

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS



20 I Y II SEMESTRE
2006

>

Santiago **CEVALLOS**,

Propuestas literarias modernas:
la incorporación de otros lenguajes
en las narrativas icaciana y palaciana

Plutarco **NARANJO**,

Los *Capítulos que se le olvidaron
a Cervantes* de Juan Montalvo

Christian **LEÓN**,

Apuntes para el análisis del documental
indigenista en Ecuador

Alejandro **QUIN**,

Silencios deliberados, silencios falsos:
La Condamine y la cacería de fábulas
en el siglo XVIII

Raúl **VALLEJO**,

La Bufanda del Sol, segunda etapa:
aproximación inicial



KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS

20 EN EL SEMESTRE
2007

HOMENAJE

- SANTIAGO CEVALLOS** 5
Propuestas literarias modernas: la incorporación de otros lenguajes en las narrativas icaciana y palaciana
- PLUTARCO NARANJO** 29
Los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* de Juan Montalvo

ESTUDIOS

- NATÀLIA ESVERTIT COBES** 49
La Academia Hispano Ecuatoriana de Barcelona:
un proyecto ecuatorianista en Cataluña (1927-1938)
- CHRISTIAN LEÓN** 73
Apuntes para el análisis del documental indigenista en Ecuador
- ALEJANDRO QUIN** 91
Silencios deliberados, silencios falsos:
La Condamine y la cacería de fábulas en el siglo XVIII
- RAÚL VALLEJO** 107
La Bufanda del Sol, segunda etapa: aproximación inicial

CRÍTICA

- GALO F. GONZÁLEZ** 129
Juego de parodias en *Entre Marx y una mujer desnuda*
de Jorge Enrique Adoum

LIZARDO M. HERRERA <i>Cobra y el juego de la simulación</i>	139
AMALIA GLADHART El icono remendado: fe, género y justicia en <i>El Cristo feo</i> de Alicia Yáñez Cossío	155
FELIPE GARCÍA QUINTERO Consideraciones en torno al cronotopo del mito en <i>Pedro Páramo</i>	163
MARCELO BÁEZ <i>Pictura et poiesis</i> : la transcodificación en la poesía de Medardo Ángel Silva	177
MARTHA RODRÍGUEZ Fragmentación de la <i>ciudad letrada</i> : el poeta en tres novelas del siglo XIX: <i>Cumandá, Lucía Jerez, y De sobremesa</i>	189

NOTAS Y APUNTES

<i>Carabelas, indianas y migraciones</i> : fuera de los museos de España por Humberto E. Robles	201
---	-----

RESEÑAS

Fernando Albán, Cristina Burneo, Santiago Cevallos e Iván Carvajal, <i>La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana</i> por Guillermo Bustos	205
Juan Valdano, <i>Identidad y formas de lo ecuatoriano</i> por Antonio Sacoto	210
Cecilia Mafla Bustamante, <i>Arí-sí-yes. Análisis lingüístico y evaluación de las traducciones de Huasipungo al inglés</i> por Rosario Gómez	217
Roberto Bolaño, <i>2666</i> por Edwin Alcarás	221
Lucrecia Maldonado, <i>Salvo el calvario</i> por Raúl Vallejo	222
Raúl Arias, <i>Duende escapado del espejo</i> por Jorge Núñez Sánchez	224
Jorge Icaza, <i>Teatro</i> por Alicia Ortega Caicedo	227
María Leonor Baquerizo, <i>Las grandes cosas se pierden en la niebla</i> por Maritza Cino Alvear	231

Raúl Serrano Sánchez, <i>Catálogo de ilusiones</i> por Martha Rodríguez	233
Carlos Martínez Sarasola, <i>Nuestros paisanos los indios</i> por Zulma Sacca	236
Stalin Alvear, <i>El reino de los vencidos</i> por Yovany Salazar Estrada	238
Marcelo Báez, Dalton Osorno, eds., <i>El escote de lo oculto:</i> <i>antología del relato prohibido</i> por Raúl Serrano Sánchez	242
Aleyda Quevedo Rojas, <i>Soy mi cuerpo</i> por Alicia Ortega Caicedo	247

REFERENCIAS	251
--------------------	-----

ÍNDICES DE LOS PRIMEROS VEINTE NÚMEROS DE KIPUS	259
--	-----

De autores	260
------------	-----

De artículos	267
--------------	-----

De reseñas y textos varios	277
----------------------------	-----

COLABORADORES	283
----------------------	-----

H O M E N A J E

Propuestas literarias modernas: la incorporación de otros lenguajes en las narrativas icaciana y palaciana¹

SANTIAGO CEVALLOS

EN EL CONTINENTE americano en el siglo XIX, la modernidad se caracteriza por la búsqueda de autonomía de las distintas esferas de la vida social. Por supuesto, dicha modernidad en América Latina se expresa y desarrolla en forma desigual en cada una de las regiones. Como lo anota Julio Ramos, siguiendo a Weber, ésta se definía, en gran medida, por la tendencia a la separación y burocratización de los distintos saberes autonomizados.

La literatura busca su autonomía, sobre todo, en el último cuarto del siglo mencionado. Esta separación de esferas no significa en lo absoluto un recogimiento u ocultamiento de las letras en los límites del texto o bajo formas estetizantes. Como escribe Ángel Rama en *La ciudad letrada*, pese a la relativa especialización de los literatos, la literatura en el continente continúa vinculada con la política. Por lo menos desde el cubano Martí, se da la inclusión en la literatura de elementos que «contaminan» y «ejercen violencia» sobre el espacio mismo del discurso, transformándolo radicalmente.

-
1. Al celebrarse en 2006 el centenario del natalicio de Jorge Icaza y Pablo Palacio, *Kipus* rinde tributo a estas figuras clave de la literatura ecuatoriana y latinoamericana del siglo XX con el presente ensayo de Santiago Cevallos, que es parte de las celebraciones que el Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, con la concurrencia de otras instituciones públicas, concretó con el «Congreso Internacional Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias», realizado en Quito del 18 al 22 de septiembre de 2006 y que contó con la presencia de críticos, académicos y escritores de América Latina, Estados Unidos, Francia, España, Italia y Alemania, cuyas ponencias formarán parte de un libro que será publicado próximamente (N. del E.).

De esta manera, en el siglo XX en el Ecuador, surgen propuestas literarias que se apoyan e incorporan a la literatura distintos lenguajes, tradicionalmente exiliados por el *statu quo* estético.

En la literatura icaciana irrumpe con gran fuerza el habla de los sectores dominados del país, del indio y el cholo. La representación de la sociedad no busca encubrir los problemas y el dominio, sino que, muy por el contrario, la literatura de Icaza introduce, también, muchos elementos del teatro con el propósito de recrear la gran farsa social.

En la obra de Pablo Palacio (Loja, 1906-Guayaquil, 1947) habitan, a su vez, distintos tipos de lenguajes, los cuales construyen su universo narrativo. La incorporación de dichos lenguajes en la literatura palaciana tiene lugar de una forma ciertamente particular, ante todo irónica y definida a partir de un juego de aproximaciones y distanciamientos.

La relativa autonomía que habrían ganado las distintas esferas de la vida en la sociedad es puesta en cuestión en las literaturas de ambos escritores. En sus textos, las fronteras entre los distintos discursos borran sus límites.

Así, por ejemplo, en el cuento «Un hombre muerto a puntapiés» (1927) o en *Débora* (1927), la distancia entre los discursos cinematográfico, filosófico, científico o periodístico se salva al interior de ambos relatos. Mediante el trabajo artístico palaciano de ficcionalización, estos lenguajes se refuncionalizan y se logran descubrir sus múltiples intersecciones.

De la misma manera, en *Media vida destumbrados* (1942), «El nuevo San Jorge» (1953) y *El Chulla Romero y Flores* (1958), la representación icaciana de la problemática social se efectúa mediante el apoyo en distintos niveles del lenguaje teatral. En *Atrapados* (1972), por su parte, la construcción del discurso se asienta sobre fragmentos de otras obras de Jorge Icaza (Quito, 1906-1978), narrativas y dramáticas, reseñas periodísticas, en un juego complejo de reflejos y resonancias.

La escritura de estos dos autores busca una representación más cabal de la sociedad de principios del siglo XX y sus conflictos. Ninguno de ellos traiciona, en lo absoluto, la autonomía de la creación artística. Muy por el contrario, existe una intensa preocupación por la elaboración estética de los lenguajes, tradicionalmente extraños a las letras, que se incorporan a sus textos. Para ello, Icaza y Palacio se sirven de la ironía y la parodia, con el propósito de criticar una época absolutamente excluyente, pletórica de lenguajes que buscan dar cuenta del mundo desde perspectivas extremadamente limi-

tadas como la filosofía y la historia de corte positivista, el periódico, el cine o el teatro, la misma literatura denominada como realista.

En la república de las letras, la escritura se autorizaba extendiendo su dominio sobre la contingencia y anarquía del mundo representado, en un sistema en que representar era ordenar el «caos», la «oralidad», la «naturaleza», la «barbarie» americana. Así, entre las letras y el proyecto modernizador, que encontraba en la escritura un modelo de racionalidad y un depósito de formas, había una relación de identidad, no simplemente de «reflejo» o semejanza.²

En el transcurso del siglo XIX hasta llegar al período de la década del 30 del siglo anterior, la literatura pondrá en cuestión su voluntad racionalizadora. A su vez, su posición crítica frente a los proyectos modernizadores se irá radicalizando en muchos de los escritores, quienes dan cuenta en sus obras del grado de destrucción que deja a su paso, en muchas ocasiones, el ansiado progreso. Esta literatura es testimonio de la exclusión y la violencia de un mundo que se mercantiliza velozmente.

Paradójicamente, la racionalización y la separación de las distintas esferas sociales provocaron la emergencia de la literatura como discurso moderno y, a su vez, como crítica a ese mundo en vías de modernización.

De esta manera, esta corriente crítica de las literaturas del continente ampliará su influencia sobre la vida pública y se autorizará en cuanto discurso cuestionador de la modernidad capitalista; desarrollará una ideología antiimperialista y defenderá el ser latinoamericano; no buscará más la consolidación ni estará al servicio de un Estado elitista.

En las literaturas icaciana y palaciana es evidente esta evolución de las letras del continente. La construcción de un imaginario nacional más justo y la búsqueda de un ser latinoamericano mestizo son, en definitiva, dos propuestas fundamentales de la obra del escritor quiteño. Palacio se inserta, de la misma manera, en la crítica a la modernidad mediante la construcción artística de un universo singular que se rebela en contra de las representaciones homogenizantes. Sus personajes y espacios urbanos no se someten a los impulsos domesticadores de la sociedad. Hay en Palacio una cesura radical del sometimiento de lo «bárbaro» al «orden» del discurso. Ni su literatura, ni la

2. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad*, p. 50.

de Icaza son herederos de las propuestas de algunos de los escritores del XIX, habitantes de la «república de las letras».

Por el contrario, la violencia, el caos y la muerte provienen según las representaciones de las literaturas del realismo social –como la del propio Icaza y todo el llamado grupo de Guayaquilæ de lo supuestamente civilizado y civilizatorio. Los señores latifundistas, los clérigos, los funcionarios estatales, en muchos de los casos obedeciendo intereses del capitalismo extranjero, son quienes crean en estos relatos un territorio de destrucción.

Estas propuestas literarias recrean un territorio caracterizado por la exclusión de sus habitantes y realizan un doble movimiento: denuncian la opresión y construyen un territorio más democrático, mediante la incorporación de elementos silenciados de la sociedad. La palaciana y la icaciana son, desde esta perspectiva, literaturas que se constituyen como territorios marginales dentro del espacio literario; habitan los márgenes de la cultura dominante. Las literaturas ecuatorianas y latinoamericanas moran de una manera particular en el territorio literario. Este hecho marca profundamente la estructura de sus discursos literarios.

Se trata de un hecho fundamental en la historia de los discursos latinoamericanos: la desigualdad de la modernización y los desplazamientos que en América Latina sufren los lenguajes, en este caso modernos del «Primer Mundo», resultan en apropiaciones irrepresentables por las categorías de la historia europea o norteamericana. Esos desplazamientos, a su vez, por momentos anticipan las críticas de las categorías y discursos que posteriormente se darían en su contexto primario. Ese fue el caso de la literatura como institución en América Latina, cuya falta de bases materiales, cuyo itinerario de viaje de los centros de la cultura occidental a las zonas periféricas, posibilitaron su emergencia como un discurso intensamente heterogéneo, siempre abierto a la contaminación.³

La «contaminación» del discurso literario es clara en toda la obra narrativa palaciana. Resultan evidentes las posibilidades que descubrió Palacio en dicha contaminación. A su vez, el borramiento de las fronteras entre los distintos discursos en sus relatos está encaminado a la crítica de los mismos y al cuestionamiento a la «pureza» o prestigio de la literatura que se venía escribiendo en el Ecuador de aquella época. De la misma manera, la novela ica-

3. *Ibidem*, p. 81.

ciana, *Atrapados*, aunque pertenece a un momento absolutamente diferente, revela también un tramo distinto de la trayectoria de las literaturas latinoamericanas con relación a los discursos modernos.

TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO: CIUDAD Y CAMPO LITERARIOS

La ciudad refiere a un sitio real de las relaciones sociales. A su vez, ella tiene que ver con los discursos de orden y disciplina de configuración del espacio, y, también, con sus representaciones al margen del ejercicio del poder oficial. En cierta medida, la construcción material y discursiva de la ciudad es producto de un deseo de unidad y dominio. Mas, varias de las representaciones literarias entran en conflicto con los proyectos disciplinadores⁴ y dan cuenta de la ciudad como un sitio fragmentario por excelencia.

En la Colonia, este sitio estaba constituido, ante todo, como proyecto político. Detrás de su construcción, en tanto discurso y espacio concreto, había una voluntad racionalizadora, que se mantiene con ciertas variantes hasta el siglo XIX. Dicho discurso, que nació el XVI debido a las exigencias fiscales y de evangelización de la población indígena, sobre todo, variará a lo largo de los siglos y recobrará fuerza junto a los proyectos de estados nacionales.

En la época en que Sarmiento publicó *Facundo* (1845), la escritura tenía como objetivo la construcción de un territorio de civilización y estaba estrechamente vinculada con los proyectos de modernización de los estados nacionales.

La escritura en ese siglo ordena y define el territorio del desierto y la barbarie. En el marco de un proyecto político amplio, ella construye a partir de la representación un lugar que debe ser disciplinado y civilizado.

Sarmiento, al comparar la República Argentina de aquellos tiempos con los pueblos árabes, anota que «el progreso está sofocado, porque no puede haber progreso sin la posesión permanente del suelo, sin la ciudad, que es la que desenvuelve la capacidad industrial del hombre y le permite extender sus adquisiciones».⁵

4. Estos proyectos impuestos por las élites dominantes buscan, sobre todo, la sujeción de los ciudadanos a normas de todo tipo y la consolidación de estados nacionales altamente excluyentes.

5. Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Madrid, Alianza, 1998, p. 69.

En el discurso del escritor argentino, la ciudad representa la civilización. Es muy clara, entonces, la oposición entre ciudad y desierto en cuanto representaciones de civilización y barbarie, respectivamente.

En *Facundo* se recrea la vida de los gauchos en la campaña con el objetivo de identificarla con el lugar de la barbarie. Este territorio –asimilable al campo– que se encuentra más allá de la ciudad es visto en el texto como deshabitado. Se lo convierte a través de la escritura en el desierto, en un lugar despoblado de civilización. Se elimina mediante un trazo la vida del gaucho y, de la misma manera, se edifica en oposición un lugar de civilización, que en cuanto proyecto político estaría por venir.

La escritura de Sarmiento es, en este sentido, una arquitectura civilizatoria. Busca salvar el desierto para que llegue la ciudad. Crea la barbarie en su discurso para destruirla; la expulsa de cualquier proyecto modernizador. En Sarmiento no hay redención posible. Si bien él parece dejarse seducir en algunos pasajes de su libro por la vida del gaucho, esto debe ser interpretado, ante todo, como gesto de supuesta imparcialidad. Su discurso excluye absolutamente al gaucho de la vida moderna. El siglo XII que, según su pensamiento, habita la pampa, no tiene cabida en la modernidad del XIX.

Como se lee en el texto de Ramos, citado más arriba, con

Martí la literatura problematiza su relación con la voluntad racionalizadora, legitimándose en función de la defensa de una «tradición» que a veces inventa y como crítica del proyecto modernizador, que a su vez ha desarrollado sus propios aparatos discursivos, emancipándose de las letras y los letrados tradicionales.⁶

Si la literatura de Sarmiento está vinculada a un proyecto político modernizador, que se enmarca dentro de una concepción de política restringida al ámbito de lo estatal, Martí busca, en cambio, la institución de la literatura como un discurso moderno.

La literatura martiana se aparta de los sistemas de las letras de voluntad racionalizadora –como el de Sarmiento– y busca una escritura que cree una realidad distinta, incluyente, más compleja, a partir de la renovación del lenguaje.

6. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad*, p. 51.

En el siglo XIX existía una relación directa entre la ley, la administración del poder y la autoridad de las letras. Estas últimas diferenciaban la civilización –europeizante– de la barbarie –americana–.⁷

Después de dicho período, la política en la literatura se erige como un discurso, muchas veces, en contra del Estado y su proyecto excluyente. La palabra alcanza una dimensión política, ya no como el brazo artístico de un proyecto político liberal modernizador, sino como la creación de un territorio literario incluyente y democrático, que apela, también mediante la innovación del lenguaje, a los discursos modernizadores homogenizantes.

El discurso de Martí es una clara crítica a la oposición sarmentiana entre ciudad y desierto, civilización y barbarie, Europa y América. Para el escritor cubano, la oposición tiene lugar, más bien, entre la falsa civilización y la naturaleza.

En torno a la ciudad se crean una serie de discursos en el transcurso de los últimos siglos en territorio americano, los cuales están, como he anotado, estrechamente vinculados con el poder. Estos son de carácter jurídico, religioso, político, educativo, económico y artístico, y están formulados por una serie de funcionarios adscritos a los proyectos oficiales de gobierno.

Las ciudades despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación, y la simbólica que la ordena e interpreta, aunque sólo para aquellos espíritus afines capaces de leer como significaciones los que no son nada más que significantes sensibles para los demás, y, merced a esa lectura, reconstruir el orden.⁸

La ciudad es presentada por Rama en su doble dimensión. Introducirse en ella es una suerte de aventura en un laberinto de calles y signos, que el habitante debe descifrar y conferir algún orden.

En el tránsito del siglo XIX al XX, este espacio sufre un fuerte cambio. La ciudad moderna es percibida ahora, ante todo, como un ente fragmentario. A su vez, ella es percibida como lugar de una violencia fragmentadora del yo.⁹

7. *Ibidem*, p. 71.

8. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984, p. 38.

9. Cfr., Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad*, p. 73.

Las ciudades de América Latina a finales del siglo XIX, pero, sobre todo, a comienzos del XX, estuvieron inmersas en procesos de gran crecimiento. Quito triplicó su cantidad de habitantes durante este período. Esto se debió, en gran medida, a la llegada en ferrocarril de gran cantidad de inmigrantes del campo, escapando, en algunos casos como se lee en las obras de Icaza, de la pesadilla del llamado progreso y en busca de supuestas oportunidades en la ciudad, símbolo de crecimiento y ascenso social.

Dentro del proceso de estructuración del espacio ecuatoriano, entre el siglo XIX y XX según Deler, se pueden distinguir tres elementos constitutivos: el crecimiento demográfico y su nueva repartición regional, el impacto del uso de los modernos medios de comunicación (navegación fluvial a vapor y ferrocarril) y la multiplicación de los intercambios interregionales con la aparición del mercado interno.¹⁰

Las representaciones discursivas de la ciudad de Quito en estas primeras décadas son muy variadas. Algunas se articulan con el poder oficial y otras son muy críticas de aquéllas construidas desde los gobiernos locales y nacionales. La ciudad se ve enfrentada no sólo a discursos que buscan imponerse como única representación, sino también a agresivos proyectos urbanísticos de modernización.

Como lo anota Bolívar Echeverría en *Las ilusiones de la modernidad*, el urbanicismo «es el progresismo, pero transmutado a la dimensión espacial; la tendencia a construir el territorio humano como la materialización incesante del tiempo del progreso».¹¹

En la modernidad capitalista se pretende constituir el mundo de la vida cotidiana, como lo anota Echeverría, como sustitución del caos por el orden y de la barbarie por la civilización; se quiere erigir la ciudad como recinto exclusivo de lo humano. Esta idea pretende romper, por lo demás, la dialéctica entre lo rural y lo urbano.

10. Guillermo Bustos, «Quito en la transición: Actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)», en *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la Historia*, Quito, Dirección de Planificación I. Municipio de Quito / Consejería de Obras Públicas y Transporte, Junta de Andalucía, 1992, p. 167.

11. Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM / El Equilibrista, 1995, p. 152.

Por lo tanto, este hecho que había anotado en relación con la escritura sarmentiana es una concepción del mundo que se despliega en distintos niveles de la estructura social.

En Palacio se lee, entonces, un cuestionamiento radical a la pretensión de construir la ciudad como un sitio de lo humano homogenizado y domesticado. Paradójicamente es, quizá, una ciudad salvaje la construida por él en sus textos. En *Vida del ahorcado* (1932), por ejemplo, en el fragmento simbólico «La rebelión del bosque», el narrador que parece estar colgado de uno de los árboles de los bosques de la ciudad, describe con ironía los trazos geométricos de la ciudad, que son, en definitiva, garabatos humanos, que encierran a los hombres: «Aquí estoy a la sombra, enrejado dentro de la ciudad como mono de circo». ¹²

De la misma manera, la ciudad de Quito recreada en las obras de Icaza es un espacio lleno de contradicciones; la dialéctica entre campo y ciudad se radicaliza, más bien, en este espacio en crecimiento. La representación de lo humano se sitúa tanto en el campo como en la ciudad; la vida está sometida a la explotación en estos dos lugares sociales. En la literatura icaciana no hay vaciamiento simbólico del significado campo. Si bien es cierto, en los textos de Icaza los personajes huyen forzosamente de la explotación en el campo, éste permanece como posibilidad abierta de territorio de justicia futura. Basta recordar las líneas finales de Andrés Chiliquinga y *Huasipungo* (1934):
¡Ñucanchic huasipungo!

En las primeras décadas del siglo XX, el cabildo quiteño impulsa ambiciosos planes urbanísticos, que son parte, en alguna medida, de los grandes proyectos modernizadores de las élites. Manuel Espinosa Apolo, en *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito*, anota que la fisonomía de la ciudad cambió drásticamente durante la primera mitad de dicho siglo. Según él, esto parecía «marcar el declive de la ciudad decimonónica y anunciar el arribo de la ciudad moderna». ¹³

Las representaciones de la ciudad icaciana y palaciana deben ser entendidas, sin embargo, como una suerte de discursos alternativos a aquéllos que buscan simplificar la realidad urbana y volverla funcional a los intereses de las élites de poder.

12. Pablo Palacio, *Vida del ahorcado*, p. 166.

13. Manuel Espinosa Apolo, *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2003, p. 17.

En efecto, éste es el caso de *Débora* y «Un hombre muerto a punta-piés», o de las novelas de Icaza *En las calles* (1935), *Media vida destlumbrados*, *El Chulla Romero y Flores* y su cuento «Éxodo» (1933).

La ciudad de Quito representada en estas narrativas abarca un período de al menos tres décadas. Pues si bien es cierto que *El Chulla Romero y Flores* se publica a fines de la década de los 50, la ambientación de la novela parece corresponder a principios de los 40.

En todo caso, lo que se lee en estas obras es el intenso cuestionamiento a las representaciones sociales orquestadas desde el poder y que lo que buscan es ocultar una realidad extremadamente conflictiva de dominación y miseria. A su vez, se critica la irrupción agresiva de discursos lejanos a la realidad social del país y que son adoptados, muchas veces, como modas intelectuales o como escape de la realidad presente. Una clara crítica a esta forma de vivir únicamente en sistemas abstractos de pensamiento se encuentra en el cuento palaciano «Un nuevo caso de *mariage en trois*» (1925).

La novela icaciana que tiene al chulla como personaje principal, revela una relación muy interesante entre la construcción del espacio y la marginación social. Esta obra da cuenta de la manera en que la identidad personal y social de los personajes dividen espacialmente el mundo del individuo.

Por otro lado, la ciudad de Quito recreada en la novela revela en sus fachadas una gran tensión de orígenes, temporalidades y clases sociales. En el cuerpo de la ciudad es posible leer los conflictos de sus habitantes.

Mezcla chola —como sus habitantes— de cúpulas y tejas, de humo de fábrica y viento de páramo, de olor a huasipungo y misa de alba, de arquitectura de choza y campanario, de grito de arriero y alarido de ferrocarril, de bisbeo de beatas y carajos de latifundista, de chaquiñanes lodosos y veredas con cemento, de callejuela antiguas —donde las piedras, las rejas, las espadañas coloniales han detenido el tiempo en plena aldea—, plazas y avenidas de amplitud y asfalto ciudadanos.¹⁴

Cabe recordar, una vez más, que en la literatura icaciana la representación del campo desempeña un papel de suma importancia. No es el lugar de la barbarie en el sentido sarmentiano, ni tampoco un espacio idílico como en la literatura indianista del siglo XIX.

14. Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, Quito, Libresa, 2005, p. 107.

El campo icaciano recrea una geografía indómita, que intenta ser domesticada para provecho de los latifundistas, gamonales, tenientes políticos o clérigos.

Este espacio intenta ser dominado, a su vez, mediante la violencia sobre el cholo y, ante todo, sobre el indio, quien parece estar en el imaginario icaciano ligado a la tierra, formando un todo con ella.

Uno de los más atrevidos y pertinaces negociantes en madera es el indio «Cucuyo». Nadie sabe cuándo llegó al pueblo. Se lo encontró allí desde siempre, pegado a la tierra como una estaca, como un árbol, como algo que completa la línea del paisaje. Había desmontado un claro en la selva donde tenía la choza, un perro, un jergón en el suelo y unos trozos de cetro para salir con ellos a la feria del pueblo cercano.¹⁵

Es necesario precisar en este momento, sin embargo, que la incorporación de otros lenguajes y de una visión teatral de la vida se da, ante todo, en la recreación del espacio social urbano en reconfiguración y crecimiento. Esto, exceptuando el caso de «El nuevo San Jorge», cuento en que abundan los recursos teatrales en la reconstrucción literaria del drama de un pueblo que vive azotado por el hacendado.

En la literatura de Palacio predomina, en cambio, la recreación subjetiva del espacio urbano, a partir de la crónica de personajes singulares que transitan las calles, los arrabales, los lupanares del Quito de los años 20 y 30.

En la representación palaciana, la ciudad se descubre sin ningún tipo de maquillaje. Hay un trabajo artístico de recreación de la ciudad que lo que busca es dejar al desnudo la problemática urbana y revelar a sus actores. Palacio se vale de un sinnúmero de artilugios técnicos y de distintos lenguajes, que posibilitan una representación descarnada de la ciudad que pretende ser modernizada.

[A propósito de la ciudad martiana] La ciudad, en ese sentido, no es simplemente el trasfondo, el escenario en que vendría a representarse la fragmentación del discurso distintivo de la modernidad. Habría que pensar el espacio de la ciudad, más bien, como el campo de la significación misma, que en su propia disposición formal —con sus redes y desarticulaciones— está atravesado por la fragmentación de los códigos y de los sistemas tra-

15. Jorge Icaza, *Media vida deslumbrados*, Quito, Ed. Quito, 1942, p. 198.

dicionales de representación en la sociedad moderna. Desde esa perspectiva, la ciudad no sólo sería un «contexto» pasivo de la significación, sino la cristalización de la distribución de los mismos límites, articulaciones, cursos y aporías que constituyen el campo presupuesto por la significación.¹⁶

Habría, entonces, una correspondencia directa entre ciudad y discursos modernos. Debido a la proliferación de sistemas de representación, este espacio moderno, en efecto, no puede ser entendido desligado de los discursos que atraviesan la vida moderna y constituyen a la ciudad, tanto como a sus habitantes.

Por lo demás, tanto la ciudad palaciana como la icaciana no pueden ser entendidas como meros escenarios. Hay un fundamental juego de correspondencias tanto entre ciudad y psicología de los personajes, como entre rasgos arquitectónicos y culturales.

La modernidad de corte positivista pretende desconocer una de sus principales características, a saber, la fragmentariedad de los discursos y de la ciudad, en sus dimensiones concreta y narrativa. La ciudad, como lo anota Ramos, espacializa la fragmentación del orden tradicional del discurso. Por lo tanto, la posibilidad misma de su representación es problemática y las literaturas de estos dos autores ecuatorianos buscan hacer evidente este hecho.

El espacio urbano no es escenario, sino la materialización misma de la imposibilidad de construir un relato sin fisuras ni aporías. Los lugares marginales representan en su singularidad los límites de una representación homogenizante.

La ciudad condensa la problemática de lo irrepresentable, como se lee en el texto de Ramos. Es por ello que Palacio se vale de otros discursos incorporados de manera irónica para intentar dar sentido a la realidad o, más aún, para revelar el sinsentido de la ciudad moderna, que intenta ser maqui-llada o poblada masivamente con discursos filosóficos, cinematográficos, periodísticos o científicos. En la literatura de Icaza, la realidad toda, definida por la violencia y el dominio, no puede ser representada sin recurrir a la comparación de la vida como una gran farsa cotidiana.

16. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad*, p. 118.

CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO MODERNO

Para el alemán Zygmunt Bauman en *Modernidad líquida*,¹⁷ la historia del tiempo habría comenzado con la modernidad. Según él, la modernidad es la historia del tiempo. Efectivamente, en lo que ahora llamamos de forma tan general modernidad tiene lugar una revolución en la concepción del tiempo.

Para Echeverría, la modernidad es un modo de totalización civilizatoria, en la cual la socialización mercantil forma parte constitutiva de su esencia y, sin embargo, la socialización mercantil-capitalista es tan sólo una de sus posibles actualizaciones.

A diferencia del siglo XIX, en el XX el predominio de lo moderno es un hecho decisivo. La modernización del mundo parece una fatalidad sin opciones posibles. Cabe recalcar, no obstante, que lo que se entiende por moderno es mutable en cada época de la vida humana y tan sólo ahora se concibe la modernidad como una totalización del mundo de la vida, una forma histórica de totalización civilizatoria de la vida humana marcada por el hecho capitalista. Como lo anota el mismo Echeverría en su texto, el capitalismo es «una forma o modo de producción de la vida económica del ser humano: una manera de llevar a cabo aquel conjunto de sus actividades que está dedicado directa y preferentemente a la producción, circulación y consumo de los bienes producidos».¹⁸

Esta articulación compleja entre capitalismo y modernidad es vivida actualmente como natural, lo que da cuenta del grado de consolidación de este tipo de organización económica en la modernidad. Parece impensable en nuestro siglo una modernidad no capitalista, sin embargo, la convivencia con este modo de organización del mundo de la vida no es homogéneo; cada región, cada momento histórico ha adoptado una actitud frente a este hecho, ha optado por una forma de vivirlo, denominada por Echeverría como *ethos*.

La modernidad presenta un proceso de consolidación a partir «de un cambio tecnológico que afecta la raíz misma de las múltiples ‘civilizaciones materiales’ del ser humano»,¹⁹ que habría empezado lentamente en la Edad Media y acelerado su ritmo a partir del siglo XVI.

17. Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

18. B. Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, p. 146.

19. *Ibidem*, p. 149.

Efectivamente, esta aceleración del tiempo de la vida es uno de los rasgos característicos de la vida moderna. El llamado progresismo tiene a la innovación como un valor positivo absoluto. Se tiende a experimentar el tiempo como una línea continua ascendente, «sometida de grado a la atracción irresistible que el futuro ejerce por sí mismo en tanto que sede de la excelencia».²⁰

Si bien en Palacio se descubre una actitud ambigua frente a la idea de progreso, su discurso literario es fuertemente crítico frente a las intenciones de concebir el tiempo como una línea sin fisuras.

Hay un definido sentimiento de lo anacrónico ante la amenaza de un hombre moderno, que pasará haciéndose de lado para que la intimidad de las casas no manche su vestido o lo deje emparedado entre pintura de esclavos. Ahora el barrio se muere; se viene encima «El Relleno» que modernizará la ciudad, porque algunos se han cansado de las calles antiguas.²¹

La modernidad parece traer consigo, además, un marcado conflicto entre lo nuevo y lo viejo. La tensión entre pasado, presente y futuro no tiene lugar sólo en la vida mental del personaje principal de la novela *Débora* –el Teniente– y en su proyección sobre la arquitectura, sino que, a su vez, la arquitectura está cargada de tiempo y proyecta sus conflictos sobre los sujetos. Es preciso acotar, sin embargo, que el conflicto aparente o suscitado entre tradición y modernidad debe ser analizado con detalle, pues la disciplina histórica que aborda este período matiza claramente esta relación. En la novela misma, como había señalado arriba, la posición del narrador frente a la tradición y la modernidad no se deja definir con claridad. Por cierto, la puesta en crisis y la refuncionalización de las culturas tradicionales es uno de los cuatro núcleos principales de gravitación de la actividad social específicamente moderna como se lee en *Las ilusiones de la modernidad*.

Por lo demás, esta tensión fuerte entre cultura moderna y tradicional, sostiene gran parte de las literaturas ecuatorianas denominadas del realismo social. Basta recordar *Los que se van*,²² *Los Sangurimas*,²³ el mismo *Éxodo de*

20. *Ibidem*, p. 161.

21. Pablo Palacio, *Débora*, p. 129.

22. Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara, y Enrique Gil Gilbert, *Los que se van*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana / Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura 2004 [1930].

23. José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Quito, El Conejo, 1984 [1934].

*Yangana*²⁴ que cierra un ciclo de las literaturas de este país. Toda la obra icaciana se encuentra atravesada, también, por un encuentro, muchas veces violento, entre distintas temporalidades.

Como anotaba anteriormente, la ciudad de Quito es caracterizada en *El Chulla Romero y Flores* como una mezcla entre lo rural y lo urbano, lo moderno y lo premoderno; zona limítrofe en la concepción moderna este último concepto, entendido como un pasado por superar.

Los habitantes de la ciudad representada en esta novela viven atrapados entre varios mundos. En el transitar por la ciudad se escuchan distintas voces que hablan de realidades distintas, de tiempos pasados –riquezas perdidas, deudas, humillaciones– y de anhelos futuros –ascenso social, deudas por cobrar, venganzas–. Estas voces que conviven en un presente múltiple y que se escuchan en la ciudad, no son exteriores únicamente, sino que provienen, también, de la interioridad de los habitantes.

Aquel diálogo que lo acompañaba desde niño, irreconciliable, paradójico –presencia clara, definida, perenne de voces e impulsos–, que le hundía en la desesperación y en la soledad del proscrito de dos razas inconformes, de un hogar ilegal, de un pueblo que venera lo que odia y esconde lo que ama, arrastró al chulla por la fantasía sedante de la venganza.²⁵

En Icaza, la imbricación de varias temporalidades se inscribe como crítica a la modernidad y en relación, ante todo, con la reflexión que articula su obra: el conflicto del mestizo ecuatoriano, producto de la violenta historia de dominación del continente americano.

Estas voces internas y múltiples, a las que hace referencia el texto, son las del padre y la madre del chulla Romero y Flores: su padre de supuesto origen español y su madre de supuesto origen indio. La soledad del personaje sería en el imaginario icaciano la de muchos habitantes denominados cholos por el discurso dominante y hegemónico, quienes por la discriminación venerarían lo que odian –su origen español– y esconderían lo que aman –su origen indio–.

¡Por tu madre! Ella es la causa de tu vicioso acholamiento de siempre...
De tu mirar estúpido... De tus labios temblorosos cuando gentes como yo

24. Ángel F. Rojas, *El éxodo de Yangana*, Quito, El Conejo, 1985 [1949].

25. J. Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, p. 94.

hurgan en tu pasado... De tus manos de gañán... De tus pómulos salientes... De tu culo verde... No podrás nunca ser un caballero, fue la respuesta [en la cabeza del chulla] de Majestad y Pobreza.²⁶

Este conflicto en la sociedad ecuatoriana recreada por el novelista quiño tampoco tiene lugar únicamente en el interior de los personajes. El choque violento se da entre las distintas clases sociales: indios, cholos y supuestamente blancos. La lucha se extiende, en muchas ocasiones, hasta la muerte. Además, debido a la violencia a la que está sometida la mujer en la representación icaciana, ésta es violada frecuentemente por el patrón y da a luz hijos tanto cholos como indios. La lucha, entonces, no sólo tiene lugar en el espacio social más amplio, sino que se da, también, al interior de una misma familia. De esta manera Icaza construye, a su vez, un universo simbólico marcado violentamente por el fratricidio, el filicidio y el parricidio.

El primer caso se encuentra recreado en el cuento «Cachorros» (1933), perteneciente al libro *Barro de la Sierra*.²⁷ En dicho cuento, el hermano mayor cholo acumula sentimientos de odio hacia su hermano indio y lo induce de la manera más cruel al barranco, por el que el pequeño rueda hacia la muerte.

La víctima —renovados bríos inconscientes, furiosos— se arrastró hacia el filo mismo del abismo en donde cedió el terreno misteriosamente y desapareció el muchacho sin una queja, sin un grito. Leves golpes rodaron por el declive del muro de la enorme herida de la tierra. Chilló entonces el cachorro de los cachetes colorados y el pelo castaño con llanto de morbosa alegría que esquivaba hábilmente toda responsabilidad ante los demás.²⁸

Un ejemplo de filicidio se lee en el cuento «Cholo Ashco» (1952), que pertenece al libro *Seis relatos*,²⁹ que luego sería rebautizado por Icaza para una edición argentina como *Seis veces la muerte*.³⁰ En este relato, el padre mata en su hijo lo que odia en sí mismo: su forma de ser repulsiva que recordaría el comportamiento de un perro de indio. Dato, quizá, curioso es que el protagonista, Andrés Guamán, lleva el mismo nombre del filicida palaciano

26. *Ibidem*.

27. Jorge Icaza, *Barro de la Sierra*, Quito, Ed. Labor, 1933.

28. Jorge Icaza, «Cachorros», en *Cuentos completos*, Quito, Libresa, 2006, p. 103.

29. Jorge Icaza, *Seis relatos*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952.

30. Jorge Icaza, *Seis veces la muerte*, Buenos Aires, Alpe, 1954.

de *Vida del ahorcado* (1932), Andrés Farinango. Por supuesto, la construcción literaria palaciana de este filicida y, también, de Nico Tiberio del cuento «El antropófago» (1927), responde, ante todo, a una crítica a la hipocresía de la sociedad urbana de aquellas primeras décadas del siglo XX.

En la novela icaciana *Huairapamushcas* (1948), que, según el criterio generalizado significa hijos del viento, mas pienso que la definición de Theodore Sackett en su ensayo sobre Icaza «Última metamorfosis del indigenismo: *Atrapados*», a saber, espíritus o hijos del mal traídos por el viento,³¹ da cuenta, de mejor forma, de la idea básica que esta palabra tiene en el universo icaciano y en esta novela en particular. Los mellizos cholos matan –en venganza al maltrato sufrido– a su padrastro indio y escapan al poblado cholo, que siempre habían anhelado.

En todo caso, el universo representado tanto en Icaza como en Palacio es altamente conflictivo. El espacio se convierte en algunos pasajes en simbólico para dar cuenta del grado de intensidad del conflicto social como en «Cachorros» –después del crimen surge inesperadamente una tormenta en furia de huracán y granizo– o en *Huairapamushcas*³² –los mellizos dejan que el fuerte torrente del río arrastre a su padrastro–; en las narraciones icacianas el espacio natural es un personaje más en la constante lucha.

En *Débora* de Palacio hay una correspondencia directa entre arquitectura urbana y psicología del personaje principal. Además, en algunos de los textos mencionados de ambos autores –*Débora*, *Vida del ahorcado*, *El Chulla Romero y Flores*– el espacio y el tiempo (múltiple) forman una sola constelación. En este sentido, la concepción cinematográfica del tiempo como espacialidad es fundamental en la obra palaciana, como la construcción del diálogo interior lo es en la novela icaciana.

Bauman anota que «[I]a modernidad nació bajo las estrellas de la aceleración y la conquista de la Tierra, y esas estrellas forman una constelación que contiene toda la información sobre su carácter, conducta y destino».³³

Él distingue, además, la «modernidad pesada» de la «modernidad liviana». En la primera existiría una preeminencia del control del territorio co-

31. Cfr., Theodore Sackett, «Última metamorfosis del indigenismo: *Atrapados*», en *Literatura Icaciana*, Quito-Guayaquil, Su Librería, s.f., p. 76.

32. Jorge Icaza, *Huairapamushcas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1948.

33. Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, p. 121.

mo objeto de dominio. La obsesión de esta modernidad habría estado dirigida a la adquisición de territorio y a la protección de las fronteras.

En el tránsito hacia una modernidad liviana, el tiempo habría ido emancipándose del espacio, ganando autonomía y convirtiéndose en una herramienta de poder.

Para maximizar el valor, era necesario afilar la herramienta: gran parte de la «racionalidad instrumental» que, según Max Weber, era el principio operativo de la civilización moderna se concentró en idear modos de realizar tareas con mayor rapidez, eliminando el tiempo «improductivo», inútil, vacío y desperdiciado; o, para decirlo en términos de efecto en vez de medios de acción, se concentró en llenar el espacio con más objetos, agrandando así el espacio que podía ser llenado en un tiempo determinado.³⁴

La modernidad, entonces, sería descifrable a partir del análisis del tratamiento de espacio y tiempo. En este sentido, para entender la inscripción crítica icaciana y palaciana en la modernidad, el estudio de la recreación de estos dos elementos es fundamental.

Siguiendo a Icaza en su recorrido por la problemática de la sociedad ecuatoriana, se descubre que el conflicto se encuentra planteado, sobre todo, en términos geográficos: la posesión, explotación y expulsión de la tierra. El conflicto a nivel temporal se lo intuye en el conflicto intercultural y en la dominación como producto histórico, hecho que es muy relevante en la propuesta icaciana de desnaturalización de la violencia.

La trayectoria de su narrativa cambia, sin embargo, hasta volverse más explícita la tensión temporal en *El Chulla Romero y Flores*. Tiempo y espacio forman, ciertamente, una constelación en la conflictiva modernidad recreada en la novela.

Por lo demás, a partir del análisis de espacio y tiempo recreado en la novela es posible descubrir lo incipiente del proyecto modernizador en la ciudad de Quito representada en el texto.

La modernidad es, ante todo, una actitud frente al mundo de la vida. En el espacio social recreado en la novela, ésta se siente como una imposición o hasta una impostura, marcada por el dominio, el complejo y la ansiedad por encubrir un origen pecaminoso, un pecado mortal. En esta ciudad ficcional-

34. *Ibidem*.

zada se respira humo de fábrica y viento de páramo, olor a huasipungo y misa de alba, se escucha el grito del arriero y el alarido de ferrocarril, por más que los planes municipales quieran imponer un proyecto agresivo de modernización. Lo que se vive en la ciudad icaciana es una tensión, un conflicto, una paradoja.

De una manera similar, la ciudad palaciana en *Débora* se caracteriza por un marcado conflicto espacial y temporal. El Teniente, en su paseo por Quito, da cuenta de un espacio que se presenta como fragmentado a partir de imágenes de su memoria. La ciudad se revela, por tanto, como una construcción subjetiva atravesada por varias temporalidades. En Palacio, la irrupción centelleante de la memoria, la inclusión de otra temporalidad en conflicto con la línea ascendente y continua del progreso, debe ser pensada, sobre todo, como un cuestionamiento de los discursos positivistas de la primera mitad del siglo XX que influyeron fuertemente en su contexto social e intelectual.

La ciudad recreada en esta novela se descubre como el escenario arquitectónico moderno de los actos de recordar y anhelar. El personaje palaciano vive el presente dentro de esta constante fluctuación: habita su presente de una manera extremadamente particular, terriblemente evasiva, quizá entre la paranoia y la esquizofrenia. Por lo demás, esta esquizofrenia social recuerda el estado psicológico de Luis Alfonso Romero y Flores y su forma de habitar la ciudad.

La reflexión acerca de la construcción subjetiva del espacio está de una manera muy clara en *Poesía y capitalismo* de Walter Benjamin. En sus textos, la indagación acerca de la temporalidad y la memoria parte de sus conceptos sobre la historia. En la Tesis IX de su ensayo «Sobre el concepto de historia»,³⁵ Benjamin adelanta una crítica a la idea de progreso, que es ese huracán que arrastra al hombre moderno hacia el futuro. A ese hombre que habita las ciudades y que es empujado hacia delante en el olvido de aquellos pasados que no pudieron ser; obligado a vivir en la ilusión de la capacidad humana de aprehender el mundo y dar cuenta efectiva de él.

En la narrativa de Palacio se critica, de la misma manera, la ilusión de recrear el mundo mediante los distintos discursos modernos. Por tanto, el escritor lojano incorpora en su narrativa una cantidad de ellos con el propósito de romper sus fronteras ilusorias, de ironizar respecto a su estatuto de valor

35. Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», en *Para una crítica de la violencia*, México, Premia, 1982, pp. 101-132.

y verdad. Los refuncionaliza, en definitiva, en la construcción de su discurso literario y, de esta manera, pretende desvelar el carácter ficticio de todo discurso; quiere dar cuenta de la subjetividad del discurso científico, periodístico, filosófico, cinematográfico y, ante todo, literario. Como lo señala Carlos Fuentes en su ensayo «¿Ha muerto la novela?», «la novela es, a la vez, el arte del cuestionamiento y cuestionamiento del arte».³⁶

En palabras de Echeverría, Benjamin, a través del ángel que quiere intervenir en la historia, reintroduce la «confusión» entre el acontecimiento y su testigo. Con lo cual, de alguna manera y en otro registro, el filósofo judío-alemán postularía el carácter subjetivo del discurso histórico; pretendiendo revelar, a partir de la descripción de la imagen, el grado de construcción que posee ese relato.

El punto clave de esa divergencia está, según él, en la manera de percibir y de concebir el tiempo histórico o, dicho con más fuerza, en la resistencia o la claudicación ante las fuerzas que constriñen a los individuos modernos a experimentar el flujo temporal como vehículo del progreso, como la vía por la que la vida adelanta en la línea continua de la sucesión de los vencedores en el ejercicio del dominio.³⁷

El ángel de la historia sería, desde esta perspectiva, un ángel rebelde, que se resiste al soplo huracanado del progreso que viene del paraíso del poder y que, para Benjamin, sería «el vehículo de la complicidad que mantiene el Dios de la legitimación política con las clases triunfadoras que se suceden en la detención del dominio sobre la sociedad».³⁸

El cuestionamiento al poder sería, por lo demás, una de las funciones de la novela hispanoamericana contemporánea. Como lo anota Fuentes en su ensayo, el punto donde la novela concilia sus funciones estéticas y sociales, «se encuentra en el descubrimiento (...) de lo olvidado, de lo marginado, haciéndolo (...) muy probablemente, como excepción a los valores de la nación oficial, a las razones de la política reiterativa y aun al progreso como ascenso ine-

36. Carlos Fuentes, «¿Ha muerto la novela?», en *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 31.

37. Bolívar Echeverría, «El Ángel de la historia y el materialismo histórico», en *La mirada del ángel*, México, Ediciones Era, 2005, p. 31.

38. *Ibidem*.

vitable y descontado». ³⁹ Agrega, además, que «la coincidencia del escritor con la legitimación histórica del poder (...), no será ya posible». ⁴⁰

La novela para Fuentes es apertura hacia el futuro y hacia el pasado. Para él, «la tradición y el pasado son reales cuando son tocados –y a veces avasallados– por la imaginación poética del presente». ⁴¹ La literatura está encaminada a descubrir lo olvidado, lo marginado, en pugna con la legitimación histórica del poder. Ésta es, para el escritor mexicano, el espacio de encuentro de los exiliados y marginados, en ella se encuentra la posibilidad de redención y resurrección de los muertos. Estas palabras, por lo demás, revelan también en su novela *Constancia* una clara influencia benjaminiana.

Como lo anota Ramos, la literatura moderna latinoamericana a partir de Martí tiene como estrategia de legitimación el inventar la tradición, recordar el pasado de la ciudad, «mediar entre la modernidad y las zonas excluidas o aplastadas por la misma... Porque en la literatura, como sugiere Martí en ‘Nuestra América’, habla el ‘indio mudo’, el ‘negro oteado’. La literatura, en efecto, se legitima como lugar de lo otro de la racionalización». ⁴²

Las narrativas de Icaza y Palacio se articulan, de la misma manera, con la crítica a la dominación y la exclusión de gran parte de la sociedad ecuatoriana, hecha desde la literatura en obras como *La emancipada* (1863), *Commandá* (1879), *Pacho Villamar* (1900) y *A la Costa* (1904). En todas estas novelas, alejadas de dicotomías simplistas y cada una desde sus condicionamientos históricos particulares, se pugna por una sociedad más justa y un imaginario más democrático. ❀

Bibliografía

Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1997.

Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

——— *Ética posmoderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Benet, Vicente J., *La cultura del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.

Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1980.

39. C. Fuentes, «¿Ha muerto la novela?», p. 21.

40. *Ibidem*.

41. *Ibidem*, p. 27.

42. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad*, p. 120.

- *Imaginación y sociedad*, Madrid, Taurus, 1990.
- *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003.
- Bergson, Henri, *La evolución creadora*, en *Obras escogidas*, México, Aguilar, 1963.
- Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Burneo, Cristina, «Música y fuego: la otra lengua del lamento. La agonía de la Cunshi», en *Encuentros, Revista Nacional de Cultura*, No. 9, Quito, Consejo Nacional de Cultura Ecuador, 2006.
- Bustos, Guillermo, «Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)», en *Enfoques y estudios históricos, Quito a través de la Historia*, Quito, Fraga, 1992.
- Caro, Olga, «La obra teatral de Jorge Icaza», en *Memorias de Jalla Tucumán 1995*, vol. I, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1997.
- Cevallos, Santiago, «Hacia los confines», en *La cuadratura del círculo*, Quito, Corporación Cultural Orogenia, 2006.
- «La última mirada de 'Un hombre muerto a puntapiés'», en *Encuentros, Revista Nacional de Cultura*, No. 8, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2006.
- Corrales, Manuel, *Jorge Icaza: frontera del relato indigenista*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1974.
- Cueva, Agustín, *La literatura ecuatoriana*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, 1986.
- *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1987.
- *Literatura y conciencia en América Latina*, Quito, Planeta, 1993.
- De Brugger, Ilse M., *El expresionismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Descalzi, Ricardo, «El teatro en la vida republicana: 1830-1980», en *Arte y cultura Ecuador: 1830-1980*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980.
- *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.
- Díaz Ycaza, Rafael, edit., *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
- Donoso Pareja, Miguel, edit., *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas, 1987.
- Echeverría, Bolívar, *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM / El Equilibrista, 1995.
- *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998.
- «El Ángel de la historia y el materialismo histórico», en *La mirada del ángel*, México, Era, 2005.
- Espinosa Apolo, Manuel, *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2003.
- *Jorge Icaza, Cronista del mestizaje*, Quito, Comisión Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 2006.



- Fernández, María del Carmen, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Libri Mundi, 1991.
- Flores Jaramillo, Renán, *Jorge Icaza, Centenario del Nacimiento*, Quito, Comisión Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 2005.
- Fuentes, Carlos, «¿Ha muerto la novela?», en *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Goffman, Ervin, *Ritual de la interacción*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1988.
- *Estigma*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995.
- Granda, Wilma, *Cine silente en Ecuador*, CCE-Cinemateca Nacional, 1995.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- Jitrik, Noé, *La vanguardia latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- King, John, *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*, Bogotá, Tercer Mundo, 1994.
- Manzoni, Celina, *El mordisco imaginario*, Buenos Aires, Biblos, 1994.
- Ojeda, Enrique, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*, Quito, Casa de la Cultura, 1991.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Robles, Humberto, *La noción de vanguardia en el Ecuador*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989.
- Sackett, Theodore, «Última metamorfosis del indigenismo: *Atrapados*», en *Literatura Icaciana*, Quito-Guayaquil, Su Librería, s.f.
- Sosnowski, Saúl, *Lectura crítica de la literatura americana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.
- Vallejo, Patricio, «El teatro de Jorge Icaza», en *Encuentros, Revista Nacional de Cultura*, No. 9, Quito, Consejo Nacional de Cultura Ecuador, 2006.
- Vallejo, Raúl, prólogo a *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005.

Textos literarios analizados

- Icaza, Jorge, *Huasipungo*, Quito, Libresa, 2005.
- *En las calles*, Quito, El Conejo, 1985.
- *Cholos*, Quito, Libresa, 2005.
- *Media vida deslumbrados*, Quito, Ed. Quito, 1942.
- *Huairapamushcas*, Quito, Casa de la Cultura, 1948.
- *El Chulla Romero y Flores*, Quito, Libresa, 2005.
- *Atrapados*, Buenos Aires, Losada, 1972.
- *Cuentos completos*, Quito, Libresa, 2006.
- *Flagelo*, en *Teatro de Jorge Icaza*, Quito, Libresa, 2006.
- Palacio, Pablo, *Obras completas*, Madrid, Unesco, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Los Capítulos que se le olvidaron a Cervantes de Juan Montalvo¹ PLUTARCO NARANJO

Señores:

PERTENECER A UNA academia es un honor que implica el compromiso de mantener y quizá incrementar el prestigio e importancia de la institución.

