con una carrera ya hecha, aunque olvidada. Tal vez por eso no deba sorprender que termine la colección con un relato radical, «La bomba»,⁶³ que es una síntesis de la temática de los anteriores, con el valor añadido de que hay ironías sobre las convenciones sociales (la «luna de miel»,⁶⁴ la infidelidad, etc.), pontificaciones analíticas como «Su actitud ante el alcohol encerraba los caracteres de lo compulsivo»,⁶⁵ o

61. H. Salvador, «Psicosis de Korsakoff», *Sacrificio*, p. 32.

62. Cfr. *ibid.*, p. 37.

63. H. Salvador, «La bomba», *Sacrificio*, pp. 100-134.

64. *Ibid.*, p. 114.

65. *Ibid.*, p. 118.

«Resultaba doloroso que las investigaciones de los científicos de todo el mundo, no hubieran podido aún explicar la patogenia de un cuadro psiquiátrico tan tremendo»,⁶⁶ que no compaginan con la aparente falta de preparación del narrador Guillermo. Una pregunta que queda es qué otro autor nacional se preparó o se obsesionó tanto con estos bemoles humanos. La respuesta es ninguno.

Para cada uno de los relatos de la última etapa los contextos son tan variados como las costumbres y tradiciones, el ambiente físico que describe el artista, y las expectativas culturales compartidas. Todos esos hilos determinan las reacciones estéticas con las cosas, sucesos y palabras cotidianas, y Salvador básicamente nos recuerda que así es, a la vez que proyecta su propia práctica artística. Dicho de otra manera, cuando recurre a la estética cotidiana Salvador convierte el discurso estético en un discurso más verdadero y fiel a la riqueza de la experiencia estética. Diferente de los relatos de su juventud, los de su madurez también se distinguen por enfatizar la acción en vez de la contemplación de situaciones que frecuentemente se traducían en «arte por el arte», sobre todo cuando la sexualidad colindaba con el deseo no cumplido o frustrado. Hacia el final de su producción de relatos Salvador ya no se acerca peligrosamente a exigirnos juzgar el arte por su contenido moral, o en términos más estéticos, sino de acuerdo a las relaciones del artista con su época. La idea es que lo único que separa al artista de la gente es que la conciencia privilegiada, digamos de las pulsiones de los seres humanos, es un suceso. Esa conciencia no es una diversión, escape o liberación de la lata cotidiana sino una experiencia no menos transformativa que un día en la cama con una amante, como tiende a ocurrir en los relatos de su etapa postrera.

CONCLUSIONES

El «estilo» total de los relatos de Salvador es el resultado de preferencias exactas, no de una acomodación a la época en que los escribe, porque si no cada relato de cada colección sería igual. Por intención o subconscientemente, Salvador escoge temas, adopta un tono, considera un orden para dejar caer significados, llega a un ritmo, selecciona una serie de efectos apropiados,

66. *Ibid.*, p. 124.

determina el habla de los personajes y marca las pautas de su discurso, convierte los referentes de cierto léxico en símbolos y establece conexiones entre párrafos. Por lo general, todo ese procedimiento es exitoso, y sugiere el carácter único de Salvador. En resumidas cuentas, su estilo no es ni inventivo ni exploratorio, como se puede decir generalmente de su primera etapa, sino preciso respecto a sus percepciones, adepto al diálogo y escrupuloso en el dialecto, rico en recuerdos, básicamente cuidadoso en las abstracciones, sensual y franco, nunca tosco o casual. En colecciones como *Sangre en el sol*, por ejemplo, es obvio que observaba astutamente, con precisión y de manera desconcertante. Sus relatos son joyas de la comedia existencial, de la angustia y moderación domésticas. Sobre todo, se nota que sabía lo que era crear un arte difícil de comprender, y por ende los lectores pueden creer que Salvador parece haberse metido a sus hogares, y desplegado una parte de ellos, a veces con regocijo, a veces con pena.

Como artista Salvador es uno de los que perduran debido a que establecen su persona muy temprano en sus carreras. Y la marca del verdadero literato profesional, el verdadero sobreviviente, es la capacidad para hacer que su presencia se sienta a través de un arco temporal considerable, sin sucumbir a las vicisitudes del comercio literario, dentro de lo posible. Salvador –como alguna vez aconsejó el cuentista estadounidense John Cheever, quien se dedicó a indagar en las entrañas de la clase media alta de su país– escribió con pasión y reconoció el poder y la fuerza de la sensualidad lujuriosa, y al hacerlo aparentemente escribía sobre las cosas más cercanas a su felicidad, y dolor. Esa sensualidad lujuriosa se manifiesta frecuentemente en actos fallidos y equívocos, en gestos que esperan la aceptación social para desbocarse en la intimidad. Pero como en la sociedad que representa Salvador esa aprobación nunca iba a llegar, la intimidad personal es la única condición que permite la expresión total del ardor y de varias «perversiones» como remedio a la represión social.