Qué decir en el caso de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, una de las más antiguas de América y una de las primeras en haber sido reconocida por la Real Academia, como su Correspondiente.

La Academia Ecuatoriana, desde sus inicios, ha estado integrada por eminentes escritores y maestros en el buen uso del idioma.

Para mí, ingresar en tan alta corporación, constituye un extraordinario honor pues provengo del campo de las ciencias y la medicina, en donde he procurado cultivar el correcto lenguaje a sabiendas que el buen decir no es

-
1. Discurso de incorporación como miembro correspondiente a la Academia Ecuatoriana de la Lengua, de Plutarco Naranjo, docente y director del Área de Salud de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. El Dr. Naranjo es autor de una serie de importantes estudios históricos referentes a la medicina ancestral y su evolución en la sociedad ecuatoriana, así como de varios ensayos dedicados a Juan Montalvo y otros escritores y pensadores importantes del Ecuador. El acto de incorporación se realizó en septiembre de 2005 en el Centro Cultural Benjamín Carrión de la ciudad de Quito. *Kipus* publica este texto en homenaje al Dr. Naranjo al incorporarse a la Academia Ecuatoriana de la Lengua, quien ha hecho considerables contribuciones al debate científico y al ensayo de carácter histórico en el Ecuador (N. del E.).

patrimonio de la literatura; es también, y sobre todo debe ser, de las ciencias, máxime que asistimos a una explosión de descubrimientos e inventos que traen consigo neologismos y nuevas formas de expresión, muchas de ellas, de difícil traducción y que distorsionan nuestro bello idioma. Espero que mi colaboración pueda proyectarse sobre este campo, como ya está sucediendo en la Real Academia.

Debo presentar mi más sincero agradecimiento al Dr. Carlos Joaquín Córdova, dignísimo Director de nuestra Academia, al Directorio y más miembros por haber valorado tan generosamente mis limitados méritos y haberme elegido como Miembro Correspondiente.

Mi especial agradecimiento, por anticipado, a la Dra. Susana Cordeiro de Espinosa, destacada académica de número, por su gentil discursos de bienvenida.

* * *

España, su pueblo y su gobierno están hoy por hoy celebrando los cuatrocientos años de la publicación de la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes y Saavedra. El *Quijote* ha aparecido ya en una nueva e importante edición, auspiciada por la Real Academia de la Lengua. Están en marcha en la Península Ibérica más de 2.000 actos conmemorativos. Entre éstos, la visita de la ministra de Cultura de España a los Estados Unidos, para entregar dos mil ejemplares del *Quijote* a los centros de estudios de español.

También el Ecuador se ha honrado al participar, con varios actos, en la celebración del fausto acontecimiento. Entre ellos, la presentación de una bella edición del libro de Cervantes, publicado hace poco en la ciudad de Riobamba. Pero además tenemos otro motivo de complacencia. A tiempo que celebramos los cuatro siglos del aparecimiento del *Quijote* de Cervantes, celebramos también los ciento diez años de la primera edición de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* debidos a la pluma de nuestro célebre escritor, Juan Montalvo.

La obra de Cervantes se publicó en su propia patria; la de Montalvo vio la luz años después de su muerte, en 1895, y no en Ecuador sino en Francia.² Las siguientes ediciones aparecieron en Barcelona, París, Buenos Aires,

2. Juan Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*, Barcelona, Montaner y Simón, 1898.

México y Bogotá. Sin embargo, los ecuatorianos han conocido esta obra casi solo por su nombre. Las excelentes ediciones extranjeras han circulado poco o nada en nuestro país. Tardíamente, en las cuatro últimas décadas, se han efectuado aquí cinco ediciones de los *Capítulos*, y aun éstas, de escaso tiraje. A estas inusuales vicisitudes en torno a la publicación de un libro, han de añadirse otras, de variada naturaleza.

ORÍGENES DE LOS *CAPÍTULOS*

Para empezar, preguntémosnos: ¿de dónde pudo venirle a Montalvo la idea de escribir un «capítulo en tono cervantino»?

Montalvo, el joven escritor pero ya recio luchador contra el despotismo y la tiranía, se encontraba desterrado en Ipiales, Colombia, en aquella época, un pequeñísimo pueblito cercano a la frontera con el Ecuador. Escuchemos al propio Montalvo. Dice:

El caso fue que un tiranuelo³ de esos que no pueden vivir en donde hay un hombre, y llaman enemigos del orden a los campeones de la libertad, nos tomó un día y nos echó a un desierto (...) Allí vivimos algunos sin trato social, sin distracciones, sin libros: ¡sin libros, señores, sin libros! Si tenéis entrañas, derretíos en lágrimas.⁴

Subrayemos esta ausencia de libros para recordar que Don Quijote pierde la razón al leer incansablemente aquellos innumerables volúmenes abarrotados de caballeros andantes, damas de alcurnia, encantamientos, hechiceras y magos. Y así es como saldrá a vagar por los campos de La Mancha, dispuesto a encontrarse con gigantes, princesas encantadas, combatientes y otros tantos personajes de las fábulas librescas. Al otro lado del mundo, Montalvo, desterrado, no encuentra libros que leer y se dispone a escribir sobre aquel caballero que ha perdido el juicio a causa de los libros.⁵

3. Se refiere a García Moreno. La escena tuvo lugar entre 1861 y 1863.

4. Todas las citas son tomadas de *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, París, Garnier Hnos., 1921.

5. Plutarco Naranjo, *Los escritos de Montalvo*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2004.

Montalvo prosigue así:

Por rehuir del fastidio, o quizá los malos pensamientos, tomamos la pluma y pusimos por escrito en tono cervantino una escena que acababa de ofrecernos el cura del lugar, ignorantón, medio loco y aquíjotado; y fue un día que recogió los clérigos de esos contornos y las parroquias vecinas, y todos juntos se remontaron a la cresta oriental de los Andes, a horcajadas en sus mulas y machos, en busca de una Virgen Purísima que había nacido entre las marañas de la sierra. A la Virgen, halláronla en un cepejón, (la raíz gruesa que arranca del tronco de un árbol) con cara, ojos, (y) boca tan patentes, que allí luego dieron orden se erigiese una capilla; y en tanto que llegaban los romeros con la romería, vistiéronse ellos de salvajes con musgos, líquenes, hojas, y en horrendas figuras comparecieron en la plaza del pueblo, todos ellos con máscaras extravagantes, gritando que la Virgen había nacido en el monte. Un matasiete que a la sazón se hallaba en el pueblo con una brigada de soldados, tomando a burla las charreteras de lechuga de aquellos fantasmas, monta a caballo lanza en ristre, y sin averiguación ninguna los arremete de tan buena gana, que (...) caen mal heridos. Nosotros moríamos de risa en nuestra ventana, sintiendo así que no hubiesen venido a tierra cuatro monigotes más a los golpes de ese invencible caballero. La cosa no era para echarla al olvido.

Este relato llega a manos de José María Samper, escritor colombiano, quien en su comentario dice a Montalvo: «Cervantes hubiera querido tener mil plumas para firmar ese capítulo». Estas palabras constituyeron, probablemente, el acicate que el inquieto espíritu de Montalvo necesitaba para emprender en su atrevida empresa. Años después, Montalvo confesará: «Esas palabras de Samper han originado un libro; si es un acierto, a él la honra; si una caída, a él la pena».

LOS MOTIVOS DEL QUIJOTE

Por ahora, sin embargo, nuestro escritor se dispone a imitar «un libro inimitable». Pero no sin antes cavilar sobre su propósito. Se pregunta Montalvo:

¿Qué pudiera proponerse el que hoy escribiera un Quijote bueno o malo? El fin con que Cervantes compuso el suyo, no existe (...). Don Quijote enderezador de tuertos, desfacedor de agravios; Don Quijote caballero en Rocinante, miserable representación de la impotencia; Don Quijote infa-

tuado, desvanecido, ridículo, no es hoy necesario para nada. Este Don Quijote (...) se llevó de las calles a Amadises y Belianises, Policisnes y Palmerines, Tirantes y Tablantes, destrozólos, matólos, redújolos a polvo y olvido: España ni el mundo necesitan ya de ese héroe.

En su «Meditación de El Escorial», el filósofo José Ortega y Gasset⁶ escribe:

Cervantes compuso en su Quijote la crítica del esfuerzo puro (...) Don Quijote fue un esforzado (...) Todo alrededor se le convierte en pretexto para que la voluntad se ejercite, el corazón se enardezca y el entusiasmo se dispare. Mas llega un momento en que se levantan dentro de aquel alma incandescente graves dudas sobre el sentido de sus hazañas. Desde el capítulo LVII hasta el fin de la novela todo es amargura. «Derramósele la melancolía por el corazón –dice el poeta–. No comía –añade– de puro pensaroso; iba lleno de pesadumbre y melancolía» (...) Por vez primera toma a una venta como venta. Y, sobre todo, oíd esta angustiosa confesión del esforzado: La verdad es que «yo no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos», no sé lo que logro con mi esfuerzo.

Pero si Cervantes, según Ortega y Gasset en su «Meditación», hizo el elogio del esfuerzo puro, Montalvo, en cambio, en su imitación intentará rescatar lo que para él constituye otro aspecto, fundamental, del Quijote. Dice Montalvo:

Don Quijote es una dualidad. La epopeya cómica donde se mueve esta figura singular tiene dos aspectos; el uno visible para todos; el otro, emblema de un misterio, no está a los alcances del vulgo, sino de los lectores perspicaces y contemplativos que rastreando por todas partes la esencia de las cosas, van a dar con las lágrimas anexas a la naturaleza humana guiados hasta por su risa. Cervantes no tuvo sino un propósito en la composición de su obra, y lo dice; mas sin saberlo formó una estatua de dos caras, la una que mira al mundo real, la otra al ideal; la una al corpóreo, la otra al impalpable (...). El móvil de (las) acciones tan extravagantes (de Don Quijote), en resumidas cuentas, viene a ser la virtud. Don Quijote es el hombre imaginario, en oposición al real y usual que es su escudero Sancho Panza. ¿Quién no divisa aquí las dos naturalezas del género humano puestas en ese contraste que es el símbolo de la guerra perpetua del espíritu y los sentidos, del pensamiento y la materia?

6. José Ortega y Gasset, *El Espectador*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.

Si el móvil del *Quijote* de Cervantes es proclamar la virtud, Montalvo fue también un moralista laico que exaltó las virtudes.⁷

Es fama que Montalvo gozaba de una memoria extraordinaria. La obra de Cervantes y sus cientos de personajes, aventuras, paisajes, dichos y refranes, le eran tan familiares que, se dice, podía recordarlos casi al pie de la letra. Por ello, sin duda, y por su admiración apasionada de Cervantes y Don Quijote, Montalvo escoge ceñirse al máximo en los planos más visibles de la novela: de ahí que la fábula de los *Capítulos* transcurra no precisamente en el Ecuador sino en Sierra Morena, en las cercanías del Guadalquivir, no en la época en que Montalvo escribe sino en la de Cervantes, y no en el español de la América Hispana, sino en un español cervantino. Desde luego los personajes de la novela son ecuatorianos y de su propia época.

Imitar implica ceñirse a un modelo. Para Montalvo, tanto Cervantes como Don Quijote son, a la par, sus modelos por excelencia, que se cumplen en muchos aspectos pero Montalvo establece también sus diferencias.

Consideraba Miguel de Unamuno⁸ que Montalvo adolecía de una «manía de cervantismo literario».

Su cervantismo, no poco pueril (...), dice, le lleva a hacer hablar, en diálogos, a chagras y cholos en el convencional dialecto dialogado (...) de los personajes de Cervantes, que tampoco hablan como hablaban los hombres de carne y hueso de su tiempo (...) Además el bueno de Don Juan Montalvo se debió de creer que en España se hablaba más así, en cervantino, que en el Ecuador o Colombia. Y cuando visitó España debió de convencerse, de que era todo lo contrario, de que allá, en los recónditos repliegues de los Andes (...) se conserva mejor esa rancia lengua ceremoniosa y algo convencional.

A pesar de las críticas de Unamuno, y acaso contradiciéndolas, debe observarse que Montalvo, al apegarse al estilo de Cervantes, precisamente en los *Capítulos*, aligera muy considerablemente su propia prosa y su brillante estilo. Así, excepto cuando son indispensables debido al tema mismo de la caballería, Montalvo prescinde de períodos vastos y envolventes, de cultismos, erudición y preciosismo reiterados. Esto se debe a la obligación en que estaba Montalvo de narrar y fabular antes que filosofar o discurrir como en sus ensayos, o forzar una retórica ya entonces en desuso.

7. Cfr., Gonzalo Zaldumbide, *Montalvo*, París, Garnier Hnos., 1937.

8. Miguel de Unamuno, prólogo a *Las Catilinarias*, París, Garnier Hnos., 1925.

LOS MOTIVOS DE MONTALVO

Antes de iniciar sus capítulos, Montalvo justifica uno de sus propósitos. Dice:

Bonitos somos nosotros para dejarlos con el tanto a tanto pícaro, traidor, villano o declaradamente infame que nos han salido al paso en las encrucijadas de la vida! Por dicha, armados de armas defensivas impenetrables, como verdad, que es cota de malla: la serenidad, que sirve de loriga, la ausencia de miedo, que es morrión grandioso; con nuestra espada al hombro, hemos pasado por entre la muchedumbre enemiga, derribando a un lado y a otro malos caballeros, malandrines y follones. Virtud es el perdón para los enemigos; crímenes, desvergüenzas, ingratitudes, maldades, al verdugo. Ahórquelas en cuerpo fantástico; mas sepa el delincuente que está ahorcado.

Ya es mansedumbre que parte límites con la beatitud, no haber transmitido a la posteridad los nombres de los que con sus acciones han incurrido en esta pena, Atributo de Dios es el perdón; Dios perdona; pero envía el ángel exterminador al campo de sus enemigos, y ¡ay de los malvados!

Fáltanos tan sólo advertir que los personajes que en ellos hacen figura son todos reales y positivos, tomados de la naturaleza, bien así los en quienes concurren las virtudes, como esos bajos y feos que están brillando por el mal carácter o los vicios. No somos nosotros de los que tienen creído que no conviene aludir a las personas: la ley alude muy bien al delincuente cuando le señala para la horca; el juez cae en una personalidad con sentenciarle, nombrándole una y mil veces. Los perversos, los infames han de pagar la pena de sus obras.

El texto original, según se conoce, mencionaba a los malvados con nombre y apellido. Algunos amigos del escritor, que tuvieron acceso al manuscrito, le aconsejaron omitir los apelativos. Así lo hizo, con excepción de Veintemilla y José Modesto de quien no indicó el apellido pero el nombre fue muy conocido.

Como hemos mencionado, imitar implica ceñirse a un modelo pero también, inevitablemente, dar paso a las diferencias, tanto más cuanto que nuestro autor expresa que el *Quijote* es obra inimitable. Son varias las diferencias que Montalvo se permite con respecto a sus modelos. Ya mencionamos que, según Ortega y Gasset, Cervantes compuso una crítica del esfuerzo sin propósito. Montalvo se propone expresamente dos objetivos a cumplir en sus *Capítulos*: califica a uno de ellos como «ensayo o estudio de la lengua castellana» y al segundo, el componer «un curso de moral».

LOS SIGNOS Y LAS COSAS

Sea de ello lo que fuese, lo cierto es que el Don Quijote montalvino aparece desde el comienzo de la novela más cuerdo, mucho menos dado a confundir los signos de las cosas con las cosas mismas.

Así, en el Capítulo XVI, al tiempo que se muestra muy sesudo, hace una temprana crítica del prurito utilitario que atenta contra la naturaleza, se lee:

(...) Don Quijote echó de ver a un lado del camino un hombre entrado en edad que estaba haciendo hachar dos hermosos cipreses de un grupo que daba obscura y fresca sombra a un gran circuito. Paróse y le preguntó por qué hacía derribar tan bellos árboles, destruyendo en un instante obra para la que la naturaleza requería tantos años. —Los derribo, respondió el viejo, porque nada producen y ocupan ociosamente la heredad. Éstos y los demás, todos los echo abajo, y no son menos de catorce. —¿Hubiera modo, replicó Don Quijote, de evitar este degüello? Si os incita el valor de estos cipreses, yo os los pago, y permanezcan ellos en pie. —Eso allá se iría con vender la tierra, y no es lo que me propongo, dijo el dueño; antes la estoy desmontando, no tanto por aprovecharme de estos árboles que no valen gran cosa, cuanto por dar a la labranza el suelo mismo. —Cortados no valen nada, replicó el caballero; vivos y hermosos como están, valen más que las pirámides de Egipto. Y así os ruego y encarezco miréis si os está mejor variar de resolución y hacer un obsequio a la madre naturaleza, la cual gusta de la sombra de sus hijos. —Toda sombra es nociva, arguyó el viejo sanguinario. La sombra nada me da; antes me quita lo que pudiera rendir esta heredad. Hoy la pongo como la palma de la mano, la aro en seguida, siembro lechugas y coles, y desde ahora queda vuesa merced convidado a festejarlas a su regreso. —Dejaos de chanzas, que no estoy para ellas, dijo Don Quijote. Por última vez represento y pido lo ya representado y pedido, y andad por vuestras lechugas a otra parte. —Donosa representación, respondió el hombre (...) donosa notificación... Y caso de no venir yo en ello ¿piensa vuesa merced apercibirme con su lanza?— Vos lo habéis dicho!, replicó Don Quijote, y arremetió con el viejo, el cual, en vía de defensa, se dejó caer patas arriba de la piedra en que estaba sentado. —Convenid, gritó el caballero, en que estos árboles queden ilesos; ofreced, prometed y aun jurad no tocarles ni un pelo de la barba. —Me allano a cuanto vuesa merced mandare, respondió (el hombre), viendo resplandecer esa punta amenazante. Volvió luego Don Quijote y dijo: —Esas muescas o heridas de los cipreses pueden serles fatales: llenadlas de cera al punto, y echad sobre ellas una capa de tierra húmeda, que así no habrá riesgo de que se marchiten y perezcan.

El héroe montalvino es pues mucho menos dado a confundir imaginación y realidad, cosas y signos de las cosas. Un ciprés es aquí un ciprés y no el gigante que debería ser, de aplicársele la lectura quijotesca de los libros de caballería. En varias ocasiones muestran los *Capítulos* el nuevo talante del héroe. Así leemos: «no era Don Quijote (un loco), sino en lo concerniente a la caballería, mostrándose, por el contrario, cuerdo y hasta sabio en lo que no tocaba a su negro tema». Y en el capítulo XIX: «Quiso la suerte de los viandantes que el caballero los tomase por lo que eran en verdad...». Esta cordura es intermitente: sólo a veces los lugares de hospedaje, ventas, mesones y casas parecíanle castillos al caballero andante. En cambio, hace falta que ciertos personajes cambien de aspecto y se disfrazen, o aparezcan entre sombras y en la penumbra, para poder engañarlo. Y sólo en tales casos Don Quijote cree encontrarse ante hechiceros, fantasmas, y más personajes de las novelas de caballería.

LOS REFRANES Y EL LENGUAJE

En defensa de la lengua y hasta de su propia identidad, Don Quijote deberá defender no sólo la gramática contra cualquier uso desviado o anómalo sino que deberá realizar esfuerzos inauditos tanto por rectificar el uso indebido del lenguaje por parte de su escudero y confidente, como por evitar que éste le contagie su manía de lanzar a troche y moche adagios a tal punto inextricables que su sentido y significado se pierde por completo. Además es oportuno aconsejar a los que según el dicho hablan hasta por los codos.

Los reparos de Don Quijote a los refranes de Sancho no aparecen sino hasta la página 95, en que el caballero los llama «mina de disparates». En la página 149 dice: «Ruégote, Sancho, que si hablas, sean discretas tus razones y te vayas a la mano en los refranes, por que al primero de ellos no saques a relucir lo triste de tu condición y lo extremado de tu sandez». Luego, en la 152, dice: «Por lo que tienen de graciosas tus últimas razones, te las perdono, mas en llegando que lleguemos al castillo, muertos son los refranes, ¿lo juras?». En la 187 llama a Sancho «don monedero falso de refranes (...) Si no los falsificases, no los tendrías para echarlos por la ventana». Páginas más adelante (210) los llama «necedades».

Pero ya en la 242 el caballero acusa el contagio de lo que más teme:

(...) si algo te debo, (le dice a su escudero) no me cobres con romperme la cabeza, y hazme firmar un pagaré, ya que te atienes al refrán que dice: callen barbas y hablen cartas. Cumplido el plazo cogerás, no solamente tus salarios (...), pero también recompensas, gratificación, pre, honorario, subvenciones y cuanto más te dé la gana; pero no hables más de lo necesario. A puerta cerrada el diablo se vuelve, y en boca emparejada no entran moscas. ¿No hasoído decir: herradura que chocolotea, clavo le falta? ¿Qué han de pensar de ti los que te oyen despotricar a lengua seca, haciendo rosarios de adagios y proverbios, sino que eres un bendito animal, insufrible para los que tienen la desgracia de estar oyéndote de día y de noche? –A puerco fresco y berenjenas, ¿quién tendrá las manos quedas?, Sancho. La ocasión hace al ladrón; y no dirá vuesa merced que yo hablo sin ella, ni que vuesa merced me da ejemplo de sorbidad de palabras, ni aun de refranes–.

Sorbidad, replicó Don Quijote, vendrá de sorber; sobriedad viene de sobrio. Esta es virtud que hemos de practicar, no solo en el comer y en el beber, sino también en el hablar; y por ventura más en esto que en lo otro. Quien guarda la boca guarda el alma, y no vayas a pensar que éste es refrán, sino sentencia de la *Biblia*, donde habla Salomón (...). Yo no pretendo que de cuando en cuando no salpiquemos la conversación con una de esas sentencias populares que en pequeño volumen encierran mucho y exquisito condumio; ¿pero qué es esto de echar refranes a dos manos, como quien traspala trigo? El bobo que es callado, por sesudo es reputado; llévate de esta regla. –No es regla, sino refrán, contestó Sancho. Vuesa merced los ha echado en este discurso como si hubiera hasta para tirarlos por la ventana, y le parecen insípidos los mihuelos. Entre bobos anda el juego, y cuando nace la escoba nace el asno que la roya. A uso de iglesia catedral, cuales fueron los padres los hijos serán, y cuales son los amos los criados son, señor. Éntrome acá, que llueve. Dice el refrán: de tal barba, tal escama; vuesa merced es la barba, yo soy la escama; y en lo de los refranes corremos a puto el postre. –Puede ser, repuso Don Quijote: de esto mismo tú tienes la culpa, y has de pagar el mal que viene resultando. Te has acercado tanto a mí, que ya la distancia del caballero al escudero es ninguna, con harto perjuicio de la orden que profeso y mengua de mi decoro. Las malas mañas, como ciertas enfermedades, son pegadizas: pásame tu sandez (...), tu pusilanimidad (...), tu bellaquería, pásame todo; pero no me comuniques esta sarna perruna que te infesta, con nombre de refranes (...). Cuando no son refranes, son diminutivos de tu cuño: mihuelos... ¿Qué entiendes por mihuelos, pazguato? ¿No sabes que los pronombres no admiten diminutivo? De mío no puedes hacer mihuelo ni mii-to, así como no puedes hacer miote ni miazto.

EL RIESGO DE PERDER LA IDENTIDAD

No obstante, a cambio de esta cordura, y aun a costa de ella, un nuevo avatar, más hondo y decisivo, le ocurre al héroe. No bien empieza el libro, dice Don Quijote:

No pocas glorias me ha frustrado un sabio mi enemigo que en particular me persigue; pues han de saber vuestas mercedes que así como echo en tierra a mi contrario y le tengo debajo de mi lanza, me lo convierte luego en persona distinta (...), o en objetos ruines que se burlan de mi justa cólera. Los gigantes vueltos cueros de vino; la trasmutación de mi señora Dulcinea del Toboso en una labradora; el caballero de los Espejos cambiando en el bachiller Sansón Carrasco...

Esta amenaza que se cierne sobre el héroe, objeto de la inquina de hechiceros, arranca desde el comienzo y se acentúa a medida que avanza la historia. Poco a poco, el peligro será ya no la metamorfosis de los seres y las cosas que lo rodean sino su propia trasmutación; será el gravísimo peligro de perder su identidad, de ser él, Don Quijote, trasmutado en otro ser. Aquello se volverá el centro de sus preocupaciones y temores. La novela de Montalvo explora este tema, con todas sus variantes, a lo largo de sus páginas.

Ahora bien, la sanidad incrementada y la identidad de Don Quijote están, en esta novela, sostenidas, fundadas en el lenguaje. El caballero andante no será transformado en otra persona, animal o cosa mientras el lenguaje a su alrededor permanezca sin cambios, sea una lengua fija, rancia, y sus signos remitan correctamente a las cosas designadas. El Quijote original, que confundía las cosas con los signos de las cosas, que tomaba a un molino de viento por un gigante según le dictaban los libros de caballería, es aquí en cambio un defensor a ultranza de la correcta discriminación y designación de los signos y las cosas. Por ello, a medida que el caballero avanza y se interna en sus aventuras, enfrentándose a distorsiones del lenguaje, a signos cada vez más alterados, su identidad se verá amenazada y su temor aumentará a la par.

Estas distorsiones y alteraciones provienen de gentes que le son desconocidas al caballero, pero que lo conocen a él por haber leído ya la primera parte del *Quijote* de Cervantes. Los personajes se disfrazan, y simulan ser lo que no son, como presintiendo que nuestro caballero ha recobrado lucidez y hace falta un simulacro para engañarlo, primero con respecto a sus identidades y luego con respecto a los signos. Así, Don Quijote va enfrentándose con

simulaciones y simulacros, escenificados por aquella gente que desea divertirse a su costa, pero que son también y ante todo emboscadas, simulaciones y simulacros verbales. Vale decir, graves peligros del lenguaje, peligros en que la identidad del Quijote está en juego.

En uno de los pasajes, el confabulado se disfraza de ermitaño. Y a un llamado de Don Quijote, responde así sobre la vida eremítica:

Aquí, en esta soledad, en este monte, le quebramos la cabeza al enemigo; cada uno de nosotros somos el arcángel que tiene a sus pies a la serpiente. ¿Sabéis lo que la serpiente simboliza? Serpiente es la soberbia (...), la avaricia (...) la lujuria (...) la ira (...) la gula (...) la envidia (...) Ved cuántas de estas fieras bestias os promete expeleros del cuerpo el aire celestial de este retiro. La humildad arrulla aquí como paloma sagrada (...); la castidad (...), la paciencia (...) la templanza, la caridad (...). Pensar, orar, llorar, todo es salvarse. ¡Venid, mortal dichoso! A la derecha, si quisieréis; a la izquierda, si gustareis; más arriba o más abajo, ayuso o deyuso, como decían nuestros mayores, hallaréis ermitas desocupadas, que ya las habitaron varones justos. La de fray Atanasio puede conveniros, aunque está algo caediza; pero tiene un corralito para gallinas, y aun os será permitido engordar dos o tres puercos, a pesar de que muchos y muy crueles enemigos frecuentan estos lugares: lobos, lobas, jabalices, jabalizas, y otras salvajinas. —Diga vuesa paternidad jabalíes, y ande la paz entre nosotros, dijo Don Quijote. —¿Por allá abajo la gente del siglo no llama jabalices a esos abejorros? respondió el ermitaño. —Jabalíes o jabalices, volvió a decir Don Quijote, no pertenecen estos animales al género de los abejorros; ni ha de ir vuesa paternidad a decir jabalizas, a título de que no sabe las cosas del mundo. —Nosotros por abejorros los tenemos, señor caballero (dijo el ermitaño). A veces los clasificamos entre los crustáceos, y no estamos del todo libres de reputarlos sabandijas (...), preguntó Don Quijote, que si toros infestaran las posesiones de vuestas paternidades, ellas vendrían a ser torosas? —Por de contado, respondió el ermitaño (...). ¡Válgame Dios, exclama el narrador, y cuál no era la impaciencia de nuestro caballero a la interminable plática del solitario!

En un corto ensayo como el presente no es posible seguir al Quijote montalvino —en sus incontables pláticas moralistas con su fiel escudero— en sus reflexiones sobre temas que rayan en los abusos de poder o en las arbitrariedades. Tomaré unos pocos ejemplos.

EL QUIJOTE, CRÍTICA SOCIAL

En muchas páginas el Quijote montalvino se refiere a las lacras sociales del ambiente. Ridiculiza, por ejemplo, el prurito de ciertas gentes de aparecer como dechado de virtudes o por lo menos como personajes de rancio linaje anteponiendo a su apellido la preposición *de*; Don Alejo *de*, el marqués de Guagrahuesa, el señor de Montogtusa. Quien conoce algo de quichua sabe que, con burla, el primero significa «barriga o panza de toro» y el segundo, «montón de tusas».

En otros pasajes comenta sobre la vanidad, el egocentrismo y otros defectos. Oigamos uno de ellos. Dice

Don Zoilo es joven asaz inteligente, su mérito principal consiste en juzgarse el primer hombre del mundo y en un filosófico desdén por la persona que está sobresaliendo y gozando de buena fama. Tiesierguido, el alma encambonada, todo lo decide con la autoridad del estagirita, cuando no es sino un pirrónico en cuya vida está campeando el egoísmo. El egoísmo, negra ausencia de los afectos nobles, los movimientos generosos del ánimo, que son la verdadera filosofía de los hombres de natural bueno y elevado. Llevarle la contra a este sumo pontífice es ser un tonto; saber algo uno es excitar su envenenada crítica, porque él no reconoce superior en ninguna materia, bien que la triste medianía le ha destinado a la indiferencia de los demás. Arbitro de las cosas, no hay nudo que no corte con la espada de Alejandro. Su elocuencia se ceba en el descrédito de los demás, y nunca tiene él más talento que cuando está haciendo ver palmariamente la inferioridad de sus amigos: parécele que no puede ser persona de viso, si ellos no son insignificantes: de la pequeñez de los otros saca su grandeza; y en esto no va fuera de camino, pues cuando nuestros méritos no descansan en las virtudes, preciso es que nuestra importancia derive de los defectos ajeno.

LOS MILAGROS Y LOS EXVOTOS

Si aún en la actualidad algunas de las vírgenes milagrosas, en la ceremonia anual, reciben tantas joyas y regalos, ¿cómo habrá sido en tiempos del Quijote montalvino?

Invitado Don Quijote a visitar al cura, en su residencia, dice:

Lo primero, que se ofreció a los ojos, fueron unos grandes cuadros que contenían los milagros principales del patrono del pueblo. —Esto sucedió en el golfo de Vizcaya, dijo el cura, señalando un naufragio. Todos los pasajeros se salvaron, fuera de los que se ahogaron. —¿Luego no se salvaron todos?, preguntó Don Quijote. —Ni la tercera parte, señor. —Y los que perecieron, ¿dónde están?, volvió a preguntar Don Quijote. —Donde Dios los ha puesto, señor, en el lienzo no están sino los del milagro. —Holgárame, repuso el caballero, de que el milagro hubiese obrado en todos, y de que todos se hubiesen salvado en vez de unos pocos. Explíqueme vuesa merced, si es servido, la materia de estotro lienzo; si no me engaño, esa figura descarnada ¿trae en las manos sus intestinos palpitantes? —Eso es dar en la cabeza del clavo, respondió el cura: el hombre a quien vuesa merced está contemplando, recibió una cuchillada desmedida, por la cual se le iba la asadura; mas tuvo tiempo de llegar a su casa, donde expiró como buen cristiano.

El milagro ¿en qué consiste, señor cura? —En que no murió de redondo, señor caballero. Ahora eche vuesa merced los ojos a esta parte. —Y abriendo una caja de fierro, mil figurillas de oro y de plata resplandecieron a la vista. —¡Vive el Señor!, exclamó Sancho: gran cateador fue el santo, y dio con buena pinta. ¿El oro es amonedado o en bruto, señor, cura? —Ni uno ni otro, amigo Sancho; son figurillas y símbolos que representan milagros diferentes; pues habéis de saber que el ministerio principal del patrono de este pueblo es curar toda clase de enfermedades, mediante una prenda de oro o de plata que figure el miembro enfermo. Veis aquí, añadió, tomando del arca uno de esos fragmentos preciosos, esta pierna consagrada por un hombre a quien se le rompió la suya en cuatro partes: desafíadle ahora a la carrera, y veremos si no os deja una lengua atrás. Aquí tenéis un brazo de platas mandado hacer por un paralítico: él sabe si lo hubiera movido, y aun jugado pelota, a no haberse muerto en muy mala sazón.

LA EXPLOTACIÓN DE LA FE

La fe es la primera de las tres virtudes teologales y cimiento de las religiones... Contra la perversión de la fe, la opresión de los humildes, la incongruencia entre la prédica dominguera y la práctica cotidiana, contra la mercantilización de la religión, insurge Montalvo a través de su Quijote y Sancho Panza. No es la invectiva, en este caso, sino la fina ironía, la que pone al descubierto lacras sociales, corrupción y la explotación de la ignorancia y la fe.

¿Si el tuerto se condena, de qué le sirve un ojo de plata?, preguntó Sancho. El que algo da a la Iglesia, se condena poco, amigo Panza, respondió el cura; y mientras más da un buen cristiano, se condena menos. El que da en abundancia, no se condena sino escasamente; y el que da cuanto posee, nada se condena. ¿Si yo prometiera y diera mi rucio con enjalma y todo a este santo milagroso, qué pudiera sucederme de bueno? Sucedería que anduvieseis a pie; con lo que haríais penitencia, y si a pies descalzos, mejor. Pero mi santo no ha menester vuestro rucio, porque él anda a caballo; en suma, agregó Don Quijote, —refiriéndose a un cúmulo de piezas de orfebrería que le enseñaba el cura, de nada sirven estos brazos y piernas preciosos, cuando hay tantas hambres que mitigar tantos dolores que aliviar. La piedad al servicio de la caridad es el bello y dulce misterio de la religión cristiana. Nadie toca estas joyas, señor mío, respondió el cura: fraude sería ese, que el santo castigaría con rigor. Le gusta ver de día y de noche estas prendas de veneración, y él sabe en sus altos juicios para lo que las destina. ¿El cura tiene derecho a ellas?, tornó Sancho a preguntar. Cuando urge la necesidad, respondió el cura, puede disponer de tres o cuatro. ¿Como por vía de espumar este depósito, dijo Sancho, y a modo de seña de haber visitado el santuario, no pudiera un pasajero tomar a su cargo dos o más de estas alhajuelas? ¡No es bueno que yo me halle en disposición de contentarme con las más usadas! Algunillas que no le sirven al santo, señor cura; de esas que por antiguas han sido echadas al rincón.

LOS PERSONAJES DE LA POLÍTICA

Cervantes no participó en actividades políticas. Llevó, por varios motivos, una vida azarosa y tras la batalla de Lepanto, en la cual perdió el uso de la mano izquierda, fue capturado por piratas. Permaneció cautivo, en Argel, por más de cinco años. De regreso a España desempeñó cargos secundarios y por tres ocasiones fue encarcelado acusado de malos manejos económicos.

Entre las tantas reflexiones, que Don Quijote hacía a Sancho, hay una muy profunda, sobre la libertad. Dice: «La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierran la tierra ni el mar encubre, por ella se puede y se debe aventurar la vida».

En contraste, Montalvo, desde sus años de estudiante de jurisprudencia participó activamente en la lucha política. Montalvo es paradigma del ideólogo y del luchador político. Luchó contra la opresión, el despotismo y la tiranía. No cesó en combatir la corrupción y la injusticia.

La ficción permite, gracias a la imaginación, mucho de cuanto hubiese deseado cumplir en la dolorosa realidad del Ecuador de entonces. ¿Cómo no desfacer agravios? ¿Cómo no condenar a ese malandrín de Ignacio de la Cuchilla? La ficción se presta para enderezar tantos entuerto.

De buen humor venía Sancho, pero ¡oh inestabilidad de las cosas del mundo! Toda su animación, su placer espontáneo se vinieron a tierra con el espectáculo que de súbito se les mostró a la vista: era un cuerpo humano colgado a toca no toca en un árbol, y muchos cuervos sentados en las ramas vecinas. Sancho se quedó medio muerto, y hubiera dado al través consigo si la voz de su amo no le reanimara diciendo: Este, sin duda, fue un bandolero a quien la Santa Hermandad colgó y asaetió donde le echó mano, sin que fuese necesario llevarlo a Peralvillo.

El pobre del hombre, dijo Don Quijote, muere como ha vivido. ¿Piensas, buen Sancho, que ese miserable habrá sido el espejo de las virtudes? Los vicios, los crímenes hicieron en su alma los mismos estragos que las gallinazas han hecho en su cuerpo. Asesinato, robo, traición, atentados contra el pudor son bestias feroces que devoran interiormente a los perversos. Ignacio Jarrín... Y yo sé poco, o éste es aquel famoso ladrón que dio en llamarse Ignacio de Veintemilla. En el primer lugar a donde lleguemos nos darán noticia de este ajusticiado.

También hubo tiempo y espacio en los *Capítulos* para referirse a algunos personajes menores, como en el caso de José Modesto Espinosa, a quien menciona sólo por los nombres.

Al tiempo que el joven Montalvo comenzó a publicar *El Cosmopolita*, obra primera y que le cosechó merecidos aplausos de escritores de otros países,⁹ Espinosa, dirigente del llamado «Partido Católico», escritor ya renombrado, partidario acérrimo de García Moreno y que, cuando Presidente de la Corte Suprema de Justicia se negó a dar trámite al recurso de pena capital de Vargas Torres, formuló críticas acerbas e injustas de los escritos montalvinos, ridiculizó al autor y finalmente lo llamó: «Mozo estafalario, que pretende pasar por sabio filósofo y busca en vano la nombradía que no se consigue sino a fuerza de ilustración, virtudes y sacrificios!». En sus *Capítulos*, Montalvo devuelve la cortesía a José Modesto, a quien dice le disfraza de fraile que tras «una sonrisa diaboluna por entre la cual comparecían las teclas de piano viejo que le sirven de dientes», era capaz de cualquier disimulada maldad. Dice:

9. P. Naranjo, *Los escritos de Montalvo*.

En el ínterin se les metió en el cuarto un fraile husmeador, que así de vana y baja curiosidad, como de malicia, todo lo inquiría y requería por si algo sacaba en su provecho, siendo como era el más ruin y mal intencionado, no solamente de esa, sino de todas las comunidades. Es este fraile el hermano José Modesto. Embaidor y socarrón; cuando no tenía entre manos una picardía, no le faltaba una burla que hacer a sus hermanos y superiores. Con esconder el brazo desde luego, y con negar si era descubierta, y jurar por Dios Nuestro Señor, todo estaba hecho para él. Arrugado, amarillo, sus ojos triangulares y vidriosos no miran jamás en línea recta. Malo como feo, este santo hombre no carece de ingenio, y, se aprovecha de él cuanto puede en daño de sus semejantes.

EL HAMBRE DEL POBRE

En los *Capítulos* Montalvo contrasta la situación del pobre con la opulencia del rico. En sus escritos posteriores, en especial en los *Siete tratados*, en *El Espectador* y otros, profundiza su pensamiento sobre la justicia social, En esta oportunidad trasciende las meditaciones del Quijote. Dice:

Y mientras a Sancho se le iba el alma tras aquel humillo de la cazuela que tanto apetito despertaba, Don Quijote, entregóse a meditaciones más elevadas y profundas:

Dichosos los pobres si tienen que comer, porque comen con hambre. La salud y el trabajo tienden la mesa, bien como la conciencia limpia y la tranquilidad hacen la cama: el hombre de bien trabajador, se sienta a la una, se acuesta en la otra, y come y duerme de manera de causar envidia a los potentados. La pobreza tiene privilegios que la riqueza comprara a toda costa si los pudiera comprar, mientras que la riqueza padece incomodidades contra las cuales nada pueden onzas de oro. ¿Cuánto no daría un magnate por un buen estómago? El pobre nunca lo tiene malo, porque la escasez y moderación le sirven de tónico, y el pan que Dios le da, es sencillo, fácil de digerir, como el maná del desierto. El rico cierne la tierra se va al fondo del mar, rompe los aires en demanda de los comestibles raros y valiosos con que se empozona lentamente para morir en un martirio, —quejándose de Dios: el pobre tiene a la mano el sustento, con las suyas lo ha sembrado enfrente de su choza, y una mata le sobra para el día. El faisán, la perdiz son necesidades para el opulento, hijo de la gula; al pobre como al filósofo, no le atormentan deseos de cosas exquisitas. Más alegre y satisfecho sale el uno de su merienda parca y bien ganada, que el otro andando a penas, henchido de viandas gordas y vaporosos jugos. El uno come legumbres, el otro mariscos succulentos, producciones admi-

rables del océano; él uno se contenta con el agua, licor de la naturaleza; el otro apura añejos vinos; y en resumidas cuentas, el que no tiene sino lo necesario, viene a ser de mejor condición que el que nada en lo superfluo. ¿Hay algo más embarazoso, fastidioso, peligroso, que lo superfluo? Donde la necesidad y la comodidad se dan la mano, allí está la felicidad, y de esa combinación no nacen ni el hastío ni el orgullo; otra ventaja.

¿Pero, dónde están los ricos ocupados en el bien de sus semejantes? Son de especie superior, creído lo tienen, y su corazón, bronco por la mayor parte, no suele abrigar los afectos suaves, puros, que vuelven la inocencia al hombre, le poetizan y elevan hasta los ángeles, sus hermanos. El Señor promete el reino de los cielos a los pobres; de los ricos, dice ser muy difícil que atinen con sus puertas. Si pues los ricos tienen esta dificultad, no son los más bien librados; aunque pueden redimirse con sus caudales, empleándolo en dar de comer al hambriento, *beber* al sediento, vestir al desnudo, siempre de corazón, sin prevalecer por la soberbia. El silencio es el reino de la caridad, abismo luminoso donde no ve sino Dios, si alquilas las campanas para llamar a los pobres y dar limosna a medio día en la puerta de la iglesia pregonando tu nombre, eres de los réprobos. La misericordia es muy callada, la compasión muy discreta, la caridad muy modesta: al cielo subimos sin ruido, porque la escalera de luz no suena.

LA ÚLTIMA BATALLA

De hecho, ya el caballero ha sufrido los peores embates de su suerte y aun de su respondón escudero, personaje que le es tan próximo que solo queda otro todavía más cercano para presentarle batalla. Se trata de él mismo, de enfrentarse con quien suplanta y se hace pasar por Don Quijote. Esta batalla definitiva ocurre hacia el final de la novela. Rememorando escenas del *Quijote* original, el narrador cuenta cómo Don Quijote derrotó al Caballero de los Espejos, y cómo los encantadores, «al decir a la imaginación de Don Quijote que habían transmutado al Caballero de los Espejos en el bachiller Sansón Carrasco por defraudarle la gloria del triunfo» salvan a éste último de una muerte segura. Ahora, el bachiller va a vengarse de Don Quijote. Para ello llega a la venta donde concurrirá el caballero andante, se disfraza, y se confabula con el ventero. Éste dice al caballero andante:

Tenemos en el castillo (...) a un famoso caballero llamado Don Quijote de la Mancha (...) —Eso es hablar de fantasía, señor alcaide, respondió escamado Don Quijote: ¿un famoso caballero llamado Don Quijote de la Man-

cha? –A fuerza de súplicas, dijo el ventero, se ha conseguido que permanezca dos días más en el castillo (...).

La batalla que se avecina será pues por recuperar la identidad perdida. «Miente por la mitad de la barba el hideputa que dice ser Don Quijote de la Mancha», dice con voz estentórea el caballero andante.

–¿Luego es vuesa merced (responde), el bachiller, el atrevido que anda por esos mundos llamándose Don Quijote de la Mancha, en menoscabo de mi fortuna y para mengua de mi fama? (...) –Oh, santo cielo, exclama el narrador, y cómo le crujieron los huesos a nuestro buen Don Quijote y le temblaron los músculos, de pura indignación y coraje! Llamó de felón, follón y mal nacido al usurpador de su personalidad, y le retó a singular batalla. Concer-táronse los dos aventureros en combatirse al día siguiente (...) y pusieron por condición de la batalla que el vencedor sería el verdadero Don Quijote, y el vencido, despojado de ese famoso nombre, iría a meterse fraile.

La batalla tiene lugar:

¡Y quién podrá decir (cuenta el narrador) los tajos, reveses, mandobles y pasadas con que esos dos paladines hicieron resonar los montes! Le faltan palabras al historiador para referir lance por lance la batalla; y dice solo que Don Quijote, el genuino, se vio a pique de perderla; y que en tan terrible conflicto se encomendó a la señora de sus pensamientos, y con fuerzas redobladas dio golpes tales que hubiera hecho temblar a Sacripante. Mala estrella debía de ser la de Sansón Carrasco, pues resbalándose en lo mejor, dio un gentil batacazo, y allí su enemigo a cortarle la cabeza.

En ese preciso instante, Don Quijote descubre que bajo el disfraz del suplantador está en realidad el bachiller Sansón Carrasco, a quien mucho tiempo atrás había tomado por el Caballero de los Espejos. Y entonces, «Cubrióse el corazón a Don Quijote (...) y llena el alma de amargura, dijo a su escudero: –Tan desdichado soy que he de perder con buenas cartas». Pero tal desdicha se le va muy pronto; al fin y al cabo ha evitado perder definitivamente su identidad. Así que a poco, victorioso sobre el enemigo que iba a suplantarle, Don Quijote anuncia: «Le he muerto en buena guerra» y sale del patio donde ha ocurrido el lance, «lleno de majestad y poderío».

De hecho, las trasmutaciones de los magos, ya no lo afectarán en las pocas páginas que restan del libro. Éstos seguirán obrando, por supuesto, pero Don Quijote ha triunfado definitivamente sobre sus enemigos mortales. ❁

**EDICIONES DE
CAPÍTULOS QUE SE LE
OLVIDARON A CERVANTES**

Año	Editorial	Ciudad
1898	Montaner y Simón	Barcelona
1921 y 1930	Garnier Hermanos	París
1944	Americalee	Buenos Aires
1965	Cajica	Puebla
1972	Porrúa	México, D.F.
1986	El Conejo y Oveja Negra	Bogotá
s.f.	Colección Clásica Ariel	Guayaquil
1971	Pío XII	Ambato
1987	Municipio de Ambato	Ambato
2004	Cátedra	Madrid
2005	Biblioteca Letras del Tungurahua Casa de la Cultura Ecuatoriana	Ambato

**La Academia Hispano Ecuatoriana de Barcelona:
un proyecto ecuatorianista en Cataluña (1927-1938)
NATÀLIA ESVERTIT COBES**

INTRODUCCIÓN

EN EL AÑO 1927, el profesor Carlos Alberto Muñoz, un ecuatoriano asentado en Cataluña, fundó en Barcelona el Colegio Hispano-Americano, que posteriormente se conocería como Academia Hispano-Ecuatoriana.¹ En este centro docente, que por su ubicación arraigó profundamente en los barrios de Sants y Hostafrans y alcanzó gran popularidad por la calidad de sus métodos de enseñanza, se desarrollaron diversas actividades culturales con el objetivo de dar a conocer el Ecuador y la cultura ecuatoriana a la sociedad catalana. Con este propósito, Carlos Alberto Muñoz creó una biblioteca de autores ecuatorianos, dictó conferencias y convocó a actos culturales sobre temas relacionados con este país andino, lo que suscitó el interés por el Ecu-

* Por considerarlo vital para explicarnos algunos momentos de lo que fue el debate del hispanoamericanismo en las primeras décadas del siglo XX, *Kipus* reproduce el presente texto de Natàlia Esvertit Cobes, originalmente publicado en la *Revista Complutense de Historia de América*, No. 29, Madrid, 2003. Lo publicamos con autorización de la autora, quien introdujo algunas correcciones a la versión anterior. Agradecemos al académico, colaborador de nuestra revista, Humberto E. Robles, la sugerencia de darlo a conocer en nuestro medio (N. del E.).

1. Como veremos a lo largo de este trabajo, este centro de enseñanza se fundó con el nombre de Colegio Hispano-Americano. Se dio a conocer como Academia Hispano-Americana a partir de 1934 y como Instituto Americano o Academia Hispano-Ecuatoriana a partir de 1937, en que obtuvo el reconocimiento oficial del gobierno ecuatoriano.

dor entre los alumnos y el entorno barrial. No obstante, esta iniciativa ecuatorianista tuvo una existencia efímera debido a la temprana muerte de su promotor, que falleció en 1938 a la edad de 50 años. Posteriormente, la familia de Carlos Alberto Muñoz permaneció al frente de la Academia, la cual continuó desempeñando un papel docente de primera línea hasta el año 1976, pese a que en esta segunda etapa perdió su carácter irradiador de la cultura ecuatoriana.

Mi interés por este asunto partió de la curiosidad que me suscitó el rótulo de la Academia Hispano-Ecuatoriana que se conservó en una fachada de la calle Creu Coberta hasta fines del año 2002, en que fue retirado definitivamente. Con el presente trabajo, quiero rescatar del olvido una historia singular protagonizada por un ecuatoriano que se propuso profundizar las relaciones culturales entre el Ecuador y la España de su tiempo, desde su labor como maestro en la Barcelona de los años 1920 y 1930. Para ello, he podido consultar el archivo familiar de Carlos Alberto Muñoz, localizado en Barcelona en poder de sus descendientes,² en el que se conservan numerosos documentos que se pueden clasificar de la siguiente manera:

1. Escritos de Carlos Alberto Muñoz. Primero, copias de cartas dirigidas a familiares, amigos, personalidades del mundo cultural, autoridades y periódicos del Ecuador. Segundo, conferencias pronunciadas y copias de textos que posteriormente fueron publicados en la prensa. Finalmente, entre los escritos debe señalarse la existencia de un informe consular correspondiente al período en que fue encargado del Consulado General.
2. Cartas dirigidas a Carlos Alberto Muñoz, procedentes de familiares, amigos, personalidades del mundo cultural y autoridades. Destacan especialmente, por la riqueza de su contenido y su alcance temporal (1927-1938), las enviadas por Leonardo Genaro Muñoz, hermano de Carlos Alberto, que al tiempo que permiten seguir con bastante claridad los acontecimientos relacionados con la Academia, ofrecen también una visión personal de la situación política del Ecuador en las dé-

2. Quedo eternamente agradecida al señor Carlos Muñoz Farré, hijo de Carlos Alberto Muñoz, que me permitió acceder a los documentos privados de su padre y me narró el testimonio de sus vivencias personales de la infancia, puesto que quedó huérfano cuando contaba 10 años. Todas las fuentes citadas en este artículo proceden del archivo familiar de Carlos Alberto Muñoz.

cadass de 1920 y 1930. Tambi3n debemos destacar las cartas enviadas por Pío Jaramillo Alvarado y Jorge Carrera Andrade.

3. Documentos impresos, tales como art3culos de peri3dicos y revistas correspondientes a la d3cada de 1930, dando a conocer la existencia de la Academia y la labor de Carlos Alberto Mu3noz en Barcelona. Se trata fundamentalmente de publicaciones ecuatorianas, aunque tambi3n debe destacarse un art3culo publicado en una revista catalana de la 3poca.
4. Documentos oficiales relacionados, b3sicamente, con la titulaci3n de Carlos Alberto Mu3noz, la oficializaci3n de la Academia y el nombramiento como vicec3nsul del Ecuador en Barcelona.
5. Fotograf3as que ilustran algunos acontecimientos relevantes relacionados con la historia de la Academia y la labor de Carlos Alberto Mu3noz en Barcelona. Mencionar3, especialmente, las fotograf3as en compa3a de Demetrio Aguilera Malta durante su visita a Barcelona en mayo de 1937.

A lo largo de los siguientes apartados me ocupar3, en primer lugar, de los nexos familiares de Carlos Alberto Mu3noz en Quito y de su traslado a Europa. En segundo lugar, me centrar3 en los avatares de su proyecto ecuatorianista en Barcelona, para lo cual reconstruir3 la evoluci3n de la Academia Hispano-Ecuatoriana desde su fundaci3n en 1927 hasta su oficializaci3n diez a3os m3s tarde y comentar3 su labor como vicec3nsul del Ecuador. Finalizar3 destacando las aportaciones culturales de Carlos Alberto Mu3noz y la relaci3n entablada entre 3ste y algunos intelectuales ecuatorianos de la 3poca. En todo momento, Leonardo Mu3noz ser3 un contrapunto presente en la vida de Carlos Alberto y en el desarrollo de su proyecto ecuatorianista. Como veremos, las trayectorias de los dos hermanos y el devenir de sus iniciativas se vieron profundamente marcadas por el convulso contexto pol3tico prevaleciente en estos a3os, tanto en el Ecuador como en Espa3a.

En el Ecuador, la depresi3n econ3mica mundial golpe3 de lleno el pa3s hacia 1930 y durante los siguientes a3os se desat3 una profunda crisis pol3tica, social y econ3mica. El derrocamiento de Isidro Ayora en 1931 supuso el final del r3gimen surgido de la Revoluci3n Juliana en 1925 y las siguientes elecciones dieron la victoria a Neptal3 Bonifaz, candidato de los terratenientes conservadores serranos que se apoyaron en la Compactaci3n Obrera Nacional, formada por sectores populares empobrecidos por la crisis y respaldados por la Iglesia cat3lica conservadora. No obstante, Bonifaz fue descalifica-

do por el congreso, lo que provocó la Guerra de los Cuatro Días en 1932. El malestar social continuó y en 1934 accedió por primera vez a la presidencia de la República José María Velasco Ibarra. Posteriormente, los militares entregaron el poder a dos mandatarios que ejercieron la jefatura suprema con signo opuesto: Federico Páez (1935-1937), que suprimió numerosas garantías y reprimió violentamente a las organizaciones obreras y de izquierdas; y Alberto Enríquez Gallo (1937-1938), de orientación izquierdista. El crecimiento de la agroexportación permitió el repunte político de la burguesía costeña que impuso al presidente Aurelio Mosquera Narváez, que nuevamente implantó un régimen represivo. La vorágine de sucesiones presidenciales terminó con el acceso a la presidencia de Carlos Alberto Arroyo del Río, quien estableció una dictadura *de facto* que se prolongaría hasta la Revolución La Gloriosa de 1944.³ Las cartas de Leonardo a Carlos Alberto narran profusamente muchos de estos acontecimientos desde su perspectiva de militante del Partido Socialista Ecuatoriano.

En España, la década de 1930 estuvo marcada por la Segunda República, proclamada en 1931, y la Guerra Civil (1936-1939). En septiembre de 1932, las cortes españolas aprobaron el Estatuto de Autonomía de Cataluña y el gobierno de la Generalitat emprendió grandes reformas que pusieron especial énfasis en el terreno de la instrucción pública y que, como veremos, afectaron directamente al colegio dirigido por Carlos Alberto Muñoz. A la intensa agitación social provocada por la crisis económica generalizada, se añadió un ambiente de creciente agitación política por la espiral de acontecimientos que se sucedieron desde 1933, hasta que en julio de 1936 se produjo el alzamiento militar contra el gobierno de la República y el inicio de la guerra.⁴ Como veremos, Carlos Alberto reflexionó en sus artículos de pren-

-
3. Para una contextualización histórica de este período ver Agustín Cueva, «El Ecuador de 1925 a 1960», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 10, Quito, CEN / Grijalbo, 1990, pp. 87-121; y Óscar Efrén Reyes, *Los últimos siete años*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1933, 2 vols. Un análisis del trasfondo ideológico de la sociedad de la época en Érika Silva, *En torno al surgimiento de la cultura nacional en el Ecuador*, México, FLACSO (tesis de maestría), 1980.
 4. En relación al desarrollo de este período en España me limito a proporcionar algunas referencias pertinentes para situar los contenidos de este trabajo. Para el contexto general del período ver: Gabriel Jackson, *La República española y la Guerra Civil, 1931-1939*, Barcelona, Crítica, 1976; para el contexto catalán, Joseph Termes, *De la Revolución de Setembre a la fi de la Guerra Civil, 1868-1939*. *Història de Catalunya dirigida per Pierre Vilar*, vol. VI, Barcelona, 1987, 62a. ed.; finalmente, una monografía sobre el

sa sobre algunos de los eventos más significativos de esta etapa, como es el caso de la aprobación del Estatuto de Autonomía de Cataluña (1932) o la reducción de la insurrección militar de julio de 1936 en las calles de Barcelona por parte de las fuerzas de orden público gubernamentales y de los sectores civiles organizados en sindicatos y partidos.

LOS NEXOS FAMILIARES DE CARLOS ALBERTO MUÑOZ EN QUITO

Carlos Alberto Muñoz nació en Quito en 1888 e ingresó durante su juventud en la orden mercedaria, en el seno de la cual alcanzó una importante formación humanística de corte tradicional y adquirió conocimientos de varias lenguas clásicas. La orden lo trasladó a Europa hacia 1915 y llegó, inicialmente, a Roma.⁵ Posteriormente fue desplazado al colegio mercedario de San Ramón de la Manresana (Lleida), donde conoció a Elvira Farré (1896-1952), a consecuencia de lo cual dejó la vida religiosa. Tras casarse con ella, se estableció en Barcelona hacia 1920, e inició su carrera como maestro.

A lo largo de este trabajo expondré extensamente lo que he podido averiguar sobre las actividades de carácter ecuatorianista llevadas a cabo por Carlos Alberto Muñoz en Barcelona, pero antes me parece oportuno remitirme a sus nexos familiares en Quito, con la intención de hacer mención de la trayectoria de dos de sus hermanos, que también tuvieron un notable papel en el ámbito cultural. Éstos fueron Bonifacio y Leonardo Muñoz.

Bonifacio Muñoz se desempeñó desde su juventud como librero y bibliófilo. Hacia 1908 fundó una importante librería en Quito, y posteriormente abrió una sucursal en Guayaquil. Estos negocios funcionaron muy bien hasta que hacia 1920 empezaron a tener pérdidas. Bonifacio, endeudado, se tras-

barrio de Hostafrancs que permite percibir la vida social y cultural del entorno en el que se desarrolló la iniciativa de Carlos Alberto Muñoz, Antoni García i Palacin, *Hostafrancs. 150 anys d'història*. Barcelona, Amics de la Història i de les Tradicions d'Hostafrancs, 1996.

5. Por cierto que durante los años que permaneció en Roma, Carlos Alberto Muñoz coincidió con Carlos M. Larrea y Jacinto Jijón y Caamaño, según rememoraba posteriormente en su correspondencia. Carta de Carlos Alberto Muñoz a Carlos M. Larrea (s.l. y s.f., probablemente escrita en Barcelona hacia 1932, cuando Carlos M. Larrea desempeñaba el cargo de ministro de Relaciones Exteriores del Ecuador).

ladó a Lima y posteriormente a Cuba, donde trató de iniciar otros negocios de librería, pero fracasó nuevamente y murió, probablemente, arruinado.⁶

Leonardo Muñoz trabajó como profesional liberal entre 1922 y 1934, año este último en que fundó la Librería Indoamérica, especializada en bibliografía ecuatoriana, continuando la labor que había desarrollado anteriormente Bonifacio. Como este negocio atravesó serias dificultades económicas, Leonardo reconvirtió la librería en una importante biblioteca y consiguió organizar una valiosa colección de autores ecuatorianos.⁷ Su trayectoria vital estuvo fuertemente marcada por la militancia política en el Partido Socialista Ecuatoriano, del que fue uno de los militantes fundadores y en el que desempeñó cargos de alta responsabilidad hasta su fallecimiento en la década de 1980.

Los hermanos Carlos Alberto y Leonardo Muñoz mantuvieron una correspondencia continua desde 1927 hasta 1938, fecha del fallecimiento de Carlos Alberto.⁸ En el tanteo de las primeras comunicaciones restablecidas tras largos años de alejamiento, Leonardo se preguntó por las ideas políticas de Carlos Alberto, del que inicialmente desconfiaba por su pasado religioso: «creo que a ti no te ha de agrandar el socialismo, desearía que me escribas algo al respecto» y le informó a éste sobre su profunda implicación política: «Yo, pertenezco al *socialismo* ecuatoriano, desde hace cinco años, fui uno de

-
6. Según afirma Raúl Andrade, la librería de Bonifacio Muñoz fue la primera y la más importante del país. Ver Raúl Andrade, «Papeles y libros viejos», en *El Comercio*, Quito, 2 de abril de 1979. Parece que el dato arrojado por Andrade en este artículo de prensa, relativo al traslado de Bonifacio a Barcelona y a su fallecimiento en esta ciudad, obedece a una confusión entre las figuras de Bonifacio y Carlos Alberto. En la correspondencia que cruzaron Leonardo y Carlos Alberto se hace referencia a unos catálogos bibliográficos elaborados por Bonifacio. Se trataba de un catálogo general, que no llegó a circular y se vendió a peso al quebrar su negocio; un catálogo de obras de alquiler y un catálogo de obras de autores ecuatorianos. Carta de Leonardo Muñoz a Carlos Alberto Muñoz (Quito, 18 de julio de 1930).
 7. En el mismo artículo de Raúl Andrade al que hago referencia en la nota anterior, también se mencionan las tareas de Leonardo como librero y bibliófilo. Inicialmente, la Librería Indoamérica estaba situada en la calle Venezuela No. 36 y se trasladó a la carrera Loja No. 396, en 1950. Leonardo Muñoz también elaboró un «Catálogo general de publicaciones ecuatorianas».
 8. Hacia 1920, cuando abandonó los mercedarios, Carlos Alberto interrumpió la relación epistolar que mantenía con sus familiares desde su salida del Ecuador, y no la reanudó hasta 1927, cuando logró estabilizarse en el magisterio con la fundación del Colegio Hispano-Americano. Tras el fallecimiento de Carlos Alberto en 1938, Leonardo siguió carteándose con su sobrino Carlos Muñoz Farré al menos hasta 1979.

sus fundadores con el Dr. Ricardo Paredes, y un grupo fuerte de jóvenes intelectuales, que marchan a la vanguardia del movimiento literario en el Ecuador».9 La afinidad surgida entre ambos permitió iniciar una intensa relación epistolar:

Tengo por ti motivos especiales para distinguirte de mis demás hermanos, por dos razones poderosas: la primera porque has tenido una gran voluntad para liberarte del fanatismo en que vivías, rodeado de la falacia, de la intriga, el egoísmo; y la segunda por tu vastísima cultura, gran talento y tu ideología de izquierda —manifestaba Leonardo a Carlos Alberto en 1933.10

Leonardo constituyó un soporte fundamental en el Ecuador para la iniciativa desarrollada por Carlos Alberto Muñoz en Barcelona, gracias a la red de amistades que le proporcionó su trabajo político y cultural. Efectivamente, varias personalidades influyentes, a sugerencia de Leonardo, apoyaron de forma decisiva a Carlos Alberto, tanto en lo que hace referencia al impulso y consolidación de la Academia, como a su nombramiento de vicedónsul honorario del Ecuador en Barcelona, que como veremos tuvo lugar en 1934. Además, Leonardo propició la publicación de varios artículos o reportajes en periódicos y revistas ecuatorianas con el objetivo de dar a conocer las tareas ecuatorianistas desarrolladas por Carlos Alberto.

9. Carta de Leonardo Muñoz a Carlos Alberto Muñoz (Quito, 26 de abril de 1928).

10. Carta de Leonardo Muñoz a Carlos Alberto Muñoz (Quito, 6 de febrero de 1933). Hemos podido consultar las cartas recibidas por Carlos Alberto Muñoz que se conservan en poder de la familia en Barcelona y sólo excepcionalmente la copia o borrador de algunas de las cartas remitidas por él mismo. Sin duda, las cartas de Carlos Alberto a Leonardo hubieran permitido arrojar muchos más datos sobre su propuesta y sobre su vivencia en Barcelona.

**LA CONSOLIDACIÓN DEL PROYECTO
ECUATORIANISTA DE CARLOS ALBERTO MUÑOZ:
DE LA FUNDACIÓN DEL COLEGIO
HISPANO-AMERICANO A LA OFICIALIZACIÓN
DE LA ACADEMIA HISPANO-ECUATORIANA**

Desde su instalación en Barcelona, alrededor de 1920, Carlos Alberto Muñoz se dedicó a la docencia y enseñó durante varios años en una escuela religiosa del sector de Hostafrancs. No obstante, las desavenencias con el director y su interés por promover iniciativas docentes innovadoras lo empujaron a abandonar este centro en compañía de otro maestro, Joaquim Casas, con el que se asoció y fundó, en enero de 1927, el Colegio Hispanoamericano, que se ubicó en el mismo barrio y que pocos meses después de su fundación, a inicios de 1928, ya contaba con más de 300 estudiantes. Así evocaba el propio Carlos Alberto Muñoz la jornada de la fundación de dicho colegio en uno de sus escritos:

El 3 de Enero de 1927 fundaron el Colegio, en la calle Consejo de Ciento, 23, los Sres. Carlos A. Muñoz y Joaquin Casas. El primer día de la Fundación ingresaron 70 niños, casi todos del Colegio de los Luisos, pero esos niños habían sido alumnos de dichos Sres., quienes estuvieron en calidad de profesores en el Colegio de San Luis y como las condiciones de trato, por parte del Director, Jaime Guasch, cura solo de sotana, y de retribución no estaban en armonía con el excesivo trabajo de dichos señores, optaron por separarse y establecerse independientes del cura, como así lo hicieron. Éste creyó que fracasaríamos, pero nuestra idea, que para realizarla tuvimos que pasar muchas penas y amarguras, tuvo un gran éxito, gracias a la colaboración de nuestros alumnos y sus padres.¹¹

Desde los primeros años de su actividad al frente del Colegio Hispano-Americano, Carlos Alberto Muñoz no perdió oportunidad de impulsar actividades que propiciaran el conocimiento del Ecuador entre la sociedad catalana. Así, sabemos que en julio de 1930 se realizó un acto público con motivo del reparto de premios a los alumnos del colegio, al que se invitó al en-

11. Borrador manuscrito de Carlos Alberto Muñoz con datos sobre la fundación del Colegio Hispano-Americano (s.l. y s.f.).

tonces cónsul del Ecuador en Barcelona, Leonidas Yerovi, y en el contexto del cual se leyó una conferencia sobre geografía y cultura del Ecuador.¹²

La proclamación de la Segunda República (1931) provocó importantes transformaciones en la sociedad española. Las reformas emprendidas en materia de educación supusieron la promoción de la enseñanza pública, laica y gratuita en todos los niveles, lo cual implicó la creación de numerosas escuelas. Los escritos de Carlos Alberto Muñoz revelan que si bien éste apreciaba profundamente el ambiente cultural propiciado por la República y tenía un gran interés en la renovación pedagógica que se impulsó en esta época en España, su colegio de titularidad privada resultó afectado por esta política.

Ante estas dificultades, la opción más práctica para él hubiera sido optar a un puesto de maestro en el sistema educativo español, pero siempre rechazó esta posibilidad porque comportaba la pérdida de la nacionalidad ecuatoriana. Es por ello que a partir de 1931 intentó obtener el apoyo oficial de la administración del Ecuador para continuar al frente del colegio. Sus peticiones se orientaron, por un lado, a legalizar su titulación para poder continuar ejerciendo como docente; por otro lado, a obtener una beca que le permitiera permanecer en Barcelona y consolidar su situación en el magisterio. Finalmente, y como recurso más ambicioso, se propuso lograr el reconocimiento de la institución escolar que dirigía como centro oficial del Ecuador.

En principio, solicitó al gobierno del Ecuador que le concediera el título de preceptor de instrucción primaria, ya que pese a la formación adquirida durante su etapa en el seminario y a la experiencia acumulada durante los años en que ejerció como maestro, carecía de titulación oficial y no podía continuar ejerciendo en España, tras la normativización del magisterio implantada por el Ministerio de Instrucción Pública español en mayo de 1931. En Quito, Leonardo Muñoz intentó resolver esta situación, para lo cual buscó el apoyo del coronel Juan Manuel Lasso y de su esposa, María Carrión de Lasso, con quienes mantenía una amistad personal.¹³ Gracias, en buena me-

12. Por los borradores encontrados entre sus documentos personales, sabemos que el texto de la conferencia fue redactado por el propio Carlos Alberto Muñoz. Este acto tuvo lugar el 6 de julio de 1930 en el salón de actos de la Unión Instructiva Familiar, en la calle Consell de Cent No. 18. Por influencia de Leonardo apareció reseñado en *Claridad*, Guayaquil, 2a. quincena de septiembre de 1933, pp. 65-67, revista vinculada al Partido Socialista que dedicó un amplio reportaje ilustrado a Carlos Alberto Muñoz y al Colegio Hispano-Americano, y reprodujo el texto de la conferencia.

13. Juan Manuel Lasso fue un poderoso representante de la élite terrateniente serrana y

didada, a las gestiones realizadas por ella ante el Ministerio de Educación en Quito, en agosto de 1931 se dictó una resolución señalando la fórmula por la cual Carlos Alberto podía obtener el título que necesitaba de acuerdo con la legislación ecuatoriana.¹⁴

Con la expectativa de consolidar su situación como maestro, Carlos Alberto Muñoz también solicitó a la administración ecuatoriana la concesión de una beca para la ampliación de estudios pedagógicos en España, fundamentándose en el interés que suscitaba en todo el mundo la importante renovación pedagógica que tenía lugar entonces en este país. Leonardo le apoyó desde Quito, pero la inestabilidad política en el Ecuador de la época impidió que sus gestiones se concretaran en la concesión de esta beca. Leonardo se dirigió inicialmente al ministro de Educación Pública, Francisco Pérez Borja, con el objetivo de encontrar el beneplácito para esta petición. Este ministro se comprometió a conceder la beca a Carlos Alberto en el momento de quedar vacante alguna de las que existían, pero murió inesperadamente muy poco tiempo después. Entonces, ante la inminente elección de Neptalí Bonifaz a la presidencia de la República, Leonardo buscó el apoyo de Alfonso Eguiguren,¹⁵ con el cual tenía relación por motivos profesionales, a pesar de sus profundas diferencias políticas. Eguiguren indicó a Leonardo que en el gabinete ministerial de Neptalí Bonifaz estaba prevista la participación de Ricardo Crespo Ordóñez, hasta entonces ministro del Ecuador en Madrid, que volvía al país tras la suspensión de dicha legación, lo que ofrecía buenas expectativas de cara a la concesión de esta beca a Carlos Alberto. Efectivamente, la influencia de Ricardo Crespo Ordóñez pudo haber sido decisiva, ya que

militante del Partido Socialista Ecuatoriano. Sus relaciones personales y políticas le convirtieron en un personaje muy influyente. Valga destacar que fue cuñado del general Leonidas Plaza Gutiérrez (presidente del Ecuador entre 1901-1905 y entre 1912-1916) y tío de Galo Plaza Lasso (presidente del Ecuador entre 1948-1952). Como veremos, su esposa María Carrión apoyó a los hermanos Muñoz en diversas ocasiones.

14. Las fórmulas legales vigentes obligaban a que Carlos Alberto Muñoz rindiera un examen de las materias del programa de estudios de magisterio ante un tribunal autorizado a conferir un certificado de aptitud equivalente al título. Este examen tuvo lugar en el consulado ecuatoriano en Barcelona el 14 de octubre de 1931, ante un tribunal presidido por el cónsul Leonidas Yerovi, y Carlos Alberto Muñoz obtuvo el certificado de aptitud. En su correspondencia personal existen numerosas alusiones a esta cuestión y se conservan varios documentos oficiales relativos a las gestiones para la obtención del título.
15. Alfonso Eguiguren presidió el Comité Central de las Compactaciones Obreras Nacionales y fue un personaje de gran influencia entre los partidarios de Neptalí Bonifaz.

conoció de cerca las tareas de Carlos Alberto Muñoz durante los años de su estancia en Madrid y, antes de abandonar España en 1932, le aseguró a éste en correspondencia personal que haría todo lo posible para que se le concediera la beca.¹⁶ No obstante, Neptalí Bonifaz fue inhabilitado para la presidencia antes de tomar posesión, por lo que el gabinete en el que debía participar Crespo Ordóñez no llegó a instalarse. También, en relación con las gestiones para obtener esta beca, y a sugerencia de Leonardo, Carlos Alberto Muñoz se puso en comunicación con Pío Jaramillo Alvarado,¹⁷ con el objetivo de darle a conocer la orientación ecuatorianista de la Academia y llamar la atención sobre el ambiente cultural de la República de España y la amplitud de las reformas pedagógicas emprendidas, que debían ser conocidas en el Ecuador:

He establecido hace algunos años una Academia Hispanoamericana que ha difundido entre los jóvenes barceloneses el amor por los países de América, especialmente por el nuestro. He fundado una biblioteca de autores ecuatorianos a donde concurren alumnos y exalumnos a nutrirse en las mejores páginas de nuestra cultura nacional y constituido una Asociación de antiguos estudiantes para difundir por medio de conferencias el conocimiento de nuestra tierra, en sus varios aspectos artístico, científico, industrial, etc. (...). La implantación de la República en España ha convertido a este país en uno de los mejores hogares culturales de Europa, en uno de los mejores campos de experimentación de la nueva pedagogía; y yo creo que algo debemos aprovechar los ecuatorianos de este magnífico ensayo cultural, como ya lo han hecho algunos países de Europa y América enviando maestros, intelectuales y estudiantes subvencionados a estudiar la reforma española.¹⁸

Parece que a consecuencia de esta petición, Pío Jaramillo Alvarado realizó algunas gestiones para que el gobierno ecuatoriano concediera esta beca a Carlos Alberto Muñoz,¹⁹ pero resultaron estériles, ya que por restric-

-
16. Carta de Ricardo Crespo Ordóñez a Carlos Alberto Muñoz (Madrid, 23 de enero de 1932).
 17. Pío Jaramillo Alvarado fue un destacado político e intelectual lojano. Por la pertenencia de ambos al Partido Socialista Ecuatoriano, en esta época mantenía una importante relación de tipo político y personal con Leonardo, aunque se distanciaron posteriormente a partir de la difusión de diferentes corrientes en el socialismo ecuatoriano.
 18. Carta de Carlos Alberto Muñoz a Pío Jaramillo Alvarado (Barcelona, 22 de noviembre de 1932).
 19. Carta de Pío Jaramillo Alvarado a Carlos Alberto Muñoz (Quito, 20 de marzo de 1933).

ciones del presupuesto, finalmente, se suprimió la concesión de becas para realizar estudios en el exterior.

Fue también en el contexto de los esfuerzos desplegados para continuar desarrollando sus tareas en Barcelona que, desde 1932, Carlos Alberto Muñoz empezó a elaborar una propuesta destinada a consolidar el Colegio Hispano-Americano como un centro escolar de clara orientación ecuatorianista, con lo cual esperaba obtener una ayuda eficaz por parte de la administración ecuatoriana para el sustento del mismo. En estos términos escribió al ministro de Relaciones Exteriores del Ecuador, Carlos M. Larrea, exponiéndole los ejes principales de su propuesta:

... me cabe la inmensa satisfacción de afirmar, sin temor a que nadie pueda desdeírlo, que me he valido de la magnífica circunstancia de dirigir un Colegio, en una de las más populosas y hermosas ciudades latinas (...), para hacer una propaganda desinteresada, franca y leal por mi querida patria. / Al principio tuve que luchar para desvanecer prejuicios en contra del Ecuador respecto a su cultura y comercio. Tuve que rectificar conceptos erróneos de los libros de texto, habiendo, por fin, logrado, después de muchos años de enseñanza, que mis exalumnos y alumnos actuales tengan nociones exactas de Geografía e Historia del Ecuador, y, con orgullo puedo asegurar, prescindiendo de mi modesta persona, que ninguno de los que se han sentado en los bancos de mi Colegio desconoce ni las letras, ni las artes ni el comercio ecuatorianos, como tampoco la rica variedad y belleza de nuestro fértil suelo. El que mi patria sea conocida tal como ella es: plétórica de vida para un porvenir grandioso; he aquí una de mis mayores preocupaciones en el ejercicio de mi magisterio. Hasta el presente estoy satisfecho, porque, después de constante trabajo, he logrado realizar mi patriótica ambición (...) quiero rodearla de mayor prestigio si cabe, porque quiero hacer de ella un centro adecuado y digno de propaganda práctica y eficaz de mi querida patria. / Quiero fundar en la biblioteca de la Academia una sección dedicada únicamente a escritores ecuatorianos; establecer asimismo conferencias con proyecciones del Ecuador y fundar una Revista Hispano-Ecuatoriana, de carácter cultural y comercial, que creo será el mejor medio de contribuir a la propaganda Hispanoamericana, que ahora nuevamente empieza con mucho fervor, pero no lírico a la manera de antaño, sino en vista a resultados prácticos y positivos.²⁰

20. Carta de Carlos Alberto Muñoz a Carlos M. Larrea, ministro de Relaciones Exteriores del Ecuador (sin fecha, por el contexto puede fecharse a inicios de 1932).

A partir de 1934, Carlos Alberto Muñoz fue nombrado vicecónsul honorario del Ecuador en Barcelona y, coincidiendo con este nombramiento, trasladó la sede del centro escolar, que desde entonces pasó a denominarse Academia Hispano-Americana, a un lugar más amplio y mucho más céntrico, en el corazón de Hostafrancs.²¹ A partir de entonces desarrollaría con mucho mayor énfasis las actividades culturales y la propaganda ecuatoriana, siempre con el apoyo y la colaboración de Leonardo en Quito. Así, sabemos que Carlos Alberto envió una carta a diversos periódicos de Quito y Guayaquil, solicitando el envío de obras de autores ecuatorianos para la biblioteca de la Academia Hispano-Americana. Al hacer este pedido, se refería a la importante labor pedagógica de la Academia, con más de 300 alumnos, y señalaba su carácter irradiador de la cultura ecuatoriana:

Como la Academia, desde su fundación tiene un carácter marcadamente ecuatoriano puesto que el Director se honra con serlo, superfluo me parece encarecer mi gran interés por inculcar en los alumnos una singular simpatía y hasta amor para todo lo ecuatoriano (...). De esta manera, para los ecuatorianos, y para los simpatizantes con el Ecuador, que en esta barriada del Distrito 7º son muchos, la Academia es, y será aún más con la cooperación que esperamos, un pedazo espiritual del solar patrio en esta hermosa ciudad de Barcelona (...). Que aquí se respire un ambiente ecuatoriano es mi ideal, pero en todo: en letras, artes, ciencias, industria y comercio.²²

-
21. La nueva sede, que sería la definitiva, estuvo en la calle Creu Coberta No. 121. En esta nueva etapa, Joaquim Casas, antiguo socio de Carlos Alberto, se desligó del proyecto. Una circular impresa fechada a 27 de abril de 1934 anunció el traslado de las instalaciones.
 22. De los borradores que se conservan entre los escritos personales de Carlos Alberto Muñoz, se desprende que la petición fue enviada, al menos, a *El Día* (Quito) y *El Telégrafo* (Guayaquil). La carta apareció impresa en *El Telégrafo*, No. 18002 (Guayaquil, 7 de abril de 1935), p. 7. Por cierto, resulta interesante destacar que Carlos Alberto Muñoz solicitó el consejo de Jorge Carrera Andrade que, como veremos, por entonces era cónsul del Ecuador en El Havre y con el que mantenía correspondencia, el cual realizó algunas sugerencias: «Encuentro excelente su idea de mandar un llamamiento a los intelectuales ecuatorianos para que le envíen sus libros. Su carta al director de *El Día* está bien redactada y apenas si he tenido que dar algún trazo de pluma, aquí y allá. No deje de mandar su mensaje intelectual en el primer correo que parta para el Ecuador». Carta de Jorge Carrera Andrade a Carlos Alberto Muñoz (El Havre, 20 de febrero de 1935).

En 1936, Leonidas Yerovi fue sustituido al frente del Consulado General del Ecuador por Colón Serrano,²³ que fue muy receptivo a las propuestas de Carlos Alberto Muñoz. El 25 de junio de 1936, el nuevo cónsul realizó una visita a la Academia Hispano-Americana, con motivo de la cual Carlos Alberto Muñoz pronunció un discurso en el que recordó el carácter ecuatorianista de esta institución:

Aspiración de toda mi vida de maestro ha sido la de convertir la Academia en algo así como una célula ecuatoriana que vibre lejos de la patria al compás del progreso moderno en el terreno cultural. El Sr. Cónsul, estoy seguro, nos brindará su valioso apoyo para que esta Academia sea un magnífico exponente de cultura con reflejos en el Ecuador; aún más: que la Academia sea para los alumnos hispanos, para los ecuatorianos y americanos en general un cálido hogar de hispanoamericanismo eficiente y real: que la juventud estudiosa se nutra aquí con la cultura de una raza común y con el sentimentalismo que une a los hijos de una misma madre.²⁴

Solamente cuatro días después de esta visita, Carlos Alberto Muñoz envió una petición a Colón Serrano destinada a lograr la oficialidad de la Academia, que se institucionalizaría como centro de propaganda del Ecuador en Europa. La propuesta, que fue remitida rápidamente a Quito con el beneplácito de Colón Serrano, se planteaba en estos términos:

Durante todo el tiempo que he ejercido la enseñanza, una sola idea ha primado en mi modesta pero larga actuación en el magisterio: la propaganda constante sobre todos los aspectos del Ecuador entre mis numerosos alumnos. Consecuente con esta idea he procurado por todos los medios a mis exiguos alcances adquirir objetos referentes al Ecuador, como libros de autores ecuatorianos, algunas muestras de nuestros productos, etc. Conferencias sobre el Ecuador y visitas a la Academia de personalidades ecuatorianas he procurado también que haya en número considerable con el fin de que el conocimiento integral del Ecuador penetre en el alma de los alumnos y simpaticen con

23. Colón Serrano era, por entonces, próximo al Partido Socialista Ecuatoriano. Anteriormente había sido director del instituto de enseñanza secundaria «Vicente Rocafuerte» en Guayaquil y había ocupado la cartera de Previsión Social y Trabajo durante el gobierno de Federico Páez.

24. «Desde Barcelona. Breve alocución pronunciada por el Director de la Academia Hispanoamericana D. Carlos A. Muñoz, Vicecónsul, en la visita del Honorable Sr. Cónsul General del Ecuador, Licenciado Don Colón Serrano, a la Academia.» (Barcelona, 25 de junio de 1936).

mi Patria, con esa simpatía franca y duradera que proporciona la educación escolar. / Como la Academia ha llegado a un estado de madurez que se podría utilizar directamente en beneficio del país para fines culturales y de propaganda, he pensado solicitar el apoyo oficial de mi Gobierno al igual de otras instituciones similares con notable ventaja para las naciones patrocinadoras: como Alemania, con su Colegio Alemán; Inglaterra, Francia, Italia, Suiza, Irlanda, etc., con los suyos, en donde, a la par que enseñan y educan laboran por la propaganda de sus respectivas naciones.²⁵

Por su parte, Leonardo intentó agilizar las gestiones para lograr el reconocimiento oficial de la Academia, así como la concesión de un título que regulase la situación de Carlos Alberto como maestro ante la administración ecuatoriana, facultándole para mantenerse al frente de dicha institución docente. En septiembre de 1936, habló con el ministro de Educación Carlos Zambrano, al que también le unían lazos políticos,²⁶ quien avanzó la posibilidad de conceder a Carlos Alberto la titulación necesaria mediante decreto ejecutivo. Fue así que, con carácter excepcional, Leonardo logró que la administración ecuatoriana autorizara provisionalmente el funcionamiento legal de la Academia, hasta conocer los reglamentos y planes de estudio de la misma, que debían ser revisados por el ministerio antes de expedir el decreto definitivo de oficialización de la misma. Después de varios contratiempos por el retraso de las comunicaciones y el recambio por dos veces del ministro de Educación, el plan de estudios de la Academia fue aprobado y en agosto de 1937 un decreto ejecutivo, tras reconocer que Carlos Alberto Muñoz había efectuado una constante propaganda sobre el Ecuador y que la Academia «podía utilizarse para fines culturales de este país», declaró su carácter oficial, indicó que se denominara Instituto Americano y que quedara bajo los auspicios del gobierno del Ecuador. Aunque el decreto estableció que el centro oficial de enseñanza se denominara Instituto Americano, éste se dio a conocer públicamente, a partir del reconocimiento oficial, como Academia Hispano-Ecuatoriana.²⁷ En la misma fecha, otro decreto ejecutivo facultó a la Di-

25. Solicitud de Carlos Alberto Muñoz, vicecónsul *ad honórem* del Ecuador, al cónsul de la República del Ecuador en Barcelona (Barcelona, 29 de junio de 1936).

26. Carlos Zambrano había sido miembro del Partido Socialista Ecuatoriano y candidato a la presidencia de la República por este Partido a inicios de la década de los años 30. Leonardo participó activamente en esta campaña electoral a favor de Zambrano.

27. Tal como se hizo constar en el sello que figura en algunos documentos, que representa el escudo del Ecuador junto a la leyenda: «Academia Hispano-Ecuatoriana. Oficial

rección de Estudios de Pichincha para expedir el título de preceptor de tercer grado a Carlos Alberto Muñoz.²⁸

Lamentablemente, el profesor manifestaba desde 1936 una dolencia cardíaca que le impedía desarrollar sus actividades con normalidad, a consecuencia de la cual falleció en abril de 1938.²⁹ Después de trabajar ininterrumpidamente al frente de la Academia durante 11 años, sin ningún tipo de apoyo oficial, vino a morir justamente cuando este apoyo comenzaba a hacerse efectivo.

LA LABOR DE CARLOS ALBERTO MUÑOZ COMO VICECÓNSUL HONORARIO Y ENCARGADO DEL CONSULADO GENERAL DEL ECUADOR EN BARCELONA

Desde que se reanudó la comunicación entre los hermanos Muñoz, Leonardo especuló con la posibilidad de conseguir un nombramiento como vicecónsul o cónsul honorario del Ecuador para su hermano. En este sentido, la difusión de las actividades ecuatorianistas de Carlos Alberto Muñoz al frente de la Academia en Barcelona, a través de la prensa ecuatoriana, constituía un recurso fundamental. Por ello, Leonardo apeló a la colaboración de numerosos amigos y correligionarios socialistas para que dieran a conocer el trabajo de Carlos Alberto Muñoz a través de notas propagandísticas y artículos

del Ecuador. Barcelona»; así como en el rótulo ubicado en la fachada del edificio en que estuvo situada.

28. Las gestiones para la expedición de estos dos decretos se pueden seguir detalladamente a través de las cartas de Leonardo Muñoz a Carlos Alberto Muñoz, especialmente las fechadas en 15 de septiembre de 1936, 8 de febrero de 1937 y 14 de agosto de 1937. Entre los documentos oficiales conservados por la familia se encuentran copias de los decretos supremos No. 111 y No. 113 firmados por Federico Páez y fechados ambos a 8.08.1937. Sabemos por la correspondencia de Leonardo que *El Comercio* publicó una nota sobre el reconocimiento oficial de la academia, aunque éste no indicó la fecha.
29. Su fallecimiento se produjo en la población de El Bruc (Barcelona) el 30 de abril de 1938 y se dio a conocer en el Ecuador por unas notas que aparecieron en *El Comercio* y *El Día* el 1 de mayo de 1938. Parece que Leonardo propició que posteriormente se publicara en *El Comercio* un artículo al respecto y que Enrique Terán, director de la Biblioteca Nacional del Ecuador, escribiera un artículo en la revista *Mensaje*. Carta de Leonardo Muñoz a Elvira Farré, vda. de Muñoz (Quito, 1 de mayo de 1940).

en la prensa.³⁰ Posiblemente, la propaganda realizada mediante estos artículos, junto con el apoyo de varias personalidades influyentes, permitieron que se hiciera efectivo el nombramiento de Carlos Alberto Muñoz como vicecónsul honorario del Ecuador en Barcelona, a inicios de 1934, durante la presidencia de Abelardo Montalvo.³¹

A pesar del apoyo prestado por el entonces cónsul del Ecuador en Barcelona, Leonidas Yerovi, al nombramiento de Carlos Alberto Muñoz como vicecónsul honorario, la correspondencia consultada da a entender que surgieron algunas tensiones entre ambos, debido a que Yerovi impidió a Muñoz que colocara la bandera y el escudo del Ecuador en su oficina.³² A partir de 1936, Yerovi fue sustituido por Colón Serrano, que como hemos visto apoyó decisivamente las propuestas de Carlos Alberto para la oficialización de la Academia. Pero a inicios de 1937, el gobierno del Ecuador suprimió las partidas destinadas al sostenimiento del consulado en Barcelona, debido al desarrollo de la guerra civil y al cese de actividades comerciales entre los dos países. En este contexto, el cónsul Colón Serrano regresó al Ecuador y fue Carlos Alberto Muñoz quien se hizo cargo del Consulado General en calidad de vicecónsul honorario.³³

-
30. Me consta, por la correspondencia entre los dos hermanos, que por influencia de Leonardo se publicaron dos notas relativas al colegio en *El Comercio*, una entre julio y noviembre de 1930 y otra hacia junio de 1933, esta última titulada «El Ecuador en Barcelona», escrita por Augusto Arias, amigo personal de Leonardo. La revista *Claridad* publicó, en septiembre de 1933, un reportaje de tres páginas dedicadas a Carlos Alberto Muñoz y a la Academia Hispano-Americana, que ya se ha citado (ver nota 12). También a sugerencia de Leonardo, Enrique A. Terán escribió, a fines de 1933, un artículo sobre Carlos Alberto Muñoz en *El Día* (Quito, 26 de diciembre de 1933). Posteriormente, apareció una nota titulada «Academia de un compatriota» en *El Comercio* (Quito, 1 de febrero de 1935). Aunque no está firmada, su autor fue Alejandro Andrade Coello, que la redactó a sugerencia de Leonardo.
 31. El nombramiento oficial de vicecónsul *ad honórem* del Ecuador en Barcelona que se conserva en el archivo familiar está fechado a 12 de abril de 1934. De la correspondencia con Leonardo se desprende que entre los políticos e intelectuales que apoyaron el nombramiento encontramos nuevamente al coronel Juan Manuel Lasso y a su esposa María Carrión, así como a César Carrera Andrade, por entonces secretario del Consejo de Estado, y al sociólogo Jesús Vaquero Dávila.
 32. Es por ello que Carlos Alberto Muñoz consultó con su hermano Leonardo y con Jorge Carrera Andrade, sobre si un cónsul o vicecónsul honorario podían utilizar estos símbolos nacionales. Al parecer, todos le dieron respuestas afirmativas.
 33. Coincidiendo con la marcha de Colón Serrano, varios ecuatorianos realizaron una celebración de despedida de la que se conserva en el archivo familiar un curioso recor-

Como la situación prevaleciente imponía serias dificultades para el funcionamiento del consulado, Leonardo solicitó nuevamente la mediación de María Carrión de Lasso, quien planteó ante diferentes miembros de la administración ecuatoriana que se le asignara una renta. Inicialmente, logró que se cediera a Carlos Alberto Muñoz el 20% de las recaudaciones consulares, lo que obviamente no constituyó ninguna solución porque dichas recaudaciones eran prácticamente nulas. En mayo de 1937, Carlos Alberto comunicó a Leonardo la imposibilidad de seguir a cargo del consulado y, ante esta situación, María Carrión intercedió nuevamente y logró que se asignaran 20 dólares mensuales para sufragar los gastos y hacer posible la continuidad del mismo.³⁴

Carlos Alberto Muñoz redactó un informe oficial correspondiente al período que va de marzo a agosto de 1937, durante el cual desarrolló las labores consulares. En él, da cuenta de la preocupante situación en España por el desarrollo de la guerra civil y del movimiento consular registrado en este lapso de tiempo.³⁵

Al frente del Consulado General, Carlos Alberto Muñoz participó en el «día de la buena voluntad» o «fiesta internacional de la infancia», acto que tuvo lugar en el Parque de Montjuïc el 23 de mayo de 1937, organizado por el gobierno de la Generalitat y por Radio Barcelona, que retransmitió los discursos y las actuaciones folclóricas que se realizaron en el transcurso del mismo. La motivación principal de este evento era expresar el apoyo al gobierno de la República y recaudar fondos para apoyar a los niños refugiados en Barcelona. A esta convocatoria asistieron unas 25.000 personas que escucharon

datorio confeccionado a mano e ilustrado. El título que consta en la portada es «Comida que ofrecen al licenciado Colón Serrano, sus camaradas de Barcelona, Abril, 1 de 1937», y contiene dedicatorias de Colón Serrano, Demetrio Aguilera Malta y de otros a quienes no he logrado identificar, a Carlos Alberto Muñoz. Asimismo, la familia de Carlos Alberto Muñoz conserva el reconocimiento como encargado del Consulado General emitido por el gobierno republicano de la Generalitat (Barcelona, 13 de abril de 1937) y unas tarjetas oficiales de cónsul.

34. Carta de Leonardo Muñoz a Carlos Alberto Muñoz (Quito, 30 de junio de 1937). María Carrión habló personalmente con el jefe de la sección del Servicio Consular y con Federico Páez, jefe supremo. Según la correspondencia de Leonardo, este último afirmó que una vez finalizara la guerra, Carlos Alberto Muñoz sería nombrado cónsul titular en Barcelona.
35. Informe original mecanoscrito de Carlos Alberto Muñoz al ministro de Relaciones Exteriores en el Ecuador (s.l., 1 de septiembre de 1937). Este es el único documento de Carlos Alberto en calidad de encargado del Consulado General que se ha conservado en el archivo familiar.

los discursos de destacadas autoridades de la ciudad, así como de los representantes del cuerpo diplomático de numerosas naciones.³⁶ Durante su desarrollo, el hijo de Carlos Alberto Muñoz, Carlos, que entonces contaba 9 años de edad, y la niña Adda Aguilera, hija del escritor Demetrio Aguilera Malta,³⁷ hicieron un parlamento en nombre de la infancia del Ecuador.³⁸

APORTACIÓN CULTURAL DE CARLOS ALBERTO MUÑOZ

Las actividades culturales desarrolladas por Carlos Alberto Muñoz desde su posición en la dirección de la Academia, deben contextualizarse en una corriente cultural e ideológica hispanoamericanista. En varios de sus escritos expresó argumentos en este sentido:

Debe haber entre España y las naciones ibero-americanas una unión más estrecha en todos los órdenes y, con preferencia, en los aspectos comercial, cultural y de espiritualidad, inédito hasta el momento presente. La América se interesa por la madre Patria; pero ésta poco o nada se interesa por América. La América Ibera conoce a España; pero España solo la conoce por los cantos que llevan un marchamo americano y que muchas veces no son ni representan la espiritualidad de aquellos remotos países.³⁹

-
36. Por su relevancia, el acto aparece reseñado e ilustrado en los principales periódicos barceloneses de la época. Ver por ejemplo *La Vanguardia*, No. 22836 (Barcelona, 22 de mayo de 1937), p. 10; No. 22837 (Barcelona, 23 de mayo de 1937), pp. 1, 5 y 10; y No. 22838 (Barcelona, 25 de mayo de 1937), portada y p. 3. Asimismo, ver *Diario de Barcelona*, No. 121 (Barcelona, 23 de mayo de 1937), pp. 8 y 16; y No. 122 (Barcelona, 25 de mayo de 1937), p. 7.
 37. Demetrio Aguilera Malta (1905-1981), vinculado igualmente al Partido Socialista Ecuatoriano, actuaba a la sazón como corresponsal de guerra en España. Fruto de esta experiencia fue la publicación de la obra *Madrid: reportaje de una retaguardia heroica* (1937). Probablemente se trasladó a Barcelona para participar en este evento.
 38. En el archivo familiar de Carlos Alberto Muñoz se conservan algunas fotografías del acto y de la familia Muñoz en compañía de Demetrio Aguilera Malta, su esposa e hija.
 39. «Ibero-americanisme», entrevista a Carlos Alberto Muñoz en *Activitats Pedagògiques*, No. 3, febrero 1937, pp. 82-85. El principal promotor de la revista barcelonesa *Activitats Pedagògiques* fue Isidre Sans Jové, promotor de *l'Escola Nova Unificada*, vinculada a los centros de enseñanza sostenidos por los Ateneos Obreros, que quiso llamar la atención sobre el valor educativo del ibero-americanismo y sobre las tareas pedagógicas de Carlos Alberto Muñoz en Barcelona. Por cierto, esta revista publicó un anuncio de la academia en catalán y a página entera en todos sus números.

Fueron estas inquietudes las que le impulsaron a realizar una interesante labor de difusión de la realidad del Ecuador entre la sociedad catalana, al tiempo que dio a conocer en su país, especialmente a través de colaboraciones en la prensa, algunos aspectos de la actualidad de Cataluña durante la época de la República y de la guerra civil. La labor periodística de Carlos Alberto Muñoz se desarrolló especialmente en *El Día*, periódico quiteño de tendencia liberal radical que en la década de 1930 estuvo dirigido por Ricardo Jaramillo, amigo personal de Leonardo Muñoz. La proclamación del Estatuto de Autonomía en Cataluña en septiembre de 1932 fue el tema del artículo que inició su colaboración en este medio.⁴⁰ Posteriormente continuó con una serie de escritos dedicados a cuestiones relacionadas con la efervescencia cultural propia de los años de la República y en 1935 fue nombrado corresponsal de *El Día* en España.⁴¹ Parece que Carlos Alberto elaboró un interesante informe sobre los acontecimientos desarrollados en Barcelona los días 19, 20 y 21 de julio de 1936 al iniciarse la guerra civil, que fue publicada en la prensa ecuatoriana.⁴²

Desde su posición en Barcelona, Carlos Alberto Muñoz trabó amistad con diversos ecuatorianos que, por motivos variados, recalaron durante estos años en la ciudad. Ya he comentado su encuentro con Demetrio Aguilera Malta en mayo de 1937. Este es también el caso del poeta Jorge Carrera Andrade, que permaneció en Europa entre 1930 y 1933 con el objetivo de realizar diversas tareas políticas y conocer el ambiente literario, y durante su estancia en Barcelona trabó amistad con la familia Muñoz.⁴³ Posteriormente,

40. Este artículo fue publicado en *El Día*, en los últimos meses de 1932 o a inicios de 1933. De la correspondencia de Leonardo se desprende que por las mismas fechas también fue publicado en la revista universitaria *Élan* y comentado en el semanario 75. No he podido consultar ejemplares originales de estas tres publicaciones, pero entre los papeles privados de Carlos Alberto Muñoz se conservan algunos borradores manuscritos y una versión mecanoscrita que parece ser la definitiva.

41. Borrador de carta de Carlos Alberto Muñoz a Ricardo Jaramillo, director de *El Día* (Barcelona, 12 de septiembre de 1932) y cartas de Leonardo Muñoz a Carlos Alberto Muñoz (Quito, 12 de enero de 1934; 2 de febrero de 1935).

42. No he podido consultar el original ni he encontrado ningún indicio relativo a este texto entre los documentos personales de Carlos Alberto Muñoz. En una carta de Leonardo Muñoz a Carlos Alberto Muñoz (Quito, 15 de septiembre de 1936), el primero comunica que dicho escrito se publicó en *El Día* (Quito, 14 de septiembre de 1936).

43. Según las informaciones proporcionadas por las cartas de Leonardo a Carlos Alberto Muñoz, Jorge Carrera Andrade (1903-1978) se trasladó a Europa para participar en el IV Congreso de la Internacional Comunista, pero parece que cayó en desgracia ante

Jorge Carrera Andrade regresó al Ecuador y encontró una situación política agitada por las luchas contra el presidente Juan de Dios Martínez Mera y los enfrentamientos al interior de las corrientes socialistas. Tras la destitución de Martínez Mera fue nombrado cónsul en Paita y, posteriormente, cónsul en El Havre en 1935. Trasladado nuevamente a Europa, reanudó su relación, esta vez epistolar, con Carlos Alberto Muñoz, que entonces ya ocupaba el viceconsulado honorario en Barcelona, nombramiento en el cual, por cierto, influyó decisivamente el propio Jorge Carrera Andrade. En sus cartas, relató personalmente a Carlos Alberto Muñoz las experiencias vividas durante los dos años que permaneció en el Ecuador y agradeció afectuosamente a la familia Muñoz el apoyo prestado durante lo que él llamó «mi dulce destierro de Barcelona»:

No olvidaré que Ud. y su familia fueron los únicos que me dejaron a bordo del «Orazio» una mañana de mayo de 1933, cuando retornaba al Ecuador, doliente y desencantado; pero con la mente aún llena de fervor y de planes descabellados por la redención de mis hermanos los indios.⁴⁴

El vínculo establecido entre Barcelona y el Ecuador por Carlos Alberto y Leonardo Muñoz fue utilizado por algunos escritores ecuatorianos que pretendían difundir su obra en Europa. Así, sabemos que en 1931, Enrique A. Terán,⁴⁵ envió dos obras originales a Barcelona con el propósito de publicarlas, una de ellas *Tierras de espanto*. Carlos Alberto Muñoz y Jorge Carrera Andrade, que se encontraba en esta ciudad y era amigo personal de Enrique A. Terán, intentaron conseguir su publicación por parte de alguna editorial, pero sus gestiones no tuvieron éxito.⁴⁶

esta organización y se le prohibió la entrada en la Unión Soviética. Por cierto que Leonardo escribió a Carlos Alberto advirtiéndole de los motivos de su desconfianza respecto a Jorge Carrera Andrade: «Este muchacho es sumamente inteligente, entre los jóvenes de vanguardia (...), desgraciadamente se rodeó de un círculo vicioso y cayó en la degeneración (...)». Leonardo incluso pidió a Carlos Alberto que le informara sobre las actividades de Jorge Carrera Andrade en Barcelona. Carta de Leonardo Muñoz a Carlos Alberto Muñoz (Quito, 18 de julio de 1930).

44. Carta de Jorge Carrera Andrade a Carlos Alberto Muñoz (El Havre, 28 de enero de 1935).

45. Otro de los escritores exponente de la literatura ecuatoriana de los 30, también vinculado al socialismo ecuatoriano y amigo personal de Leonardo.

46. Cartas de Leonardo Muñoz a Carlos Alberto Muñoz (Quito, 18 de abril de 1931 y 13 de agosto de 1931). Copia de carta de Carlos Alberto Muñoz a Enrique A. Terán (Barcelona, 10 de noviembre de 1932).

Un aspecto no menos destacable del puente tendido entre Ecuador y Barcelona por los hermanos Muñoz fue el continuo intercambio de publicaciones que suscitó. En 1935, Carlos Alberto Muñoz fue invitado a ejercer la representación en Barcelona de la Primera Exposición del Libro Hispanoamericano, que había de tener lugar en Quito coincidiendo con la conmemoración del 10 de Agosto. Esta responsabilidad suponía que se encargara de difundir la iniciativa en la prensa y entre las instituciones locales, así como de gestionar los envíos de libros cedidos por las editoriales para este acontecimiento.⁴⁷ Por supuesto, a través de Leonardo llegaron hasta Carlos Alberto numerosas obras editadas en el Ecuador, especialmente de los autores ecuatorianos de tendencia socialista con los que éste mantenía una relación personal, como Ángel Modesto Paredes, Humberto Salvador, Pablo Palacio, Enrique A. Terán, Pío Jaramillo Alvarado, etc. Asimismo, la administración ecuatoriana realizó periódicamente envíos de obras para que se difundieran en España a través de la labor de Carlos Alberto Muñoz al frente del colegio.⁴⁸ Por descontado, Carlos Alberto también realizó numerosos envíos de libros al Ecuador, especialmente a petición de su hermano Leonardo.⁴⁹

CONCLUSIONES

Ésta es la historia que encontré tras el rótulo de la Academia Hispano-Ecuatoriana que hasta hace muy poco se podía ver en la fachada de un edificio antiguo de una calle muy populosa de Barcelona. Historia singular de un ecuatoriano que salió del país en su juventud y que arraigó en otro lugar, para nunca más volver al Ecuador, en una época en que este tránsito era algo poco común.

Parece ser que llamaba la atención en el pueblo de San Ramón de la Manresana, donde radicó en su breve etapa de mercedario. De la vida religio-

47. Carta de Hugo Moncayo y Antonio Montalvo, en representación del Grupo América, a Carlos Alberto Muñoz (Quito, 17.03.1935).

48. Un importante número de publicaciones fueron enviadas por Luis F. Torres en 1934, desde su cargo de director de Educación Pública. Carta de Luis F. Torres a Carlos Alberto Muñoz (Quito, 17 de diciembre de 1934).

49. Leonardo solicitó a Carlos Alberto Muñoz el envío de numerosas obras publicadas en Europa, especialmente de autores marxistas, que a fines de la década de 1920 no se encontraban fácilmente en el Ecuador.

sa que dejó atrás desconocemos casi todo y el testimonio de su hijo, así como los papeles que quedaron en su poder, ya nos muestran a un hombre de ideas progresistas dedicado a la docencia, muy querido por los alumnos y las familias de éstos, con las que mantenía un trato muy cordial, entregado a dar a conocer la realidad del Ecuador en la Barcelona de su tiempo. Los documentos más personales, las cartas de Leonardo, revelan la profunda afinidad entre los dos hermanos y el afecto mutuo que creció en la distancia y en el tiempo transcurrido desde la separación. Precisamente, fue el apoyo incondicional prestado a Carlos Alberto por Leonardo, desde Quito, lo que permitió la andadura del proyecto ecuatorianista impulsado en Barcelona, irradiado desde el centro de enseñanza que culminaría en la Academia Hispano-Ecuatoriana, y la construcción de un activo puente cultural entre estas dos ciudades. La iniciativa de Carlos Alberto Muñoz constituyó una aportación no por modesta poco significativa a las relaciones culturales entre el Ecuador y España que le convirtió, aunque por pocos años, en un destacado referente de la ecuatorianidad en Europa. Lamentablemente, esta propuesta se truncó apenas en sus inicios, debido al contexto adverso de la guerra civil española y a la poca salud de su promotor, y no pudo desarrollarse a plenitud. ❁

Apuntes para el análisis del documental indigenista en Ecuador

CHRISTIAN LEÓN

EN LOS AÑOS de 1970 y 1980 hay un *boom* del documental indigenista en Ecuador. En este período se produce un conjunto de películas que da cuenta del proyecto de nación al que aspiraban los mestizos como estrategia de modernización y sus tensiones con el naciente movimiento indígena. La filmografía de la época configura un tercer y último momento del discurso indigenista en el cine ecuatoriano. Luego de los trabajos de los pioneros, filmados en los años 20 y de la etapa de producción extranjera de los 50 y 60, el documental indigenista alcanza su apogeo al amparo de la política nacionalista implementada por el Estado a partir de 1972. Desde entonces los cineastas mestizos, en colaboración con distintas entidades estatales, producen una gran cantidad de películas de temática indígena, emulando lo sucedido con anterioridad en la literatura y pintura del siglo XX. Esta producción surge paradójicamente acompañada de circunstancias que presagian la crisis del filme indigenista. Los realizadores mestizos ven resquebrajarse los fundamentos que legitimaron su obra por efecto de tres factores: el agotamiento del paradigma nacionalista, la irrupción del movimiento indígena y la democratización de tecnología audiovisual a partir de la utilización del formato de video.