Aunque menos que en sus primeros relatos, toda esa expresión tenía que estar supeditada al arte, y esa es la pulsión que pulula y sobresale en los relatos de los sesenta y setenta, con los fallos que he mencionado. No obstante, el artificio de estos últimos es lo que mantuvo a Salvador en el lado equivocado de la línea que separa a un cuentista (no novelista) menor de uno mayor. En última instancia, controlaba mucho, dependía de los mismos trucos de estilo, y en un lenguaje no siempre apropiado para el potencial de desarrollo que muestran sus relatos. Por esa complicada progresión del artista

hacia la cotidianidad, y de ésta al artista menos libre, no tiene sentido juzgar a Salvador con los criterios ordinarios para el autor de «cuentos».

Como con los sueños, cuyas pulsiones psicológicas él conocía demasiado bien, es casi imposible decir qué hace que sus relatos funcionen, aunque tampoco es claro que el mismo Salvador lo sabía. El mundo que describe tal vez nunca existió tal como lo escribe, a pesar de que en su primer período y en el último parece verlo por dentro, imaginando no tanto cómo era sino cómo quería que fuera. Lo que tenemos aquí no es históricamente poco común: el progreso de un artista intensamente listo, una figura emocionalmente convulsionada cuyas preocupaciones aumentan con su consternación al ver que el «progreso» social no tiene dirección. El significado de una obra de arte, sabemos, se guía y estimula por la mente del artista, pero existe finalmente solo en la mente de los que la experimentan. Dicho de otra manera, Salvador era complicado en el mejor sentido de la palabra, y por eso se convirtió en un escritor más recordado que leído, y ni siquiera recordado tan bien. Digamos que no todos sus relatos pueden pasar al canon del género. No importa, porque por cualquier medida, los que recordamos son de por sí un archivo excelente, y solo hay que ordenar sus relatos para enterarnos de los que podemos añadir a su enorme legado. ☘

Fecha de recepción: 02 abril 2009

Fecha de aceptación: 15 mayo 2009

Obras citadas

- Adorno, Theodor W., *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Taurus, 1987.
- Budd, Malcolm, «Artistic Value», en Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, edit., *Aesthetics and the Philosophy of Art-The Analytic Tradition*, Oxford, Blackwell, 2004, pp. 262-273.
- Corral, Wilfrido, «Humberto Salvador y Pablo Palacio: política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta», en Gabriela Pólit, edit., *Crítica literaria ecuatoriana. Antología*, Quito, FLACSO, 2001, pp. 251-306.
- «El realismo histórico y la crítica indirecta», en *Kipus, revista andina de letras*, No. 17, Quito, I semestre 2004, pp. 87-92.
- Corsini, Raymond J., edit., *Concise Encyclopedia of Psychology*, Nueva York, John Wiley & Sons, 1987.
- Davies, Stephen, «Weitz's Anti-Essentialism», en Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, edit., *Aesthetics and the Philosophy of Art-The Analytic Tradition*, Oxford, Blackwell, 2004, pp. 63-68.

- Eliot, T. S., «Tradition and the Individual Talent», en *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Londres, Methuen & Co., 1964, pp. 47-59.
- Freud, Sigmund, «Dostoievsky and Parricide», en Trad. James Strachey *et al.*, edits., *Civilization and its Discontents, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londres, The Hogarth Press, 1961, pp. 177-194.
- Salvador, Humberto, *Ajedrez*, Quito, Talleres de la Escuela de Artes y Oficios, 1929.
- *Taza de té*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1932.
- *La lírica resurrección (relatos)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1966.
- *Sangre en el sol*, Guayaquil, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Guayaquil, 1974.
- *Sacrificio*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1978.
- *La navaja y otros cuentos*, Quito, Libresa, 1994.
- Secaira, Juan V., *Obsesiones urbanas. Ensayo crítico sobre la obra narrativa de Humberto Salvador*, Quito, Ediciones el tábano, 2007.
- Valles Calatrava, José R., *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Editorial Alhulia, 2002.