En este contexto me propongo investigar, a partir de dos documentales paradigmáticos de la época, las contradicciones sociales y políticas que se plantean al interior del texto fílmico indigenista. Al confrontar la narrativa de denuncia, propuesta por el discurso tutor de los filmes con los reclamos indígenas que se dejan escuchar en los intersticios del relato, pretendo explorar

los procesos de dominación y resistencia étnica ocultos tras la cortina de la representación. A tono con las estrategias deconstructivas propuestas por la crítica poscolonial, intentaré un «análisis de las huellas, torciones y silencios inscritos en los propios discursos dominantes» con la finalidad de poner en tela de juicio su legitimidad y poder prescriptivo (Rivera Cusicanqui, 1997: 16). Mi interés es explorar el texto fílmico indigenista para mostrar los actos performativos de poder y resistencia que se producen en las representaciones fílmicas. A través del análisis, ese lugar silenciado por el discurso de denuncia de los cineastas mestizos, intentaré reflexionar sobre la particular agencia que ejerce el subalterno al interior de los discursos hegemónicos.

EL CINE DE DENUNCIA Y EL RELATO DE LA DESGRACIA INDÍGENA

Los hieleros del Chimborazo (1980) de Gustavo Guayasamín es seguramente el documental más celebrado del cine ecuatoriano. Ampliamente elogiado por la prensa local y galardonado con ocho premios internacionales, ha sido calificado como el «filme manifiesto del cine ecuatoriano de los ochenta» (Serrano, 2001: 69). La película, producida por el Centro de Investigación y Cultura de Banco Central del Ecuador e inspirada en el libro *Relaciones interétnicas en Riobamba* de Hugo Burgos, fue filmada en 16 mm y tiene 27 minutos de duración. Relata con un ritmo sosegado y con una fotografía preciosista la actividad de indígenas de la Sierra central que ascienden a 5.200 metros para extraer bloques de hielo del Chimborazo y venderlos en los mercados de Riobamba y Guaranda. La obra tiene el mérito de usar sonido directo y prescindir de la voz en off explicativa, sin embargo, en estricto sentido no estamos frente a un cine directo. La elaborada composición de cuadro, el guión socio-antropológico y discurso de denuncia articulados en el filme hacen que todo aquello que registra la cámara tenga ya un sentido establecido de antemano. A pesar de la ausencia de la narración en off, el relato se sostiene en un argumento cerrado que intenta reducir la pluralidad de sentidos propios del registro directo para anclarla al proyecto estético y político del director. De ahí que en *Los hieleros del Chimborazo* se pueda advertir esa fuerte instancia de autoridad y control discursivo que Barthes llamó «el sentido tutor» (1989). El texto tutor del *Los hieleros del Chimborazo* se inscribe en la tradición de los discursos indigenistas que a lo largo del siglo XX se

configuraron como un mecanismo de dominación étnica y de incorporación de la diversidad cultural a la lógica del Estado-nación. Es comprensible entonces que el filme intente centralizar la narración en torno a la denuncia de las duras condiciones de vida de una parte de la población empobrecida y marginada en plena época de bonanza petrolera.

El texto filmico está configurado desde una conciencia ilustrada y se halla dirigido al espectador mestizo imbuido en la nueva cultura ciudadana que es gestada por las políticas nacionalistas del Estado. Por tanto, se entiende que el horizonte de enunciación del filme sea totalmente exterior al mundo indígena, como lo sostiene Jorge Luis Serrano (2001: 70). A lo largo de toda la película se muestra una preocupación constante por registrar con el mayor detalle posible el tortuoso e inhumano trabajo de los hieleros. A pesar de ello, la narración excluye deliberadamente el punto de vista de estos personajes centrales de la historia. El discurso indigenista del filme describe una paradoja constante. Por un lado, muestra a unos indios capaces de caminar 24 horas, ascender a más de 5.000 m, picar grandes bloques de hielo sin ninguna protección especial. Pero simultáneamente trata de construir a esos hombres vigorosos como víctimas pasivas de la marginalidad y la explotación. La explicación parecería estar en una concepción, herencia del discurso biologista del indigenismo, que reivindicó una vocación natural del indígena hacia el trabajo físico, en desmedro de sus capacidades intelectuales (Clark, 1999). Esta recurrencia a los tópicos indigenistas de la primera mitad del siglo fue advertida ya al estreno del filme. En una crítica publicada en aquel entonces se puede leer:

En *Los hieleros del Chimborazo* subsiste, aunque en una dosis mucho menor, el punto de vista de Jorge Icaza en *Huasipungo* sobre el campesinado indígena. Nos parece que este enfoque un tanto desde fuera del hombre hielero puede llevar al espectador común a tomar una actitud conmisericordiosa y caritativa hacia el indígena (*Cinejo*, 1980: 37).

Jorge Icaza, padre de la literatura indigenista de los años 30, es uno de los fundadores del proyecto mestizo de dominación étnica que colaboró decisivamente en la construcción del paradigma homogenizador de la nación ecuatoriana con su correlato la imagen de un «indio culturalmente vaciado» (Muyulema, 2001). El carácter monológico del filme indigenista, heredero de esta tradición literaria, se manifiesta en un deseo apremiante de ordenar la heterogeneidad del registro filmico dentro del relato ilustrado de la

desgracia indígena. Relato que, como lo ha demostrado Deborah Poole, se crea con la «leyenda negra» originada en la censura de los excesos irracionales de la colonización española por parte de la ilustración francesa (2000: 59).

Frente a este relato caben varias preguntas: ¿Qué políticas de la representación están detrás de este discurso ilustrado que denuncia las desgracias indígenas? ¿Qué sujeto de la enunciación y qué imagen del indio aspira a construir la narración? Y, sobre todo, ¿qué momentos de inflexión, quiebre o resistencia hace posible este tipo de discurso?

Señalemos brevemente algo sobre las dos primeras preguntas y para concentrarnos en la tercera. Andrés Guerrero sostiene que tras las narrativas blanco-mestizas de la redención indígena se esconden dos efigies heredadas de concepciones coloniales afianzadas en el siglo XIX. Por un lado, la imagen de un indio pasivo, desprovisto de voluntad e incapaz de expresarse y asumir su propia defensa; por otro el semblante magnánimo del intelectual mestizo condescendiente hacía los inferiores étnicos (1994: 198). En consecuencia, José Antonio Figueroa sostiene que:

La contribución principal del indigenismo sería la de promover la voz de los expertos, junto a la acción de los poderes tradicionales en una acción redentora que, en rigor, distanció a los indígenas de lo público (2000: 294).

La imagen de un indio sin capacidad de agencia política y la del mestizo redentor, agente de la cultura occidental, son remozadas en el siglo XX por cierta intelectualidad de izquierda que apadrinó al indígena y denunció su explotación inhumana. Esta actitud, heredada de esa matriz de dominación que Aníbal Quijano denominó como «la colonialidad del poder» (1999), es la que se va a expresar primero en el indigenismo pictórico y literario y posteriormente se va a trasladar al cine.

AMBIVALENCIA NARRATIVA Y PUGNAS DE SENTIDO

La lectura del discurso indigenista realizada hasta este punto, sin embargo es parcial. Como sostiene la crítica reconstructiva, el «sentido tutor no guarda, no salva, no garantiza nada de forma lo bastante rigurosa» (Derrida: 1996) o como lo plantean los estudios subalternos: todo discurso-domina-

ción alberga un «lugar epistemológico presentado como límite, negación, enigma» (Rodríguez, 1998: 106). El mismo texto filmico muestra puntos ciegos que no están vigilados por conciencia del realizador. En ellos es posible realizar una lectura a contrapelo que nos permita discutir los umbrales del discurso indigenista, sus exclusiones y silencios. En el caso particular de *Los hieleros del Chimborazo* salta a la vista uno de esos puntos ciegos con una evidencia tal que incluso mereció múltiples comentarios. En contraste con el tono contemplativo del filme y la argumentación objetivista de Guayasamín, irrumpe abruptamente un plano general de más de dos minutos en el cual un indígena interpela violentamente al equipo de filmación. Mientras los realizadores se encontraban haciendo entrevistas a una fresquera en un mercado, captan de improviso a un hombre que arremete contra ellos y encolerizado dice:

–Yo también he trabajado señor...Vea pensionado, señor carajo. Porque hacer de robar. Trabaja uno, trabaja como quiera, como yo, hombre, muchacho, aquí carajo.

–Carajo, ustedes vienen gringos, aparte, a comer...

Luego de una réplica en off, continúa:

–¿Y cómo sabo?

–A mí conmigo no hablan... Haber ya aquí estoy. Aquí estoy... Caraju mi Chimborazo... Carajo la gran puta.

–Verá, verá, si ha de matar, máteme... verá caraju... Pongo veneno... verá no.

–Caraju, yo a voz te conozco... carajo no... Ahora pregunta. Yo pregunto ahora. ¿Haber de que parte es usted?

Mientras esto sucede, en un texto informativo sobreimpreso, se puede leer:

Trabajan a 5 mil metros de altura. / Caminan los viernes desde la madrugada hasta la noche. / Llegan todos los sábados a la feria de Guamote. / Les pagan cien sucres a la semana. A veces nada venden porque las fresqueras ya compraron el hielo de la fábrica.

Las interpretaciones que se dieron de esta escena fueron muy diversas. Hubo comentaristas que calificaron a la escena de «postiza» porque atentaba

contra la «notable unidad» de la obra (Rocastel, 1980). Mientras otros sostuvieron que el plano en mención mostraba: «mediante expresivos gestos un hombre de nuestro pueblo que hace patente su enorme angustia ante la condición económica y social en la que se desenvuelve su vida» (*La Pedrada Zurda*, 1981: 110). En una entrevista, el mismo realizador afirma:

Durante toda la película no existe realmente una participación de los hieleros, no los conocíamos y los mirábamos por encima. Tenía que haber otra parte y es la indignación de esa situación tolerada desde que nacen (32).

[...]

De repente me cayó la toma del indígena borracho en una forma casual, mientras filmábamos a una señora y viene lo que exactamente quería, una indignación bestial. (*Cinejo*, 1980: 34).

Esta construcción de «la angustia» o la «indignación» que opera en la lectura indigenista del registro fílmico, resulta tremendamente frágil, porque si algo caracteriza al plano en cuestión es su ambivalencia. A pesar de que el cuestionamiento del personaje indígena parte de una concepción esquemática de la otredad encarnada en los cineastas, la parte final de su alocución plantea un cambio de roles enunciativos entre quien pregunta y quien responde. El gesto colérico indígena, lejos de ser un signo de la angustia provocado por las duras condiciones de existencia, es un acto directo de interpelación lanzado por el sujeto representado hacia el sujeto representante. Ahí donde la mirada mestiza encuentra un grito impotente y desesperado es también legible un acto de enunciación capaz de descentrar el proyecto narrativo que sostiene el filme. De ahí que pueda entenderse que la imagen en cuestión ejerza una especie de ruido o distorsión que libera la ambivalencia oculta tras esa «notable unidad» a la que aspira la obra. La línea argumental del guión parece estremecerse ante la presencia de ese extraño sujeto que desvía el sentido general de la narración. Como lo ha señalado Stuart Hall, parecería que estamos frente a ese momento irreductible en que el significado empieza a resbalar y puede ser inflexionado en nuevas direcciones. En ese lapso en que

las palabras y las imágenes llevan connotaciones sobre las que nadie tiene control completo y esos significados marginales o sumergidos vienen a la superficie permitiendo que se construyan diferentes interpretaciones, que diferentes cosas se muestren y digan (1997: 270).

La sola presencia de este plano suplementario no previsto en la narración genera una pugna de sentido dentro del texto. Frente al proyecto racional de denuncia social, aparece esa imagen furibunda, no codificable en el lenguaje letrado del texto filmico. Frente al carácter informativo y científico del relato irrumpe esa voz malsonante e inaudible, la palabra poco castiza, mal hablada. Frente a los encuadres bellamente meditados y el frío ritmo de la edición, persiste ese plano incierto, poco direccionado de un sujeto indiferenciado entre la multitud que se visibiliza y oculta.

De cara a esta disonancia, el texto tutor inútilmente trata fijar el sentido en busca de reconstruir la línea narrativa. En vano los rótulos sobreimpresos tratan ansiosamente de suturar la brecha abierta en la secuencia lógica del guión; en vano Guayasamín interpreta la exigencia enunciativa del indígena como indignación ante la vida. Inútilmente los comentaristas letrados tratan de desautorizar la voz del indígena, apelando a su embriagues y atribuyendo su actitud a la «angustia ante la condición económica y social».

Ese plano que perturbó tanto a Guayasamín, al punto de no haber sido suprimido en el montaje, a pesar de estar fuera del relato, marca justamente el límite del discurso indigenista. Muestra un sujeto indígena que habla desde un lugar de enunciación radicalmente distinto al que el narrador mestizo y la cultura occidental le asignaron. En este gesto, relevarse contra el rol asignado, se reconstruyen las certezas sobre las cuales opera el relato de la desgracia indígena. De ahí que en la colérica interpelación del intruso en cuestión pueda leerse también un empoderamiento indígena que presagia el apareamiento de ese nuevo sujeto de la enunciación que se producirá diez años más tarde con la irrupción del movimiento indígena en la escena nacional.

PODER PERFORMATIVO Y DOCUMENTAL INDIGENISTA

Demos otra vuelta de tuerca y propongamos ahora que esta pugna de sentidos que se verifican en *Los hieleros del Chimborazo* acontece a un nivel ilocutivo. Estamos haciendo alusión a ese tipo de enunciado caracterizado por Austin como «performativo» que no tiene un valor constatativo determinado por la verdad o la falsedad, sino un efecto sujeto al éxito o el fracaso. El performativo «no consiste, o no consiste meramente, en decir algo, sino en hacer algo» (Austin, 1990: 66). Como lo desarrolló posteriormente Derrida,

la fuerza del performativo radica en «la intervención de un enunciado que en sí mismo no puede ser sino de estructura repetitiva o citacional» (1998: 368). Esta particular característica, conocida como «citalidad» o «iterabilidad» es la condición por la cual el discurso se traduce en fuerza y poder. La performatividad de la que son capaces las palabras y las imágenes depende su capacidad para repetirse en distintos contextos, haciendo posible la transmisión de esquemas, normas y acuerdos establecidos socialmente. Conforme a ciertas convenciones institucionales y sociales, el enunciado performativo es capaz de producir aquello que enuncia. Por esta razón, Butler sostiene que «la performatividad es una esfera en la que el poder actúa como discurso» (2002: 316). Cabe preguntarse, entonces, ¿qué actos de poder realiza el documental indigenista más allá de su contenido referencial? ¿Dónde radica la fuerza ilocutiva de un filme como *Los hieleros del Chimborazo*? Y, finalmente, ¿se puede adjudicar algún efecto performativo a la irrupción del indígena que interpela a los realizadores del filme?

Como lo planteamos en otro lugar:

Si los enunciados performativos implican la consideración de aquellos actos del habla que realizan lo que enuncian, la idea de una imagen preformativa plantea la problemática de los enunciados audiovisuales que crean aquello que visibilizan. (León, 2005)

El documental indigenista es un caso paradigmático en el cual la imagen opera con una fuerza preformativa creando aquello que muestra. Apoyado en la tecnología cinematográfica y su capacidad de crear efectos de realidad, produce un enunciado audiovisual cargado de un poder prescriptivo. Con sus imágenes visibiliza al indígena al mismo tiempo que insta una serie de imaginarios que tienen efectos en lo social. En ese sentido, no sólo muestra un indígena preexistente sino que lo produce al ponerlo en contacto con una serie de discursos, instituciones y tecnologías. Estamos frente a ese proceso de «la sujeción en su instancia material en tanto una constitución de sujetos», sobre la que insistió Foucault (1980). Los imaginarios producidos por el cine –pero también por otros discursos artísticos, científicos, jurídicos– permiten el proceso de sujeción y dominación necesario para el apareamiento del sujeto indígena. El documental indigenista, lejos de ser un registro fidedigno de una realidad objetiva, es un mecanismo de producción del sujeto indígena en tanto «otro», inferior y lejano. Tras el barniz neutral del dispositivo filmico, se oculta su fuerza preformativa, vinculada a la producción del

imaginario del indio como sujeto pasivo y derrotado. A través de la iterabilidad de distintos textos, narrativas, argumentos y tropos, se produce la sujeción del indígena en su identificación con una efigie inmóvil que designa un lugar subordinado en la estructura social, política y cultural. Por medio de la recitación del relato de la desgracia indígena y la repetición de la imagen de un ser impotente ante la opresión, se produce performativamente un sujeto indígena incapacitado para representarse a sí mismo y necesitado de tutela.

La acción que realiza el documental indigenista está destinada a transformar la diferencia étnica y cultural en una identidad reconocible y por tanto sujeta al poder. Esta reducción de las diferencias étnico-culturales a una matriz de dominación está vinculada a lo que Castro Gómez denomina como un proyecto de «doble gubernamentalidad» (2000: 153). Este proyecto responde, por una parte, al ejercicio y dominio del sujeto a través del Estado-nación y, por otra, a la matriz occidental del poder que fue articulada por las potencias coloniales del sistema mundo-moderno. En correspondencia a estos dos niveles, se articula un doble proceso de sujeción y control del «otro» no-occidental por medio de los conceptos de «ciudadanía» –al interior del espacio nacional– y «civilización» –al interior los esquemas eurocéntricos heredados del colonialismo. Durante el siglo XX, el documental indigenista estuvo al servicio del Estado-nación que pretendió homogenizar a los distintos actores sociales bajo conceptos de igualdad y ciudadanía. Su labor estuvo orientada a la dominación a través de una dinámica ambivalente que excluyó la diferencia étnico-cultural al mismo tiempo que apelaba a su inclusión. Por medio de una invocación del espacio nacional, entendido como un crisol en donde las diferencias se vacían e igualan entre sí, produjo la figura fantasmal de un indígena despojado de particularidad cultura y agencia histórica. Esta representación de la diferencia dentro de la ficción equivalencial operó dentro una matriz general que privilegia la cultura ilustrada de occidente por sobre las otras culturas. De esta manera, como lo apuntamos en otro lugar, se actualiza un proceso de jerarquización y subordinación de la diferencia proveniente de la forma colonial de dominación (León, 2005: 128). Se entiende entonces, que en el documental indigenista exista un proceso doble de discriminación de la alteridad que articula de forma ambivalente el discurso reivindicativo de la modernidad con legados coloniales y prácticas racistas. Por estas razones, caracterizamos al «documental indigenista como un aparato semiótico y político de dominación, orientado a la dominación de la diferencia étnica y cultural a través de una acción preformativa de producir sujetos». Su

funcionamiento no radica en la verdad o falsedad sus imágenes, sino en su capacidad de producir efectos de sujeción a través del lenguaje visual.

AGENCIAMIENTOS SUBALTERNOS

Otro filme que permite comprender mejor la labor performativa del documental indigenista es *Chimborazo. Testimonio campesino de los Andes ecuatorianos* (1979). Este documental, de 56 minutos de duración, fue dirigido por Freddy Elhers y coproducido por Sveriges TV de Suecia y Productores Independientes de Ecuador. Comparte, con otros filmes indigenistas de la época, un espíritu de denuncia y una voluntad por abogar a nombre de los marginados. A diferencia de *Los hieleros del Chimborazo*, muestra un indio campesino inserto en relaciones sociales y aborda su lucha comunitaria por mejores condiciones de vida. Sin embargo, el argumento central del filme evidencia «los atropellos y marginación sufridos por indígenas» (Granda, 2000: 90). Este acto de denuncia produce performativamente la figura de un indígena desprovisto de conciencia y discurso e imposibilitado de acción política.

El filme arranca con una serie de testimonios de varios indígenas que luchan por la tenencia de la tierra en la provincia del Chimborazo, donde existe gran concentración de población indígena, para luego introducir, en una segunda secuencia, una contraposición de un pasado lejano, caracterizado por la solidaridad y la sabiduría, con un presente marcado por la marginación, la explotación y la ausencia de salud y educación. Una serie de imágenes de nevados y montañas alternan con planos detalle de objetos de cerámica y orfebrería prehispánica, mientras una voz en off, descriptiva y poética, evoca un espléndido pasado indígena:

La naturaleza forjó al hombre y el hombre la organizó y a través de miles de años de desarrollo /o se desarrolló? una cultura propia. / Los hombres de esos tiempos cultivaron la tierra, desarrollaron las artes y las ciencias. / Esos hombres antiguos transformaron el barro y nos dejaron estas figuras como el mejor testimonio de su capacidad artística y creativa. / Eran hombres sabios, fundieron el oro con el platino por primera vez en el mundo.

A través de un fundido aparecen, en primer plano, un conjunto de rostros de niños, mujeres y adultos, luego dos planos generales: una mujer sen-

tada en el piso de un mercado y un hombre cargando en su espalda un pesado costal. Mientras la locución en off, continúa:

Estos son los hijos de esos hombres. / Son los hijos de los hijos de los hombres de otros tiempos. / De los hombres que hicieron germinar el maíz americano. / Son los hijos de esos viejos hombres que fecundaron la tierra para compartir su producto entre todos. Estos son los hijos de los hombres sabios de otros tiempos.

Este encadenamiento de planos fuera de un contexto histórico y la retórica del texto explicativo producen una serie de desplazamientos semánticos que generan la idea de un pasado inaugural habitado por un hombre originario. A través de este juego metonímico, los indígenas pasan a ser esos «hombres sabios» que habitaron en un tiempo pleno de trabajo, arte y ciencia. Esta plenitud originaria es contrastada, a lo largo de las restantes secuencias del filme, con el tiempo presente habitado por un indígena marginado de los sistemas estatales de salud y educación, y privado de la tierra y la sabiduría de sus ancestros. De esta manera, la denuncia indigenista se afirma sobre un pasado mítico de solidaridad y sabiduría contrapuesto a un presente realista de miseria, ignorancia y explotación. La agencia indígena es circunscrita al pasado, mientras el tiempo presente se consagra como el momento de la acción redentora de la denuncia articulada por los cineastas.

A lo largo de las restantes secuencias, la narración realiza una descripción detallada de las difíciles condiciones de vida de los indígenas, a partir del testimonio de distintos sujetos.¹ Por varias ocasiones el locutor vuelve a recordar que estamos mirando a los hijos de esos hombres sabios que habitaron un tiempo remoto. Por medio de la reiteración de este motivo, la narración aboga por una redención de ese indígena que pasó de ser un hombre sabio del campo a un pobre cargador en la ciudad. Finalmente se plantea la necesidad de una capacitación, educación y formación integral del indígena a partir de sus propias necesidades y con respeto a su cultura. A partir de estas demandas, como se menciona al inicio del filme: «Un pasado lleno de humillaciones debe transformarse en un futuro de dignidad».

1. La gran mayoría de testimonios que recoge el filme responden a preguntas sumamente dirigidas que condicionan de entrada las respuestas. Frente a esta forma de indagación, los indígenas entrevistados parecen responder lo que los mestizos quieren oír. Se genera de esta manera lo que Baudrillard alguna vez llamó como el engaño del antropólogo.

Por varias ocasiones se aborda la capacidad de agenciamiento de las comunidades indígenas en la lucha por la tierra, o en las mingas destinadas a la agricultura y a la construcción de caminos. Sin embargo, estos momentos son articulados dentro de una narrativa que vincula la lucha histórica de los pueblos indígenas con al pasado de plenitud mítica. Dentro de este relato, la lucha indígena se transforma en una especie de reflejo o respuesta instintiva frente a los sufrimientos físicos y a la necesidad. Mientras la minga queda reducida a una tradición transmitida de generación en generación por cientos de años que permite solucionar problemas de forma natural. A consecuencia de estos argumentos, el indígena aparece como un sujeto despojado de voluntad propia y capaz de una acción que es exterior a su conciencia. Imposibilitado de un discurso sobre sus propios intereses que le permita la acción política. La argumentación general del filme trabaja para adjudicar performativamente una supuesta impotencia al indígena causada por la falta de protección y amparo estatal. En estos argumentos se puede ver cómo opera en el documental indigenista lo que Guha llamo una «narrativa de contra-insurgencia» destinada a desautorizar a los sujetos subalternos que son capaces de «poner las cosas al revés» (1997: 47).

En este contexto, resulta de interés la quinta secuencia del filme. En ella se aborda cómo los indígenas son sistemáticamente víctimas del abuso de los comerciantes mestizos a través del mercado. La secuencia inicia con el testimonio de Jesús Manuel Yantalema, un joven de 27 años que vive con su mujer y su hijo en el páramo. Se muestra uno de los viajes semanales que este hombre realiza a la ciudad para vender sus productos en el mercado de Colta. En varias escenas nos dejan ver la manera en que los mestizos fijan los precios a los indígenas reduciéndolos al estatus de niños que no entienden el uso del dinero y no manejan las leyes de la oferta y la demanda. Súbitamente irrumpe el plano de una joven, cuyo nombre no figura en el filme. Esta muchacha inicia un largo discurso sobre la discriminación étnica y cultural a la que están sujetos los indígenas.

Hay diferentes formas de discriminación para el campesino. La primera es con el idioma, la segunda es la forma de vestir del indígena. En las tiendas en los transpones, porque uno lleva poncho, anaco o lo que sea, aunque esté pagando el mismo pasaje que pagó el mestizo, siempre le dicen «al indio atrás, atrás», «vos atrás». Como que fuéramos de otro mundo, de otro Ecuador. Y en las escuelas nos enseñan a decir «mi patria es el Ecuador». Pero no es cierto, porque el Ecuador es para unos pocos nomás. Para los

indios no hay tal. / En el mercado, lo mismo. Una mujer indígena como no puede hablar bien el castellano es arranchada. Desde la entrada al mercado le imponen los precios [...].

Al mismo tiempo que la joven habla, son presentadas escenas de indígenas que llegan a la ciudad a vender sus productos. Después, una escena donde varios mestizos acosan a un indio obligándolo a vender sus animales. A continuación, abundantes y diversos planos del mercado y de indígenas que negocian sus productos. Mientras esto sucede en pantalla, el testimonio de la joven toma otra dirección:

El problema cultural en el Ecuador es bastante discriminatorio en el sentido de que se quiere exterminar con el idioma. No se da el valor de origen al idioma vernáculo. «Es mi idioma madre» no se tiene ese sentido. Si no que es para el indio nada más. Es por eso que cuando hablamos en quichua, se piensa que no sabemos el castellano. Nosotros indígenas somos la mayoría en el Ecuador. No se crea que somos poquitos, ni que sólo somos dos millones de analfabetos. Podríamos decir que quienes saben leer y escribir también son analfabetos. ¿Por qué? Porque no saben la historia de su mundo, la historia de su vida.

Tras el mugido de unas vacas, el locutor continúa hablando de la impotencia del indígena en ese mundo extraño de la ciudad en donde su sabiduría de nada le sirve. El argumento del filme sigue su marcha sin hacer ninguna alusión al complejo parlamento de la joven indígena que pone en entredicho los conceptos universalistas de nación, patria e idioma. La narración de la desgracia indígena continua sin reparar en el agudo señalamiento de que la discriminación al indígena es producida y reproducida por el propio Estado a través de sus aparatos ideológicos. Tal y como sucedía con el plano discordante de la película de Guayasamín, el testimonio de la joven tiene un estatus paradójico: está y no está dentro del filme. Funciona al margen de la argumentación general del relato, desconectado del resto de elementos del sistema fílmico, señala ese «centro silencioso o silenciado» que según Spivak designa el lugar el subalterno (1998: 192). Está presente en el cuerpo del texto fílmico pero sin embargo solamente es legible a medias, se encuentra parcialmente borrado por ese conjunto de mecanismos del discurso indigenista que desautoriza la voz del subalterno. Sin embargo, a pesar de tales intervenciones, las enunciaciones subalternas producen acciones discursivas y tienen efectos políticos. Como lo formuló en su momento el Grupo Latinoamericano de Es-

tudios Subalternos: «El subalterno también actúa para producir efectos sociales que son visibles, aunque no siempre predecibles y entendibles» (Castro-Gómez y Mendieta 1998: 87).

Aun, cuando el realizador sea incapaz de escuchar el testimonio de la joven indígena y éste permanezca aislado del relato general del filme, su sola presencia da cuenta de su fuerza inquietante e inasimilable. Su paradójica ubicación en el filme se transforma en una marca que señala las omisiones del discurso hegemónico. Cuando la entrevistada considera al quichua como la lengua materna de los ecuatorianos, adjudica al indio una conciencia bilingüe que lejos de ser minoritaria puede transformarse en el fundamento de la nación. Al mismo tiempo transforma al sujeto letrado que maneja el idioma español en un analfabeto que desconoce su propia historia. Mientras el relato indigenista busca generar la imagen de un indio incapaz de discurso y acción, el testimonio muestra a una joven capaz de una compleja argumentación desde su condición doblemente subalterna de mujer indígena. Frente a la afirmación inalcanzable de la plenitud del pasado mítico, se impone el presente concreto del testimonio interpelante. Frente a la presunción constante de que el indígena está privado de sabiduría y conciencia, la entrevistada realiza un acto que contradice ese argumento. Esto es lo que la pragmática denomina como una contradicción performativa: «un acto del habla que en su propia actuación produce un significado que reduce aquél otro acto que intenta realizar» (Butler: 2006). Si el acto performativo constituye la forma de operación del poder a través del discurso, los agenciamientos subalternos se presentan como acciones discursivas que no se corresponden con el orden productivo del poder. Se manifiestan como usos perversos del poder performativo que lo vuelven en su propia contra.² Un indígena que desde su posición subalterna habla al interior de un contexto discursivo hegemónico no solo realiza un enunciado constativo, al mismo tiempo ejerce una acción de interpelación del poder performativo que pretende silenciarlo. La acción discursiva de la indígena se levanta contra el poder, ahí donde éste actúa con la capacidad prescriptiva de crear lo que

2. En este sentido nuestra afirmación se asemeja a la idea de «no-performatividad» que propone Sara Ahmed para comprender cómo los enunciados racistas son desvirtuados de su poder en enunciaciones anti-racista (2005). Sin embargo, frente a la noción de no-performatividad, la acción subalterna al interior del filme indigenista no deja de ser un acto ilocutivo aún cuando esté destinado a neutralizar, parcialmente, los efectos performativos del discurso.

enuncia. Al provocar una contradicción preformativa en la enunciación indigenista inscribe un lugar de resistencia al poder del discurso. Con ello no queremos decir que el indígena, no realice actos performativos de poder *avant la lettre*,³ sino, como lo ha señalado Judith Butler, que

las formas contemporáneas de agencia política, especialmente aquéllas desautorizadas por convenciones previas o por prerrogativas de ciudadanía reinantes, tienden a deducir la agencia política de los errores del aparato performativo del poder (Butler, 2006).

LA PERFORMATIVIDAD INDÍGENA

En las dos películas analizadas podemos advertir un momento de crisis del discurso indigenista. En distinta forma, cada una nos deja ver que el proceso de captura del otro nunca se realiza totalmente. Como lo ha señalado Bhabha: «el sujeto habla y es visto desde donde no está» (2002: 68). Existe un resto del otro que no es procesado por el relato indigenista: significaciones, imágenes y actos que no son nombrados por su repertorio de argumentos y tropos. Frente a ese resto la capacidad performativa del discurso para producir sujeción fracasa generando un proceso de desbordamiento del sujeto y desidentificación con el lugar que le fue asignado. La fuerza ilocutiva del sujeto indígena señala una alteridad fuera de control que hace trastabillar los tropos y argumentos repetidos por el discurso indigenista. En ese resbalón del sentido se puede vislumbrar un momento en que el aparato semiótico y político indigenista falla imposibilitando la sujeción del indígena. El poder prescriptivo del discurso indigenista, atrapado en el constante juego de la iterabilidad y la resignificación, está en riesgo permanente. Su capacidad de producir sujetos indígenas dominados puede ser desafiada a cada momento por inflexiones no previstas en el discurso o contradicciones performativas en la enunciación. Cuando esto sucede se produce un tipo de performatividad

3. De hecho hace algunos meses circularon por televisión varias imágenes de Evo Morales, primer presidente indígena de Bolivia, leyendo un decreto ley que nacionalizaba los hidrocarburos en su país. Aun en este caso donde un indígena está investido por el poder performativo del Estado, su discurso y su imagen circulan al interior de regímenes de representación hegemónicos que vehiculan concepciones racistas que procuran desautorizarlo. En ese sentido, a pesar de los diferentes contextos, encontramos una similitud entre su acción y los agenciamientos indígenas de los filmes analizados.

que no se presenta como actuación del poder sino como su reverso y límite. Como lo ha planteado Víctor Manuel Rodríguez:

Lo performativo es un acto de enunciación que crea una condición cultural, una subjetividad, pero al mismo tiempo es la operación deconstructiva que impone los límites al canon que supone repetir (2003: 6).

La interpelación indígena ejerce una performatividad capaz de resistir a las representaciones coloniales construidas desde la conciencia mestiza y desdibuja el sujeto producido por el régimen de representación indigenista. De esta manera introduce en el escenario armónico y transparente de la representación lo que Laclau y Mouffe denominaron como «el antagonismo» (2004: 168). La heterogeneidad del otro aparece como una pluralidad de sentidos que impide la fijación de identidades y muestra que toda objetivación es parcial. Las certezas del discurso indigenista, articuladas desde la conciencia ilustrada de occidente, encuentran su límite en un discurso frente a la enunciación antagónica articulada desde la posición indígena. Este dislocamiento enunciativo evidencia dos hechos de signo contrario. Por un lado muestra la impotencia del discurso indigenista fundado en la razón ilustrada del Estado-nación. Por otro, registra esa «presencia recalcitrante» del subalterno que según Prakash es capaz de interpelar al discurso dominante al señalar sus contradicciones y fracasos (1997: 311). Expuestas así las cosas, «la performatividad indígena se presenta como una capacidad de actuar, desde los márgenes del discurso moderno del Estado-nación, con una fuerza capaz de interpelar al discurso dominante desde un lugar de enunciación diferencial».

En virtud de esa fuerza performativa se hace visible la acción subalterna, sojuzgada y marginal de un sujeto no simbolizado por el discurso ilustrado del indigenismo. Esta es la batalla performativa que se esconde tras esos pequeños lapsus filmicos que hemos descrito. Esos *impasses* mínimos nos permiten vislumbrar la fuerza que tiene la imagen cinematográfica para producir sujetos sociales dominados, pero también espacios de resistencia. ❁

Bibliografía

- Ahmed, Sara, «The Non-performativity of anti-racism» en Online, Internet, enero 2006, disponible en http://www.kent.ac.uk/clgs/documents/Ahmed_sarah_clgscolloq25-09-04.pdf
- Arias, Raúl, «Los hieleros del Chimborazo», en *Revista Semana*, Guayaquil, 30 de noviembre de 1980.
- Austin, John, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Barthes, Roland, S/Z, México, Siglo XXI, 1989.
- Bhabha, Homi, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.
- Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- «Soberanía y actos del habla performativos» en Online, Internet, febrero 2006, disponible en: <http://www.acpar.org/numero4/butler.htm>
- Castro-Gómez, Santiago, y Eduardo Mendieta, eds., *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, University of San Francisco, 1998.
- Chakrabarty, Dipesh, «La poscolonialidad y el artificio de la historia: ¿Quién habla en nombre de los pasados ‘indios’?» en Online, Internet, junio 2004, disponible en: <http://www.clasco.org/wwwclasco/espanol/html/biblioteca/fbiblioteca.html>
- Cinejo, «Gustavo Guayasamín, los hieleros y la película», No. 2, Quito, octubre, 1980.
- Derrida, Jacques, *La reconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1996.
- *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998.
- El Comercio*, «Los hieleros del Chimborazo», Quito, 20 de julio de 1980.
- Figuerola, José Antonio, «Desde la etnografía neocolonial hacía una transdisciplinariedad crítica», en Santiago Castro-Gómez, edit., *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2000.
- Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1980, 2a. ed.
- Granda, Wilma, *Catálogo de películas ecuatorianas 1927-1996*, Quito, Cinemateca Nacional / CCE, 2000.
- Guerrero Andrés, «Una imagen ventrilocua: el discurso liberal de la ‘desgraciada raza indígena’ a finales del siglo XIX», en Blanca Muratorio, edit., *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, FLACSO, 1994.
- Guha, Ranajit, «La prosa de la contra-insurgencia», en Silvia Rivera y Rosana Barragán, comps., *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de subalteridad*, La Paz, Sierpe Publicaciones, 1997.
- Hall, Stuart, «The Spectacle of The ‘Other’», en *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, SAGE, 1997.

- Muyulema, Armando, «De la ‘cuestión indígena’ a lo ‘indígena’ como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje», en Ileana Rodríguez, edit., *Convergencia de tiempos: estudios subalternos / Contextos latinoamericanos, Estado, cultura y subalternidad*, Atlanta y Ámsterdam, Rodolpi, 2001.
- Laclau, Ernesto, y Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, 2a. ed.
- La pedrada zurda*, «Cine nacional. Los hieleros del Chimborazo», Quito, mayo 1981, León, Christian, «Racismo, políticas de la identidad y construcción de ‘otredades’ en el cine ecuatoriano», en Susana Sel, comp., *Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2005.
- «El Gran Hermano» o la performatividad mediática de la imagen en Internet, mayo 2005, disponible en: <http://www.experimentosculturales.com/textos/leon/big-brother.html>
- Poole, Deborah, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*, Lima, Sur Casa, 2000.
- Quijano, Aníbal, «Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina», en *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1999.
- Rivera, Silvia, y Rosana Barragán, comps., *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de subalternidad*, La Paz, Sierpe Publicaciones, 1997.
- Rocastel, «Los hieleros del Chimborazo», Quito, s.e., 1980.
- Rodríguez, Ileana, «Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante», en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, eds., *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, University of San Francisco, 1998.
- Rodríguez, Víctor Manuel, «Cine menor y performatividad queer» en Online, Internet, septiembre 2003, disponible en: www.goethe.de/HN/BOG/rosa/documentos/rodrigue.pdf
- Serrano, Jorge Luis, *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*, Quito, Acuario, 2001.
- Spivak, Gayatri, «¿Puede hablar el sujeto subalterno?», en *Orbis Tertius*, Buenos Aires, 6, año III, 1998.

Silencios deliberados, silencios falsos: La Condamine y la cacería de fábulas en el siglo XVIII

ALEJANDRO QUIN

HACIA EL FINAL de la *Relación abreviada de un viaje hecho por el interior de la América meridional* (1745), el geógrafo francés Charles de La Condamine cuenta que yendo para el puerto de Cayena (hoy Guyana francesa), donde finalmente se embarcaría hacia París tras casi un año de navegación por el río Amazonas, se vio obligado a detener su comitiva por siete días debido a las mareas bajas. Durante ese tiempo muerto en el que sus remeros «no tenían otra ocupación que la de ir a buscar agua salobre, hundiéndose en el légamo hasta la cintura», el curioso científico aprovecha para completar sus observaciones sobre la variación de la brújula en el Cabo Norte. La descripción del repentino impasse se cierra con un breve comentario de inusitado contenido poético: «Mi Canoa, encallada en limo endurecido, se convirtió en un observatorio sólido» (La Condamine, 121).

La imagen no sólo ilustra el proceso de auto-escenificación de La Condamine en el texto, cuyo tropo recurrente será la serenidad estoica y el desprecio del hombre de ciencia frente a los aconteceres de la vida cotidiana. También revela una nueva orientación hacia el mundo que le permite al científico transformar figurativamente un valor de uso inscrito en las prácticas sociales y simbólicas de los indígenas de América (la canoa) en el espacio privilegiado por la modernidad para la producción de conocimientos sistemáticos (el observatorio). La descripción, además, funciona como una alegoría del cambio epistemológico que hizo posible, sobre todo en las sociedades del norte de Europa, el tránsito de una mentalidad renacentista todavía anclada

en vínculos tradicionales a una visión de mundo progresivamente secularizada cuyo vocero y ejecutor más eficaz sería la ciencia moderna. ¿Qué sucede cuando este tránsito es puesto en marcha en territorios escasamente incorporados al imaginario europeo, como era el caso de la cuenca amazónica en el siglo XVIII? ¿Cómo penetra la ciencia en un espacio del que solo se conocen historias fabulosas que aterran y fascinan a la conciencia popular, y que, además, está determinado por la dominación colonial de dos imperios en decadencia como el portugués y el español?

Aparte de implantar un nuevo discurso y las nuevas prácticas (a veces violentas) que le son consustanciales, la parada forzosa de La Condamine en la ruta de Cayena muestra de manera ejemplar el hilo que une a las exploraciones científicas dieciochescas con las relaciones asimétricas de poder de que dependía el colonialismo en América. Para que el científico pudiera abstraer su mirada del mundo circundante y entregarse a la tarea eufórica de la observación, era imprescindible contar con una base mixta de trabajadores generalmente conformada por esclavos e indígenas asalariados que ya el capitalismo incipiente del momento comenzaba a proletarizar. La mención a los «desocupados» remeros que van en busca de agua salobre, mientras La Condamine mide y observa, no es sino un ejemplo minúsculo de esta dinámica.

Pero la complejidad de la *Relación abreviada* no solo reside en esa «puesta en escena» de las formas de explotación típicas del momento histórico en que fue escrita o de la entrada triunfante de la episteme científica moderna en los territorios menos explorados del continente americano. Habría que añadir también la naturaleza transicional y todavía heterogénea del texto, que lo lleva a intercalar acaloradas discusiones sobre la credibilidad de la leyenda de Las Amazonas o sobre la existencia de El Dorado, en medio de extensas descripciones geográficas y de tediosos datos sobre la altura del barómetro o las variaciones térmicas en una zona determinada. Es esta heterogeneidad del texto la que me parece interesante explorar, porque si bien resulta ambiguo que aún se encuentren allí rastros de las fabulas renacentistas de los primeros exploradores, se trata de una ambigüedad condenada a ser resuelta.¹

1. Mi alusión al concepto de heterogeneidad con respecto a la *Relación abreviada* se ciñe principalmente a una definición simple de lo heterogéneo como algo compuesto de elementos de naturaleza diferente. No intento, por lo tanto, inscribir mi análisis en la fructífera discusión de la heterogeneidad en las literaturas latinoamericanas iniciada por Antonio Cornejo Polar, si bien en muchos aspectos lo aquí presentado toca y presupone algunas de las conclusiones adelantadas por el crítico peruano. Según Cornejo Po-

Mary Louis Pratt sostiene que la *Relación abreviada* repite el drama de supervivencia de las expediciones del siglo XVI realizadas por Francisco de Orellana, Walter Raleigh y Lope de Aguirre en el río Amazonas, y que en ella la selva sigue siendo un lugar peligroso y fascinante, esto es, un rincón del mundo donde la realidad del mito subsiste (20). Hay que agregar, sin embargo, que La Condamine le da cabida al mito en su narración sólo en la medida en que ello le permite escenificar la destrucción de éste a manos del aparato crítico de la racionalidad moderna. En este sentido, la *Relación abreviada* es también un ajuste de cuentas con las crónicas del siglo XVI, aunque al final no pueda evitar contagiarse de la atrayente fascinación que rodea aquello que intenta disolver. Quizás el elemento que mejor articula ese carácter heterogéneo y transicional sea el complejo de silencios diseminados a lo largo del texto, es decir, aquello que La Condamine decide callar o contener explícitamente. Es en el silencio deliberado y, especialmente, en los «silencios falsos» —aquellos momentos cuando el autor advierte que no hablará de un tema determinado sobre el que, sin embargo, termina extendiéndose en el mismo instante en que hace la advertencia— donde convergen dialécticamente la nueva orientación científica que describe al mundo en el lenguaje de los números y las mediciones, y aquella todavía anclada en una visión mágica de la realidad. En otras palabras, ¿cómo leer en los silencios del texto de La Condamine el ajuste de cuentas de la razón moderna con su pasado inmediato y cuáles son las implicaciones de este «ajuste» dentro de la alteridad propia de la circunstancia colonial en la que se genera el texto?

La expedición en la que participó La Condamine fue uno de los eventos científicos más importantes del siglo XVIII. Su objetivo era saldar de una vez por toda la disputa iniciada por Newton y Descartes sobre la forma de la tierra.² ¿Era ésta redonda o achatada hacia los polos? Financiada por la mo-

lar, el carácter heterogéneo de las literaturas latinoamericanas se define por la relación desigual entre el sistema de producción y consumo del texto (dominante y circunscrito a los géneros de expresión cultural occidental) y el referente (que por lo general está por fuera o tiene una relación ambigua con la tradición occidental: el indígena, por ejemplo). Esta asimetría está entonces presente tanto en las crónicas de exploración como en la literatura indigenista y el realismo mágico. Ver Cornejo Polar (104-109). Sin duda, el texto de La Condamine responde también a esta dinámica.

2. El otro suceso que tendría una importancia capital durante el siglo XVIII y los siglos subsiguientes sería el sistema de clasificación de plantas ideado por Lineo, el cual tendría repercusiones en diversas ramas científicas, ya que el esquema de las clasificaciones

narquía de Louis XV, la empresa consistió en enviar dos grupos de científicos para hacer las mediciones de los grados terrestres en dos lugares diferentes del globo: la región glacial del norte y la zona ecuatorial. Si la expedición que viajó al norte fue exitosa y efectiva, la de La Condamine resultó ser un completo fiasco. Sería demasiado complicado referir aquí la comedia política y las innumerables complicaciones que condujeron a su fracaso; basta mencionar que el grupo se desintegró, que algunos expedicionarios murieron, y que La Condamine sólo pudo regresar a Francia diez años después, cuando la disputa ya era historia y se había resuelto a favor de Newton.

Con todo, en términos de la reacomodación del mapa político europeo la expedición de La Condamine ponía de manifiesto un cambio en las relaciones de España con sus vecinos. El solo hecho de que un grupo de científicos franceses hubiera obtenido permiso para llevar a cabo observaciones en las colonias españolas de América, tradicionalmente cerradas al escrutinio del ojo extranjero, implicaba un adelanto para los intereses políticos y comerciales que Francia e Inglaterra, las potencias emergentes, tenían en la región. Si durante la hegemonía de los Habsburgo España había puesto todos sus esfuerzos en esconder de posibles espías internacionales las riquezas materiales de sus territorios de ultramar, la orientación de Felipe V, primer rey de la Casa de Borbón, parecía más laxa a este respecto, aunque no del todo carente de sospecha. Por algo ordenó que se adjuntaran dos tenientes de navío –Jorge Juan y Antonio de Ulloa– a la expedición francesa, a manera de veedores encargados de supervisar cada movimiento de los expedicionarios.³ La Condamine incluso hace una breve referencia al comienzo de su relación sobre un proceso legal en el que terminó inmiscuyéndose a causa de una inscripción que hizo poner en las dos pirámides que señalizaban los límites de sus medidas, la cual había sido considerada por los dos tenientes como «injuriosa a su Majestad Católica y a la nación española» (12). Obviamente, el autor se exime de entrar en los detalles del engorroso incidente, pero su sola mención indica hasta qué punto las expediciones científicas de la época estaban atravesadas por complejos intereses geopolíticos que distaban bastante de los presu-

comenzó a ser aplicado no sólo a las plantas sino a cualquier objeto o ser existente, incluyendo, como es obvio, al ser humano. Ver Pratt (24-37).

3. Más tarde los mismos Juan y Ulloa publicarían varias relaciones sobre la expedición, entre las que se destacan las *Noticias secretas de América*, firmada por ambos autores, y el *Viaje a la América meridional* de Ulloa.

puestos de imparcialidad y de amor al conocimiento queregonaba la ciencia. El júbilo de La Condamine al comentar que mientras que, por un lado, los ejércitos de Louis XV se esparcían por varios puntos de Europa, por el otro, «sus matemáticos, dispersos por la superficie de la Tierra, trabajaban bajo las zonas Tórrida y Glacial por el progreso de las ciencias» (1), es indicativo no de la sapiencia y altruismo del monarca francés, como pretende el autor, sino de un expansionismo programático en el que la guerra y la producción de conocimientos desempeñaban funciones específicas.

Es bastante probable que al escribir la *Relación abreviada* La Condamine tuviera la oculta intención no sólo de justificar lo que a todas luces había sido una infortunada experiencia, sino especialmente de proteger su nombre y reputación como hombre de ciencia (objetivo que logró, a juzgar por la popularidad que tuvieron sus relaciones y escritos). Importa tener esto en cuenta porque explica el estilo en el que está escrito el texto, el cual debía satisfacer los estándares de la audiencia académica, pero también ser accesible al público no especializado. Por eso en la introducción el autor dice que ha tratado de mantenerse en un «término medio» (lo que en parte explicaría la curiosa intercalación de leyendas y datos científicos), aunque igualmente confiesa con cierta consternación que «no [ha] tenido libertad de guiar al lector indiferentemente a través de todos los objetos propios para halagar su curiosidad» (5).

Ya aquí está presente lo que en última instancia es la dinámica esencial del texto entre lo narrable y lo que debe ser ocultado. La ciencia, cuya función es demostrar y enseñar, debe someter aquello que estudia a límites estrechos, reduciendo el campo de la visión hasta el punto de que el objeto escrutado, cualquiera que éste sea, pueda ser subsumido en las variables a priori del entendimiento (espacio y tiempo) o en las categorías de la lógica formal. El silencio deliberado de La Condamine acerca de las cosas que podrían «halagar la curiosidad del lector», i.e., aquellas narraciones fantásticas sobre América a que el lector europeo de siglos anteriores estaba habituado, muestra ya el cambio de orientación del siglo XVIII hacia el formalismo cientifista. En *Las palabras y las cosas*, Foucault señala que

[e]n sentido estricto, puede decirse que la época clásica se ingenió sino para ver lo menos posible, sí para restringir voluntariamente el campo de su experiencia. La observación, a partir del siglo XVII, es un conocimiento sensible repleto de condiciones sistemáticamente negativas. (133)

Cabría agregar que en este modelo de aproximación a la realidad los conocimientos sensibles tienden casi a desaparecer en la medida en que su validez depende del juicio que sobre ellos emita el Tribunal de la Razón. Los sistemas empirista y racionalista de la filosofía occidental se diferencian sólo en el método, en tanto sus demostraciones pueden proceder inductiva o deductivamente, pero la posibilidad misma de la demostración depende de los principios de la lógica formal, en los cuales el consenso entre ambos sistemas es total. El empirismo podía alegar que la fuente de todo conocimiento era la experiencia; pero se trataba de una experiencia cercada por las exigencias de las clasificaciones y las jerarquías conceptuales, una simple «materia en bruto» que debía ser ordenada siguiendo los postulados de la lógica (los principios de causalidad y contradicción, por ejemplo) para que pudiera ser tenida como conocimiento. Como señala Foucault, antes de la época clásica conocer algo (planta, animal, ser humano, etc...) implicaba explorar una compleja red semántica que incluía descripciones de sus órganos, semejanzas y contrastes con otros elementos, leyendas en las que figuraba, opiniones de antiguos y modernos, heráldica, etc... (129). Con el surgimiento del nuevo paradigma, en cambio, se termina dejando de lado todo aquello que no se amoldaba a las leyes de la sistematización, para lo cual poco importaba si ésta era el producto de postulados racionalistas o empiristas.

La restricción del campo de la experiencia es una de las características esenciales del cambio epistémico que se está operando en la conciencia ilustrada de la época y que tan bien ilustran los silencios deliberados de *La Condamine*. En otro pasaje se narran los detalles de la llegada a la misión española de San Joaquín donde habitaban los omaguas, una tribu que había sido recientemente evangelizada por misioneros jesuitas, y cuyo conocimiento de las plantas del lugar asombra a *La Condamine*, aunque el autor se abstiene de entrar en detalles:

No pienso hablar aquí sino del trabajo que exigiría la exacta descripción de estas plantas y su clasificación en clases, géneros y especies. ¿Qué sería si entrara en el examen de las virtudes que atribuyen a muchas de ellas los naturales del país, y que es, sin duda, la parte más interesante de un estudio semejante? (53).

No obstante el manifiesto interés, *La Condamine* prefiere guardar silencio sobre un tópico que para los cronistas españoles del siglo XVI constituía un suculento manjar de significaciones cuya implicación ontológica in-

mediata era la lucha entre el bien y el mal, y cuyas ramificaciones políticas involucraban desde el avance del colonialismo evangelizador de la Corona española hasta el fulminante poder represivo de la Inquisición. Porque si hay algo que fascinaba y aterrorizaba a los primeros exploradores, entre otras cosas, era el conocimiento complejo que los indígenas tenían de las plantas y la utilización que hacían de ellas en diversas prácticas simbólicas. No hay sino que recordar el desconcierto que le produjo al cronista oficial de la corona de Castilla en la primera mitad del siglo XVI, Gonzalo Fernández de Oviedo, la visión asombrosa de los caciques taínos fumando tabaco, planta a la cual le dedicó varias páginas en su extensa *General y Natural Historia de las Indias*. La Condamine, por el contrario, renuncia voluntariamente al entramado de prácticas simbólicas que los omaguas tejen alrededor de las plantas en aras de un conocimiento clasificatorio y sistemático.

¿Cómo modifica este paradigma epistemológico la recepción de las crónicas de viajes, un género ya por entonces bien establecido? Jorge Cañizares Esguerra sostiene que la verosimilitud de las crónicas de viajes de la época renacentista estaba fundada en dos factores: la posición social de quien escribía y su calidad de testigo ocular. Los relatos de viajeros eran creíbles porque se asumía que en ellos un cronista-testigo había consignado experiencias de primera mano adquiridas en el contacto directo con gentes y lugares de otras latitudes. Sin embargo, a mediados del siglo XVIII el criterio de evaluación se había desplazado al campo de la lectura crítica y filosófica de los hechos reportados (Cañizares Esguerra, 336-337). Ya no importaban tanto ni la posición social ni el hecho de que el cronista hubiera sido testigo de lo narrado; lo que se buscaba era que su reporte fuera coherente, creíble, verificable; que, en fin, no violentara las leyes de la lógica ni se interpusiera en la ruta por donde la ciencia avanzaba lenta pero segura. El fallo sobre la veracidad o falsedad de una crónica estaría a cargo de los sabios de las recientemente fundadas academias científicas, quienes quizás no habían salido nunca de sus ciudades ni pensaban hacerlo, pero que contaban con el poder infalible del silogismo y la geometría, ante el cual todo lo experimentado, todo lo observado, debía doblegarse. Sería el filósofo holandés Cornelius De Paw, discípulo lejano de La Condamine y compilador de crónicas de viajes, con quien más tarde este «arte de leer» (Cañizares Esguerra, 448) adquiriría el estatus de autoridad incontestable.

Los efectos se sintieron muy pronto en las crónicas de viajeros y misioneros escritas durante la segunda mitad del siglo XVIII, en las cuales, al

menos para el contexto americano, comenzaba a aparecer un manifiesto desprecio hacia las relaciones de exploradores españoles, quienes evidentemente no habían llegado a dominar el nuevo arte. Aunque vinculadas a un contexto geográfico distinto, las *Noticias de la península americana de California* del misionero alemán Juan Jacobo Baegert resultan pertinentes para ilustrar este punto. En el prólogo Baegert cuenta que para escribir su obra tuvo que consultar un texto previo publicado en Madrid, el cual, a juzgar por sus numerosas traducciones al inglés, al francés y al alemán, gozaba de canónica reputación como fuente de información sobre la península californiana. No obstante, el misionero confiesa con orgullo no haberse valido del mencionado texto para la composición de sus *Noticias*, debido a que

[l]os señores españoles gustan de escribir tomos gruesos y llenarlos algunas veces con toda suerte de descripciones y datos innecesarios, traídos por los cabellos y exagerados por medio de palabras rimbombantes [...] ¿para qué sirven introducciones ampulosas, casi para cada capítulo? ¿para qué larguísimos e insípidos cuentos y ceremonias de los que en Inglaterra, Francia y Alemania, nadie hace caso? (4-5).

En otras palabras, Baegert, como representante de un área geográfica donde el giro hacia la racionalidad moderna se hallaba mejor configurado, no podía dar crédito al testimonio de los voceros de la anquilosada mentalidad española, quienes no habían aprendido a reducir el campo de la experiencia y, por lo tanto, consideraban aún pertinente incluir «datos innecesarios» e «insípidos cuentos» en sus reportes. Más demoledoras todavía resultan las declaraciones de Joseph Och, otro misionero alemán radicado en el área de Sonora, para quien «[t]he first conquerors of America were much less rational than the most ignorant indians»⁴ (119). Och no sólo deducía esto del trato inhumano que los españoles les propinaban a los nativos de la región, sino también del hecho, en su opinión evidente, de que el contacto con los españoles degeneraba aún más la naturaleza primitiva del indígena:

Indians who remained in their villages and had nothing to do with the Spaniards continued in their ingeniousness and knew little of deliberate sin; on the other hand, those who lived among Spaniards learned from them all the

4. «Los primeros conquistadores de América eran mucho menos racionales que los indios más ignorantes» [mi traducción].

vices, such as cursing, swearing, blaspheming, carousing, getting drunk, and so on.⁵ (136-17).

De repente los españoles habían perdido las virtudes civilizatorias con que habían justificado su expansión colonialista. La razón los había abandonado para ir a aclimatarse en los países del norte de Europa, donde hombres adiestrados en el nuevo «arte de leer» desarrollaban métodos seguros para explicar el mundo. Ante semejante panorama, lo menos que podía hacerse era condenar sus crónicas y relaciones de viajes. El explorador debía ser instruido en nuevas técnicas de lectura y escritura para evitar que su atención se dispersara en asuntos de poca valía para la ciencia.

Hacia el final del siglo, compiladores y comentaristas de crónicas de viajes empezaban a incluir consejos metodológicos para que los viajeros supieran cómo conducir sus observaciones. Así, por ejemplo, el historiador inglés William Robertson demandaba del observador un «espíritu superior a los vulgares prejuicios» que evitara «... los excesos de una admiración extravagante o de un desprecio altivo» (127). El conocimiento exacto del objeto observado exigía una imparcialidad a prueba de todo. En 1799 Joseph-Marie Degérando publica un tratado sobre metodología para la observación de los «pueblos salvajes» bajo el auspicio de la *Société des Observateurs de L'Homme*, cuyos destinatarios directos eran los científicos que viajaban en la expedición organizada por Nicolás Boudin. Degérando proponía un método estrictamente empirista que fuera de lo particular a lo general:

We should study effects before trying to go back to first principles; observe individuals before trying to judge the society; become acquainted with domestic relations inside families before examining the political relations of society; and above all we should aim at full mutual understanding when we speak to men before basing certain conclusions on the accounts that we claim to have received.⁶ (66).

-
5. «Los indios que se quedaban en sus aldeas y que no tenían contacto con los españoles continuaban en su ingenuidad y sabían poco del pecado deliberado; por otro lado, aquéllos que vivían entre los españoles aprendían de ellos todos los vicios, tales como maldecir, jurar, blasfemar, beber en exceso, emborracharse y muchos más» [mi traducción].
 6. «Debemos estudiar los efectos antes de tratar de volver a los primeros principios; observar a los individuos antes de intentar juzgar a la sociedad; conocer las relaciones domésticas dentro de las familias antes de examinar las relaciones políticas en la socie-

No hay duda de que el nuevo «arte de leer» ya hacía parte del arsenal teórico de La Condamine, y ello precisamente le permite lanzar una mirada crítica sobre varios autores, entre quienes se destaca el Inca Garcilaso de la Vega, el autor americano más difundido en Europa durante el siglo XVI y cuyos *Comentarios Reales* retrataban, con claras referencias a la antigüedad clásica, el pasado glorioso y el alto grado de civilización a que había llegado el imperio Inca.⁷ Pero La Condamine comenta que esta descripción es contradictoria con las capacidades intelectuales y discursivas de los pueblos indígenas que va encontrando en el camino, cuyas lenguas no más son tan pobres que «...les faltan vocablos para expresar las ideas abstractas y universales, prueba evidente del poco progreso realizado por el espíritu de estos pueblos» (La Condamine, 41). Lo curioso es que en La Condamine el nuevo «arte de leer» va aparejado con su condición de «testigo», y es ahí precisamente de donde surge el carácter transitorio y heterogéneo de la *Relación abreviada*. Como viajero en un territorio que ni el imaginario científico ni el imaginario popular europeo de la época habían logrado racionalizar satisfactoriamente, el autor no puede sustraerse completamente a una realidad todavía encantada que debe experimentar como testigo y al mismo tiempo disolver como científico que domina las técnicas del raciocinio. Es en los silencios falsos del texto donde esta tensión dialéctica entre el testigo y el científico tiene lugar; allí La Condamine sucumbe momentáneamente al mundo inestable de la fábula; se traiciona a sí mismo solo para luego reencontrarse (y hacer que sus lectores se reencuentren) a la luz de las explicaciones claras de la razón. Si los silencios deliberados señalaban lo que quedaba por fuera de la narración, los silencios falsos, como una especie de contradicción performativa, le dan una presencia agónica a lo que quieren ocultar. Por ejemplo, cuando anuncia que va a hablar de las «costumbres extrañas» de los Pevas, una tribu de «antropófagos» que habitaba las riveras del río, comenta que no tocará sino aquéllo relacionado con la física o la historia natural. Sin embargo de inmediato añade lo siguiente:

dad; y, sobre todo, debemos aspirar a la completa comprensión mutua cuando hablemos a los hombres antes de sacar conclusiones con base en la información que creemos haber recibido» [mi traducción].

7. Otros cronistas y misioneros cuyas ideas La Condamine cuestiona en su texto son Antonio de Herrera, y los padres Cristóbal de Acuña, Samuel Fritz y Joseph Gumilla.

[...]por eso no describiré detalladamente ni sus danzas, ni sus instrumentos, ni sus festines [...] ni sus adornos raros de huesos de animales y espinas de pescado con que se atraviesan las narices y los labios, ni sus carrillos acribillados que sirven de vaina a plumas de pájaros de todos los colores; pero los anatómicos tal vez podrán hacer consideraciones sobre la extensión monstruosa del lóbulo de las orejas de algunos de estos pueblos [...] Quedamos sorprendidos al ver estos lóbulos de cuatro o cinco pulgadas de largo horadados con un agujero de 17 a 18 líneas de diámetro [...]. (59)

La mención a las «danzas y festines», a los «adornos raros», a las «plumas de pájaros de todos los colores» y a las orejas «monstruosas» de los indígenas reproduce pálidamente, como un eco del pasado, el tropo de América como tierra de aconteceres maravillosos; pero a medida que avanza la descripción aparecen los «anatómicos», las «pulgadas» el «diámetro» como un lenguaje que se impone al anterior y que reestablece (para narrador y lector) la confianza en que esa realidad volátil puede eventualmente ser estabilizada mediante la fría observación y las mediciones. En el silencio falso la fábula que el testigo pone en escena es prontamente aniquilada por los cálculos del científico.

Algo similar sucede cuando La Condamine entra a discutir las leyendas de El Dorado y Las Amazonas. Con respecto a la primera, el silencio falso se expresa en forma de disculpa hacia el público lector: «[o]s pido perdón para intercalar un pormenor geográfico que no puedo omitir [...] y que tal vez sirva para desembrollar el origen de una novela» (81). Luego, mediante complejas discusiones sobre el curso de varios ríos de la zona y tras intentar desenmarañar la etimología de la palabra «manoa» –pues, según la leyenda, el lago de El Dorado colindaba con una ciudad fantástica llamada Manoa– el autor concluye que no es sensato suponer que un lugar semejante haya existido jamás. Sus conjeturas, en cambio, apuntan a explicaciones razonables, como que El Dorado no era sino el producto de «la codicia y la preocupación de los europeos [aunada al] temperamento embustero y propenso a la exageración de los indios» (83-84). La discusión sobre Las Amazonas –las mujeres guerreras que Francisco de Orellana creyó haber visto en su travesía por el río y que hacían parte de la cultura popular europea por lo menos desde los antiguos griegos– tiene componentes un poco más complejos, pues ya en las primeras páginas de la *Relación abreviada* La Condamine había anunciado que hablaría de ellas «porque me ha parecido que había derecho a esperarlo de mí» (6). Cabe aquí preguntar: ¿por qué habría de esperarse que un científico hablara de algo tan

alejado de los intereses de la ciencia? ¿Acaso por el simple hecho de que todo viajero de la cuenca amazónica debía dar cuenta de aquella historia fabulosa, o, quizás, porque se guardaba la secreta esperanza de que el científico saldara de una sola vez un asunto que incomodaba a la conciencia ilustrada de la época? Lo que se esconde tras este comentario es la premura de una confirmación. La Condamine debía corroborar que, después de todo, las fábulas eran fábulas y que la nueva visión de mundo era verdadera. El gesto deja entrever un período transicional en que la ciencia moderna todavía se disputaba el terreno con los mitos y necesitaba atacarlos frontalmente para autoafirmarse. Sin embargo, La Condamine prácticamente sucumbe al magnetismo de la leyenda y por momentos parece que dejara a un lado la identidad abstracta del sujeto cognoscente de la ciencia. Pregunta por Las Amazonas a los indios, se entrevista con familiares lejanos de supuestos testigos oculares, da crédito a rumores, conjetura que las famosas guerreras pudieron haber habitado en las Guyanas. Al final la leyenda sobrevive, aunque ya no como leyenda, sino como hipótesis razonable, lo cual equivale a su aniquilación. Si alguna vez existieron Las Amazonas fue porque quizás algunas mujeres indias, cansadas del maltrato que les daban sus maridos, decidieron internarse en la selva para «sacudir el yugo de sus tiranos [...] y no hallarse reducidas a la condición de esclavas y de bestias de carga» (La Condamine 72-73).

Poco más de veinte años después de que La Condamine retornara a Europa, la esposa de Godin des Odonais, otro científico que participó en la expedición, haría el mismo recorrido por el Amazonas, pero esta vez con consecuencias trágicas. La Condamine le pidió a Godin que escribiera un relato de la desventurada travesía de su esposa. El texto, escrito en 1773, se conoce como la «Carta de Godin des Odonais a M. De La Condamine» y suele incluirse generalmente en las ediciones de la *Relación abreviada*.

Efectivamente, esta carta guarda una relación de continuidad formal con el escrito de La Condamine, ya que tanto éste como aquella convergen en la facticidad de un mismo recorrido geográfico y en la estructuración de la narración como literatura de viajes. Sin embargo, la carta contiene variantes importantes que en última instancia vulneran y resignifican el propósito inicial de la *Relación abreviada*. Ya no encontramos la voz imperturbable del científico agobiando al lector con datos infalibles e hipótesis razonables, sino el eco de la voz de Mme. Godin que se cuele en la escritura de su esposo para contar la historia que ni La Condamine ni la ciencia de la época podían darse el lujo de contar. La historia es un relato de terror, muerte, amor,

traición y supervivencia; es, en otras palabras, la reapertura de todo un campo semántico que la mirada reducida de la razón sistematizadora del siglo XVIII comenzaba a dejar por fuera y que, pese a todos los pronósticos, todavía tenía la fuerza necesaria para hacerse un lugar en medio de austeros reportes académicos.

Los sucesos que se cuentan en la carta parecen guiados por una lógica fatal. Casi veinte años habían pasado para que Godin (con ayuda de La Condamine) pudiera sortear los recovecos de la poderosa burocracia española y conseguir los permisos necesarios para que su esposa lograra emprender el viaje desde Riobamba, en el Virreinato del Perú, hasta Cayena, donde la pareja se reencontró finalmente. Pero el final feliz de la historia estuvo precedido por toda suerte de contrariedades. Primero, las cartas donde se notificaba la expedición de los permisos resultaron perdiéndose por culpa de la negligencia de un amigo de Godin, y solo después de varios años Mme. Godin llegó a enterarse de que los preparativos para su viaje hacía mucho tiempo que estaban listos. Lo demás no es sino una inverosímil sucesión de desgracias. En cierto punto el grupo de indios contratado por los viajeros decide regresar por temor al contagio de la viruela; éstos siguen ruta hasta que su timonero (otro indio) se ahoga y, entonces, ya sin guía para navegar, convienen en continuar por tierra bordeando el río. Pero pronto se pierden y el agotamiento, el hambre y los rigores del clima acaban con cada uno de ellos. Mme. Godin ve morir uno tras otro a sus dos hermanos, su sobrino y sus tres criadas. Pasa varios días en medio de los cadáveres esperando su propia muerte, pero ésta no llega y entonces la heroína emprende un ciego deambular por la selva «descalza, semidesnuda, dos mantillas y una camisa hecha jirones [que] apenas cubrían sus carnes» (La Condamine 215). La desnudez y el nomadismo, los dos atributos esenciales a que los conquistadores recurrían para calificar de bárbaros a los indios, se apoderan de Mme. Godin y denotan la pérdida progresiva de su civilización europea, su barbarización en las «tierras salvajes» de América. La heroína encanece al experimentar el horror primigenio del ser humano ante la furia irracional de la naturaleza; esa furia que la conciencia ilustrada del siglo XVIII creía tener bajo control y de la que incluso ya se había olvidado. Curiosamente es de la mano de los indios que la socorren, de los mismos sujetos que la modernidad había condenado a habitar en sus márgenes, que Mme. Godin logra emprender el camino de regreso a los confortables presupuestos de la cultura europea y a los brazos de su marido. La narración no sólo anticipa la dialéctica que el pensamiento latinoamericano del

siglo XIX establecería entre civilización y barbarie, sino que ilustra su síntesis en el triunfo del amor burgués, es decir, de la civilización.

La carta de Godin, una vez considerada parte de la *Relación abreviada*, altera el significado total de ésta. A través suyo La Condamine cuenta lo que al comienzo de su reporte había anunciado callar, y le da rienda suelta a una historia fabulosa, inverosímil, con lo cual termina tanto halagando la «curiosidad del lector» como asegurando en el plano simbólico la victoria de Europa sobre América. Así, visto desde la carta, el texto de La Condamine, en su totalidad, no es otra cosa que un gran silencio falso en el que la conciencia ilustrada europea de mediados del siglo XVIII ponía a prueba sus nuevas herramientas teóricas y limpiaba el terreno de fantasías inútiles para que la ciencia pudiera edificar libremente su visión de mundo fundada en las clasificaciones y los sistemas.

No obstante ser todavía un texto transicional, la *Relación abreviada* resuelve dentro de sí misma la contradicción que se plantea entre fantasía y razón, con lo que se consuma la entrada oficial de la ciencia moderna en la cuenca amazónica, cuyas variadas consecuencias sería imposible enumerar aquí. Quisiera solamente, para concluir, concentrarme en una de ellas. Se sabe que la leyenda de El Dorado, aquella ciudad fabulosa colmada de oro y riquezas que durante siglos varias generaciones de conquistadores buscaron infructuosamente en territorio americano, tuvo repercusiones funestas para los habitantes nativos del Continente. Muerte, esclavitud y colonización fueron la contraparte de la sed insaciable por el oro. ¿Qué resulta de la destrucción de las leyendas y los mitos? Quizás lo que Max Weber definió como el «desencantamiento del mundo» (139), es decir, la idea de que la realidad está constituida por una mecánica explicable racionalmente y no por relaciones mágico-religiosas entre sus elementos. Es interesante notar que la violencia generada por El Dorado no terminó con la desaparición de la leyenda, sino que reencarnó en la lógica utilitaria de la racionalidad instrumental capitalista, a cuyo servicio ha estado la ciencia moderna no pocas veces. Las consecuencias han sido igualmente deplorables, como la explotación despiadada y la carnicería que se consolidó a comienzos del siglo XX en la cuenca amazónica alrededor del *boom* del caucho, bajo el liderazgo de siniestras sociedades transnacionales como la Casa Arana Hermanos. La Condamine fue el primero en introducir el caucho en las academias científicas europeas; fue él también el primero en desencantar el antes fabuloso territorio amazónico. Sería ahistórico e imprudente responsabilizarlo por sucesos que se desarrollaron ca-

si dos siglos después de que escribiera su popular *Relación abreviada*. Y sin embargo su cacería de fábulas en la amazonía es un eslabón en la cadena de violencia que va de El Dorado a las caucherías. ¿Será que, como afirman Max Horkheimer y Theodor Adorno en su retrato pesimista de la racionalidad moderna, en el proceso de aniquilación del pensamiento mítico la razón ilustrada termina creando nuevos mitos? ❀

Bibliografía

- Baegert, Juan Jacobo, *Noticias de la península americana de California (1773)*, México, Antigua librería robredo de José Porrúa e hijos, 1942.
- Cañizares Esguerra, Jorge, «Spanish America in Eighteenth-Century European Travel Compilations: A New «Art of Reading» and the Transition to Modernity», en *Journal of Early Modern History*, v. 2, 4 November 1998.
- Cornejo Polar, Antonio, «Indigenismo and Heterogeneous Literatures: Their Double Sociocultural Statute», en Ana del Sarto, Alicia Ríos, and Abril Trigo, eds., *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham, Duke UP, 2004, pp. 100-115.
- Dégérando, Joseph-Marie, *Considerations on the Various Methods to Follow in the Observation of Savage Peoples* (1800), Berkeley, University of California Press, 1969.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo, *General y natural historia de las Indias* (1526), Madrid, Atlas, 1959.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1993.
- Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno, *The Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2002.
- Juan, Jorge, y Antonio de Ulloa, *Noticias secretas de América*, Buenos Aires, Mar Océano, 1953.
- La Vega, Garcilaso (Inca) de, *Comentarios reales*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1967.
- La Condamine, Charles de, *Relación abreviada de un viaje por la América meridional* (1745), Madrid, Espasa-Calpe, 1941.
- Och, Joseph, *Missionary in Sonora, The Travel Reports of Joseph Och 1755-1767*, San Francisco, California Historical Society, 1968.
- Pratt, May Louis, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York, Routledge, 1992.
- Robertson, William, «Estado y carácter de los americanos» (1777), *Europa y Amerindia. El indio en textos del siglo XVIII*, Quito, Abya-Yala, 1991.
- Ulloa, Antonio de, *Viaje a la América Meridional* (1748), Andrés Saumel, edit., Madrid, Historia 16, 1990.
- Weber, Max, «Science as Vocation», in *From Max Weber: Essays in Sociology*, New York, Oxford University Press, 1958.

***La Bufanda del Sol*, segunda etapa: aproximación inicial**

RAÚL VALLEJO

PROVENÍAN DE UNA matriz iconoclasta. En los 60, algunos de ellos se llamaron a sí mismos «parricidas» y *tzántzicos*, o sea, «reductores de cabeza». A finales de aquella década, formaron parte del «Frente Cultural», un espacio de militancia política de intelectuales de izquierda ligado al movimiento político marxista de tendencia maoísta. A comienzos de los 70, reeditaron *La Bufanda del Sol*, una revista que habría de ser el punto de referencia para el debate intelectual y político de aquellos años, y cuya primera etapa había terminado en 1966. Hoy, aunque la revista ya no existe, su obra literaria es una de las más representativas del país.

En este trabajo pretendo un primer acercamiento a lo que significó la existencia de *La Bufanda del Sol*, en su segunda etapa, en tanto un espacio que fue parte del quehacer literario más representativo de aquellos años y que generó en sus páginas importantes debates sobre la relación entre los intelectuales y la política. Este primer acercamiento es descriptivo de lo que fueron cada uno de los números de la revista, en él evidenciaré el diálogo que se dio entre los números de la revista y plantearé algunas conclusiones de trabajo respecto de las tendencias que la revista desarrolló.

HISTORIA Y FORMATO DE LA REVISTA

De la segunda etapa de *La Bufanda del Sol* aparecieron 12 números,¹ desde enero de 1972 hasta junio de 1977. Se llamó a sí misma: revista del Frente Cultural de Artistas e Intelectuales, que fue, en sus inicios, en 1968, un frente del Partido Comunista Marxista-Leninista, PCML, de tendencia maoísta, hasta que algunos de los integrantes del frente que también eran militantes del PCML, rompieron con el partido o fueron expulsados, y el frente terminó actuando más como un organismo gremial antes que como un frente partidario.

Formaron parte del Consejo de Redacción de su primer número: Raúl Arias, Antonio Correa, Guido Díaz, Iván Egüez, Ulises Estrella, Alejandro Moreano, Raúl Pérez Torres, Francisco Proaño, Julio Saltos, Abdón Ubidia, y Humberto Vinuesa. Después se irían integrando Pablo Barriga, Esteban del Campo, Iván Carvajal, Agustín Cueva, Leonardo Kosta, Carlos Rojas, José Ron, y Fernando Tinajero.

La revista mantuvo siempre un formato cuadrado (aproximadamente 22 x 22 cm). El primer y el segundo número fueron mimeografiados, en papel pluma y con portada de cartulina. A partir del tercero, la revista fue impresa en la imprenta de la Editorial Universitaria, de la Universidad Central del Ecuador y su presentación mejoró ostensiblemente con una carátula en cartón, como pasta dura, para los números del 5 al 10. Estuvo ilustrada, la más de las veces, con dibujos de Guido Díaz, excepto el número 6-7 que fue ilustrado por Faik Husein y el 8 que incluyó dibujos de Pilar Bustos.

A pesar de señalar una dirección postal para «canje y suscripciones»,² en ningún número se especifica el precio del ejemplar o de la suscripción ni el número de ejemplares que se imprimían en cada número. Un trabajo posterior deberá investigar, mediante la entrevista directa con quienes hicieron la revista, la manera exacta cómo ésta fue distribuida. Según Iván Egüez,³ edi-

-
1. *La Bufanda del Sol* apareció en una primera etapa bajo la dirección de Alejandro Moreano, Agustín Cueva y Francisco Proaño, quienes editaron tres números entre 1964 y 1966.
 2. Hasta el número 5 fue señalada la casilla 35-20 que pertenecía a Iván Egüez y, a partir del 6, la casilla 11-32, que era del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Central del Ecuador. Ambas direcciones postales en Quito, Ecuador.
 3. Conversación telefónica del autor del trabajo con Iván Egüez el domingo 15 de diciembre de 1996.

tor de la revista, ésta tenía un tiraje de 2.000 ejemplares impresos por la Universidad Central y distribuidos por aquélla a través de su almacén, con un precio de diez sucres (aproximadamente US\$ 0,50). En realidad, eran los propios escritores quienes se encargaban de su difusión especial enviando aproximadamente 300 ejemplares al extranjero y otro tanto al interior del país.

Las secciones fijas de la revista fueron: ensayo, creación, notas, y, en algunos números, entrevistas. Bajo ensayo aparecieron artículos teóricos, políticos y análisis académicos. Bajo creación: cuento, poesía, fragmentos de novelas y obras de teatro. Las notas tenían que ver, la más de las veces, con situaciones políticas concretas del quehacer intelectual, manifiestos políticos de intelectuales y artistas, y ocasionalmente con comentarios de libros y eventos.

La revista tuvo una periodicidad irregular y una vida corta por carecer de autofinanciamiento y estar sostenida con el apoyo de la Universidad. Dicho apoyo no fue tanto institucional cuanto dado por las autoridades que a su debido momento estuvieron de acuerdo en hacerlo. Cuando esto ya no fue posible por razones políticas, la revista dejó de salir. Durante el primer año, 1972, *La Bufanda* apareció tres veces: en enero, en abril y en noviembre (con número doble), lo que implica una intención de hacerla trimestral. En 1973, sin embargo, apareció un solo número en junio. En 1974, apareció en enero (número doble) y julio. En 1975, otra vez, un solo número doble en febrero. En 1976 no apareció ningún número. Y, en 1977, finalmente, apareció por última vez en junio con número doble. En la misma entrevista, Iván Egüez explicó como causa principal para que la revista no se publicara más, la elección, en 1977, como rector de la Universidad Central, de Camilo Mena, candidato impulsado por los maoístas –con quienes los del Frente Cultural habían roto a comienzos de los 70–, quien una vez posesionado quitó todo apoyo económico a la revista.

NO. 1: LA DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS

Enero de 1972

21,5 x 21,5 cm

61 páginas

Papel pluma, mimeografiada

Este primer número de la segunda etapa de *La Bufanda* es un número en el que sus integrantes definen y marcan la tarea principal que los une en

torno al proyecto, al ajustar cuentas autocríticamente con la primera etapa de la revista que estuviera imbuida por la noción de vanguardia política atribuida a los intelectuales. A partir de este momento, los escritores de *La Bufanda* señalan otro sendero:

Ahora la revista tendrá un carácter demostrativo de lo más alto que en creación se esté dando en el sector joven, optando por establecer una apertura de amplio sentido crítico y teórico que permita el ascenso hacia la problematización más general e incida en el forjamiento de una nueva cultura (1, 2).⁴

Si luego, como veremos al comentar otros artículos, los mismos escritores llamarán al grupo *tzántzico* un movimiento signado más por su *actitud* que por su *producción*, la propuesta contenida en este editorial marca un momento de ruptura. Ya no se trata de «ser vanguardia», ahora se trata de «incidir» –por tanto, ser parte de un proceso– en el cambio cultural, como resultado, se entiende, del cambio social.

En otro artículo, Humberto Vinueza define a los *tzántzicos*, «reducidores» [sic] de cabeza, como un movimiento parricida y traza un balance crítico y autocrítico del panorama literario de aquellos años. Rescata a César Dávila Andrade y a Jorge Enrique Adoum y los caracteriza como herederos de Vallejo y Neruda. Señala que los *tzántzicos* rompieron moldes formales e incluyeron la oralidad y la puesta en escena como parte del suceso poético. Al final del artículo, se pregunta: «Mientras nosotros nos regodeábamos con la idea de que éramos *vanguardia* qué ha sucedido en América Latina en estos últimos diez años?» (1, 10).

Una línea de preocupación constante de *La Bufanda* será la de la actividad teatral y la reflexión teórica a su alrededor. El artículo «Proyecto de un teatro universitario», de Hernán Lejter, del Teatro Universitario de Caracas, Venezuela, plantea la necesidad de un teatro donde «el hombre sienta su cotidianidad sometida a juicio: donde la imagen que éste se hace del mundo esté igualmente cuestionada» (1, 22). El artículo señala algunas sugerencias prácticas que tienen relación con la existencia de grupos de teatro estables, con local, presupuesto y planes propios. Todo financiado por la universidad,

4. Para citar textos de *La Bufanda* pondremos entre paréntesis primero el número de la revista y luego la o las páginas respectivas.

en tanto institución, pero, al mismo tiempo, absolutamente autónomo en cuanto proyecto que pertenezca a los artistas y no a las autoridades. Cuestión que, vista a la distancia, lleva inmersa enormes contradicciones de tipo teórico, ideológico y práctico.

De los textos literarios, vale destacar «La señorita Xerox», de Raúl Pérez Torres, que formará parte de su libro *Manual para mover las fichas* (1973) y que se ha convertido en un texto antológico de la cuentística ecuatoriana.

NO. 2: SIGUE LA AUTOCRÍTICA SOBRE EL TZANTZISMO

Abril de 1972

21,5 x 21,5 cm

77 páginas

Papel pluma, mimeografiada

El editorial «Aquí y ahora» amplía la cuestión planteada en el editorial del primer número. En primer lugar, pone distancia con el realismo social de los años 30 y, sobre todo, con sus epígonos a quienes señala como una literatura «repetidora» de la llamada «literatura de denuncia». Sin clarificar el concepto de lo que es una visión «realista e histórica», señala la necesidad de romper «radicalmente» con la visión «romántica» sobre el hombre. Plantea, también sin explicar, «la libertad del lenguaje precedida [sic] de la veracidad de lo real» (2, 3).

Desde una posición radical, aunque sin mencionar nombre alguno, se ubica en contra de «figuras individuales, cultores de la fama, [y] mercaderes que aprenden su oficio –presuntamente artístico– para, repitiendo en serie, adquirir posiciones sociales y económicas» (2, 3). Al final, complementando la posición del editorial del número primero, plantea que

La Bufanda del Sol busca una revisión crítica de nuestra historia en la cultura [en esto continúa con la tradición tzántzica] estableciendo que el más alto modo de creación es el colectivo, uno y todos forman el arte, no se puede escapar de la participación de muchos pensamientos en un todo concluyente (2, 3).

Este curioso planteamiento-declaración sobre el «modo de creación colectivo», como la opción principal del escritor no será retomado posteriormente salvo en lo que tiene que ver con la actividad creadora en el campo teatral.

El artículo de Esteban del Campo, «¿Réquiem por el tzantzismo?», parte de la afirmación de que «la negación, dialécticamente entendida, fue la principal posición entre los tzántzicos...» (2, 5) para reconocer como errónea una actitud crítica que incurrió en lo que él llama «el subjetivismo crítico». Por esto es que del Campo reconoce como positivo el avance del pensamiento marxista en la conciencia de los tzántzicos pues la nueva posición de éstos se define «en la aceptación de un compromiso práctico con la lucha por una auténtica cultural nacional» (2, 6), por supuesto, en contra de la posición «acomodaticia» de la mayoría de los intelectuales de aquel entonces. Después de analizar las propuestas de poesía escénica de los tzántzicos termina por aceptar el agotamiento de aquellas formas y explica que «el grupo es víctima natural de las condiciones sociales del país en que se ha desarrollado» (2, 10).

«Los medios de comunicación y la lucha de clases», de Armand Matlerlart, es un artículo tomado de la revista *Cine cubano*, de mayo de 1971. No existe ninguna explicación de por qué aparece un artículo —que es el más extenso de los publicados en la historia de la revista— que analiza el carácter de clase de la prensa en el capitalismo, en general, y en el Chile de la Unidad Popular, en particular.

Los textos poéticos se mueven en la línea de la poesía conversacional y de cartel que mezcla temas amorosos y políticos. Cierra el número «El viaje», de Pablo Barriga; un cuento alegórico sobre la dicotomía civilización-barbarie como protagonista. Las notas bibliográficas no llevan firmas de responsabilidad y se caracterizan por su dureza en la crítica ética a los autores de la generación del 30. A la novela de Pareja, por ejemplo, la caracteriza como «documento sociológico invaluable para analizar la traición de una generación y la conciencia de una clase social en un determinado momento de su historia» (2, 73).

NO. 3-4: EL APARECIMIENTO DE LA TEORÍA

Noviembre de 1972

22 x 22,7 cm

140 páginas

Papel bond, offset

Este número evidencia una transformación respecto de los anteriores. Publica, por primera vez, artículos teóricos sobre la literatura. Los artículos

se ubican –en un sentido amplio– dentro de la corriente marxista. Sin decirlo expresamente, pero como se verá en los números posteriores, la revista se ha planteado ya para entonces ser un espacio para el desarrollo del debate sobre la relación entre marxismo y la literatura en el Ecuador.

Se abre con «Ciencia en la literatura e ideología de clase en América Latina», de Agustín Cueva, artículo en el que, desde el método marxista, confronta la noción de mestizaje como proyecto histórico en Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas y Arturo Uslar Pietri y el método generacional en Enrique Anderson Imbert y Juan José Arrom.

«El autor como productor», de Walter Benjamin, es publicado en una traducción del ecuatoriano Bolívar Echeverría. En este artículo –al que los editores han añadido una semblanza biográfica de Benjamin–, está planteado que «la tendencia de una obra sólo puede ser acertada cuando es también literariamente aceptada» (3-4, 18). Benjamin cuestiona la concepción del autor como «hombre de espíritu» (3-4, 22) por su sentido elitista y concluye que «el Espíritu que se deja oír en nombre del fascismo *debe* desaparecer. El Espíritu que se enfrenta al fascismo confiado en su propia fuerza milagrosa *desaparecerá*. Pues la lucha revolucionaria no es una lucha entre el capitalismo y el Espíritu, sino entre el capitalismo y el proletariado» (3-4, 27).

«Teoría y juegos», de Augusto Boal, plantea la oposición entre el teatro revolucionario y el teatro burgués; parte de tres «no»: no a los actores sagrados, no a los mitos subconscientes, no a las máscaras psicológicas para desarrollar la base de sus ejercicios y juegos para el actor y el no-actor «con ganas de decir algo a través del teatro». La tendencia en lo que tiene que ver con el teatro estará marcada siempre por la concepción de esta actividad como parte del proyecto revolucionario y uno de los vehículos más claros de agitación política.

El otro artículo sobre el teatro es el de Enrique Buenaventura sobre «El método de creación colectiva», en el que cuestiona la autoridad del director y la relación entre el director y el autor para plantear relaciones más horizontales que partan del análisis del texto teatral de manera colectiva. Con Buenaventura también estamos en el teatro al servicio del compromiso político.

Este número entrega también tres artículos sobre la «Ley de Cultura» que expidiera la dictadura militar de entonces. Fernando Tinajero, en «Sobre leyes, espadas y poetas», debate acerca de la existencia de una cultura nacional, se opone a la teoría de Benjamín Carrión sobre «la nación pequeña» y define al país como un Estado plurinacional. Sobre el mismo tema, Edmun-

do Ribadeneira se opone a la pérdida de autonomía de la Casa de la Cultura, y Rodrigo Borja –que fue presidente del Ecuador en el período 1988-1992– critica el carácter burocrático de la ley y la concepción elitista de la cultura que ella encierra: «es una cultura de reducido ámbito, comprometida solamente con las clases y estamentos que tienen acceso al mercado» (3-4, 110).

En ficción, tenemos «¡Este Merino!», de Raúl Pérez Torres, que será parte de *Manual para mover las fichas* (1973) y «La puerta cerrada», de Abdón Ubidia, que formará parte de su libro *Bajo el mismo extraño cielo*, publicado en 1979 por Círculo de Lectores, de Bogotá. La muestra de poesía es variada y trae como novedad un trabajo a dos manos de los poetas Ulises Estrella y Humberto Vinueza.

NO. 5: HOMENAJE A PICASSO, CORTÁZAR EN QUITO

Junio de 1973

22 X 22,5 cm

116 páginas

Papel bond, offset, tapa dura, sobrecubierta

A pesar de que el número se anuncia como un «homenaje» a Picasso, no hay en él ningún artículo al respecto. El homenaje, entonces, parecería radicar en la sobrecubierta en la que están reproducidos dos dibujos de Picasso. Por otra parte, la presencia de Julio Cortázar en Quito es aprovechada para incluir en la revista un texto conocido de Cortázar sobre el cuento breve, en el que éste desarrolla sus ideas acerca de la narración fantástica basado en sus tesis generales sobre el cuento: su calidad autárquica, su tensión interna y la necesidad de mezclar lo fantástico y lo habitual. Junto a él, está el trabajo de Saúl Sosnowski sobre «El perseguidor» de Cortázar, en el que opone la visión racional de Bruno con la práctica empírica de Johnny

«El perseguidor» enfrenta la visión de Johnny Carter –que por ser un hombre instintivo se reduce a intuiciones, a sentimientos ocultos e irreducibles a formulaciones lógicas– y la de Bruno, que se aferra a su fe en la verdad absoluta de un orden establecido por una perspectiva científico-burguesa (5, 27).

Sosnowski desarrolla la noción de tiempo en Johnny a través del viaje en subte y señala que «la negación del tiempo-reloj representa la negación de

los valores asignados por la visión científica a la realidad que le exige al hombre renunciar a lo que su yo necesita para ser (5, 29). En este sentido, la búsqueda de Johnny no es social sino ontológica (5, 31). El músico lo que quiere es «llegar al misterio de su ser por vías no-intelectuales» (5, 33-34) pero, como sabemos, fracasa en ese intento.

La entrevista con Cortázar está centrada en el tema política y literatura a partir del apareamiento de su novela *Llibro de Manuel*. Para él, la novela creará algunos malentendidos dado que incorpora lo explícitamente político al texto. Una respuesta fundamental para entender el espíritu de la entrevista es cuando Cortázar dice que «a mí me parece que un escritor que como persona se declara partícipe en la lucha por el socialismo, no por ello debe convertir a su creación literaria en una ilustración de su declaración socialista como hombre» (5, 42). Él concluye, finalmente, que la novela «es un arma de trabajo, una arma de combate, es decir, yo tiro esa novela como alguien puede tirar una ráfaga de balas» (5, 43).

Dando continuidad al debate iniciado en torno a la «Ley de Cultura», este número se abre con una reflexión teórica de Esteban del Campo, «Arte y coyuntura social», en la que señala que se está organizando un nuevo tipo de Estado centralizador que intenta oficializar la cultura y restar autonomía a instituciones como la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Del Campo plantea que frente a lo oficial hay que crear siempre una contracorriente y que la actitud que se debe asumir para superar las limitaciones del intelectual radica en el compromiso del escritor –y pone de ejemplo a Roque Dalton– traducido en la militancia partidaria. Este asunto sobre la militancia del escritor atravesará como tema de debate toda la revista.

A partir de la idea de que «la apropiación estética es un hecho moderno vinculado a un proceso de autonomización del arte y de creciente división social del trabajo» (5, 9), Adolfo Sánchez Vásquez, en «Socialización de la creación o muerte del arte», analiza el hecho más importante que conspira contra la obra de arte, esto es la conversión de ésta en mercancía, de tal forma que concluye que lo que existe es un sistema hostil a la creación y que la socialización es el destino final del arte y que el nuevo modo de apropiación estética de la sociedad debe tender a acabar con el papel pasivo del consumidor de la obra de arte. Lastimosamente, la revista no explica el origen del artículo: si ha sido escrito especialmente para ella, si ha sido tomado de alguna otra parte, etc.

En ficción, vale destacar el cuento «La enmienda», de Abdón Ubidia, que formará parte de su libro *Bajo el mismo extraño cielo* (1979), y el texto «Las evasiones cotidianas», de Fernando Tinajero, que es un fragmento de su novela *El desencuentro* (1976). Entre las notas, la entrevista a Gabriela Uribe, de editorial Quimantú, de Chile, se centra en la educación política de la clase obrera a través de la difusión del marxismo en los que fueron llamados «textos de educación popular», escritos por ella y Marta Harnecker.

NO. 6-7: ¡VIVA CHILE MIERDA!

Enero de 1974

21,5 x 21,5 cm

158 páginas

Papel bond, offset, tapa dura, sobrecubierta

Este número apareció después del golpe militar en Chile del 11 de septiembre de 1973, dirigido por el general Augusto Pinochet que derrocó al presidente socialista Salvador Allende. El golpe marcó la frustración de toda una generación de latinoamericanos que vieron en la experiencia chilena la posibilidad de la vía electoral hacia el socialismo. El número fue, en síntesis, concebido como un acto de solidaridad con los chilenos afectados por la represión.

El ensayo de apertura es «El escritor latinoamericano y la revolución posible», de Mario Benedetti, texto que había sido publicado ya por *Casa de las Américas*, de julio-agosto de 1973, y que analiza, veinte años después, el camino recorrido desde el frustrado asalto al Cuartel Moncada por parte de los revolucionarios del movimiento 26 de Julio comandados por Fidel Castro. Benedetti plantea que el asalto al cuartel fue un «asalto a lo imposible» y que es una prueba de cómo se pueden convertir los reveses en victoria. Benedetti analiza la oposición «posible/imposible» en torno al tema de la revolución y de cómo, después de la revolución cubana, se presentó una exigencia inédita para el escritor que encontró que sus lectores eran capaces de juzgarlo con rigor.

Al analizar el proceso cubano, señala que la revolución posible trae consigo un posible arte revolucionario (6-7, 9). Este arte implica participación, según Benedetti, no en el sentido del «lector cómplice», que es «minoritario» (6-7, 10-11), sino en la línea de un lector-participante que rigurosamente

atienda tanto a la obra como a la actitud. Benedetti concluye que un escritor de izquierda debe cuestionar su propio arte, su propio individualismo.

No hay que olvidar que la idea de la creación colectiva como expresión democrática está presente en estos años, aunque ninguno de los autores que la propugnaba escribió su obra de la manera propuesta.

El texto de Fernando Tinajero, «El que no habla a un hombre...» –dedicado a Salvador Allende– es una lúcida como provocadora reflexión ética sobre el compromiso del intelectual. Comienza por una autocrítica de la práctica tzántzica anterior: él dice que querían destruir tanto la vieja literatura como la vieja sociedad y concluye que tal declaración, más que revolucionaria fue romántica en la medida en que no se transformó en militancia sino en desgarramiento. Desde esta base, Tinajero critica la posición vanguardista de los tzántzicos de querer orientar el proceso revolucionario (6-7, 19). Para él, la pregunta sobre la responsabilidad de los intelectuales sigue vigente pero su respuesta ya es otra.

Tinajero señala la existencia de dos constantes: la una, que todavía existe una decisión por la revolución y, al mismo tiempo, residuos pequeño-burgueses. Para él, la decisión política del editorial de 1972 es un paso atrás (6-7, 23) pues significa una claudicación a las aspiraciones revolucionarias, toda vez que olvida la práctica política para dedicarse a la obra literaria. Pero no es «literatura comprometida» lo que quiere Tinajero, pues según él, ésta permite que el escritor escriba acerca de la revolución pero sin hacerla (6-7, 24).

Con mucho de dogmatismo ideológico y de purismo revolucionario, Tinajero critica no solo la concepción metafísica asumida en algunas de las ficciones de Cortázar –«Todos los fuegos el fuego», por ejemplo– sino también la posición política asumida por éste en la entrevista del número anterior. Él señala que el compromiso de Cortázar no se traduce en actos sino en gestos y que no es posible separar al hombre del escritor.

Tinajero aclara, sin embargo, que la revolución como tema tampoco es lo que sugiere, que las ficciones son legítimas siempre y cuando no distorsionen la realidad y que las protestas son necesarias pero tienen su límite. Por ello propone la militancia revolucionaria entendida no necesariamente como «militancia partidaria», sino como actitud vital permanente desde todo espacio en el que se esté.

El texto de Tinajero, si bien es un ejemplo de la puntilliosidad con la que se debatía entonces la «verdad revolucionaria», también es un testimonio

de las urgencias éticas que acosaban entonces a los intelectuales y cómo el uso de la palabra era en sí misma una opción insurgente en términos políticos.

Este número, dedicado a Chile como un acto de solidaridad, tiene algunos manifiestos firmados por intelectuales latinoamericanos entre los que se cuentan Jorge Enrique Adoum, Claribel Alegría, Fernando Alegría, Miguel Ángel Asturias, Alfredo Bryce Echenique, Alejo Carpentier, Benjamín Carrión, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco y Mario Vargas Llosa, entre otros. Como parte de ese homenaje está un ensayo de Françoise Perus sobre «Alturas de Macchu Picchu», una muestra de poesía chilena y el cuento «La tincada», de Fausto Arellano, cuyo tema es el golpe militar narrado desde el punto de vista de un terrateniente golpista que termina siendo víctima de los militares. Y también la reproducción de un cable internacional que narra el asesinato del cantante chileno Víctor Jara en el Estadio Nacional, que fuera convertido en una suerte de campo de concentración durante el golpe.

Esta revista también trae dos obras de teatro. La una «S + S = 41», del grupo ecuatoriano Ollantay. Teatro didáctico, la obra sostiene que la guerra de 1941 entre Ecuador y Perú fue ocasionada por los intereses petroleros encontrados entre la Standard Oil y la Shell. La obra «Contratanto», del grupo Libre Teatro Libre de Córdoba, Argentina, es del mismo estilo político-didáctico y representa los problemas del sistema educativo.

Ligados a la universidad, los miembros de la revista incluyen en este número dos artículos que debaten entre sí: «Destruir la universidad», de Andre Gorz, y «Salvar la universidad», de Jacques Julliard. En el primero se sostiene que es preciso que la crisis estalle para que quede desenmascarada la ideología que promociona la igualdad de oportunidades para todos a través de la escuela. Gorz sostiene que si bien el acceso es libre, el estudio como tal no conduce a nada pues el mercado de trabajo es el que regula en último término el valor del diploma. El segundo artículo parte de una imagen: no es rompiendo las máquinas como se abolirá el capitalismo. Argumenta contra cada uno de los puntos arriba expuestos y concluye que lo que hay que hacer es permitir que la experiencia social penetre en el dominio del estudio y la crítica social en la vida.

NO. 8: LA RECUPERACIÓN DE PABLO PALACIO

Julio de 1974

21,5 x 21,5 cm

124 páginas

Papel bond, offset, tapa dura, sobrecubierta

Este número de la revista trae dos cuestiones fundamentales. La una, es la respuesta al artículo de Tinajero, y la otra, la recuperación o «reencuentro» –como lo llaman los editores– de Pablo Palacio.

En «Una luz lateral sobre Pablo Palacio», Abdón Ubidia afirma que el escritor expresa a través de su obra una obsesión. Ubidia parte de la vida de Palacio: analiza su condición de hijo ilegítimo y cómo este hecho afectaría no solo su vida posterior sino las obsesiones de su obra. En definitiva, para Ubidia se trata de «un mundo ordenado y escrupuloso que lo hostigaba con su orden y escrupulosidad» (8, 35-36). Luego, Palacio «ascenderá» y tendrá prestigio para después caer en la sífilis y la locura, es decir, para ser devuelto a su «ilegitimidad» una vez que había logrado tener «cierto nombre». Para Ubidia estos hechos biográficos determinarían una situación de «proscrito» que también está en los personajes de su obra. Según este análisis, es esa angustia la que mueve a Palacio a purificarse a través de la escritura. Ubidia concluye, entonces, que cuando Palacio se establece como abogado –cuestión que coincide con el «fin» de su carrera literaria– cesa la «angustia existencial», por lo que también «cesa su necesidad creadora». Más adelante, en el mismo artículo, Ubidia analiza el cuento «La doble y única mujer», que es reproducido en la revista.

Lo básico en este caso es preguntarse el significado de este «reencuentro» con Pablo Palacio. Al parecer se trataba de recuperar para sí un predecesor con el cual enganchar la producción literaria propia. Los ex tzántzicos que habían renegado del realismo social y sus epígonos, encontraron en Palacio la cabeza visible de una vertiente de la que se sentirían herederos. Después de todo, Palacio planteaba la necesidad de «desacreditar la realidad» y se opuso tenazmente al realismo naturalista y al romanticismo. Pero éste será tan sólo un lado de la problemática. En el número siguiente veremos cómo recuperarán la otra vertiente que tiene su origen en la narrativa de los años treinta.

El otro artículo fundamental de este número es el de Iván Carvajal: «Temas, escenarios y entretelones de la literatura comprometida». Carvajal

desarrolla, en el mismo sentido que Tinajero, una revisión de la actitud parricida tanto en lo político como en lo literario. Carvajal cuestiona como un falso dilema de los años 60 aquél de tener que optar entre la dedicación que requeriría la propia obra o el activismo. Así mismo señala la contradicción entre ser parricida y al mismo tiempo hablar de cultura nacional puesto que el parricidio niega el pasado y es precisamente desde esa tradición renegada, desde donde se construye la «cultura nacional» (8, 6).

Carvajal señala el contexto internacional: las revoluciones china y cubana. Ese contexto servía de marco para el escenario principal del intelectual: la universidad. Por lo que el ritmo de la política era marcado por el ritmo radical de la política universitaria. En este espacio, el escritor sentía que

no tenía para qué preocuparse de los artificios de su oficio: su obra estaba signada por la premura; el tiempo era de cambios, de acción y no de teoría. Por lo mismo, no deja de ser evidente que lo que caracteriza a los escritores de izquierda ecuatorianos, sobre todo antes de la clausura de las universidades en 1970, sea más bien su «actitud» que su «producción» (8, 7).

Esta es una de las caracterizaciones más claras y lúcidas sobre los tzántzicos que se haya hecho durante el proceso de autocritica del movimiento. Carvajal va más allá y remarca otra limitación en el escenario universitario que es «el menosprecio de la escritura y la lectura, y el culto de la oralidad, de la retórica oral» (8, 7). Esta situación desembocó, siempre según Carvajal, en la ausencia de un pensamiento marxista y, lo que es peor, el predominio de las «interpretaciones sociologistas (vulgares)» (8, 9). Por ello, Carvajal insiste en la necesidad de diferenciar entre «la crítica, la estética, y la teoría de la literatura, y el dominio constituido por la política cultural de los partidos revolucionarios» (8, 9).

Todo este proceso crítico y autocrítico le sirve de piso a Carvajal para señalar que el Frente Cultural carece de objetivos políticos y que la propuesta de Tinajero sobre la militancia queda en el aire por el carácter voluntarista y cristiano que mueve hacia ese tipo de militancia. Carvajal plantea, ante la propuesta de Tinajero, que

lo que debemos autocriticarnos los «escritores de izquierda» que hemos practicado discursos similares, es precisamente nuestra indecisión ante la militancia revolucionaria y la paralela indecisión frente al quehacer literario. Utilizar la «política» como justificación de nuestra poca creatividad y

productividad artística o de la pobreza de nuestros productos estéticos; utilizar «la literatura» como refugio para nuestros momentos de desaliento, de confusión política (8, 12).

Carvajal, así mismo, indica la diferencia entre la literatura política del partido y la literatura como arte y plantea, finalmente, que el escritor no tiene ningún impedimento –como no lo tiene ninguna persona que se dedique a otro asunto de manera profesional– para «tomar un compromiso político y dentro de su militancia cumplir tareas específicamente políticas con efectividad» (8, 13-14).

El artículo teórico de Roman Jakobson «¿Qué es la poesía?» –reproducido de la revista *Plural*– junto a los «Aforismos» de Walter Benjamin, nos indica que las preocupaciones de los que hacían la *La Bufanda* iban por el lado de complejizar el debate teórico sobre lo específico literario, remarcando el carácter autónomo de la función estética.

La parte de creación trae un texto de Neruda, «como una primicia», fechado en junio de 1973: «El gran orinador», pero no se señala ni el origen ni el porqué de su inclusión en el número. Lo mismo sucede con dos textos en prosa de Ernesto Cardenal. Entre los textos de ficción hay que destacar la reproducción del texto teatral «La elección del Papa Alejandro Borgia», de Leonardo Costa, que deja a un lado el estilo directo y coyuntural de las obras que habían sido publicadas con anterioridad.

NO 9-10: LA RECUPERACIÓN DE JOSÉ DE LA CUADRA

Febrero de 1975

22 x 22 cm

200 páginas

Papel bond, offset, tapa dura, sobrecubierta

En este número se producen dos nuevos «reencuentros». El uno con el narrador ecuatoriano José de la Cuadra y el otro con el poeta peruano Carlos Oquendo de Amat. La recuperación de José de la Cuadra junto con la de Pablo Palacio, parecería inscribirse en un proceso de rectificación de las prácticas parricidas. Así, mientras en los sesenta se declaraban en contra de todos sus antecesores, en los setenta, en cambio, imbuidos en el proyecto de formulación de una «cultura nacional», había necesidad de recuperar para sí al-

gunos predecesores. De la Cuadra, en este caso, viene a ser la cabeza visible de una de las dos vertientes de las que los escritores de *La Bufanda* reconocen haberse nutrido.

Jorge Enrique Adoum en «José de la Cuadra y el fetiche del realismo» relee la obra de de la Cuadra desglosando su evolución libro a libro y sus opiniones críticas en torno a la literatura y el realismo. Adoum comienza su artículo interpretando a los modernistas como nostálgicos más por un país en el que nunca estuvieron que por haberlo perdido. Establece a *Los que se van* (1930) y a *Huasipungo* (1934) como obras que asumen la realidad y marcan un momento básico de la literatura ecuatoriana. El peso de estas obras, dice Adoum, ha hecho que en muchos casos se identifique una expresión artística como el realismo con una conducta política revolucionaria, «como si no se pudiera ser realista y canalla al mismo tiempo» (9-10, 29). Adoum lamenta que Pablo Palacio haya sido la primera víctima de esta concepción a pesar de haber logrado lo que se propuso: el desprestigio de la realidad (9-10, 29).

En «Aproximaciones a José de la Cuadra», Abdón Ubidia hace una exposición didáctica acerca de la obra de de la Cuadra y señala que el tema predominante es el montuvio, que en el escritor fue, además, motivo de sus preocupaciones académicas. Ubidia sostiene que la denuncia social se mueve entre lo directo-evidente y lo indirecto-problematizador. Ve en «Banda de pueblo» la riqueza sociológica del autor, en «Los Sangurimas» y «La Tigra» el planteamiento mítico y en «Olor a cacao», el manejo poético. En definitiva, el artículo de Ubidia es un homenaje crítico que complementa, desde la otra vertiente, su propio trabajo en torno a Pablo Palacio.

El otro «reencuentro» es con Carlos Oquendo de Amat (Perú, 1906-1936). José Rosas Ribeyro presenta la vida y obra del poeta en un artículo en que critica duramente al realismo social, elogia a la poesía de Oquendo de Amat como «un canto a la libertad» y concluye que «la poesía de Oquendo, un adolescente de 19 años, perseguido por el hambre y la fatalidad pero que, a pesar de ello, nos prohíbe estar tristes, sustenta con la más rica y valiosa sinceridad, la alternativa socialista» (9-10, 49). El homenaje mayor, en este caso, radica en la reproducción de *Cinco metros de poemas* según «la presentación tipográfica de 1927».

Los ensayos sobre García Márquez y César Vallejo privilegian un acercamiento marxista a los textos que se da en distintos niveles. Agustín Cueva ensaya una «interpretación sociológica» de *Cien años de soledad*, en la que se propone demostrar cómo la estructura de *CAS* está determinada por la es-

estructura de la sociedad latinoamericana. Cueva analiza cómo el mundo de Macondo fue configurado en los textos anteriores a *CAS* y cómo la novela puede ser leída como una metáfora del subdesarrollo (9-10, 15).

Víctor Ivanovici analiza en «El último García Márquez: el mar y el carnaval» los cuentos de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972), señalando que en este libro el paso hacia el mar está correlacionado con el desplazamiento hacia la óptica femenina (9-10, 18) y que el régimen de excepción que es el carnaval, dada la suspensión de jerarquías que provoca, está presente como fragmentos de vida comunitaria festiva.

A partir de *El arte y la revolución*, publicado en 1973 aunque escrito entre 1929 y 1932, Víctor Fuentes analiza las ideas de César Vallejo sobre la praxis revolucionaria y la escritura literaria. El problema del artículo es que se ciñe sólo al libro mencionado y no a otros artículos de Vallejo, o si se quiere, a la propia obra del poeta.

Vistos en su conjunto los ensayos y las recuperaciones, el número sigue moviéndose entre el compromiso político militante y una búsqueda estética que quiere encontrar, a como dé lugar, asidero ideológico-político en el proyecto revolucionario socialista.

La entrevista a Jorge Enrique Adoum también se mueve entre estas coordenadas. Por un lado insiste en la descalificación de la literatura precedente pero con una precisión. Los escritores de *La Bufanda* han marcado un hito y un vacío: la narrativa de los años treinta y un período estéril hasta que ellos llegaron con la salvedad de César Dávila Andrade y el propio Adoum. Éste dice que «comparadas con las obras de la generación de los años 30, las que se han escrito después, a mas de ser escasas, son inferiores» (9-10, 78). Adoum, cuando habla del compromiso del intelectual, dice que «escribir es una forma de actuar» (9-10, 82) con lo que está reivindicando su condición de escritor en el mismo sentido en que Carvajal planteaba que debía ser reivindicada en su artículo del número ocho. Finalmente, Adoum declara que ha escrito «a lo largo de muchos años, un libro de prosa de improbable publicación: es ‘insolente’, precisamente porque la problemática es latinoamericana y ecuatoriana» (9-10, 82). Ese libro es su novela *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), que el autor clasificó como «texto con personajes».

La sección de notas continúa con las preocupaciones políticas del grupo. Hay una nueva crítica a la «Ley de Cultura» desde el punto de vista legal y tres manifiestos. Dos son una denuncia sobre el carácter «apolítico» que pretendía tener el IV Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana, ce-

lebrado en Cali, Colombia, entre el 14 y el 17 de agosto de 1974, y también sobre la manera cómo el movimiento cultural era penetrado sutilmente a base de financiamientos y becas por parte de la CIA, al decir de los escritores de izquierda. Empero, se afirma que el sistema les fracasó «cuando el director de *Mundo Nuevo*, Emir Rodríguez Monegal, puesto en evidencia, se vio precisado a confesar la vinculación de la CIA en el financiamiento de las revistas» (9-10, 180). El tercer manifiesto es de repudio a las acciones de la junta militar en Chile.

El espacio de creación literaria trae algunos documentos importantes. En primer lugar, el cuento «El guardaespaldas» de Nelson Marra, que gana el concurso convocado por la revista *Marcha*, de Montevideo, Uruguay, en enero de 1974, y que ocasionó un proceso represivo contra el autor y el jurado que lo premió, que estaba conformado por Juan Carlos Onetti, Mercedes Rein y Jorge Rufinelli. Dice la nota: «El gobierno fascista de Uruguay encarceló al jurado y al autor del cuento. Después de varios meses de protesta a nivel mundial, el jurado fue puesto en libertad. La edición de *Marcha* que traía la versión de ‘El guardaespaldas’ fue incautada y el semanario clausurado hasta la presente» (9-10, 200).

Los otros textos que se podrían considerar «documentales» para un estudio de la génesis de las obras respectivas, son, por un lado, el cuento «La Martinada», de Iván Egüez, cuyos personajes y planteamiento anecdótico serán parte de *Pájara la memoria* (1985), novela del mismo autor; y, por otro, «Las palabras», de Fernando Tinajero, que es un capítulo de *El desencuentro*, premio nacional de novela de 1976.

NO. 11-12: FINAL SIN DESPEDIDA

Junio de 1977

22 x 22 cm

160 páginas

Papel pluma, offset, tapa de cartulina

Nada de lo publicado en la revista permite imaginar que éste habría de ser el último número. En realidad, su final se debió a las circunstancias externas ya señaladas y no necesariamente al agotamiento de la propuesta grupal. Como dijera Iván Egüez en la conversación ya citada: «sin el apoyo de la universidad para nosotros era imposible sostener la revista».

En este número se introduce el debate de la cuestión indígena en la revista. «La herencia cultural», de José Ron, parte del señalamiento de que si bien el mestizaje étnico fue una característica del período colonial los mestizos han estado «cargando desde la cuna un fardo de complejos y frustraciones convertidos en seres eminentemente receptivos, contemplativos, soñadores» (11-12, 11), y concluye que «renegar del ancestro indio ha sido la valoración moral que creció con el mestizaje, puesto que el colonizar invirtió la escala de valores y lo autóctono se tornó en denigrante, ‘bajo’ y ‘servil’» (11-12, 11).

Desde una perspectiva antropológica, Adolfo Colombres en «Hacia la autogestión indígena», plantea el imperativo teórico de entender la cuestión indígena no sólo como un problema de clase sino como un asunto étnico (11-12, 20). La posición de Colombres es la que hoy día ha sido asumida por los movimientos indígenas luego de haberse liberado de sus tutores laicos (por lo general, la izquierda marxista y el Instituto Lingüístico de Verano) y religiosos (la Iglesia católica y algunas sectas protestantes).

Al parecer el occidentalismo de izquierda no concibe la liberación del indígena sin una previa proletarianización, aun sabiendo que tal proletarianización significa la destribilización y la muerte del grupo en cuanto tal. Se le propone una identidad de clase que debe realizarse a expensas –y no a través– de su identidad étnica, o sea, la alienación para la liberación, una paradoja sin salida (11-12, 21).

Para conseguir la autogestión, Colombres plantea cinco puntos: 1) la consolidación del poder comunal, 2) la legalización de la tenencia de tierra en manos de los indígenas, 3) la construcción de una federación de comunidades por parte de los miembros de la misma etnia, 4) la formación de una confederación regional, y 5) la asociación de estas confederaciones en un «superorganismo interamericano» (11-12, 26).

En términos teóricos, el artículo de Françoise Perus, «Determinaciones y especificidad de las prácticas literarias», se inscribe en la tendencia marxista y parte de la afirmación de que la noción de literatura es histórica y es una práctica de clase. En este sentido, la «especificidad» consiste en que la práctica literaria apunta hacia la configuración de una «representación formalizada de la realidad», al decir de Perus. En una línea no-ortodoxa, Víctor Ivanovic plantea que el texto literario no es una realidad unitaria (11-12, 39) y que se está viviendo un tiempo de «cuestionamiento» cuya consecuencia «se-

ría que la transformación del lenguaje ya no constituiría un acto distinto al de la transformación del mundo», en este sentido «las inscripciones sobre los muros de París no se insertan en un contexto discursivo sino en uno situacional, donde acción poética y acción política se identifican» (11-12, 48).

Dos ensayos más tienen como motivo central a Cortázar. «Julio Cortázar, buscador de lo humano», de Paul Alexandru Georgescu, plantea que la obra de Cortázar es unitaria por la intención fundamental de ser una indagación sobre la esencia del mundo, y es binaria por en su realización concreta (11-12, 53) ya que expone dos modos de descifrar el universo: una lectura mántico-existencial del mundo y una lectura poético-humana (11-12, 54). El artículo de José Balza, «Espacio virtual del relato», señala que para Cortázar «la ficción vuelve a ser, después de un laborioso y distante ejercicio de abstracción, el tejido concreto que autor y lector deben compartir para superarse, con intermitencias variables y en diversos sentidos, uno al otro» (11-12, 61), en otras palabras, un espacio de complicidad entre el autor y el lector, cuestión opuesta al planteamiento hecho por Benedetti en su artículo sobre la «revolución posible».

Interesante, por demás, comprobar que la presencia de Cortázar en la revista es significativa: tres artículos sobre él, uno escrito por él, y una entrevista, a más de algunas menciones sobre su obra y su actitud política en otros artículos que lo ponen de ejemplo positivo o negativo según quien escriba. Cortázar está en el centro de un debate tácito al interior de la revista sobre las prácticas literaria y política.

Un tema casi no tocado por la intelectualidad ecuatoriana es la relación entre el cristianismo y el marxismo. La publicación de la entrevista a Ernesto Cardenal, de Giorgio Ursini, se centra en esta materia. En síntesis, Cardenal dice que las metas de ambas ideologías son las mismas: que se suprima el egoísmo del hombre, que se puede ser las dos cosas y que el Vaticano es un grupo de capitalistas que defiende a los ricos. Personalmente, prefiere la no-violencia pero sostiene que la única guerra justa es la de la liberación. Dice que no es posible vivir el cristianismo, de manera auténtica, en una sociedad donde el hombre explota al hombre. Señala que el estalinismo ha sido una caricatura del marxismo (11-12, 72) y entiende la liberación sexual de la mujer y el homosexualismo como «perversiones» del capitalismo. Cardenal llega a decir sobre este punto: «Creo que las tendencias homosexuales pueden ser reprimidas. El hecho es que en los países socialistas casi no existe» (11-12, 74).

El valor cultural de la publicación de la entrevista reside en el hecho de introducir un punto de vista básicamente inédito dentro de la agenda del debate intelectual de la época.

ALGUNAS CONCLUSIONES

1. *La Bufanda del Sol* desarrolló en sus páginas un debate permanente acerca de lo que fueron los *tzántzicos* en tanto expresión política y cultural de los intelectuales de los años 60. En síntesis, parecerían existir acuerdos en afirmar que se caracterizaron por su *actitud* antes que por su *producción*.

2. La revista se opuso sistemáticamente al intento de la dictadura militar por controlar la organización de la actividad cultural en el país a través una «Ley de Cultura» que quitaba la autonomía de la Casa de la Cultura e imponía una mayoría gubernamental en los organismos de dirección.

3. Se convirtió en un espacio para la presencia del pensamiento marxista en lo referente a la cuestión literaria.

4. El tema del compromiso político del escritor es un asunto que atraviesa los números de las revistas y tuvo sus puntos más altos en dos artículos y una entrevista: el uno escrito por Fernando Tinajero y el otro por Iván Carvajal, según lo ya analizado, y la entrevista a Julio Cortázar.

5. La revista fue un muestrario, tal como se propuso desde el primer número, de «lo más alto que en creación se esté dando en el sector joven» (1, 2). Sin embargo, la mayor parte de las veces no se sabe con claridad si los textos son inéditos, si han sido enviados especialmente para la revista o si son tomados de algún otro lugar y por qué.

6. Estéticamente dejaron establecido su reconocimiento tanto a Pablo Palacio como a José de la Cuadra, en quienes reconocieron dos vertientes de las que se nutría la literatura ecuatoriana del siglo XX.

7. En el tipo de crítica o comentario sobre autores o libros, en la mayoría de los casos, si bien parten del texto, existe la tendencia a mostrar que la obra calza en la dinámica más avanzada de lo que sería una literatura ideológicamente ubicada en la tendencia socialista. En los casos en que esto no era así, la obra y su autor fueron, por lo general, criticados negativamente.

8. La experiencia de *La Bufanda* y su abrupto fin demuestra una vez más que no es posible concebir un proyecto cultural de larga vida sin asegurar un financiamiento que no dependa de los vaivenes políticos de las instituciones. ❁

Juego de parodias en *Entre Marx y una mujer desnuda* de Jorge Enrique Adoum GALO F. GONZÁLEZ

UN ESPÍRITU DE rebeldía, o de anti-canon, se ha establecido en la novelística latinoamericana, desde la aparición de *Rayuela* (Julio Cortázar, 1963), de *Tres tristes tigres* (Guillermo Cabrera Infante, 1965) y de *Obsesivos días circulares* (Gustavo Sáinz, 1969). Este espíritu anti-canon ha continuado persistiendo hasta hoy, como proceso irreversible en obras novelísticas de autores como Puig, Donoso, Adoum, Arenas, Posse, Ferré, Peri Rossi, Eltit, Salguero y Valenzuela, por citar algunos.

La estructura híbrida y paródica, que caracteriza la novela de Jorge Enrique Adoum (Quito, 1923), *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), en mi opinión, es representativa de este tipo de novela anti-canon. En palabras de C. Michael Waag,

Entre Marx y una mujer desnuda defies traditional notions of the novelistic genre in a work which mingles fiction with political essay and literary theory and presents the reader with a poetic text of great complexity, vast comprehensiveness, and reading difficulty unsurpassed by any other Ecuadorian novel and by few, if any, in the total corpus of Latin American fiction (Waag, 95).¹

-
1. Mi traducción: *Entre Marx y una mujer desnuda* desafía las nociones tradicionales del género novelístico; es una obra en que se mezcla la ficción con el ensayo político y la teoría literaria, y una que presenta al lector textos poéticos de gran complejidad, vasta comprensión, y de dificultosa lectura; obra no superada por ninguna otra novela ecuatoriana; quizás superada por otras muy pocas dentro del gran corpus de la ficción latinoamericana.

En corto, Adoum ha integrado en su novela una actitud subversiva ante el proceso de creación novelística. Adoum considera el acto de creación artística un acto de rebelión contra el sentido del orden. El artista desde la posición de un marginado, de subversivo, prosigue la consigna del arte, «consigna que ha sido siempre alterar el orden, ese ‘orden’ que se sentiría mucho mejor sin el arte» (Adoum, 1981, 28).

En su empeño de creador irreverente, Adoum ha construido una estética capaz de denunciar y atacar las disparidades sociales y económicas, la corrupción política, el racismo y la represión, que aquejan al país (Martínez Arévalo, 196-197). *Entre Marx y una mujer desnuda* es el tipo de novela, en donde, según Bajtin, dos o más lenguas nacionales coexisten bajo un sistema cultural, en donde se promueve una constante interacción de significaciones y usos del discurso, en donde una multiplicidad de voces e ideologías interactúan para retar los cánones sociales y sistemas ideológicos, y en donde la desnormalización del lenguaje y la sátira son posibles (Bajtin, 1988, 6-7). Adoum incorpora estas condiciones estéticas dentro de un «presente abierto». Este texto intenta explorar algunas tácticas y efectos de la «estética de subversión», que Adoum parece haber aplicado a la construcción de sus personajes. Específicamente, intento examinar el aparato paródico, heteroglósico y polifónico, montado por Adoum para integrar al lector en el gran juego de parodias novelísticas.

ESTÉTICA DE SUBVERSIÓN

La estética de subversión utilizada por Adoum podría observarse en la manipulación de tres elementos principales: 1) la parodia (eje fundamental de subversión); 2) la construcción heteroglósica de textos y discursos (heteroglosia: diversidad de estilos de lenguaje); y 3) la construcción polifónica de héroes y personajes.

PRIMER ELEMENTO: LA PARODIA

La parodia es el recurso que domina la obra entera. *Entre Marx y una mujer desnuda* ridiculiza el proceso de escritura de una novela. Utilizando el humor sardónico, Adoum construye una realidad, personajes y conflicto vistos de una manera proteica, ambivalente, transgresora y crítico/cómica (Sklo-

dowska, 11). Para comenzar, el título de la novela, *Entre Marx y una mujer desnuda: texto con personajes*, ya sugiere un juego burlesco. Enmascara un conflicto que al parecer aflige a tres protagonistas (el Adoum/novelistas; el narrador/sin nombre, autor de una novela que se está escribiendo; y el tal Galo Gálvez, escritor y héroe de la novela en proceso de escribirse). Los tres personajes no saben definirse entre la ideología redentora revolucionaria marxista (Marx) y el erotismo machista ecuatoriano que rige sus acciones (*una mujer desnuda*). El subtítulo (*texto con personajes*) sugiere un espacio escénico carnavalesco que encierra un *dramatis personae* de un sinnúmero de seres creados por generación espontánea, quienes existen mientras exista texto. Incluso, el lector podría pre-suponer que existen novelas con «textos sin personajes». El título de la novela hace posible la ambivalencia semiótica y pre-establece el tono típico del carnaval que es la ambigüedad semántica.

Pero donde mejor se asienta el eje paródico es en la estructura del argumento. El argumento es múltiple, complejo y ambiguo. Diríamos que comienza en un primer nivel (C. M. Waag, 97; Laura Hidalgo, 876). Este primer nivel contiene dos niveles interiores más, «que van saliendo a la manera de esas muñecas de madera rusas o de las canastillas de paja de Otavalo» (Adoum, 1983, 26. Cito de esta edición). En el primer nivel mencionado, se narra la lucha intelectual del personaje «Adoum/novelistas» por encontrar una teoría literaria apropiada para escribir la novela. El proceso de su búsqueda nunca termina. Por el contrario, su conflicto intelectual se agudiza. El protagonista «Adoum/novelistas» pronto encuentra un segundo protagonista. Mejor dicho, este segundo protagonista emerge de la primera narración (del primer nivel narrativo). Este personaje «narrador/autor/sin nombre» cuenta los incidentes de la vida de un paralítico, Galo Gálvez. Gálvez es un intelectual marxista y escritor de oficio. Pero esto se complica un poco más. El «narrador/autor/sin nombre» interrumpe la historia de Gálvez, e intercala los incidentes que tratan de su propia tortuosa relación con Rosana. Rosana es una pequeña burguesa casada con Fabián, «el Cretino», un personaje estereotipo del gamonal ecuatoriano. Este segundo nivel narrativo también queda a medio construirse. El aparente asesinato del «Cretino», concebido por Rosana y el «narrador/autor/sin nombre» no se lleva a cabo. De los eventos que tratan de Rosana, saltamos a una tercera serie de eventos narrados que componen la tercera historia (o tercer argumento narrativo). Se relata la trágica vida de Gálvez (cuya referencia histórica se modela en el escritor Joaquín Gallegos Lara). Gálvez es un ser deforme, patético. Similar al «narrador/autor»

del segundo nivel, Gálvez sufre una relación difícil con Margaramaría. Contrario a lo que sucede con el «narrador/autor/sin nombre», el adulterio recae en Gálvez. Su esposa Margaramaría, similar a Rosana, no le es fiel. Gálvez se ve obligado a separarse de ella, no sin antes justificarle a ella sus acciones. Gálvez examina el comportamiento de Margaramaría bajo un contexto socio-político marxista.

Nuestra hordilla de hombres es tan pobre que solo teme que se ponga en duda nuestra virilidad: por eso nos apropiamos incluso de la vergüenza que debería corresponder a quien actúa deslealmente... o sea volvemos a nuestro sentido de propiedad sobre la mujer (*Entre Marx*, 109).

La típica inversión de papeles que caracterizan lo paródico y carnavalesco marca las acciones de Gálvez. De manera semejante a lo que se ha presenciado en los otros niveles narrativos, también la historia de Gálvez queda incompleta.

En los tres niveles del argumento, los personajes y narraciones se entrelazan y se contienen a sí mismos. El argumento total de la novela se presenta como un gran juego burlesco. Le declara la guerra al lector, quien desesperado trata de encontrar lógica al argumento de argumentos fragmentados.

Una intención cómico/crítica parece dominar toda la novela. El propio personaje «Adoum/novelistas» trata de explicar esta pícaras construcción escondiéndose detrás de una actitud de juego paródico enteramente intencional: «Tú escribes un libro sobre un escritor, que piensa escribir un libro sobre un escritor –por fortuna este último escribe algo sobre sí mismo y no sobre otro colega–, e incluso cada situación o circunstancia está dentro de otra que a su vez otra contiene» (*Entre Marx*, 26).

En cierto sentido, Adoum coincide con la tesis de Bajtin sobre la construcción de una novela. Bajtin considera la novela como la forma literaria en transformación. La novela, para el crítico ruso, es un anti-género que a través del espíritu carnavalesco, relativiza y cuestiona todos los sistemas de valores –literarios, sociales, políticos, etc.–, e incluso, cuestiona y parodia su propio sistema (Skłodowska, 71). La novela paródica, concebida por Adoum, también cuestiona todo tipo de formas y estructuras.

Múltiples son los ejemplos que ilustran el espíritu paródico narrativo, en *Entre Marx y una mujer desnuda*. Desde el primer párrafo de la novela, se señala ya este espíritu paródico. Se inicia con una narración a mitad de frase; de esta manera, se rompe con la lógica tradicional de las novelas realistas de

contar eventos en forma lineal. La novela es acronológica. En las primeras frases de apertura, el lector recibe la primera bofetada irreverente. El efecto de ésta dura hasta el final de la novela. Todo comienza *in medias res*:

o sea que las cosas no han sido todavía sino que van a ser, no pasaron así sino que van a suceder ahora, en estas páginas, nadie sabe cómo, no tienen ni un principio ni un orden otro que el que tú le des, e incluso la sucesión de renglones, de párrafos, de páginas puede ser alterada porque, aunque inflexible en su escritura, es deliciosamente arbitraria (*Entre Marx*, 9).

El acto deliberado de provocar al lector continúa. Otro ejemplo se observa en los ensayos episódicos que discuten la construcción de los personajes. En el siguiente pasaje, el personaje «Adoum/novelistas» se auto-reprocha ante el conflicto que siente al crear a sus personajes. «Para ser absolutamente honesto, tú, el autor, deberías tener cojones suficientes y decir simplemente ‘yo’, en lugar de tratarte de tú y reservar la primera persona al narrador y, a veces, al personaje...» (*Entre Marx*, 26).

Este sistema dialógico, que cuestiona las técnicas narrativas, se convierte en principio real y práctico. El personaje Galo Gálvez es capaz de usarlo con feroz sarcasmo. Gálvez, en respuesta a una crítica hecha sobre su obra, reacciona con actitud irreverente, poniendo en tela de juicio a los académicos.

Crítica literaria actividad difícil no alcance de todos. Aplicación principio economía política a literatura más difícil aun e ídem. Sectarismo múltiples puntos contacto con reacción, entre ellos decidir qué es qué no es poesía, qué temas son no son literarios. Escribiré cada vez me salga del forro de los cojones, sin necesidad tus consejos. Si todos los idiotas como tú volaran, eclipse de sol. Galísimamente (*Entre Marx*, 83).

El vínculo entre la novela y el carnaval, como aparece concebido por Adoum, cobra significación peculiar en el contexto de la cultura literaria ecuatoriana. Parece ser una respuesta a las condiciones históricas cambiantes; incluso, parece ser un decidido esfuerzo por transformar las formas literarias caudacas que se han osificado o se han monologado (Bajtin, 1988, 67).

SEGUNDO ELEMENTO: CONSTRUCCIÓN HETEROGLÓSICA DE TEXTOS

El segundo recurso de la estética de subversión que hace posible la parodia, en la novela, es la construcción heteroglósica de textos. Tanto para Adoum como para Bajtín, la novela es capaz de absorber y cambiar variedad de estilos de lenguaje. El conjunto de estilos de lenguaje funciona como fuerza centrífuga que afecta el orden y unidad de la realidad que se trata de representar. Cada lenguaje o estilo refleja diferentes maneras de hablar.

Los estilos de lenguaje, utilizados por Adoum, provienen de distintos estratos sociales (la burguesía y el proletariado), partidos políticos (la izquierda y la derecha), niveles económicos (los ricos, la clase media y los pobres) y diferencias étnicas (los indios, los mestizos, los negros y los blancos). En la novela *Entre Marx*, estos lenguajes se introducen a manera de anuncios comerciales, facsímiles de periódicos y revistas, cartas, pentagramas musicales, segmentos narrativos visualmente bifurcados, notas de pie, poemas y diálogos dramáticos. Cada uno de estos textos mencionados contiene su propio tono y acento.

Estos lenguajes (tonos y acentos), al unirse en una misma frase, párrafo o página, se vuelven fuerzas de-constructoras. Causan varios efectos en el lector. Le producen una cínica sonrisa ante la mezquina realidad ecuatoriana representada; le despiertan la conciencia social y le obliga a reflexionar sobre esa realidad descrita; y, finalmente, le infunden tal frustración que se extiende también a los personajes, quienes tampoco encuentran solución a los problemas planteados por los narradores. Estos textos utilizados, contienen ataques al subdesarrollo cultural del medio ecuatoriano, a la cursilería de la prensa y la literatura; ataques al sectarismo, al oportunismo y al partidismo político; ataques al racismo contra el indio, el zambo y el mulato. En fin, transgreden el status quo obsoleto.

En el pasaje que citaré a continuación, distintos tonos de lenguaje ridiculizan la cursilería de la prensa y la mediocridad de la cultura literaria ecuatoriana. El «narrador/autor/sin nombre» comenta con Galo Gálvez, sobre el mal concebido concepto de arte que predomina en los círculos literarios, los que, a su vez, manipulan la apreciación estética del público popular ecuatoriano.

Sí, dijo Gálvez que estaba leyendo el Suplemento Literario Dominical cuando fui a verlo esta mañana. Sería hermoso creer que el señor Daniel Marveggio Pérez, que ha cometido estos versos, y la viejecita que hace unos 70 años cometió ese hijo, sean los únicos que se emocionen, pero los lectores lo hallan conmovedor (*Entre Marx*, 158).

Al margen de este texto reproducido, aparece otro. Es el poema escrito por el señor Marveggio Pérez. El tono del poema es sentimentaloides y de mal gusto. El poema se inicia con la fórmula tradicional de dedicatorias. «Dedicado a mi madre al cumplir/sus 90 años de edad». Enseguida se pasa al texto mismo del poema:

¡No sé cómo decir cuánto te quiero! / y te lo digo en verso, Madre mía, / en una forma simple y muy sincera, / deseándote que goces de la alegría// ¡Qué en tus noventa añitos seas dichosa! / rodeada del amor que has prodigado, / para mí eres Madre, Reina y Diosa, / que quisiera tener siempre a mi lado!// ¡Porque tú eres mi luz, mi faro y guía! / te llevo entre mi alma, Madrecita, / porque eres creadora de mis días. // Por eso Tú: Mujer, eres Bendita! / Venero tu existencia! madre pía. / ¡Y te lo digo en verso, madre-cita! (*Entre Marx*, 158).

A continuación, se introduce un tercer texto de tono pseudoacadémico, en el que Gálvez agrade la cursilería del poema.

En arte nadie tiene razón: entonces, al intelectual Álvaro de Puebla debe asombrarle el hecho de que nadie, ni los intelectuales ni los lectores dominicales, encuentren genial esta otra mierda: ¿Por qué esperan / las Américas / en mi colón, / en mis / perezosos / intestinos? // ¿Por qué descubren / cosas / que ni / un bledo / me importan?// ¿por qué / a palos / me muelen / mis Santas Marías / mis puertos / y entuertos / desfaciendo? (*Entre Marx*, 158).

Este conjunto de textos citados ridiculizan deliberadamente los gustos literarios que deberían erradicarse. Los estilos de lenguaje popular, a propósito antepuestos a los estilos de lenguaje seudointelectual de la clase media y de la burguesía, provocan disgusto y frustración en el lector; además, intensifican la intención paródica y confrontativa de la novela.

TERCER ELEMENTO: CONSTRUCCIÓN POLIFÓNICA DE PERSONAJES

El tercero y último elemento de la estética de subversión es la construcción polifónica de personajes. Ante todo, Adoum parece coincidir con el concepto de novela polifónica concebida por Bajtin en *Problems of Dostoyevsky's Poetics* (Problemas de la poética de Dostoievsky). Para Bajtin, la novela polifónica es aquella en que se presencian voces y conciencias independientes y distintas. Estas se desplazan de una voz autoral, aunque no se centralizan ni permanecen fijas en la voz autoral. Por otro lado, el autor, de quien emergen todas las voces, no tiene privilegio de dominio sobre las voces de sus personajes. Adoum incluye similar concepto polifónico en su novela. El personaje «Adoum/novelistas», lo confirma así: «Crea tus personajes, mira los diversos yos a través de tu yo, déjalos que actúen como personajes olvidando lo que hicieron o les sucedió como personas» (*Entre Marx*, 199).

La función del autor, según Bajtin, es dialogar con las voces de los personajes. Es hablar *con ellos*, no *sobre ellos*. El personaje «Adoum/novelistas», mantiene un diálogo (en el sentido dialógico) consigo mismo y con otros personajes. Se desliza de una voz a otra. «El desdoblamiento de Galo Gálvez: ¿Cuál de los dos es él: el narrador o el narrado?... Ambos [voz de Gálvez (mi interpretación)]. O sea el que duda, el que sueña, el que logra verse desde afuera, sobre todo» (*Entre Marx*, 27).

Adoum concuerda con Bajtin en que estas voces deben afirmarse en un solo locus común: la conciencia del autor (1989, 23-24). Es allí donde cada «yo» (personaje) se afirma, afirmando al «yo» de los demás (al otro) (1987, cap. 2). Nuevamente, es el personaje «Adoum/novelistas» quien lo expresa así. «Yo sólo importo en la medida en que puedo ser otro, él, un él cualquiera, que anda por el texto» (*Entre Marx*, 27).

La estructura polifónica, a lo Bajtin, posibilita la creación de un mundo dominado de seres que necesitan expresar su frustración ante ese otro mundo opresivo y dispar. Los personajes, autoconscientes de su poder existencial, son capaces de transgredir las limitaciones impuestas por los valores y prejuicios del excedente de visión de Adoum, el autor real (*Estética*, 28).

Todo este juego polifónico le sirve a Adoum de instrumento para intensificar la burla y la parodia. Un caso concreto se da en la siguiente escena. Rosana se halla en casa de su marido, «el Cretino». Ella se encuentra subyugada y totalmente alienada. Se halla reflexionando sobre su situación de

amante y de esposa. Por un lado, su amante parece haberla abandonado; por otro, su marido la humilla ferozmente y la provoca. Las voces que se desplazan entre el consciente y subconsciente de Rosana son la voz de su alter ego y la voz de su marido. Las voces son símbolo de las fuerzas opresoras que han atrapado a Rosana en su propia casa. Se escucha a sí misma hablando ante «el Cretino»:

... debe haberse enojado [*amante de Rosana*] por lo de la otra tarde a menos que éste [*el Cretino*] le haya dicho [*al amante de Rosana*] que no porque no sé cuándo había invitado a papá y mamá y qué será lo que se propone qué estará haciendo a estas horas... ah si estuviera aquí aunque cada vez hemos dicho que nunca más es una tortu (-En qué piensas, ve, imbecil) una tortura en qué piensas lo único que me faltaba es que le diga en qué pienso dueño de mis pensamientos que es lo único mío que tengo y él porque él es mío pero no lo estaré tal (-Di algo, pedazo de estúpida, por qué te quedas callada) vez perdiendo... (-No empieces, Fabián, por favor) solo porque insiste en que nos vayamos (-No empieces, qué -A fastidiarme) pero es que a veces le tengo rabia por querer irse dejándome sola aquí con éste (*Entre Marx*, 181).

La técnica polifónica, de este pasaje y otros, no citados, provoca la burla y la sonrisa sardónica en el lector. La realidad social de la mujer ecuatoriana, ridiculizada por el humor negro o juego paródico de Adoum, le obliga al receptor a examinar la situación patética de Rosana y le exige cuestionar el sistema de valores chauvinistas que continúa oprimiendo a la mujer.

FINAL

A manera de reflexión final se podría indicar que no hay duda de que los elementos de la «estética de subversión» escogidos por Adoum, y localizados en la novela *Entre Marx y una mujer desnuda*, son fuerzas centrífugas que sirven y servirán de nueva pauta a futuras producciones novelísticas latinoamericanas de género anti-canon, en el siglo XXI. ✽

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique, «Huasipungo, el indio, persona o personaje», en *Casa de las Américas*, año XXII, No. 127, julio-agosto 1981, pp. 22-29.
- *Entre Marx y una mujer desnuda*, Quito, El Conejo, 1983.
- Bajtin, Mikhail M., *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1988.
- *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1989.
- Hidalgo, Laura, «Entre Marx y una mujer desnuda, de Jorge Enrique Adoum», en *Revista Iberoamericana*, vol. 54: 144-145 (julio-diciembre 1988), 875-892.
- Martínez Arévalo, Pablo A., «Jorge Enrique Adoum: ideología, estética e historia (1944-1990)», tesis doctoral, University of Kentucky, 1990.
- Skiodowska, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.
- Waag, C. Michael, «Frustration and Rage in Jorge Enrique Adoum's *Entre Marx y una mujer desnuda*», en *Perspectives on Contemporary Literature*, vol. 10, 1984, pp. 95-101.

***Cobra* y el juego de la simulación**

LIZARDO M. HERRERA

LA OBRA DE Severo Sarduy es una obra compleja. Cualquier lector, al enfrentarse a ella, se encuentra con una lectura difícil y espinosa. Sus temáticas son tan diversas y tratadas de una manera tan poco ortodoxa, que exigen a quienes las leen que trabajen al límite de su capacidad y que presten total atención a los textos. El trabajo de este escritor cubano se nos presenta como un laberinto imposible de evadir. En él, los lectores se extravían y no consiguen encontrar la anhelada salida (el sentido único de la obra), sino, en el mejor de los casos, encuentran puntos de fuga que en vez de brindar el alivio, la satisfacción o la síntesis esperada, introducen al lector en un nuevo laberinto mucho más complejo y espinoso que el anterior.

Por esta razón, *Cobra* es una novela que se presta a múltiples lecturas, ninguna de ellas capaz de agotarla. De ahí que para este ensayo he decidido hacer una lectura introductoria. Voy a trabajar en torno a tres ejes que se establecen en la obra y que están íntimamente interrelacionados: el lenguaje y el texto, el barroco y el cuerpo.

En *Cobra*, la escritura se presenta como el arte de la elipsis, el arte de la digresión, el arte de recrear la realidad, el arte de restituir la historia, el arte de descomponer un orden y componer un desorden, y, finalmente, como el arte del remiendo.

Para entender estas características que Sarduy da a su escritura, debemos tener en cuenta que para él la novela no se constituye en una unidad en la que todo se encadena y se relaciona según las directrices de un orden tras-

cidente o previamente establecido. Por eso, su relato no consiste en el desarrollo o presentación de un problema en una secuencia ordenada, ni su narración de los acontecimientos tiene un ritmo gradual. Es decir: su escritura no parte de un inicio ni llega a un final. Ella tampoco transcurre desde el planteamiento del problema hacia la resolución del mismo ni su ritmo va *in crescendo* conforme se aproxima al nudo del problema, su clímax, para luego descender en forma paulatina (no brusca) en la parte final.

Este escritor encuentra que la unidad presente en los diferentes relatos es apenas una apariencia, una ilusión o un artificio. Esta estabilidad es un efecto sensorial (o intelectual) que hace creer sobre su existencia a los lectores, de modo similar a lo que sucede con los actos de magia o con las escenificaciones teatrales. Sin embargo, ella esconde múltiples fracturas y vacíos. Sarduy se propone develar y desentrañar estos vacíos. Por eso, su pensamiento y escritura se encuentran en el límite o en el extremo de la estabilidad o la unidad, es decir, en las fracturas del relato.

Para ello, Sarduy plantea entender al relato como un texto, es decir, como un tejido lleno de costuras y suturas que une a la fuerza partes (retazos) disímiles y contradictorios. De ahí, que según este autor, la importancia de la escritura y de la lectura no radica en dejarse seducir por la ilusión de las historias que nos cuentan los relatos, sino en encontrar en ellos sus intersticios o costuras (fracturas) que les dan su aparente unidad y estabilidad.

En este sentido, la escritura se convierte en el mecanismo a través del cual el autor reúne y suelda violentamente fragmentos inconexos y discontinuos. Es decir, en primer lugar, desordena los fragmentos, juega con ellos, los transforma y los manipula a su antojo para, luego, ubicarlos arbitrariamente en su relato y así recrear una historia con la que se genera un nuevo orden (ilusorio) en el desorden anterior. Por eso, según Sarduy, el relato se asemeja a la técnica plástica del *collage*, debido a que en él se reúnen múltiples fragmentos que tienen poca relación entre sí porque su propósito es mostrar una totalidad que siempre se muestra evanescente e inalcanzable; ya que el carácter fragmentario y discontinuo del relato evita que la unidad y la estabilidad, de las que se nutre la totalidad, tomen cuerpo.¹

En cambio, la lectura puede ser considerada como el mecanismo, gracias al cual, el lector descompone el orden ilusorio que nos narra la historia

1. Cfr. Severo Sarduy, *Cobra*, en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo I, Colección Archivos, Madrid, UNESCO / Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 1396.

del relato. En este proceso, el lector al igual que el autor manipula lo que lee, desordena el texto, pero al final otorga una nueva organización al caos que provocó con su manipulación. Sin embargo, para el escritor cubano, esta nueva organización no puede ser total ni universal, sino que es parcial porque tampoco puede escapar al carácter fragmentario que tiene el relato. En otras palabras: la lectura también se dedica a organizar y unir restos inconexos y discontinuos y, por ende, está llena de fracturas y vacíos en su realización.

Por lo tanto, un texto no puede ser considerado como ser unitario, sino como un conjunto disperso, sin unidad posible, de retazos (fragmentos) en el interior del mismo. Estos retazos están en pugna entre sí. Su lucha es encarnizada y tenaz, cada uno de ellos intenta separarse de los otros, cobrar vida propia. Su ensamblaje es artificial y lleno de aristas: cada parte es un remiendo que distorsiona la totalidad. Es decir, los retazos son restos, residuos, de otros textos que viven parasitariamente en el interior del relato y que, por ende, corroen irremediabilmente la unidad de este último.

En este sentido, los fragmentos se constituyen en otros textos, en nuevos conjuntos de otros fragmentos (textos) y, por tanto, de retazos y remiendos. Cada uno de ellos es la representación de otro. Pero una representación imposible, una representación de la representación que traiciona al modelo, que juega con él, que lo metamorfosea, que lo transforma en algo diferente, en algo que no es lo que se quiere representar porque siempre es travestido. Por esta razón, la obra de Sarduy se plantea como una renuncia de lo representado (referente) y privilegia el juego de la representación (simulación). (*Cobra*, 1396-1397).

Sin embargo, este escritor cubano sostiene que el lenguaje no puede ser considerado como la puesta en marcha de un mecanismo (utilitario) para representar la realidad. Esto significaría reducirlo a una mera herramienta o analizarlo como un simple producto de la realidad. Para este autor, la relación entre lenguaje y realidad es difícil y compleja. Es decir, la realidad no se presenta a los seres humanos como una exterioridad imparcial o neutral, a la cual la percepción humana puede llegar ya sea por medio del uso de la razón (racionalismo) o al superar ciertos obstáculos causados por los sentidos gracias a la ayuda de la tecnología (cientificismo).

Sarduy renuncia al ideal de captar la realidad y, por ende, al referente como expresión de la misma. Él entiende que entre ella y el lenguaje existe una relación de doble dirección. Por un lado, los seres humanos extrapolan

sus deseos y su ser en la realidad gracias a la utilización del lenguaje; pero, por otro, ella es el origen de estos deseos.²

De esta manera, el deseo aparece como una insatisfacción irremediable, debido a que la realidad se presenta como una ausencia permanente. Un ser imposible de alcanzar y que a la vez es el motor de las motivaciones humanas. La realidad, el referente en el mundo del lenguaje, es el modelo traicionado y, en última instancia, abandonado por la representación y su juego de simulaciones. Aquel modelo que se busca, pero que nunca se encuentra. Aquello que desaparece, que se difumina en la representación y obliga que cada representación sea la representación de otra.

Esto significa que la representación es ya en su origen otra representación. De ahí que la realidad se convierte en un vacío, en aquel cero que para ser tal tiene que ser una representación. Es decir, atrás de la representación sólo existe otra representación. Por lo que la realidad consiste en la ausencia, en la carencia o, en definitiva, en la nada que está detrás del lenguaje. Por eso, este último puede ser entendido como un juego de simulación infinita sobre sí mismo.

Este juego de simulación, entre muchos otros ejemplos, se hace evidente en la novela de Sarduy, en el momento de la transformación de Cobra, al final de la primera parte. Esta escena es una representación de las operaciones de agrandamiento de Pub (escena que la voy a trabajar más adelante). En este caso, se reproduce otra vez la práctica del Leng-Tché (tortura china). Pero esta vez a la tortura se le agregan elementos de la ritualidad sufi. Se enseña a Cobra, el paciente, cómo desviar el dolor de su cuerpo hacia un tercero, Pub. Por eso, quien sufre no es Cobra, sino la enana regordeta (Pub), que a su vez es una representación de la propia Cobra y es a ella a quien se le aplica la tortura china. En este momento nos encontramos ante la figura del diamante porque el triángulo que constituían el Maestro, la Señora y Pub tiene un inverso y superior formado por Cobra, el doctor Ktazob y el Instructor de Cobra. De esta manera el Maestro se transforma en el Alterador, la Señora se desdobra en los dos Instructores y Cobra y Pub en los paciente/víctima de la operación.

El objetivo de incluir la técnica sufi en el relato es que el operado no pierda la conciencia, por los efectos del dolor, y que esté en todas sus facul-

2. Cfr. Severo Sarduy, *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 29.

tades racionales cuando se haya convertido definitivamente en mujer luego de la extracción del pene, el miembro indeseado. De esta manera, en teoría, se evita el arrepentimiento y se cree que el transformado va estar conforme con su nuevo «cuerpo de diamante». Sin embargo, en la novela, no se produjo la satisfacción deseada. Después de la operación, cuando Cobra camina desolada por las calles de Ámsterdam, se da cuenta que ha sufrido una pérdida irreparable: ha perdido un diamante. Se dice a sí misma: *That's the way it should have begun! but it's hopeless!* Es decir, nos encontramos otra vez ante la carencia irremediable y la insatisfacción perpetua del juego de la simulación.

Por lo tanto, la búsqueda de la realidad o del mundo natural, en la obra de Sarduy, puede ser comparada con un laberinto que lleva a quien la busca de una representación a otra. Descubrir el cero exige encontrar aquello que está detrás de la representación, aquello que le da forma o la constituye. Sin embargo, este es un camino o una ruta que conduce al fracaso o a la derrota, debido a que en el proceso de la búsqueda se descubre que el cero ha sido manipulado y metamorfoseado por la representación, es decir, aquel se ha transformado en una nueva representación. En otras palabras, de un laberinto se ingresa a otro y así sucesivamente, sin tener esperanza de salir del mismo. La única certeza es que el objeto de la búsqueda, la realidad, es una ausencia permanente y que ella se encuentra elidida (la elipsis) en la representación.

Sin embargo, Sarduy no sólo pone en crisis la categoría de referente, sino que su propuesta es un proyecto antihumanista. El sujeto o la noción de ser humano que nació en el siglo XVI con el Renacimiento también entran en entredicho en la escritura sarduyana. La inmanencia del sujeto, es decir, convertir al ser humano en el eje y en el centro de la reflexión teórica, de la práctica política o de la propuesta estética, es puesta en duda.

Sarduy propone que el lenguaje es la instancia donde las personas se juegan y deciden su vida. Esto significa que el lenguaje no es un mero instrumento de comunicación entre los seres humanos. Es decir, este último no está al servicio de un individuo centrado y dueño de sí, cuya función sería tanto medir y representar la realidad exterior que circunda al sujeto como expresar las necesidades de este último para transmitir las a los otros y establecer contacto y contratos con ellos. Los seres humanos, al igual que los textos, son seres fragmentarios y llenos de contradicciones y vacíos, son una representación de su propia representación (*Cobra*, 1133).

Esto significa, por un lado, que el sujeto no puede conocer al objeto (la realidad) porque este último está elidido en la representación y es una proyección de sí mismo. Mientras que, por otro, existe una incomunicabilidad esencial entre las personas porque el objeto de su deseo es una ausencia irreparable y, por ende, inexpresable e incomunicable. De ahí que ningún ser humano sea una unidad capaz de extraerse del objeto con el fin de conocerlo o de tomar decisiones eminentemente racionales.

En este sentido, las categorías de autor, narrador y personaje entran en crisis en la novela sarduyana. Los personajes de *Cobra* se desdoblan, se transforman en otros y travisten su ser. Cada uno de ellos es la representación de otro, cuyo modelo es traicionado y metamorfoseado. El narrador, la Señora, sufre transformaciones constantes y está confundida entre los personajes. Ella es aquella enana que aparece en *Las Meninas* de Velásquez y que dispone el orden en que los personajes deben aparecer en el cuadro (representación) que el pintor pinta en el interior de la obra; pero a la vez la enana y sus instrucciones son parte de la nueva representación y, por tanto, son traicionadas y manipuladas por esta última. El autor, el genio del pintor, el Maestro, también se desdobra y se transforma. Sarduy lo trasvierte y lo convierte en el opuesto de Cobra, en su *némesis*: la Cádillac que es el doctor Ktazob y quien lleva a cabo la transformación de Cobra.

De esta manera, el juego de representaciones continúa, el narrador se convierte en una representación del autor, el personaje en una del narrador y cada personaje una representación del autor, del narrador o de un nuevo personaje. Esto significa que el autor se desdobra tanto en el narrador como en los personajes. Su ser se encuentra en ellos y ellos en él, pero nunca está completamente allí ni ellos son reflejos totales de él. Este es un proceso de simulación y, como tal, la transformación y la manipulación distorsionan cada representación.

Esto explica, la recurrencia al travestismo en la obra de Sarduy. El travestí se constituye en la transformación radical, en la metamorfosis absoluta. Por eso, el autor está presente en el narrador en forma travestida y el narrador y el autor en los personajes de igual manera. Esto significa que los personajes no son una copia exacta del modelo, sino una copia mala e imposible.

Por lo tanto, la igualdad, la uniformidad y la universalidad están ausentes en Cobra. Los personajes no pueden ser asimilados ni al autor ni al narrador, ni siquiera a sí mismos y el narrador y el autor tampoco. De ahí que cada copia se convierte en el original de una nueva representación y, en ese

sentido, en algo diferente y único, con lo cual la característica de original que puedan tener pierde cualquier importancia o significación.

Por otro lado, la propuesta de Sarduy es una crítica radical e irreconciliable a la racionalidad científico-técnica que caracteriza a la modernidad burguesa. Ya hemos visto que, en primera instancia, elimina al referente de su proyecto. La división entre sujeto y objeto le es inaceptable. Para él, lo único que existe es el juego de la simulación. En un segundo momento, la obra de Sarduy cuestiona la concepción de trabajo, ahorro y disciplina que están detrás de la ética protestante y por lo tanto del capitalismo (*Cobra*, 1128-1129).

Para llevar a cabo este proyecto, el escritor cubano recurre a la riqueza de lenguaje o plasticidad que le brinda el barroco. Sarduy considera que la propuesta barroca es una propuesta en la que el artificio es uno de los elementos fundamentales. Según él, el barroco es un proceso artificial y artificioso de enmascaramiento, de envolvimiento de una escritura por otra en un proceso sin fin.

Este encubrimiento, para el novelista cubano, se sucede en tres instancias. La primera como sustitución, en esta se produce un divorcio entre significante y significado, el significante «normal» es desplazado (sustituido) por uno nuevo que se liga artificiosamente al significado. La segunda como proliferación, la sustitución anterior no consiste exclusivamente en un significante, sino en una cadena infinita de significantes que se contradicen entre sí (están en tensión) y que circunscriben al significante ausente o elidido. Y por último, en una condensación, mediante la cual, la tensión entre dos significantes de dicha cadena hace que se produzca un nuevo significado; es decir, surge un tercer término que resume semánticamente los dos anteriores. De ahí, que la condensación consiste en la puesta en escena y en la unificación de los significantes tanto en el espacio exterior de la obra barroca como en el interior de la memoria (*Cobra*, 1386-1393).

Según Sarduy, la propuesta del barroco está muy ligada a la parodia, debido a que esta última consiste en la desfiguración de una obra anterior. El barroco al ser un proceso de enmascaramiento infinito consiste justamente en la representación de un significante o de una escritura anterior que se encuentra elidida. Es decir, en él, se produce una carnavalización de las formas, donde se confunden e interactúan diferentes textos y diferentes niveles de textura. No obstante, esta textualidad es ya en sí misma la representación de una representación. Es decir, al igual que lo que sucede con la parodia, la textualidad barroca consiste en una representación de otra representación (ausen-

te), en la cual la representación anterior u original es desfigurada y traicionada permanentemente por la nueva representación.

En el barroco existe un intento desmesurado por recuperar la unión perdida entre significado y significante y superar la falla entre lo nombrado y lo nombrante. Sin embargo, en cada nueva representación permanece un residuo de una representación anterior que impide que el original sea representado o contenido en su totalidad por la nueva representación. Este residuo, según Sarduy, es una presencia molesta que se quiere eliminar y no se puede. En vez de desaparecer, aparece transformado en cada nueva representación y su presencia sigue siendo evidente.

Por eso, la propuesta barroca conoce de antemano la imposibilidad de su proyecto y reconoce su derrota. En el barroco, se vive un *horror vacui* que lo obliga a saturar los espacios y a producir una cadena infinita de representaciones, que en última instancia lo hace abandonar el mundo del significado o de lo nombrado, para pensar (autorreflexión) sobre el significante y el propio proceso de escritura (la autorepresentación).

De esta manera, el barroco se constituye en variaciones, modulaciones de un modelo que la totalidad de la obra corona y destrona, enseña, deforma duplica, invierte, desnuda o sobrecarga hasta llenar todo el vacío, todo el espacio disponible. De ahí, que, para el novelista cubano, es un lenguaje sobrecargado y de formas mal gastadas que ya no designan a las cosas o al mundo natural, sino a otros designantes de cosas, designantes que implican otros designantes en un mecanismo de significación que termina por designarse a sí mismo, mostrando su propia gramática y generación en el universo de las palabras (*Cobra*, p. 1395).

En otros términos, se produce un despilfarro, exceso o derroche de lenguaje, recursos y energías en función de un objetivo inalcanzable que demuestra de antemano lo inútil y absurdo del proyecto. A diferencia de la religiosidad protestante capitalista o modernidad burguesa, el barroco no ahorra nada. En él se gastan todos recursos, sin restricción alguna y sin un objetivo de utilidad. El barroco no hace cálculos racionales para probar la viabilidad o inviabilidad de los proyectos, únicamente se acoge a uno o varios de ellos y agota todas las posibilidades del mismo y de sí mismo. Por eso, llega a los extremos y su proyecto se convierte en una caída vertiginosa e irremediable en el vacío.³

3. Cfr. Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, pp. 99-104.

Por ejemplo, la Señora invierte todo su capital (su fortuna) en un proyecto descabellado: agrandar a Pub. Aquella exige al Maestro que haga todo lo que esté en sus manos para conseguir el objetivo señalado. Un primer experimento (parecido a la tortura china o muerte lenta por el Leng-Tché) falla, pero la Señora persiste en su afán y el Maestro recurre a la nieve. Es una idea sin sentido y sumamente onerosa, que ocasiona que Pub crezca unos pocos centímetros por la hinchazón acumulada por la nieve, pero que quede totalmente deformada, y que el dinero de la Señora se dilapide en la realización suntuosa y ostentosa de una serie de operaciones absurdas y excesivas. Lo único que le queda a la Señora, luego de los experimentos, es la posibilidad de lamentarse porque no puede recuperar la belleza de Cobra para el Teatro Lírico de Muñecas y, en cambio, ha creado una enana regordeta y fea en su lugar.

También si se considera que el Maestro es el doctor Ktazob y este último la Cádillac, se descubre aún más lo absurdo del proyecto. La Cádillac es quien desea destronar a Cobra del Teatro Lírico de Muñecas y tomar su lugar. Por eso, tanto la operación de Pub como la transformación de Cobra, en vez de brindar la solución a los problemas, se constituyen justamente en la ruina de las dos y, por ende, de la Señora, quien ya no puede recuperar a la reina de su Teatro y se ve obligada a cerrarlo.

De regreso al análisis del barroco, Sarduy considera que la elipse y la elipsis son también dos ejes fundamentales de su propuesta. La primera de ellas provocó que el centro que existía en la cosmología clásica del Renacimiento entrara en crisis. Según Sarduy, con la reforma copernicana se desplazó el centro del universo desde la tierra al sol. Sin embargo, esta nueva teoría continuó enmarcada en la vieja teoría de los círculos concéntricos que regía tanto en la antigüedad clásica como en el medioevo. El cambio, ocurrido en relación con la Edad Media fue que el centro del cosmos dejó de ser Dios y la teología para ser sustituido por el mundo natural y el ser humano.

En cambio, el apareamiento de la elipse con Kepler significó el fin del reinado del círculo y, por ende, la pérdida del centro en la cosmología. La elipse para constituirse en tal necesita de dos centros. Por tanto, el centro basado en el mundo natural y en el ser humano (el heliocentrismo) tiene un centro paralelo que cuestiona su primacía y lo pone en crisis. Sin embargo, según Sarduy, este es un centro oscuro y obturado. Un centro imposible de captar, uno que al igual que lo que sucede con el cero sólo puede escapar del vacío o de la nada y cobrar existencia en la medida en que está contenido en una representación (*Barroco*, 55-67).

La idea del doble centro en *Cobra* se manifiesta en dos instancias. La primera, en la medida en que *Cobra II* se propone como un segundo centro ante *Cobra I*. En *Cobra I* el relato transcurre a partir del personaje central de *Cobra*, en el sentido, en que esta es una actriz y la reina del Teatro Lírico de Muñecas, luego una bailarina, una cabaretera, que poco a poco se descubre como un hombre; pero es un ser masculino que nunca se muestra como tal porque está de travestido o en proceso de convertirse definitivamente en mujer. En cambio, en la segunda parte, el centro es un muchacho, un hombre, que gracias a un ritual de iniciación en el que es humillado y violado (sodomizado), se transforma definitivamente en *Cobra* en el momento en que esa palabra que obra le es marcada, tatuada en la espalda, al final del ritual.

La segunda instancia es de índole geopolítica o geocultural. La decadencia o cansancio de Occidente y del cristianismo tiene su contraparte en el Oriente de pacotilla y en el budismo o el hinduismo.⁴ Por eso, en la novela existen múltiples referencias y reminiscencias de estos dos centros culturales. Pero ellas no se presentan como una síntesis de los dos mundos, sino como textos, es decir, remiendos que están superpuestos entre sí a lo largo del relato.

Esta es una de las razones por la que en la última parte del texto, en el «Diario Indio», se hace una serie de descripciones de lugares y deidades de la India. Su intención es, por una parte, balancear la presencia de algunas ciudades europeas, entre ellas Copenhague, Bruselas y, especialmente, Ámsterdam, como centros artísticos de Occidente (el grupo *Cobra*) con la presencia de Benares (Varanasi) y Sarnath como ciudades sagradas del hinduismo y del budismo en la India. Y, por otra, los cuatro amigos de *Cobra*, en la decadencia de Occidente se muestran como traficantes o delincuentes suburbanos, pero en el Oriente de pacotilla representan a dioses de la mitología hindú o monjes budistas.

Es por este carácter de doble centro que *Cobra*, al igual que cualquier propuesta barroca, es un texto que se muestra como una lucha (conflicto) constante y encarnizada de diferentes fuerzas: Occidente/Oriente, sagrado/profano, lo ideal/lo concreto, cristianismo/budismo e hinduismo, hombre/mujer, bello/feo, moral/inmoral, lo alto/lo bajo, etc. A cada lugar y a cada personaje le corresponde una contraparte que se le opone y se le enfrenta,

4. Cfr. Severo Sarduy, *El cristo de la rue de Jacob*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987, pp. 33-37.

en definitiva, que lo descentra, que borra sus fronteras definidoras y que le hace caer en el juego de la simulación perpetua. En un juego en el que la oposición y la contradicción nunca terminan porque es imposible que surja la síntesis reconciliadora. Apenas esta última quiere hacer su entrada triunfal, se le aparece un nuevo doble-centro que la cuestiona y evita que se produzca cualquier tipo de reconciliación entre los opuestos.

En cambio la elipsis, según Sarduy, significa el descentramiento de la metáfora. De la misma forma que la elipse pone en crisis al centro del círculo, la elipsis cuestiona el significado al que se refiere la metáfora. Con aquélla, el significado pierde su preeminencia ante el significante. El significado se convierte en un centro oscuro o en la realidad elidida. Es decir, se constituye en la ausencia permanente a la que el significante se esfuerza por delimitar o definir, pero en este proceso de delimitación o definición debe recurrir a otro significante y así ilimitadamente. De ahí, que con el apareamiento de la elipsis en escena, el referente y el significado dejan su lugar al juego de la simulación y del significante (*Barroco*, 67-83).

Por eso, la mejor figura que describe el funcionamiento del barroco, y por ende del juego de la simulación, es la de la serpiente (la cobra) que se muerde la cola. Este movimiento significa un regreso perpetuo sobre sí mismo, es decir: conduce a la idea del fracaso infinito. El barroco tiene horror al vacío (la pérdida del referente). De ahí que intenta huir de la ausencia de la realidad, busca atrapar al referente (un proyecto descabellado) y para ello agota todas sus posibilidades. Por eso, vuelve una y otra vez sobre la forma, la manipula, la transforma, la metamorfosea y, por último, la traviste. Su intención es eliminar (borrar) la ausencia o vacío y, por ende, alcanzar el origen del deseo; pero sabe de antemano que se enfrenta a un imposible. Por eso, su acción es una lucha desesperada y patética, llena de dramatismo y expresividad.

Esto significa que la estética del barroco vuelve sobre sí misma porque en la búsqueda de la forma perfecta capaz de contener y aprehender definitivamente la ausencia o el vacío (alcanzar la verdad absoluta o Dios), ingresa en un laberinto que la transporta de una forma a otra, de un significante a otro, de una representación a otra indefinidamente. Sin embargo, el paso que se da entre las diferentes instancias de la representación o de la forma no quiere decir que haya abandonado o superado la anterior, sino todo lo contrario. La primera forma está parasitariamente en la segunda y así sucesivamente, su residuo impide la liberación anhelada.

Esto explica por qué la Señora está presente en Cobra, Cobra en Pub, pero a la vez la Señora en Pub, en la medida en que se ha producido una condensación entre esta última y la señorita o raíz cuadrada de la Señora. De ahí que Pub se convierte en el residuo molesto o en la perla deformada que todos intentan eliminar desesperadamente, pero que en cada acometida, ella se les escapa e incrementa su deformidad; por tanto, su horrible presencia en el texto no termina nunca de crecer.

En este sentido, la serpiente (cobra) no sólo se muerde la cola, sino que se retuerce y se enrosca sobre sí misma, al igual que lo que sucede con las columnas salomónicas de la arquitectura barroca. Se produce un juego infinito de formas, las cuales se sobreponen entre sí, se entrecruzan y se encuentran en permanente tensión. En el momento, en el que intenta desaparecer lo feo, lo horrible, lo monstruoso del residuo, la perla deformada, el arte barroco se entrega con una pasión desaforada a una serie de dinámicas y experimentos fallidos sobre sí mismo, cuyo resultado termina por deformar la representación e incrementar la aborrecible presencia que se quiere eliminar.

Por lo que, en vez de componer el orden clásico, la estética barroca lo arruina, lo convierte en unas ruinas inútiles y despreciables, a las cuales intentará someter a un nuevo proceso fallido de embellecimiento, que arruinará aún más la representación. De ahí que el tormento, en vez de desaparecer con el anhelado embellecimiento de las formas, es reforzado porque, a pesar del esfuerzo y del derroche de energías, lo horrible se magnifica y se convierte en algo atroz.

Esta es la razón por la que en la novela se produce una nueva condensación entre Pub y los pies de Cobra, los dos marcan la presencia de lo horrible en el relato. Los pies son la única imperfección de Cobra y esta hace hasta lo imposible para empequeñecerlos. En cambio, Pub es la reducción que se produce en Cobra por el abuso de la medicina empequeñecedora. De esta manera, al corregir el defecto de los pies, se logra que Cobra pierda su belleza y se transforme en un ser pequeño y feo, lo horrible se ha incrementado. En cambio, cuando se quiere corregir la pequeñez de Pub, sucede que esta se deforma aún más y se convierte en ser atroz. Es así que lo feo no desaparece, sino que incrementa constante e irremediablemente su presencia en la escritura de Sarduy.

No obstante, el juego de formas del barroco o de la simulación, según este autor, es de carácter ambivalente. Por un lado, se nos muestra el miedo al vacío que genera una angustia y un dramatismo exagerados. Pero, por otro,

la parodia y el carnaval son elementos fundamentales y constitutivos del barroco. Esto se hace evidente en el momento en que la representación de la representación intenta burlarse y reírse de su predecesora y, por tanto, de sí misma (*Cobra*, 1393-1396).

El hecho de tener la certeza de que la derrota es inminente hace que la nueva forma de la forma juegue con la anterior, que la deforme intencionadamente. En este sentido, el juego de la simulación y del barroco consiste en una burla. En un proceso, cuya derrota le obliga a reírse de sí mismo y de su fealdad. Por tanto, la parodia rige la realización del barroco. Se sabe que no se puede eliminar la fealdad del ser, por eso se la magnifica intencionadamente. Se representa al ser (la ausencia) mucho más horrible de lo que es para poder reírse de él.

En este sentido, el exceso de las formas y de su experimentación hace que el erotismo y la proliferación estén presentes en el arte del barroco, en él todo es exagerado e hiperbólico. Esta corriente artística no sólo se dedica a sufrir por la pérdida del referente, sino que a la vez disfruta y goza de la experimentación incesante que realiza. Por eso, las fronteras entre el placer y el displacer desaparecen en el barroco (al igual que sucede con el autor, narrador y personaje o entre la lucha de los opuestos antes mencionados). Este arte es lujurioso, lleva todo a los extremos o al exceso y se entrega con pasión y gozo a las dinámicas extravagantes que ejecuta (*Barroco*, 100-101).

Por eso, en *Cobra*, el Maestro pinta y repinta a *Cobra* y a sus compañeras. Se produce una proliferación y dispersión de formas sobre los cuerpos de los personajes. No obstante, el proceso no consiste en una actividad pasiva entre el pintor y sus modelos, sino que es un carnaval en el que ambas partes disfrutan de él. Se entregan a la lujuria o al erotismo extremo. Todo es extremo y excesivo. El festejo, también, se hace presente en la novela, cuando los cuatro amigos/pintores/monjes/dioses hacen una fiesta prodigiosa en honor a su compañero fallecido (*Cobra*), que también termina en una orgía desmesurada.

Esto nos permite ingresar de lleno a la manera en la que Sarduy entiende el cuerpo. Para este escritor, la escritura es similar al arte del tatuaje (*El cristo de la rue de Jacob*, 33-37). El proceso de inscripción consiste en dejar una huella, una marca en la piel. Sin embargo, esta marca no es una marca cualquiera, sino una herida, una que deja una cicatriz en la memoria de la carne. En este sentido, la piel se convierte en la superficie o el soporte en el que se escribe el relato.

La carne es el lugar en donde se teje el texto, un sitio lleno de suturas y de dolor, porque sin ellos la inscripción se escapa o se difumina. Esto significa que sin violencia en el proceso de costura de los retazos, de los remiendos del texto, estos últimos se escaparían e impedirían la constitución del relato. Sin los efectos impositivos y correctivos del dolor es imposible tejer el relato. Es decir: no se podría unir los fragmentos en el texto y peor aún podría funcionar, tampoco la memoria, que es la encargada de narrar la historia del relato.

Por eso, en la escritura sarduyana, el cuerpo es un eje de mucha importancia. Gracias a él, aquella cobra vida. Esto significa que el texto es la materialización, la corporalización (somatización) de la escritura. Si ella no se materializa como un cuerpo, no existe. Por eso, el cuerpo en Sarduy, al igual que el texto, es una unidad fragmentada, imposible y dispersa de tatuajes. Una proliferación de dibujos que el Maestro pinta y repinta sobre sus modelos, al igual que Cobra lo hace con Pub como una simulación del proceso de pintura anterior. Tanto el Maestro como Cobra juegan con el cuerpo de sus modelos (con el texto), por eso cuando los pintan se entregan a una gimnasia erótica de escritura y reescritura.

Por esta razón, el ritual de iniciación que sucede en la segunda parte de la novela, consiste en una orgía donde placer y displacer, poder y humillación se encuentran y se confunden. Para que Cobra pueda ingresar al grupo de los elegidos, de los vencedores, de aquellos que pueden mandar, tiene que pasar por la humillación extrema (se produce una nueva simulación de la muerte lenta por el Leng-Tché). De alguna manera, el muchacho tiene que morir para transformarse en adulto (Dios). Pero el ritual, como ya dije antes, no termina en la tortura, sino en el proceso de inscripción del nombre del nuevo dios en la espalda del hombre que acaba de probar su hombría. Se le tatúa, se le marca la palabra que obra en el omóplato: Cobra.

Para entender el significado de este ritual es necesario tener en cuenta la relación que se produce entre poder y placer. El ejercicio de poder significa un goce, un placer. Humillar o hacer sufrir a la víctima y lograr que ella ejecute lo que desea el torturador es satisfactorio para este último. Por eso la tortura es una práctica lujuriosa. Por un lado, quien tortura goza del sufrimiento ajeno; pero, por otro, la víctima es capaz de hacer cualquier cosa o de contar aquello que el torturador quiere escuchar, de satisfacerlo con tal de que este último termine lo más rápido la tortura.

En otras palabras: el torturado quiere desesperadamente ejecutar y representar el deseo del poderoso, pero al hacerlo sólo puede simular este deseo porque la fuente del mismo (el referente, la realidad o el significado) es algo ausente e inalcanzable; debido a que el torturador no sabe exactamente qué es lo que desea. Por eso, la fuga del referente genera un espacio de rebelión para la víctima, un espacio en el que esta última simula y miente a quien la hace padecer. Es decir, una instancia de gozo o desobediencia, de proliferación. La víctima siente un placer sadomasoquista en el dolor porque se produce una simulación incesante del deseo del poderoso. Una representación imposible que parte de otra, ya que el deseo es en sí mismo una representación. Y esta es una representación que, por ser tal, es incapaz de satisfacer al torturador; por lo que con la proliferación de la simulación del deseo, el torturado se burla y engaña al victimario.

Por lo tanto, nos encontramos ante un proceso de erotización del dolor. Ante una práctica perversa que busca incesantemente el objeto del deseo. Según Sarduy, una búsqueda sin sujeto, una búsqueda que quiere superar la fractura imposible entre el objeto y el deseo. Por eso, se repite, vuelve sobre sí misma una y otra vez; pero es consciente de su fracaso, sabe de la imposibilidad de su proyecto por la vacuidad de la realidad o del referente. De ahí que esta búsqueda desmedida y perversa se convierta en un ritual que se propone repetir el gesto originario, recuperar lo sagrado en el mundo profano; mas, de antemano conoce que el origen y lo divino son una ausencia y un vacío irreparables que el horror vacui se desespera por superar (*Cobra*, 1124-1125). ❁

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María, «Severo Sarduy o la aventura textual», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- Castañón, Adolfo, «Del barroco, el ensayo y la iniciación», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- González Echeverría, Roberto, «Severo Sarduy, the Boom and the Posboom», en *Latin American Literary Review*, No. 29, enero-junio, 1987.
- «Memorias de apariencia y ensayo de Cobra», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- Guerrero, Gustavo, «Introducción», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo I, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.

- «Nota filológica preliminar», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo I, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- Kushigian, Julia A., «Severo Sarduy, orientalista posmodernista en camino de la auto-realización», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- Moulin Civil, Françoise, «Invención y epifanía del barroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- Rodríguez Monegal, Emir, «Sarduy: las metamorfosis del texto», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- Sarduy, Severo, *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.
- *El cristo de la rue de Jacob*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987.
- *Cobra*, en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo I, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- «El barroco y el neobarroco» en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- «Escrito sobre un cuerpo», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- «Entrevistas», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- *Antología*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Sucre, Guillermo, «Severo Sarduy: los plenos poderes de la retórica», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- Ulloa, Leonor A., y Justo C. Ulloa, «La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.

El icono remendado: fe, género y justicia en *El Cristo feo* de Alicia Yánez Cossío¹

AMALIA GLADHART

LA NARRATIVA DE Alicia Yánez Cossío ha tratado, de manera sugerente y compleja, el poder de la realidad corpórea del icono religioso. Esto se ve en particular en *La cofradía del mullo del vestido de la Virgen Pipona* (1985) y en *El Cristo feo* (1995).

La «Virgen Pipona» del título representa el depósito de la memoria de su pueblo, pues sus elaborados vestidos esconden los documentos que identifican a los verdaderos dueños de la tierra. El cuerpo de esta virgen, repetidamente modificada y suplementada, presenta una feminidad complicada y elástica, que depende tanto del cuerpo tangible de la santa como de su interpretación por los feligreses. En *El Cristo feo* la transformación paulatina de un viejo icono de madera ofrece a la protagonista, Ordalisa, la oportunidad de transformarse en artista a la vez que empieza a cuestionar su subordinación previa y crear una nueva relación hacia sus empleadores. Decepcionada por la fealdad de la figura de Cristo, una de las pocas cosas heredadas de su madre, Ordalisa ensaya su transformación. Es guiada por una voz, asociada con el icono, que reconfigura la autoridad divina de manera inesperada. El proceso transformativo se extiende más allá de la figura de madera tallada. Ordalisa también se transforma, quitándose poco a poco las capas exteriores de sumi-

1. Mi gratitud al Centro para el Estudio de la Mujer en la Sociedad, de la Universidad de Oregon, por su apoyo fraterno.

sión y humildad a la vez que llega a ver la figura escondida detrás del exceso de madera del icono original.

En *El Cristo feo*, Yáñez Cossío examina supuestos tradicionales acerca de la clase social, el género sexual (y artístico), la religión y la estética. La novela nos invita así mismo a reconsiderar el proceso de creación y revisión que es la escritura. Al considerar el Ecuador al fin del milenio, es relevante examinar la manera en que Ordalisa crea algo nuevo con el material a su alcance en una especie de reciclaje renovador que bien podría representar la novela en este momento histórico.

Ordalisa trabaja como sirvienta para una pareja acomodada que está hundiéndose en la rutina y el aburrimiento. La vida diaria de Ordalisa refleja las contradicciones básicas de la empleada doméstica: cuando vive «puertas afuera», habita un cuarto sin ventana y con baño compartido; se queja de que «la patrona dice que debo bañarme a diario. No se imagina dónde y cómo vivo» (30). Cuando se muda a la casa de los patrones –cambio que le resulta generalmente ventajoso dado el ahorro de tiempo y el lujo relativo de una habitación iluminada y un baño privado– está más sujeta a las demandas de la señora, que puede interrumpir en cualquier momento el tiempo que Ordalisa había pensado suyo. Como señalan Thelma Gálvez y Rosalba Todaro, el ama de casa «compra el tiempo de otra mujer, y consume ese tiempo según sus necesidades» (311; la traducción es mía). Además, «si la empleada trabaja de manera más eficiente y logra cumplir sus tareas en menos tiempo, es posible que la patrona imponga nuevas tareas para apropiarse de aquel tiempo ‘extra’» (312).

En una variación sobre el famoso cuarto propio de Virginia Woolf, Ordalisa necesita no sólo espacio sino tiempo propio. Pendiente del timbre de los patrones, le resulta difícil concentrarse debidamente en su trabajo con el icono, y resiente cada vez más las interrupciones arbitrarias e insistentes. El trabajo de limpieza se vuelve un estorbo, una obligación que le quita tiempo al verdadero trabajo con la imagen: «Quiso ser la criada convertida en artista, pero era la artista destinada a criada» (142). Lo que más le importa es completar su obra, aproximarse, aunque parcialmente, a su visión. Ella misma observa este proceso de transformación cuando afirma: «Si logro hacer esta cara, pensaré que hay muertes valederas [...]. Será una muerte hermosa en la que deje de ser yo para ser otra, diferente, en la que muera la criada para que pueda vivir y respirar la verdadera» (189). Reconoce que nunca llegará a la perfección con su obra; en cambio, «se emborrachó en el acto en sí», en el

proceso mismo de trabajo (205). Finalmente, el nuevo trabajo artístico es una manera de superar la soledad, de dar sentido a una vida aislada. Aunque lamenta «el hijo que no sé por qué no tengo», el acto de creación empieza a llenar este vacío (94). Le ofrece además otra manera de enfrentar el sufrimiento, y así concibe un cristo femenino, «con un millón de heridas hacia adentro, de las que no se ven, pero se saben» (149).

Las transformaciones que traza la novela son múltiples. El proceso de transformación de Ordalisa se desarrolla de manera paralela a la del cristo, y ella deja de aceptar humildemente sus miserables condiciones de vida y a la vez se transforma en artista. Con la transformación de la imagen y de Ordalisa, los patrones, sobre todo el señor, cambian también. El proceso transformativo corresponde a la afirmación de Yánez Cossío de que, con respecto a la liberación de la mujer, «hay cosas que no pueden lograrse a base de proclamas solamente, sino con una labor paciente de educación» (citada en Handelsman, 95-96). A través de la voz divina que escucha, y de sus propias reflexiones motivadas por el nuevo diálogo con esa voz, Ordalisa experimenta una «reeducación».

El cristo es exagerado en su fealdad, grotesco, «la imagen de la chatarra metafísica» (102). Hablando al icono, Ordalisa le dice: «No tienes ni una pizca de humano y peor de divino» (14). Pero poco a poco aprende la historia de la imagen, creación originalmente de un borracho del siglo pasado. El pelo viene de una prostituta muerta ya hace cien años de tifoidea y lavar esta peluca es la primera renovación de Ordalisa. Luego, confrontada con el pelo suelto y desordenado de la imagen, Ordalisa decide darle una trenza de indio de Otavalo, elección que sitúa claramente a la novela en un contexto cultural y geográfico ecuatoriano (89). Rehacer el icono implica un trabajo de revisión –quitarle la madera que distorsiona o esconde la figura «verdadera»– e igualmente de reparación, en que logra que las clavijas de las piernas se muevan nuevamente, posibilitando una postura más humana de la figura.

Comenzando con herramientas improvisadas, como el pie de una copa rota y el cuchillo de picar cebolla, Ordalisa se apropia de la madera y de una nueva manera de trabajar. A diferencia de la Virgen Pipona, que, una vez perdidos definitivamente los documentos, recibe una pequeña almohada para rellenar el vacío y hacer quedar bien sus vestimentas, el cristo de Ordalisa se transforma a través de un proceso de sustracción, en que ella va quitando lo que está demás –la mugre de cien años en el pelo, la madera excesiva de la pantorrilla– hasta revelar la verdadera forma que reside en la materia. Dice ella:

«Casi parecía que estuviera quitando una envoltura transparente para que quedara al descubierto la pierna que estaba ahí» (131). Luego concluye: «la forma es la que genera la idea para hacer la obra» (191). Desarrolla así sus ideas estéticas, aprovechándose del trabajo cotidiano para aderezar su percepción. Inventa nuevas preparaciones de ensaladas, pensando: «si no la comen, al menos me entretengo combinando el verde arrugado de la lechuga con el rojo alisado del tomate, igual que si tuviera, en lugar de la ensaladera, un papel y una paleta llena de colores» (65). Se esmera en la preparación del desayuno del señor:

La yema de huevo, con un poco de imaginación, podría ser el sol de mediodía, el que se come y digiere hasta su propia sombra... [...] Voy a servirte desayuno en la vajilla azul, la que se usa solo cuando ordena la señora... A lo mejor entiende que le estoy mostrando un poco de cielo con un sol redondo (88).

Estos ensayos artísticos recuerdan la sugerencia tantas veces citada de Sor Juana Inés de la Cruz: «Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito» (*The Answer*, 74). Reflejan a la vez el énfasis en metáforas de la cocina que encontramos tanto en la obra literaria de algunas mujeres como en el tratamiento crítico de la misma. Son imágenes sugerentes pero también peligrosas. Como subraya Debra Castillo: «la receta sirve como un índice del poder creativo femenino; pero también describe un darse al otro para mitigar el hambre ajena, un regalo que deja a la cocinera debilitada, hambrienta» (xiv; traducción mía).² Pero Ordalisa no se queda en la cocina, y su verdadero trabajo se encuentra en otra parte de la casa.

La voz que Ordalisa escucha tiene un papel central, guiando su trabajo y dirigiéndole a reconsiderar su noción de lo divino y su visión de sí misma. En su estudio de la imagen de Cristo en la novela hispanoamericana, Wolf Lustig sugiere que «la figura de Cristo, donde quiera que aparezca en las novelas y se la tome en serio, entra en conflicto casi automáticamente con la Iglesia institucional» (144). La novela de Yáñez Cossío corresponde a esta tendencia, aunque la Iglesia institucional está casi ausente. Antes de escuchar la voz, Or-

2. Shaw comenta las metáforas de la cocina dentro de su discusión más amplia de la posibilidad de una definición generalizada de la literatura femenina. Véase también Ferré para un ejemplo de la crítica ligada a imágenes de la cocina.

dalisa no se ha ocupado demasiado de la religión organizada, aunque guarda el crucifijo ya que, por su fealdad, casi nunca mira. El dios que habla a Ordalisa está claramente de lado de los pobres, de los oprimidos. Pero no es un ser severo ni ascético. A pesar de sus expectativas, no la obliga a donar todo su dinero a los pobres o, peor, a alguna iglesia. Todo lo contrario: le impulsa a comprarse una camisa de seda, adquisición que le ofrece un placer corporal inesperado y subraya además la inseparabilidad de cuerpo y alma. Hacia el final de la novela, Ordalisa le dice: «me recuerdas a mi madre, porque siendo quien eres, si es que en realidad eres el que quiero imaginar, te preocupa mi cuerpo al igual que mi alma» (207). Esta unión de cuerpo y alma es central a la creciente –aunque siempre algo escéptica– fe de Ordalisa e igualmente a su nueva percepción de sí misma como mujer. El cuerpo del icono le permite recuperar su propio cuerpo, y por eso es importante que la voz, aunque no emana directamente del icono, se asocie con un objeto concreto.

De esta manera, la transformación de Ordalisa es física tanto como espiritual. Una mañana se corta el pelo impulsivamente, acción que pone en marcha una serie de cambios cuando el patrón por primera vez se fija en ella –primero como mujer, luego como persona. Ordalisa empieza a reconocer las necesidades del cuerpo, bañándose despacio, durmiendo con su camisa de seda. El contacto con la seda «cubriéndole de calor y de frescura al mismo tiempo, era deliciosamente extraña y perturbadora [...] semejante a la mano más sabia en las caricias que algún día tuvo» (63). Dormir vestida así es cederse a la tranquilidad, a un placer casi olvidado.

En un proceso de descubrimiento que se desarrolla junto con la recomposición del icono, la camisa de seda «fue capaz de revelarle una conjunción de pensamiento puro con bienestar orgánico. Con ella se dio cuenta de que tenía un cuerpo que ni siquiera sabía que era suyo porque nunca le había hecho caso» (117). Elsa Chaney y Mary García Castro enfatizan que un resultado del aislamiento que caracteriza el trabajo doméstico –y Ordalisa menciona a menudo su soledad– es que las trabajadoras, como grupo, se vuelven esencialmente «invisibles» a sí mismas y a la sociedad (4). Parte de la reeducación de Ordalisa consiste en hacerse visible –y tangible– sobre todo a sí misma.

Ordalisa no se preocupa demasiado con el origen de la voz:

Le pareció tonto tratar de averiguar quién le hablaba. Qué más daba si era Dios, si era el cristo que aún estaba a la cabecera de la cama esperando

que le descolgaran, o si era una proyección de ella misma tratando de quebrar a toda costa el cerco de la soledad (36).

En cambio, sí resiste lo que falta de verosímil, según sus ideas preconcebidas, en su manifestación. La voz suele reírse, habla con toques de ironía, a veces silba. Tiene también sus opiniones sobre la imagen, insistiendo, cuando Ordalisa está peinando el pelo nuevamente limpio: «No vayas a hacerle bucles como si se tratara de un mariconcito» (89). Ordalisa no acepta fácilmente todas estas expresiones. Reclama: «Me pareces un poco chabacano, porque la verdadera voz de Dios –si eres tal– debería oírse, me parece, en medio de una tempestad tremenda de truenos y relámpagos» (53). La risa, sobre todo, le resulta chocante: «No puedo concebir que te rías de ese modo y que hables boberías. Es la primera vez que puedo concebir tu risa y no me gusta» (82). Para una buena lectora convencional, preparada para las representaciones normativas de lo divino, la distancia entre el dios que hubiera esperado y su experiencia concreta crea dudas.

Con la transformación de Ordalisa, las relaciones de género –y de poder– vigentes en la casa que dependen de su trabajo mudo y continuo empiezan a desbaratarse. Después de una pregunta casual de la sirvienta –«¿no se aburre haciendo siempre lo mismo y lo mismo?»– el patrón cambia su vida diaria, abandonando la filatelia que antes era su obsesión y dedicándose al jardín (81). La señora, en cambio, que percibe la nueva actitud del esposo hacia la criada, es inmediatamente celosa. Es una mujer superficial y malhumorada, dedicada al té de beneficencia de todos los jueves y a quedar bien con sus amigas. Pero regresa «todos los días vieja y vencida, vacía y aburrida a sentarse frente a la televisión buscando esa identificación barata y a la vez esencial para su vida con las sufridas heroínas de las telenovelas» (61). Lo único que se le ocurre al intuir una infidelidad del esposo es hacerse una cirugía plástica. La separación entre la patrona y Ordalisa es necesariamente más absoluta que la de ésta y el patrón, porque el ama de casa se define, en parte, en distinción a la feminidad explícitamente inferior de la criada. Es decir, la patrona se siente amenazada *como mujer* por los cambios que percibe en Ordalisa y, sobre todo, la actitud de su esposo hacia ella.

En su lucha por ganarse algún tiempo propio, Ordalisa reconoce cómo la esposa tradicional facilita la producción del arte:

si yo no fuera mujer, sino un escultor, si fuera un poeta, un pintor o cualquier artista, diría a mi mujer y a mis hijos: ¡Chist, no molesten, no hagan bulla! Estoy haciendo mi trabajo [...]. Entonces mi mujer vendría de cuando en cuando caminando en puntillas, tocaría con timidez la puerta del taller para traerme el café ya listo, azucarado, muy caliente... Se quedaría parada, sin atreverse a mirar la obra inconclusa, solo mirándome a mí, es-trujándose el delantal hasta que yo termine de beber (166).

Los planes que tiene para obras futuras también reflejan una creciente autoconciencia como mujer y una ampliación de sus percepciones estéticas:

Se vio trabajando sin descanso una imagen tras otra: un cristo mujer con las llagas hacia adentro, con los brazos extendidos y las manos abiertas... Luego, una cabeza agobiada por el martilleo de unas ideas persistentes... Más tarde, una mano masculina grande y fuerte dando calor a una mano femenina que podía ser la de ella... Y alguna figura de madre que se complementaba y se prodigaba en un hijo (198).

Remendar el cristo es tan sólo un primer paso.

Tratando otra novela de la misma autora –*La casa del sano placer*–, Michael Handelsman señala que Yáñez Cossío demuestra que «toda respuesta a la explotación que se defina en términos de acomodo y de reconciliación solo puede conducir a la preservación de un sistema social que propaga dicha explotación» (96). Podemos ver en *El Cristo feo* un intento de resisitir la explotación desde una postura diferente, un espacio nuevo. Si consideramos a la sirvienta dócil como otro icono, en el sentido de una imagen estática, inmóvil, casi invisible por ser tan constante su presencia, podemos ver en Ordalisa misma otro icono renovado. El final de la novela trae una transformación más, en que Ordalisa, después de abandonar la casa de su patrona y la destrucción por ésta de su obra, deja de escuchar voces y empieza a ver duendes. Este tono mágico, tomado precisamente del cuento de hadas, introduce otro elemento de reciclaje, otro nuevo camino, y otra visión de qué es y qué debe ser el arte.

Me parece de suma importancia subrayar la apertura del final. Aunque Ordalisa utiliza los recursos que su empleo le brinda para terminar su primera obra, no puede seguir ocupando el mismo espacio. Lo que Ordalisa –y otras mujeres como ella– requiere es algo nuevo, un nuevo espacio en que vivir y una nueva manera, casi mágica, de trabajar. La novela no provee todas las respuestas, y tampoco rompe por completo con el pasado. Recurrir a la fi-

gura del duende retoma la idea del reciclaje estético evidente en el icono transformado. Pero el futuro de Ordalisa ya es otra historia, y el cristo femenino que imaginó está todavía por hacer. ❁

Bibliografía

- Castillo, Debra, *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Ithaca, Cornell UP, 1992.
- Chaney, Elsa M., y Mary García Castro, «A New Field for Research and Action», en Elsa M. Chaney, y Mary García Castro, eds., *Muchachas No More: Household Workers in Latin America and the Caribbean*, Philadelphia, Temple UP, 1989, pp. 3-13.
- Cruz, Sor Juana Inés de la, *The Answer/La Respuesta*, edit. y trad. Electa Arenal y Amanda Powell, New York, Feminist Press, 1994.
- Ferré, Rosario, «La cocina de la escritura», en Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds., *La sartén por el mango*, Río Piedras, Huracán, 1985.
- Gálvez, Thelma, y Rosalba Todaro, «Housework for Pay in Chile: Not Just Another Job», en Elsa M. Chaney y Mary García Castro, eds., *Muchachas No More: Household Workers in Latin America and the Caribbean*, Philadelphia, Temple UP, 1989, pp. 307-21.
- Handelsman, Michael, «Mujeres del Ecuador dentro y fuera del burdel: dos novelas y sus contextos de lucha y reivindicación», en *Letras Femeninas* 23.1-2, 1997, pp. 79-107.
- Lustig, Wolf, «Cristo y los hombres en la novela hispanoamericana del siglo XX», en *Acta Literaria* 18, 1993, pp. 127-44.
- Shaw, Deborah, «Problems of Definition in Theorizing Latin American Women's Writing», en Elizabeth Dore, edit., *Gender Politics in Latin America: Debates in Theory and Practice*, New York, Monthly Review P, 1997, pp. 161-174.
- Yáñez Cossío, Alicia, *La cofradía del mullo del vestido de la Virgen Pipona*, Quito, Planeta, 1987.
- , *El Cristo feo*, Quito, Abrapalabra, 1995.

Consideraciones en torno al cronotopo del mito en *Pedro Páramo*

FELIPE GARCÍA QUINTERO

EN PEDRO PÁRAMO, de Juan Rulfo, el concepto de nueva estructura de la unidad narrativa consiste en la no continuidad o sucesión de los hechos contados en un espacio de tiempo lineal de narración; esto, unido a la alternancia de las voces del narrador –o la voz de los narradores–, crea un nuevo cronotopo en el marco de la tradición de la novela latinoamericana escrita en español a partir de 1955, fecha de publicación de la novela objeto de las siguientes consideraciones.

Entendemos la noción de cronotopo como «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura».¹ Estas relaciones espacio-temporales en *Pedro Páramo* son variadas y a la vez unitarias de un solo cronotopo definido por el autor en un elemento concreto que posee una densa y personalísima significación simbólica cultural. Al respecto ha dicho Carlos Fuentes: «Para Juan Rulfo la cronotopía americana, el encuentro de tiempo y espacio, no es río ni selva ni ciudad ni espejo: es una tumba».² Aunque su ubicación por parte del lector no sea inmediata, este elemento físico se presenta como definitivo en la narración, puesto que nos permite entender el sentido todo; tanto de su unidad como de la significación de

1. Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1990, p. 237.

2. Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 150.

ésta, en una estructura en apariencia caótica, dispersa en el espacio y el tiempo de la narración sin conexiones formales. Fuentes ha definido este proceso artístico de la literatura latinoamericana moderna como «la transformación del espacio en tiempo».³ Y es precisamente la compleja unidad de la narración lo que hace de la lectura de *Pedro Páramo* un hecho único, sin antecedentes, ya que el lector se enfrenta a una novela hecha de tiempos y espacios sin definición espacial y temporal concreta y relativa a un modo común de representar el mundo. El juego del tiempo y el espacio es una revelación ardua que sucede luego de los hechos de la narración como un todo consumado, en el cual no se atina a saber algo cierto sobre la novela, sólo que quienes hablan son voces en un diálogo de muertos.

Rulfo, además de crear para la literatura de lengua española una nueva manera de estructurar la narración, tanto por el modo formal de contar el relato como por el tratamiento artístico del tema, a su vez hace un nuevo lector. El concepto de lector que conservamos es aquel que guarda para sí los antiguos cánones de la narración, aquel que al leer se comporta con el texto como con algo ya conocido, de antemano descifrable, casi evidente en tanto intuye los secretos de la obra y la intención de su autor; es decir, la novela para él es materia manipulable. No obstante, la propuesta narrativa de Rulfo no la creemos experimental como se ha dicho sobre su estructura, en el sentido de que arriesga algo sin dominio, de poner en juego cuestiones que sean resueltas por el azar, especialmente de significación con respecto a su resultado incuestionable: una nueva novela y, por ende, un nuevo lector. Y no es tanto experimental porque su lenguaje artístico es el habla estilizada de un lenguaje popular mexicano, que no es sacado de su naturaleza íntima para decir algo distinto a lo que dice en su propio contexto.

¿Con qué rompe Juan Rulfo para señalar categóricamente que *Pedro Páramo* es una novela nueva, otro modo de narrar el mundo, de inventar e imaginar su representación? Sabemos que toda ruptura es un nacimiento,⁴ una fundación que se asienta sobre algo ya existente, pero que adquiere nuevos sentidos por la transformación formal y de significado a la que es sometida mediante un diálogo histórico verbal entre el escritor y su realidad. La tradición de la que parte Rulfo es sin duda, tanto por el tema y sus escenarios, la nove-

3. *Ibidem*, p. 150.

4. Octavio Paz, «La tradición de la ruptura», en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

la de la tierra, en sus derivaciones, como lo son la novela rural de tema social como *Huasiungo* de Jorge Icaza, la de la revolución mexicana como *Los de abajo* de Mariano Azuela, y la novela de la naturaleza o de la selva como *La vorágine* de José Eustasio Rivera, todas estas inscritas inicialmente dentro de la amplia tendencia estética del realismo imperante como canon regulador del devenir histórico de la novela latinoamericana, donde encontramos en común que las narraciones son lineales de principio a fin en su desarrollo.

Si la ruptura estética frente al dominio formal es un nacimiento histórico, ¿de qué está hecha esta nueva materia del arte?, ¿cuáles elementos verbales son su sostén lingüístico?, ¿qué temas y cuáles modos de expresión tienen en su representación un modelo nuevo que señala otras significaciones a lo conocido? Lo primero que se establece como punto de partida en *Pedro Páramo*, y que a su vez se constituye en marco de referencia histórica, es la fundación de un mundo por el lenguaje a través del mito. No la creación de un mundo nuevo, ahistórico, por fuera de la realidad, sino la vuelta sobre el significado del mundo existente para redefinir al hombre por medio de su memoria; es decir, de sus más profundas y vitales relaciones con lo natural y sobrenatural. La invención de un mundo es el mito en su definición esencial. Y es mundo sólo porque incluye a otros hombres, los relaciona en torno a lo común de sus creencias, hábitos y prácticas. A esto bien podemos llamarlo lenguaje. Dentro de este diálogo de lo cultural es donde el mito adquiere un sentido humano y, tal vez, una utilidad social que sirva para comprender el significado de esa realidad que vemos cifrada artísticamente.

Con precisión Carlos Fuentes ha establecido los vínculos de *Pedro Páramo* con el mito, en relación con la tradición literaria universal señala:

la novela de Juan Rulfo se presenta ritualmente con un elemento clásico del mito: la búsqueda del padre. Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises. Un arriero llamado Abundio lo conduce. Es Caronte, y el Estigio que ambos cruzan es un río de polvo. Abundio se revela como hijo de Pedro Páramo y abandona a Juan Preciado en la boca del infierno de Comala. Juan Preciado asume el mito de Orfeo: va a contar y va a cantar mientras desciende al infierno, pero a condición de no mirar atrás. Lo guía la voz de su madre, Doloritas, la Penélope humillada del Ulises de barro, Pedro Páramo. Pero esa voz se vuelve cada vez mas tenue: Orfeo no puede mirar hacia atrás y, esta vez, desconoce a Eurídice. No son ella esta sucesión de mujeres que suplantán a la madre y

que más bien parecen Virgilio con faldas: Eduviges, Damiana, Dorotea la Caurraca con su molote arrullado, diciendo que es su hijo.⁵

Esta puerta de entrada es una lectura de salida, puesto que no ingresamos para conocer el nuevo sentido dado en estas relaciones, sino que su interpretación se supone está ya dada con los referentes valorativos de la tradición. En Fuentes las analogías literarias son irrefutables, aunque intuimos que el sentido otorgado a éstas por Rulfo es otro, pero a su vez advertimos que su significado, al igual que en los mitos griegos, es universal. El umbral donde ahora estamos situados nos permite penetrar en el sentido del cronotopo del mito en *Pedro Páramo*. El primer paso dado en su procura será establecer las circunstancias de ese comienzo. El mito moderno de la búsqueda del padre adquiere en la narración un sentido singular, por ser la muerte el punto de partida ésta se convierte en un principio moral:

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera.⁶

El viaje como arquetipo que configura sentidos de transformación, de cambio y evolución del personaje es un elemento de la estructura de la narración que resulta objeto de un detenido análisis para conocer su significación desde el cronotopo del mito. Como inicio de la novela opera en la categoría de animar ese comienzo particular determinado exclusivamente por la muerte. El viaje del hijo hacia la búsqueda del padre encuentra su génesis en el deseo insatisfecho de la madre muerta, que permite establecer el carácter de la búsqueda de un origen desde la promesa de cumplir una venganza personal:

No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.⁷

Existe una falta cometida por el padre: su ausencia, su olvido, es lo que la madre desea compensar con otra falta, el castigo a esa ausencia y a ese olvido por parte de la memoria con la presencia del hijo como prueba esencial

5. *Ibidem*, p. 160.

6. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Bogotá, Planeta, 1985, p. 7.

7. *Ibidem*, p. 7.

de la vida frente a la muerte, en el encuentro de dos mundos incommunicados: la palabra y el silencio, dos tiempos de una sola dualidad que busca resolver su oposición en la idea de la memoria como continuidad de la vida, como su antiguo lenguaje. El error se corrige con otro: se debe castigar el olvido del amor con la memoria de un rencor. Es claro que hay un desequilibrio en la armonía social del mundo. Partimos entonces del mito de la culpa, que obliga al hombre a buscar una solución, tal vez una respuesta desde el margen de la muerte que se asocia, como veremos más adelante, al mito de la salvación espiritual y la redención del alma desde unas ideas y prácticas religiosas.

En el camino hacia el padre Juan Preciado atraviesa por el tiempo individual de la memoria, al inicio deudora del lenguaje poético de Dolores, su madre, luego pasa por los recuerdos en las voces de sus múltiples interlocutores a quienes pregunta o simplemente escucha decir su propio silencio. Estos estadios lingüísticos constituyen la novela, su cuerpo de narración fragmentado en secuencias espaciales que guardan una rigurosa unidad interna de tiempo asociada al todo como elemento disgregado en el tiempo humano. Los lugares de un tiempo individual se representan desde un solo cronotopo: el de la tumba. Ahí el hijo va del desconocimiento de su origen a la afirmación de su identidad en la memoria, que se traduce desde la narración, así el paso de la indecisión por cumplir la promesa de otro al cumplimiento de un deseo personal, que es ante todo una idea llena de un nuevo ánimo, el cual se hace camino de una búsqueda interior propia.

No pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala.⁸

Si la madre es la memoria, lenguaje de un mundo pasado, feliz por el equilibrio del hombre con la naturaleza en el recuerdo, el hijo es la encarnación del mito, de ese tiempo anterior a un presente que sabemos intemporal, pero distinto. Juan Preciado es la prolongación de una idea de ese mundo que no encuentra lugar en la realidad de Comala porque el tiempo histórico se convierte en la separación humana de lo amado.

8. *Ibidem*, p. 7.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: «Hay allí, pasando el puerto de los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche». Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre.⁹

La categoría de descendencia establecida por Mijail Bajtin en su estudio sobre el cronotopo rabelaisiano encuentra aquí un sentido diferente y una valoración singular. Como se comprueba más adelante, los hijos de los personajes, que son ejes narrativos de la novela como Dolores Preciado, Pedro Páramo y Bartolomé San Juan, han heredado un mundo de venganzas, obsesiones y deseos consumados de poder y riqueza. Todos carecen de la protección del amor en el seno de la unidad familiar. Según el caso, falta el padre o la madre, bien porque murió o se desconoce. Esta ausencia es física y simbólica. Se representa en las búsquedas de los hijos, las cuales son degradadas proyecciones igual a la de los padres impuestas por su determinismo. El mal, la culpa y el pecado son su heredad. La involución histórica de estos seres marca un camino de la interpretación que busca encontrar el origen de una identidad rota, fragmentada en el tiempo por una no renovación del orden social que lleve al restablecimiento de la armonía del hombre en el mito, lo que señala la fundación de la desesperanza en la salvación, su condena eterna que no es redimida por la conciencia del arrepentimiento religioso.

La descripción física de las cosas del paisaje natural de ese primer camino hacia Comala en el que se aventura Juan Preciado en compañía de su hermano Abundio, el arriero parricida, es una atmósfera geográfica que sabemos en primer término exterior, pero también es interior por el descenso del viaje, la cual se intensifica en el significado de un solo elemento: el calor como una alegoría del infierno. El cronotopo se comienza a definir por oposiciones espaciales del arriba y el abajo, y del adentro y el afuera, que aluden a un sentido dual del mundo, representado por las diferencias irreconciliables de lo binario: el cielo y el infierno, espacio simbólico de lucha individual donde el hombre se enfrenta a lo desconocido en la búsqueda de su superación espiri-

9. *Ibidem*, p. 8.

tual: la reconquista del territorio mítico del cual fue expulsado por el pecado y la conciencia de la culpa. El cronotopo opera aquí en dos sentidos. Venimos de un tiempo poético individual, donde el mito del paraíso por el recuerdo de la madre tiene lugar y razón de ser en el pasado de esa memoria idílica sobre Comala, que es la voz de Dolores Preciado y la evocación real de Sayula, desde la visión de Juan Preciado, para encontrar en la verdadera Comala un tiempo histórico opuesto a esa verdad íntima, que revela en la materialidad vacía de belleza una geografía interior destruida, la misma que dota de realidad a la atmósfera fantasmal de la novela. Es el primer enfrentamiento entre el tiempo de una realidad social histórica y el tiempo individual humano que hace del viaje de Juan Preciado una visión sobre el hombre moderno.

—¿Y por qué se ve esto tan triste?

—Son los tiempos, señor.¹⁰

Dicha oposición de la conciencia del tiempo se da por el reconocimiento que permite el diálogo verbal. El lenguaje es un factor determinante en el camino del viaje para lograr definir la visión del autor sobre el hombre en la novela. El lenguaje une las distintas dimensiones del tiempo en el espacio disperso de la narración, mas separa la visión en los personajes sobre la realidad de estos estados. Esa unidad dada por el lenguaje es múltiple y variable, no se deja reconocer a primera vista. Por boca de Abundio conoce Juan Preciado una primera categoría significativa de Comala: su realidad humana en la muerte. En el contacto verbal se revela un sentido de la verdad que atañe a dos ejes del mito de la búsqueda: el fallecimiento de Pedro Páramo y, antes, la ruina de «la Media Luna»; este nombre del imperio encarna la contradicción del lenguaje, a pesar de su extensión física connota algo incompleto; la extensión de los espacios físicos en «Pedro Páramo» representan el vacío interior, la desolación de la soledad humana en oposición a los deseos del hombre de conquista y dominio de lo material. La demarcación emocional del sentimiento en la muerte, vivido por Juan Preciado establece el antes y el después de la conciencia sobre el tiempo; es decir: el cronotopo del mito se crea porque encuentra en su tiempo opuesto una realidad histórica sin la cual no es posible su identificación o proyección mental.

10. *Ibidem*, p. 8.

En el relato sobre el pasado de Pedro Páramo, construido por múltiples voces, encuentra Juan Preciado una relación de hechos de la vida de su padre, no en el riguroso orden de un cronotopo biográfico completo, sino en los fragmentos más relevantes por su vitalidad como lo es el universo de la infancia feliz en el amor a Susana San Juan, donde su destino cambia de un modo inexorable. Estos retazos de vida se constituyen en su propia historia, es decir en el relato de una vida que le pertenece pero que le resulta desconocida y que hace suya a través del lenguaje buscándose sin que se encuentre él como elemento significativo. Todo el mundo de Pedro Páramo está por fuera de Juan Preciado. Por eso la narración se hace desde el que pregunta y escucha los murmullos del pasado. Para Pedro Páramo el nombre de su hijo no es una palabra, es silencio, encarnación del olvido que la madre quiere cobrarle. Son dos historias ajenas entre sí, pero unidas por el origen de la sangre que ambos desconocen porque están dentro de la muerte. Es aquí donde el lenguaje adquiere una significación muy especial, puesto que al estar muerto el padre, esta ausencia es suplida por las palabras. Lo que se dice de Pedro Páramo, lo que se recuerda de él son su presencia, es su vida, cuya representación hace de éste un fantasma, un «rencor vivo» como lo define Abundio. La presencia de Pedro Páramo es una presencia del lenguaje. Juan Preciado conoce de él su historia por los recuerdos relatados en voz de Eduviges Dyada, Damiana Cisneros y Dorotea *la Cuarraca*, los cuales dan cuerpo material a su vida histórica vacía, llenan de realidad su tiempo individual; es decir su memoria se hace con el tiempo histórico real. Juan Preciado se llena de lenguaje, su silencio es nombrado por la vida del padre muerto.

La muerte teje la continuidad espacial de la narración. Como ya señalamos es su origen. El tiempo de la muerte es la búsqueda del padre dentro de ésta. De ahí que las categorías de la narración no sean las comunes del tiempo lineal de la vida. Vemos cómo la estructura de la novela no está ordenada en el tiempo de los hombres en la vida como un tiempo lineal, sino desde y dentro de la muerte. En la tumba, donde yace consciente la memoria de Juan Preciado y de los otros habitantes de su historia, como Eduviges Dyada, la suicida, vemos transcurrir un orden del tiempo que no es el tiempo de los vivos. La simultaneidad de algunos hechos narrados no coincide con el tiempo y el espacio de su narración, Fuentes nos recuerda que:

(...) entre los dos diálogos de Eduviges con Juan Preciado, que son el mismo diálogo en el mismo instante, palabras idénticas a sí mismas y a su momento, palabras espejo, ha muerto el padre de Pedro Páramo, ha muerto

Miguel el hijo de Pedro Páramo, el padre Rentería se ha negado a bendecir el cadáver de Miguel, el fantasma de Miguel ha visitado a su amante Ana la sobrina del señor cura y éste sufre remordimientos de conciencia que le impiden dormir. Hay más: la propia mujer que habla, Eduviges Dyada, en el acto de hablar y mientras esto ocurre contiguamente, se revela como un ánima en pena, y Juan Preciado es recogido por su nueva madre sustituta, la nana Damiana Cisneros.¹¹

Este espacio narrativo es el cronotopo del mito. Un tiempo de la realidad es la conversación de Juan Preciado con Dorotea, y lo que ocurre dentro de ese diálogo son los fragmentos de una historia completa que están separados entre sí espacialmente en la narración, pero unidos por el tiempo del diálogo que es intemporal en el eterno presente del mito. Así mismo ocurre con el espacio y los tiempos de narración de Eduviges Dyada y Damiana Cisneros que completan la unidad de la novela.

Dentro del mito, otra asociación de este complejo universo narrado es la presencia constante de lo femenino. Ya sabemos que el origen de la búsqueda del padre es una promesa del hijo a la madre que se ha convertido para él en un asunto personal. Este comienzo es el todo de la narración de la novela. Luego de Eduviges, es Damiana Cisneros quien le cuenta una parte de la vida de Pedro Páramo y asume la voz del relato para dar continuidad a una historia múltiple de hechos simultáneos cuyos tiempos no son sucesivos. Tenemos entonces que *Pedro Páramo* es una novela narrada por mujeres, sus voces estructuran el relato al abrir, mantener y cerrar con sus diálogos el ciclo interno de la historia: ellas son testigos del nacimiento y de la destrucción de los otros personajes, donde incluso narran su propia muerte.

Cabe aclarar que el mito de lo femenino no es tan sólo un recurso formal al cual acude el autor para articular la narración. Lo femenino no sólo actúa como eje de la estructura en la novela, sino que es una presencia múltiple en cuanto a los temas, que a su vez cuenta con varias protagonistas, que juntas dan unidad al sentido particular de su influencia sobre el universo de Comala, y otorgan plena significación a su presencia. En su relación con la dualidad arriba señalada no podemos comprender su lugar sin la relación con lo masculino. Por el hombre la mujer adquiere un valor trascendente como ideal de representación universal de la vida, es el sentido sagrado que a Susana San

11. Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, p. 152.

Juan le otorga Pedro Páramo desde una mirada profana, a quien sabe lejos de su dominio por la distancia humana del lenguaje:

A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras.¹²

El amor de Pedro Páramo por Susana San Juan es un sentimiento de la vida creado y mantenido desde el lenguaje. Por la evocación poética, el tiempo colectivo de la vida real se une al tiempo individual del recuerdo en el cronotopo de la infancia, asociado éste al mito del paraíso. Desde el excusado el niño Pedro piensa en Susana San Juan. Se establece aquí una dialéctica del adentro y el afuera en directa relación con el tiempo y el espacio del suceso. El tiempo colectivo de la realidad es armonioso; hay sol, viento, que coincide con la geografía interior del recuerdo de una época feliz, la unión con Susana San Juan en el juego de la libertad con la naturaleza. La imagen del mundo exterior es el mismo de la infancia interior. La fuerza vital del sentimiento amoroso se conserva intacto y fortalecido por la nostalgia, pese a los sobresaltos que lo separaron de ella. Hemos dicho que el origen está en el tiempo individual de la infancia. El mito del paraíso encuentra un escenario en los territorios de este espacio cargado de una significación cultural milenaria, que se constituye en un discurso poético. El cronotopo se establece en el monólogo que hace el pensamiento del niño sobre la visión de la mujer.

Pensaba en ti Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. «Ayúdame, Susana». Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. «Suelta más hilo».

El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío.¹³

12. *Ibidem*, p. 15.

13. *Ibidem*, p. 14.

Nos habla de un mundo exterior en armonía interior, asilado del tiempo colectivo, pero unido a este por la unidad de lo natural. Este es el cronotopo del mito. Es la comunión de un diálogo que aún no se interrumpe por la muerte. Es importante destacar que la aparición de Susana San Juan siempre viene precedida por la lluvia, señalando claramente la naturaleza de su presencia restauradora de un nuevo nacimiento. Al inicio de la secuencia nos dice Rulfo:

El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas, en mitad de un hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido la tormenta...

... Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.¹⁴

La analogía que se establece entre el nombre del personaje con el entorno natural, juega un papel decisivo en la imagen del mundo que el autor construye en la novela. Por la onomástica sabemos que el nombre «Susana» está asociado al agua, significa blancura, pureza. Y por la tradición bíblica «San Juan» alude directamente al bautista. Tenemos entonces que Susana San Juan es agua bautismal, fertilidad vinculada al ciclo natural de la tierra. Susana San Juan es vida, de ahí que su relación con el mundo y su pasión por el mar sean una erótica, cuyo lenguaje es el cuerpo y el sueño.

Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo.¹⁵

Por otra parte, y en franca oposición al significado onomástico de *Pedro Páramo*, que su nombre representa lo árido, lo estéril, y lo yerto del mundo –es decir, la muerte del hombre en lo creado, en los dominios de la fundación de lo humano– no resulta gratuito que el narrador pregunte sin dejar una solución:

14. *Ibídem*, p. 11.

15. *Ibídem*, p. 79.

¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber.¹⁶

La respuesta puede darse desde la visión dada al lenguaje. Pedro Páramo y Susana San Juan son dos vocablos divididos en la lengua del amor. Representan dos universos alejados de un modo irreconciliable, puesto que desde el origen mismo de sus nombres se encuentran separados, son opuestos. Susana San Juan es un ser de lenguaje. Pedro Páramo lo es del silencio. Sabemos que el complemento de Pedro Páramo es Susana San Juan, de ahí su búsqueda obsesiva como una extensión vital de su dominio que no logra poseer, aunque en el otoño de su vida logra recuperar solo un cuerpo vacío. El sentido de la muerte de Pedro Páramo, asociado al lenguaje, es un problema de conocimiento. Susana San Juan fue otro lenguaje por él nunca aprendido, porque era el lenguaje del amor, con el cual no tuvo otro medio de contacto que no fuera la conquista y dominación material, sin que mediara entre ello la memoria del mito de la infancia compartida.

Lo femenino a la vez encarna en su humanidad el peso de una contradicción sin resolver: el abuso simbólico y el maltrato físico y a la cual es sometida la mujer, en el caso más relevante como es el olvido a la madre de Juan Preciado. Comprendemos el motivo de su separación de Pedro Páramo al leer este fragmento contado por Eduviges Dyada:

¿Cuántas veces oyó tu madre a aquel llamado? «Doña Doloritas, esto está frío. Esto no sirve». ¿Cuántas veces? Y aunque estaba acostumbrada a pasar lo peor, sus ojos humildes se endurecieron.

Las mujeres en la novela de Rulfo están perdidas por el mal del hombre, cuya valoración es ambigua; representan la salvación por la búsqueda constante del amor y, a su vez, son el origen de la tragedia, porque la unión amorosa no se da y porque multiplican la semilla del pecado de sus padres. La vida que generan está manchada por la culpa. Es así como entendemos la presencia de Dolores Preciado al heredar a su hijo, tanto el resentimiento como la idea de la esperanza en Comala, la condena espiritual del padre Rentería a Eduviges Dyada por su suicidio, y por su trato con Miguel Páramo a Doro-tea, la estéril madre demente que no encontró en el cielo a su hijo producto

16. *Ibidem*, p. 78.

de un mal sueño, y a Damiana, la celestina, que tolera y fomenta el abuso sexual de Pedro y Miguel Páramo. Pero quizá lo más importante de lo femenino en la novela sea su relación con el mito, en el caso particular de las relaciones incestuosas entre algunos personajes. Por el lenguaje intuimos que Susana San Juan es la amante de Bartolomé, su padre, y los hermanos, bajo cuyo dominio muere Juan Preciado, nos remiten al deseo humano de perpetuidad de la especie. Ellos son una suerte de alegoría de los primeros padres en el paraíso que repiten otra caída, el incesto:

—¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como jiole que me llenan de arriba abajo? Y eso es solo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo.¹⁷

Estábamos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo.¹⁸

La idea cultural de la maternidad como un elemento sagrado se encuentra en crisis, su significado regenerador de nueva vida está roto. El sentido de esta afirmación se justifica en la relación que lo femenino mantiene con la muerte. En *Pedro Páramo* el territorio del mito se instaaura dentro de los predios de la misma muerte; es decir: en su tiempo y en su espacio. Si a los hombres los obsesiona el poder y la riqueza material, a las mujeres les atormenta la idea del pecado, su preocupación es la salvación espiritual del alma en tanto que la de los hombres es satisfacer una necesidad concreta del mundo en el mundo mismo, su conquista y dominio están en la tierra, por ello cualquier medio se justifica. Ése es su lenguaje, la materialidad manipulable que autodestruye, que viene luego en Pedro Páramo a trasladar su obsesión, su vacío dentro de la muerte buscando en ella encontrarse con Susana San Juan. Absorto en sus cavilaciones y ante el pensamiento de la muerte dice sentado en un viejo equipal: «No tarda ya. No tarda».

No obstante la diferencia de concepciones entre lo femenino y lo masculino sobre la realización del ser humano en el mundo, éstas se unen por la muerte. Para ambos la muerte significa un encuentro con sus búsquedas. El destino de todos los personajes es determinado por su presencia, tanto en el tiempo de la vida real, como en el de la muerte. Desde Juan Preciado hasta

17. *Ibidem*, p. 44.

18. *Ibidem*, p. 45.

Abundio, pasando por Dolores Preciado, Eduviges Dyada, Damiana Cisneros, Dorotea, Pedro y Miguel Páramo, Bartolomé y Susana San Juan, y Fulgor Sedano. Sin olvidar que el estado desde donde hablan es el tiempo y el espacio de la muerte, porque todos están muertos dentro de una tumba.

Al advertir que Comala es un camposanto entendemos la estructura del cronotopo, las coordenadas del tiempo y el espacio que son lugares del mundo y épocas de la vida indeterminados, pero que existen en la representación concreta del lenguaje, cuyo albergue es una memoria múltiple de voces y recuerdos. ✽

Pictura et poiesis: la transcodificación en la poesía de Medardo Ángel Silva **MARCELO BÁEZ**

*Bardo
sutil en cuya estrofa, trina el trino
con que saluda el pájaro al divino
sol, a la estrella rubia, al blanco nardo;
hijo de Leonardo
-el príncipe fastuoso de mágicos pinceles-¹*

INTRODUCCIÓN

PICTURA ET POIESIS. La poesía es una extensión de la pintura, dice el viejo adagio en latín, y nada más cierto puesto que se trata de un arte cuyo vehículo máximo de expresión es la imagen. Y, al igual que la pintura, la poesía usa colores, traza líneas y formas a través de las más diversas figuras retóricas.

El propósito de este trabajo será comprobar que la poesía de Medardo Ángel Silva (Guayaquil, 1898-1919) es una extensión de algunas corrientes pictóricas de la historia del arte.

-
1. Medardo Ángel Silva, «Velada de invierno», prosa poética publicada, en diario *El Telégrafo* de Guayaquil, el 20 de marzo de 1919, en *Obras completas* de Medardo Ángel Silva, Edición de Melvin Hoyos y Javier Vásconez, Guayaquil, Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad, Guayaquil, 2004, p. 393.

Como dice Claude Gilbert Dubois:

Las artes de la representación tienen muchas vinculaciones con el arte literario. En efecto, el texto puede presentarse como la traducción de las palabras de un cuadro: la literatura posee un valor representativo y su papel muy a menudo consiste en llevar a cabo una transcodificación. Lo literario (el poema) es el traductor de un reproductor (la pintura).²

A partir de este presupuesto teórico propongo un acercamiento a la poesía de Silva para comprobar cómo él ha transcodificado la pintura en su poesía. Un código (cuadros) cifrado en otro código (poemas).

Una advertencia: No estamos ante el primer poeta ni el último que utiliza referencias pictóricas. Hubo muchos coterráneos y contemporáneos como Arturo Borja y Rubén Darío que transcodificaron la pintura en la poesía. Lo que nos interesa es este poeta ecuatoriano en particular que ha cobrado vigencia en nuestro medio en los últimos años.

La propuesta de este trabajo es demostrar el afán globalizador de este poeta al intentar estar al día en lo referente a las corrientes culturales de su época. Este poeta bilingüe (se sabe que dominaba el francés) absorbía material europeo: periódicos, revistas, libros y litografías en las que se reproducían ilustraciones de la historia de la pintura, ora esculturas, ora cuadros.

Silva cabe perfectamente en el concepto de *glocalización*, una corriente de la teoría de la globalización que postula que hay actos locales que logran ser globales. Esta corriente bien sirve para analizar la apertura de las fronteras en la literatura. Los elementos globales de un escritor local como Silva serían estas referencias al rococó, al romanticismo, al neoclasicismo y al impresionismo, corrientes pictóricas de gran importancia en la historia del arte. Este trabajo pretende rastrear esas influencias, esa transcodificación.

UN OJO DE PINTOR

Todo poeta es un visionario, es decir, un creador de visiones. Es por esto que Silva ve la realidad como si fuera un gran lienzo y ve a sus objetos como si fueran parte del mismo. Cuando poetiza su lugar natal titula los poe-

2. Claude Gilbert Dubois, *El manierismo*, Barcelona, Península, 1980.

mas «Aguafuertes y óleos de la ciudad de Santiago de Guayaquil» y cuando su poesía adquiere un color románticamente visual o visualmente romántico (vale el retruécano) nos entrega «Estampas». ³ A la manera de un pintor pone especial énfasis en los colores, matices, tonalidades de paisajes, atmósferas, ambientes. Al igual que sus contemporáneos, los pintores impresionistas, se dedica a registrar *impresiones ópticas*, o sea, poemas dedicados al alba, al atardecer, a la noche. Sus poemas parecen lienzos de Monet, verdaderos cuadros *plein air* (al aire libre).

EL POETA IMPRESIONISTA

Se puede catalogar a Silva como un poeta impresionista puesto que los miembros de esa escuela francesa que rigió entre 1874 y 1886 estaban muy interesados en la captación de los momentos fugaces, en la naturaleza.

Para entender esta corriente es preciso anotar que en el pasado existía la pintura de taller; gracias a los impresionistas la pintura salió de las cuatro paredes y permitió que el lienzo fuere transportable hacia lugares abiertos. Para ellos sólo es real la relación pintor-luz. ⁴ Utilizan colores claros, vivos y puros con una técnica de la pincelada yuxtapuesta, que va a hacer que el pintor golpee el lienzo creando a menudo una pastosidad sobre la tela. El equivalente de la pincelada yuxtapuesta en Medardo Ángel Silva sería la forma en que sobrepone una imagen poética sobre otra. Imaginemos que cada palabra, cada verso, con su métrica exacta, es un pincelazo que golpea el lienzo de la hoja que estamos leyendo.

El alba nace de luz perla
vestida y de rosados velos,
y el mar se empina para verla. ⁵

Tonalidades como *rosados velos* también son imprescindibles en la paleta impresionista. Hay un texto, «Fiesta cromática en el mar», que parece un

3. Medardo Ángel Silva, «Estampas románticas» (1915) y «Otras estampas románticas» (1916), en *El árbol del bien y del mal*, en *Obras completas*, pp. 139-155.

4. Ernst Gombrich, *Historia del arte*, Madrid, Debate, 1995.

5. Medardo Ángel Silva, «La aurora», en *Obras completas*, p. 222.

Monet por su precisión en la descripción del color y un Debussy (ese gran músico impresionista) por la vaivenes sensoriales que causa en el lector.

Desgranamiento de rubíes
y crujidos de seda rosa,
romper de gasas carmesíes
y de púrpura temblorosa.

(...)

El mar, al áureo mediodía,
es un tapiz de reina asiática;
en él vibra la sinfonía,
la gran sinfonía cromática

(...)

Ya el rojo es pálido... Las olas
toman un tinte de turquí...
y ya son mustias amapolas
las que eran rosas de rubí...⁶

UNA DIGRESIÓN NECESARIA

Aunque el tema medular de este trabajo es la pintura, es necesaria una digresión en vista de que hay una afirmación que necesita de sustento. Vamos a intentar argumentar el por qué hemos vinculado a Silva con Claude Debussy (1862-1918).

En la obra de Silva hay muchas referencias que vinculan a la poesía con la música. Tenemos, por ejemplo, «El vals de las hojas»⁷ o el célebre texto «Danse d'Anitra» en las que hay un tratamiento del lenguaje como si fuera música.

Las obras de Debussy evocan imágenes descriptivas a través de la sugestión, lo cual también hace Silva. En las obras de los dos artistas contemporáneos las melancólicas impresiones visuales son transcodificadas a la obra de arte, ya sea al poema o a la obra musical.

6. *Ibidem*, pp. 179-180.

7. *Ibidem*, p. 388.

Al alimentarse de la cultura francesa, es obvio que Silva logró empaparse de todo tipo de productos culturales de ese país en música, literatura y pintura. Tampoco es gratuito que Silva tenga poemas titulados «Estampas» tal y como Debussy denominó a un conjunto de sus piezas impresionistas en 1903. De hecho, en la narración lírica *María Jesús* la voz narrativa confiesa:

Yo, que he cantado en áureos versos las decadentes fantasías de Dukas y Debussy.⁸

Esta afirmación refrenda la intencionalidad de Silva de convertirse en un reproductor poético de la obra de un impresionista, en este caso un músico.

EL IDEAL DE BELLEZA EN SILVA

Terminado el paréntesis es preciso seguir con la perspectiva pictórica de este trabajo. Todo pintor y todo poeta tienen un ideal de belleza, más que nada porque intenta recrear figuras femeninas. El de Silva corresponde, obviamente, a los cánones del siglo XIX, específicamente a la estética romántica. Ésta comprende dos modelos de belleza: el primero, de ascendencia neoplatónica, reivindica la belleza como un ideal de experiencia del placer más delicado; segundo, lo bello es un sentimiento del sujeto sensible. Aquí es válido el célebre axioma romántico que dice *The beauty is in the eye of the beholder*.⁹ A través de ambos modelos estéticos se puede decir que Silva no sólo reivindica la belleza como un placer sutil y sensual sino que ve al sujeto amoroso (la mujer) como una entidad presa de la mirada del esteta. Esto significa ver a la musa como una modelo pictórica y verse a sí mismo no como un poeta sino como un pintor. Veamos un ejemplo:

Mi opinión es la vuestra, señora mía. Yo pienso que vuestro pintor sería el celeste Boticelli¹⁰ o el beato Angélico:¹¹ ¡tan divinas son vuestras gracias humanas! Y que, en vez de la corona de brillantes que os ciñe la frente

8. *Ibidem*, p. 440.

9. «La belleza está en el ojo del que mira».

10. Alessandro Boticelli (1445-1510), autor de *La Primavera* y *El nacimiento de Venus*.

11. Fra Angélico (1395-1455), autor de algunas de las madonnas más memorables del Renacimiento Toscano.

ebúrnea, confundiendo el oro mate de su engarce con el oro solar de vuestra cabellera, os sentaría mejor el diáfano halo que circunda los rostros de las vírgenes de los pintores del quattrocento...¹²

Es decir, Silva se pone en el lugar de un pintor renacentista (Botticelli, Fra Angélico), pero maneja modelos estéticos del siglo XIX. Por más que nombre a las madonnas renacentistas, él está escribiendo desde un lugar y una época: Ecuador, principios del siglo XX.

Pero hay un concepto que queda por revisar y es el de la gracia, concepto de la estética del *quattrocento* (siglo XV) que Silva lo usa de una manera romántica que implica una divinización de la mujer: «qué divinas son vuestras gracias humanas», dice el poema en prosa citado líneas atrás. Dicho texto es portador del ideal renacentista de la *grazia*, o sea, aquello que produce deleite en los sentidos en el acto contemplativo.

Debemos al poeta Petrarca (imaginémoslo contemplando embelesado a su musa Laura) la idea de la belleza como un *nescio quid* (un *no sé qué*), fórmula que implica la existencia de una *certera incertidumbre* en el objeto contemplado. Pero, ¿exactamente qué es el *nescio quid* petrarquista?

Bello es aquello que se deja ver con asombrosa riqueza de medios, formas y colores en el arte del Renacimiento italiano (...). Poco a poco se señala al sujeto como centro de esa experiencia de la belleza, aunque todavía en esta época no cabe hablar de algo verdaderamente estético. En la noción de un *no sé qué* se muestra a un individuo que siente, un sujeto intrigado por saber qué significa su sentimiento de Belleza.¹³

Silva es un poeta, como casi todos los de su época, constantemente intrigado por ese *nescio quid* que intenta definir poéticamente. Este concepto de belleza lo encontramos latente en gran parte de su obra, especialmente en *María Jesús. novela campesina*, donde el personaje femenino (desde el mismo nombre) es una divinización a la manera de una María renacentista.

12. Medardo Ángel Silva, «Velada de invierno», en *Obras completas*, p. 393.

13. Enrique Lynch, *Sobre la belleza*, Madrid, Anaya, 1999.

EL NEOCLÁSICO

Pero no sólo la pintura es objeto de interés por parte de Silva. También le atrae la escultura y la cerámica clásica.

¡En el blanco jarrón, donde el buril selecto del artífice immortalizó (...).¹⁴

Esta pasión por el bajo relieve lo acerca a la cultura griega de la cual hay múltiples referencias como el escultor Praxíteles en el poema «Velada de invierno» en el cual se compara al poeta no sólo con el pintor (Leonardo da Vinci es el nombre en el que se apoya Silva) sino también con el escultor. Se hace alusión en este texto a Palas Atenea, una de las estatuas más célebres de Praxíteles.

Este interés por lo clásico va acorde con el espíritu de los tiempos. No olvidemos que el siglo XIX se caracterizó por ese segundo renacimiento o *greek revival* que la teoría del arte denominó *neoclásico*. Este nuevo renacimiento o segundo retorno hacia lo clásico (arte griego) tuvo mucho influjo en la obra de Silva porque lo ayudó a soñar con una época idílica capaz de transportarlo a una utopía (el lugar mejor) en contraposición con la distopía (el lugar peor). Hay matices románticos en la obra de Silva cuando intenta escapar del lugar y el tiempo que le tocó vivir (la distopía) transportándose imaginariamente a otras épocas.

Pero hay un pintor neoclásico con el cual Silva se siente muy identificado y al cual le rinde homenaje.

Dulzuras maternas de la hora matutina...
bajo cielos que evocan los caprichos de Goya,
mueven los frescos árboles su ropa esmeraldina
que el sol de primavera fastuosamente enoja...¹⁵

En este poema, Silva evoca al pintor neoclásico Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Silva comparte la afición del pintor de Zaragoza por las estampas, grabados, pinturas y dibujos de temática histórica y religiosa. La alusión a los caprichos goyanos es importante no sólo en este poema sino también en el siguiente:

14. Medardo Ángel Silva, «Bajo relieve», prosa poética, en *Obras completas*, p. 382.

15. Medardo Ángel Silva, «Estancia VI», en *El árbol del Bien y del Mal*, p. 106.

A la luz del candil se proyecta en el muro¹⁶
una danza de sombras en impresión goyesca,
y, las frentes veladas de mechones oscuros,
disputan los matones amigos de la gresca.

Estos poemas son como cuadros goyescos, un mundo enigmático de extrañas imágenes que la historia del arte ha bautizado como *la etapa de las pinturas negras*. De hecho, no puede haber tema más oscuro que el poetizado en «La quinta Pareja», puesto que habla de las chinganas donde están «las mujeres cenicientas de chupadas mejillas / excitan los rigores de las bestias humanas», o sea, las prostitutas. La quinta Pareja, que existió realmente en los bajos del Cerro Santa Ana, es una alusión a la quinta del Sordo, una casa en la que Goya se refugió en 1819 para evitar el mundanal y escandaloso ruido de la ciudad de Madrid. Como se sabe, ese hipertexto que es la literatura permite que una obra de arte se comunique con otra, en este caso con el universo goyesco: oscuro, sórdido como es el caso de este poema por su temática, ¿sordo?, pintoresco.

Pero hay más elementos en la poesía de Silva que lo acercan al neoclasicismo, de hecho, en lo que tiene que ver con las alusiones a la cerámica de ese período. En una de las «Estampas románticas» (1915) se nombran a «esos vasos de Sévres con perfumes viejos». Sévres es una ciudad, cerca de París, situada a orillas del Sena, muy mentada en la historia del arte por ser una fábrica de cerámica y porcelana desde 1756. No es la única referencia a la cerámica neoclásica. En *La investidura* (1915) hay una alusión a «una ronda griega cincelada en un vaso».¹⁷

EL TAPIZ DE LA HIBRIDACIÓN

Hay un concepto que maneja la teoría de la *glocalización* que es el de la hibridación, esto es, el asimilar desde lo local elementos internacionales. Cuando Silva asimila todas estas influencias externas las pasa por su filtro viencial, emocional, cultural y estético. Según esta teoría el ser humano ya no vive en una sociedad cerrada y de identidades incluyentes; ahora vive en una

16. Medardo Ángel Silva, «La quinta Pareja», en *Trompetas de oro*, p. 246.

17. *Ibidem*, p. 81.

sociedad abierta y de identidades excluyentes. Esto significa que el fundamentalismo de *ser esto y no aquello* se ha cambiado por un concepto más abierto, aquel de *ser esto y también aquello*.¹⁸ En este sentido, Silva es *glocal*, puesto que al asimilar todo cuanto le llegaba a este puerto lo reelaboraba y lo volcaba en sus escritos. Su *glocalización* le permitía ser clásico, neoclásico, rococó, impresionista y hasta renacentista en sus textos. Era todo eso al mismo tiempo. Este mestizaje cultural, denominado por Néstor García Canclini¹⁹ como hibridación, se ve más acentuado en poemas como «Tapiz» en el que el abanico de referencias se vuelve más amplio alcanzando el medioevo y la escuela de los primitivos flamencos.

Tapiz

Las húmedas miosotis de tus ojos
sugieren claros lienzos primitivos,
con arcángeles músicos de hinojos
y santas de los góticos motivos.

Copiaron esos místicos sonrojos
los ingenuos maestros primitivos
y dieron las miosotis de tus ojos
a sus Evangelistas pensativos...

Virgen de las policromas vidrieras,
de los sahumeros y los lampadarios:
velan tus sueños todas mis quimeras
y, ante el cortejo de tus primaveras,
dan su mirra y olor mis incensarios.²⁰

En el primer cuarteto hay una alusión a dos escuelas pictóricas: una medieval, que es la gótica, y otra flamenca. El epíteto *primitivos*, que también aparece en el segundo cuarteto, es característico del arte del condado de Flandes (Países Bajos) en el siglo XV, en lo que se ha denominado Renacimiento del Norte. El gran aporte de esta escuela a la historia del arte es la invención

18. Ulrich Beck, *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, Barcelona, Paidós, 1998.

19. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas en América Latina: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona, Grijalbo, 1992.

20. «Tapiz», *op. cit.*, p. 127.

del óleo, esto es, la pintura cuyo aglutinante es el aceite de linaza. Esta invención permitió que la pintura ganara en vivacidad, brillantez, con una mejor ejecución en los trazos. La pintura primitiva flamenca aportó también mayor minuciosidad y realismo en los detalles. Podríamos decir entonces que las reproducciones de pintura flamenca que Silva vio durante su formación cultural influyeron en su forma de pintar con palabras. Ese realismo y esa escrupulosidad en los detalles hicieron mella en la mirada del poeta.

En el cuarto verso del primer cuarteto y en el primer verso del último cuarteto de «Tapiz» se alude a lo gótico, arte arquitectónico y pictórico renacentista. Este arte se caracteriza por su religiosidad. Nótese la referencia a las *policromas vidrieras* (los vitrales góticos de las iglesias) que elevan a la mujer amada a la categoría de divinidad.

Finalmente, no se puede dejar escapar el pertinente título del poema que alude a un formato fundamental en la historia del arte. El tapiz es «un paño grande con dibujos, tejidos con lana, seda o lino, y a veces con oro o plata. Se usa como adorno o abrigo de las paredes o como paramento de muebles y otros objetos».²¹ El tapiz como poema. El tapiz como obra de filigrana. El tapiz como ornamento retórico. Es la transcodificación de arte y poesía.

Como podemos apreciar, la hibridación de Silva es cada vez más extraordinaria, por su mezcla de elementos de las más variadas escuelas artísticas. Veamos ahora cómo se embarca en el prerrafaelismo, grupo británico que en 1848 postulaba que la pintura debía regresar a la época de Rafaello Sanzio, el artista del renacimiento italiano. William Michael Rosetti, hermano del célebre prerrafaelista Dante Gabriel, escribió un manifiesto que parece haber sido escrito por Silva. El primer mandamiento era: «Tener ideas sinceras para expresarlas» (ideal romántico). El segundo: «Estudiar atentamente la naturaleza» (ideal impresionista presente en gran parte de su poesía y que también usa en narraciones como *María Jesús*). El tercero: «Simpatizar con cuanto en el arte antiguo es serio, sincero y cordialmente sentido» (ideal neoclásico). El cuarto va sobre todo con Silva: «Lo más importante es crear buenas pinturas y bellas estatuas» (ideal renacentista). La hermandad prerrafaelista, como se conoce a este grupo, también trataba a la mujer como una entidad evanescente, o, si se quiere, como una bella estatua. Veamos un ejemplo.

21. *Enciclopedia Salvat*, Madrid, 2004.

III

Feuille d'Album²²

Tienes esa elegancia lánguida y exquisita
de las pálidas vírgenes que pintó Burne Jones;²³
y así pasas, como una visión prerrafaelita,
por los parques floridos de mis vagas canciones...

Y si el cielo azulado tu mirar extasía,
cuando el Poniente riega sus fantásticas flores,
eres como esos ángeles que, alabando a María,
se ven en los retablos de los viejos pintores.²⁴

Como se puede apreciar, la imaginación y la capacidad visual de Silva se ven constantemente alimentadas por cuadros que él se encarga de transcodificar poéticamente. Cuántas horas habrá pasado el joven artesano de la palabra embelesado mirando reproducciones en blanco y negro de *los viejos pintores*. Es importante notar la falta de policromía que debe haber manejado Silva en el material de revistas, libros y periódicos a los que tenía acceso. Es probable que su imaginación haya volado no solamente viendo las imágenes sino también leyendo textos de la teoría del arte y de la historia de la pintura. No de otra forma pudo haber sabido que las figuras femeninas de Burne-Jones eran pálidas.

Para terminar con la hibridez encontrada en el discurso de Silva no se puede dejar de nombrar al rococó, tendencia pictórica de carácter ornamental del siglo XVIII, que se concentraba en lugares exóticos como el Japón, la China y la India como puntos de inspiración. En una de las poesías dispersas del autor, tenemos la imagen de unas *geishas*.

Sobre trágicos fondos de ónices abismales,
de lotos desmayados y enormes crisantemas,
una luna de vidrio tiende sus blancos chales

22. Hoja o pliego de un álbum.

23. Sir Edward Burne-Jones (1833-1885). Gran admirador de la pintura renacentista italiana, fue uno de los más importantes prerrafaelistas junto a Dante Gabriel Rossetti. Entre sus obras destacan: *El caballero misericordioso* (1863) y *Escalera de oro* (1880).

24. Medardo Ángel Silva, «Estancia III», en *El árbol del Bien y del Mal*, p. 103.

y las brisas sollozan entre los arrozales,
donde Saigio y Yoshiki soñaron sus poemas.²⁵

Esta pasión por lo exótico también está presente en poemas como «Danza oriental»²⁶ que recomendamos leer completo, al igual que el poema que abre *El árbol del Bien y del Mal*, que tiene un título y una atmósfera rococó: «Jayadeva (El Gita-Govinda)».

La prosa poética «Sol de la tarde» es de mayor utilidad hermenéutica para nuestro trabajo, puesto que se nombran a dos pintores rococó como Fragonard y Watteau, y se cita un cuadro de este último en particular, *Las fiestas galantes*. No olvidemos que la galantería (el arte de cortejar a una mujer) como costumbre social es una invención de este período, galantería poética que copa la mayor parte del discurso de Silva.

CONCLUSIÓN

La actitud poética de Medardo Ángel Silva ilustra uno de los axiomas de la *glocalización* que reza *Think global, act local*. Silva actuó localmente (escribió sus tapices poéticos, creó sus estampas, óleos y aguafuertes sobre su lugar natal), pero pensó globalmente, o sea, se empapó de las tendencias pictóricamente nombradas en este trabajo. Silva, en su afán globalizador, universal, quiso empaparse de los conocimientos de Europa, de esa cultura ancestral, para transcodificarla en su obra. Lo interesante es que él nunca estuvo en el viejo continente, por lo que no tenía fuentes de primera mano de las obras de arte. Apenas unas cuantas litografías y fotos en blanco y negro publicadas en revistas fueron consumidas por su mirada ávida.

Como dice Ulrich Beck, «todo cosmopolitismo sin provincialismo es vacío, todo provincialismo sin cosmopolitismo es ciego».²⁷ Silva, al igual que tantos ejemplos en la historia de la literatura, fue «provincialmente cosmopolita». Esto se dio, en parte, gracias a sus referencias cultistas, especialmente de carácter pictórico. ❁

25. *Ibidem*, p. 333.

26. *Ibidem*, p. 170.

27. Ulrich Beck, «La cuestión de la identidad», en *El País*, 11 de noviembre de 2003.

Fragmentación de la *ciudad letrada*: el poeta en tres novelas del siglo XIX: *Cumandá*, *Lucía Jerez*, y *De sobremesa* MARTHA RODRÍGUEZ

EL SIGLO XIX, fecundo en cambios sociales y políticos a nivel global, constituyó un escenario idóneo para que se mostraran los potenciales de adaptación y las limitaciones del oficio de escritor frente a las exigencias del entorno.

Tomaré como eje la lectura de tres novelas del último cuarto del siglo XIX –*Cumandá* (1879), del ecuatoriano Juan León Mera,¹ *Lucía Jerez* (1885), del cubano José Martí,² y *De sobremesa* (1895), del colombiano José Asunción Silva³ y reflexionaré sobre las perspectivas del oficio de escritor durante el último cuarto del siglo XIX, a partir de dos nociones: a) la de *ciudad letrada* –propuesta por Ángel Rama⁴ y su fragmentación en las dos últimas décadas de esa centuria; b) la de heterogeneidad del intelectual latinoamericano de esa época –desarrollada por Julio Ramos–,⁵ «en función de (la) modernización desigual» de los países latinoamericanos. En las tres novelas mencionadas, me interesa enfocar algunos detalles del héroe masculino cuyo

1. Juan León Mera, *Cumandá*, Quito y Bogotá, El Conejo / La Oveja Negra, 1986.
2. José Martí, *Lucía Jerez*, Madrid, Cátedra, 1994.
3. José Asunción Silva, *De sobremesa*, Buenos Aires, Losada, 1992.
4. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
5. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

trabajo intelectual lo liga a la poesía, y que realiza propuestas políticas en busca de una redefinición de su lugar en la sociedad que cambiaba.

LA CIUDAD LETRADA Y SU FRAGMENTACIÓN. LA MODERNIZACIÓN DESIGUAL EN AMÉRICA LATINA Y EL SUJETO LITERARIO HETEROGÉNEO

En 1984 Ángel Rama nos legó una metáfora para representarnos a la comunidad humana que, al interior de las ciudades coloniales americanas recién edificadas, construyó sus instituciones y forjó sus imaginarios. Imagen concebida a la manera de las matriuskas, Rama nos habla de una ciudad dentro de otra: pensamos en la «ciudad bastión, la ciudad puerto, la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras, pero sobre todo la ciudad sede administrativa;⁶ pero alojada en su interior «siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada ni menos sino más agresiva y redentorista que la rigió y condujo. Es la que creo debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos».⁷ Esta última fue la efectiva traductora y ejecutora de los intereses de la corona española en las ciudades de América, y estaba constituida por «una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma (y que), estaban estrechamente asociados a las funciones del poder».⁸

Incluidos y asimilados ideológicamente con el resto de letrados, los poetas coloniales ejercieron su oficio creativo al mismo tiempo que las otras tareas mencionadas —se podría decir que los objetivos de estos dos tipos de producciones, fueron, en suma, uno solo, hasta finales el siglo XVIII—. Es posible entender esto a partir de la organicidad de la ciudad letrada con el poder, «al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlos».⁹

6. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 32.

7. *Ibidem*.

8. *Ibidem*.

9. *Ibidem*, p. 43.

Luego de las guerras por la independencia de las colonias españolas, la *ciudad letrada* supo reubicarse dentro del nuevo orden. Rama llama a este gesto «la reconversión de la *ciudad letrada* al servicio de los nuevos poderosos surgidos de la elite militar, sustituyendo a los antiguos delegados del monarca. Leyes, edictos, reglamentos y, sobre todo, constituciones, antes de acometer los vastos códigos ordenadores, fueron (su) tarea central».¹⁰ Pero este entorno favorable al escritor –en términos de posibilidades de ejercer el oficio de poeta, con una dependencia ideológica en proceso de modificarse, al impulso del romanticismo– iba pronto a cambiar.

Las nuevas repúblicas surgieron en un contexto –social, económico, inclusive político– que ya era global;¹¹ me refiero a la progresiva hegemonía de los principios y la filosofía burgueses: en Europa, «a través de la imposición del código napoleónico, en Hispanoamérica (...) a través de la introducción de la racionalidad jurídica iniciada por Andrés Bello con el código civil chileno de 1854».¹² Este orden burgués implicaba una contradicción fundamental para el artista: por un lado le permitía una cierta libertad en cuanto a las nociones estéticas, pero daba inicio a un proceso progresivo de marginalización, que haría crisis a partir de la década de 1880, a inicios de la modernidad. No ocurría lo mismo con el resto de letrados que se profesionalizaron al servicio de las instituciones, cada vez más específicas, de los sistemas estatales: para ellos sí hubo mercado de trabajo, no así para el que ejercía el oficio de poeta.

La modernización, en efecto, fue desigual en los diferentes países de Latinoamérica; en relación con esto, el «sujeto literario» presentó heterogeneidad. Es posible apreciarlo observando un aspecto en los autores de las tres novelas, a manera de ejemplo. Si bien *Cumandá* fue publicada en 1869, en Mera se aprecia una clara vinculación con el proyecto de nación; se perciben fe y entusiasmo respecto del papel de la Iglesia en la tarea civilizatoria, y como agentes de la paz social –siempre y cuando ésta actúe según sus postula-

10. *Ibidem*, p. 53.

11. Federico de Onís, en 1934, fue el primero en relacionar el surgimiento del modernismo en Latinoamérica con una crisis global, considerándolo «la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX», en su Antología de 1934. Esta idea fue retomada y desarrollada ampliamente por Gutiérrez Girardot en su libro *Modernismo*.

12. R. Zuleta, «Rafael Gutiérrez Girardot y sus afinidades electivas», en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, No. 40, v. XXXII, 1997, p. 4. En www.lablaa.org/blaavirtual/boleti1/bol-40/b40raf.htm

dos humanistas-. Por su parte, ni Martí –quince años después- ni José Asunción Silva –veintiséis años más tarde- tenían las mismas certezas: no consideraban que hubiera un proyecto político-estatal en marcha, al cual adherirse en su rol de poetas. Además, el mundo que percibían era mucho más complejo, más excluyente, y su fe en Dios era débil o contradictoria.

Julio Ramos plantea que Martí se movió y escribió desde un lugar cruzado por dos imperios: «entre las exigencias del emergente sujeto estético y los imperativos ético-políticos».¹³ Su discurso y su subjetividad reflejaron estas concurrencias, y tal vez su militancia política fue un esfuerzo por sintetizar poesía (en la escritura defendía su autonomía, su «‘estilo’ como marca especificadora de lo *literario* en oposición al *lenguaje de gabinete*»)¹⁴ y vida (presiones del sujeto ético-político). Al momento de su muerte –ocurrida en la primera batalla en que participó- acaso sostenía la presión de ese descoyuntamiento interior, acuciado por una global crisis de la subjetividad –escindida, sin el consuelo de la existencia de Dios, descreída de todo- a la que la modernidad empujaba al escritor, en particular, y al individuo finisecular, en general.

En cuanto a los héroes de las novelas, José Fernández, en *De sobremesa*, curiosamente se encuentra por encima de las preocupaciones económicas, lo que nos permite asumir como planteamiento de Silva que la crisis de ese poeta no radica en el orden de las tareas para la subsistencia. Esta novela refleja el conflicto de un héroe aún más complejo que Juan Jerez, de la novela martiana, y que, significativamente, ha abdicado de la creación poética. Es un héroe más escindido, ubicado en el punto de disyunción de encrucijadas múltiples: vivir en América frente a vivir en Europa; amor casto vs. amor lujurioso; ignorar la suerte de su país frente a diseñar un plan político de corte fascista; la lucidez vs. el adormecimiento que brindan los paraísos artificiales; etc. La respuesta a esta confusión magna es la inmovilidad, el desencanto frente a todo: el héroe no tiene ningún centro plenamente válido, y se abandona a la inercia entre el humo, las gasas, el entorno de semioscuridad.

El artista de fin de siglo presenta, pues, características identificables, que reflejan la crisis a la cual lo ha desplazado la imposición del orden burgués: con su vida y con su obra realiza una crítica de las nuevas sociedades,

13. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, p. 80.

14. *Ibidem*, cfr. nota No. 52, de la p. 74.

de la exclusión de que es objeto; pretende evadirse hacia otros mundos, llámense éstos: la *torre de marfil*, los paraísos artificiales, el gesto del poeta bohemio y rebelde, o «la idea de la existencia estética». ¹⁵ Y en no pocos casos el artista sucumbe, independientemente de la estrategia de supervivencia planteada.

EL POETA Y LA FRAGMENTACIÓN DE LA CIUDAD LETRADA, EN TRES NOVELAS HISPANOAMERICANAS DEL SIGLO XIX

A) *Cumandá* (1869) es una novela romántica ambientada a comienzos del siglo XIX, que incluye descripciones costumbristas del paisaje y la vida de dos tribus de la selva amazónica ecuatoriana, entonces sólo tocadas por la empresa evangelizadora. Su personaje Carlos representa al poeta y al enamorado; en él resaltan dos características: el sino de sufrimiento –la sumisión al arrebató estético lo conducirá inevitablemente al dolor–; ¹⁶ por otro lado, el parentesco divino implícito en la condición creadora.

Cumandá revela una perspectiva del papel que aún tiene por cumplir la Iglesia en la tarea civilizatoria del Estado, así como en la incorporación de las tierras del Oriente amazónico al proyecto de país. Carlos se encuentra íntimamente ligado a estos dos objetivos, y la religión –por sobre el rol del intelectual– es el mecanismo básico para realizarlas. Esclavo de sus ideales religiosos y de su sensibilidad, la belleza que ésta le permite entrever es a la vez goce y castigo: tanto por inalcanzable, indescriptible y divina, cuanto porque puede tentarlo. En este punto el mensaje es claro: la fuerza de la fe y el apego a la ortodoxia de las reglas cristianas son los elementos que lo salvarán de las tentaciones.

Este poeta no encuentra dificultades para realizar su trabajo creativo, a condición de someterse a su musa; sin embargo, para realizar su labor poética (tarea de «semidiós»), ¹⁷ él cumple esta suerte de retiro místico en la selva amazónica, junto a su padre, un sacerdote. El paralelismo entre las razo-

15. R. Zuleta, «Rafael Gutiérrez Girardot y sus afinidades electivas», en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, p. 5.

16. Juan León Mera, *Cumandá*, pp. 43-45.

17. *Ibidem*, p. 44.

nes del retiro de estos dos personajes no es gratuito, ni se agota en el parentesco entre ambos: la novela plantea intimidad entre la vocación sacerdotal y la artística. El mundo no lo excluye, él no ha roto amarras con los proyectos de aquél: es por eso que su aislamiento no tiene las características trágicas o desencantadas de aquél del poeta finisecular en su *torre de marfil*; por eso no hay conflicto cuando sostiene que «el hombre interior no goza de la plenitud de sus facultades sino en la soledad: allí el espíritu no halla obstáculos a su vuelo».18

Las funciones que Carlos atribuye a la poesía son claras, y revelan cercanías con aquéllas del proyecto evangelizador: permiten dejar un rastro de su paso por la vida, y prestar servicio a sus semejantes:

El infortunio (...) de esta raza de genios felizmente desgraciados, ¿no vale infinitamente más que la dicha de ciertos grandes que termina encerrada en una huesa, sin haber dejado rastro de sí ni haber honrado en manera alguna a la patria ni a la humanidad?19

Liga, pues el trabajo poético a la consecución de una trascendencia más allá de la existencia material de las personas: él escribe al amor y a un personaje tutelar de la religión católica: la Virgen María.20

Carlos –personaje romántico– idealiza el arte, pero lo pone al servicio de su religión: es a través de ella como el poeta se inserta en las tareas de construcción del país. Esto lo lleva hasta tierras casi olvidadas por las instituciones estatales civilizatorias, en donde incluso ejerce funciones que competen al Estado (representando a la autoridad civil, en su ausencia y cuando era necesario); esto es posible, en la novela, a partir de la identidad entre Carlos-poeta y su padre-sacerdote, asimilable a aquélla entre individuo letrado-iglesia-institución estatal, de cara a la tarea civilizatoria. Esta no especialización institucional es un detalle interesante que permite observar el desigual grado de moderni-

18. *Ibidem*, p. 45.

19. *Ibidem*, p. 43.

20. En la novela constan tres creaciones atribuidas al personaje: un poema que inscribe en el tronco de dos palmeras –enlazadas por lianas, simbolizando la unión entre Cumaná y el poeta–; una canción que Carlos canta durante un viaje en canoa, ansioso por encontrar a Cumaná; y un tercero, el *Himno de la aurora*, que contiene loas a la Virgen María y solicita la conversión cristiana de muchos habitantes de la selva.

zación, autonomización y profesionalización de los órganos estatales en los diferentes países de Latinoamérica, más precarios en las regiones más apartadas.

B) El cubano José Martí (1853-1895) escribió sólo una novela, y lo hizo por encargo: se trata de *Lucía Jerez* (o *Amistad funesta*). El principal personaje masculino es Juan Valdez, y el autor lo presenta como un cúmulo de valores morales: Juan no se corrompe, huye de la fama y el alarde, no se entrega a «esos amores irregulares y sobresaltados»; sobre todo, es un buscador incesante de remedios para las desdichas ajenas.²¹ De profesión abogado, estudió esta carrera por complacer a sus padres y porque otras labores del intelecto son, «en nuestros propios países, a manera de frutos sin mercado».²² Esta aseveración es interesante, pues en ella Martí ya insinúa una de las vertientes de la crisis del artista finisecular: su exclusión de los empleos articulados a los nuevos Estados. El poeta de la novela ejerce su «sacerdocio de la inteligencia»,²³ en una vocación de entrega a los demás, a la cual se siente inevitablemente impelido. Juan Jerez es, pues, un intelectual que busca un empleo benéfico (¿justificativo?), casi militante de su inteligencia, dentro de los márgenes canónicos de la sociedad en la que vive: aunque no en sus ideales, en su ejercicio profesional pertenece al grupo de letrados asimilados al sistema jurídico –perfectamente validado por la sociedad burguesa–.

En parcial contrapunto a este personaje tenemos a Manuel del Valle, intelectual rebelde que sí ejerce su oficio de escritor. Lector voraz, es dueño de un temperamento osado y recio; amante de activismos que implicaran a su pluma, este poeta escribía «unas letrillas y unos artículos de costumbres que ya mostraban a un enamorado de la buena lengua; pero a poco se soltó por natural empuje, con vuelos suyos propios, y empezó a enderezar a los gobernantes que no dirigen honradamente a sus pueblos».²⁴ Por culpa de estos escritos, Manuel resultó apresado, y su padre lo envió a España, donde murió dos años más tarde.

Me parece que no es posible hablar de dos tipos de héroe en esta novela, sino de un héroe bifronte. Pese a sus diferencias (de temperamento; de situación económica: contrariamente a Juan, Manuel es pobre), ambos encarnan el ideal del héroe martiano. Esencialmente, hay un cierto misticismo en

21. José Martí, *Lucía Jerez*, p. 118.

22. *Ibidem*, 117.

23. *Ibidem*, p. 116.

24. *Ibidem*, p. 142.

ambos, en su percepción del empleo de su inteligencia²⁵ –don que demanda ser aplicado en empresas que invoquen al bien– y en su vocación para «endezezar entuertos». ²⁶ Por otro lado, ambos han nacido en el seno de familias que otorgan alto sitio a los valores morales, entre los cuales, el primero es el amor por la patria, incluso por encima del amor a la poesía –nótese la similitud en este punto con el poeta de *Cumandá*–. Pero se trata de un amor sufrido: la patria les «duele» a los dos; sus causas –la libertad y la justicia– les exigen la dedicación preferencial de sus respectivos talentos, e incluso de su vida –en el caso de Manuel–.

Los acerca también su condición de artistas: Juan es presentado como un «poeta genuino, que sacaba de los espectáculos que veía en sí mismo, y de los dolores y sorpresas de su espíritu, unos versos extraños, adoloridos y profundos, que parecían dagas arrancadas de su propio pecho, padecía de esa necesidad de la belleza que (...) señala a los escogidos del canto». ²⁷ No obstante, en este punto se aprecia ya la disyuntiva a la cual la sociedad que empieza a modernizarse aboca al poeta: Juan no subsiste a base de este trabajo, sino de su oficio de abogado. Además, resulta significativo el destino diferente de Manuel (un exiliado político, que finalmente muere) frente al de Juan Jerez (letrado que, sin abandonar sus ideales, se incorpora al sistema; incluso no necesita dejar de producir artísticamente para ejercer su profesión). Hay que señalar que, en este aspecto, tanto Martí como Silva dan a sus héroes Juan Jerez y José Fernández holgura económica, aunque eso no baste para salvar de la crisis finisecular al segundo; bien mirado, tampoco al primero, pues el alter-ego de Juan Jerez muere extrañamente («de unas fiebres enemigas» que parecían la encarnación de su nostalgia por la patria). ²⁸

C) En la novela *De sobremesa*, José Fernández es un millonario latinoamericano que vive entre dos tensiones. Por un lado, le pesa su contradictoria «naturaleza»: sus ancestros paternos incluyen prominentes figuras religiosas, cuyo mayor mérito parece radicar en su desprecio de la sexualidad (se aprecia algún parentesco con el poeta de *Cumandá*, aunque en el caso de José esta ascendencia es mucho más débil: se ubica a distancia, sólo en los ancestros); los ancestros maternos, en cambio, se definen como «llaneros salvajes»: «Dios

25. *Ibidem*, pp. 116, 142.

26. *Ibidem*, pp. 116, 143.

27. *Ibidem*, p. 119.

28. *Ibidem*, p. 143.

es pa reírse dél, el aguardiente pa bebérselo, las hembras pa preñarlas, y los españoles pa descuartizarlos!»,²⁹ decían. Por otro lado, padece el vacío generado por la ausencia de un ideal al cual dedicarle su vida (amor, arte, proyecto político). Pero estas dos contradicciones –esenciales– no son las únicas.

Hay que recordar que Fernández ha sido un diletante. En el aspecto formativo fue autodidacta, un voraz lector de múltiples ciencias y de textos sobre diversas artes. Desde muy joven había cifrado una fe absoluta en el poder del conocimiento, en el valor de lo estético –hasta hacía poco, la literatura había sido casi una religión para él–. Por eso, aunque es autor de varios textos poéticos, al final reniega del valor y la originalidad de éstos. Este desplazamiento en su percepción respecto del arte –y de su propio trabajo– es un proceso que ya ha culminado cuando regresa a Latinoamérica, tras una larga temporada en Europa; entonces manifiesta su decisión de no escribir más: ya no se considera poeta. Está desencantado del arte y del amor, pero también agotado por sus propios excesos en los alternantes períodos de abstinencia y actividad sexual sin control, por el abuso de los paraísos artificiales –opio, cloral, etc.–, por la falta de un proyecto importante al cual dedicarle la vida.

José Fernández consideró, en algún momento, re-ligarse a los proyectos de su país. Pero no pensó en insertarse dentro de planes institucionales propuestos por autoridades vigentes, sino en su individual y propio plan de intervención política: un proyecto autocrático, planificado en etapas, basado en el aumento de su fortuna –los fondos que lo financiarían–, y que culminaría con su erección como Presidente de la República;³⁰ había considerado incluso la imposibilidad de ejecutarlo por la vía pacífica, y contaba para ello con un plan alternativo que incluía la violencia y la agitación:

...fundar una tiranía, en los primeros años apoyada en un ejército formidable y en la carencia de límites del poder y que se transformará en poco tiempo en una dictadura con su nueva constitución (...). Este camino (...) me parece el más práctico, puesto que es el más brutal.³¹

29. José Asunción Silva, *De sobremesa*, p. 260.

30. *Ibidem*, pp. 113-126.

31. *Ibidem*, pp. 116.

Como se aprecia, Fernández no pretende dar espacio a otras voces: es un proyecto conservador, dictatorial y tiránico, basado en su propio criterio –y en sus previstos asesores (nótese la grandilocuencia, la egolatría):

Dudoso de mis propias aptitudes, por grandes que sean los estudios que haya hecho para ese entonces, llamaré economistas de fama europea y consultaré los más grandes estadistas del mundo para proceder acorde con ellos al arbitrar las medidas que coronarán la obra.³²

Casi fascista, considera necesarios los métodos previstos para transitar en ese «lento aprendizaje de la civilización»³³ –proyecto inscrito en la oposición de las nociones de civilización y barbarie, que había planteado varias décadas atrás D. F. Sarmiento–.

Hay que recalcar que, pese a la minuciosidad en la planificación de los detalles, su empeño en este plan perduró poco tiempo: en adelante lo ocuparía de lleno el ideal amatorio al que dedicó sus afanes –persecución, durante más de un año, de una mujer fantasmática, apenas entrevista una noche; persistencia en su recuerdo, cuando asumió que ella había muerto; dedicación a construirle un grandioso mausoleo, la «Villa Helena»–. Para Fernández, pues, los ideales sociales –incluso los del arte– estaban en un nivel de interés inferior a su ideal afectivo, ubicado éste en el marco de una concepción todavía romántica del amor. De hecho, lo que lo lleva a su condición final de desencantado de la vida es su desengaño respecto de este ideal amoroso –no contaron para nada la imposibilidad de realizar sus ideales políticos ni su decepción respecto del arte, por inútil, sobreviene antes de la muerte del ideal amoroso, y no lo afectó de manera tan intensa–.

José Fernández, contrariamente a los poetas de las otras novelas, es un decadentista. Ha abandonado de manera definitiva –los otros dos, sólo parcialmente– los postulados del arte por el arte, presentes en el romanticismo, simbolismo y parnasianismo; el positivismo científico lo ha defraudado, por obtuso. Su amor por la literatura se inscribe en un contexto de signo contrario: en actitud estetista/ o, esteticista?, siente admiración por los grandes autores, clásicos y contemporáneos –como Nietzsche, aunque su lectura resulte similar a la que realizara más adelante la Alemania nazi–; pero su actitud

32. *Ibidem*, p. 119.

33. *Ibidem*, p. 124.

frente a ellos, y frente al arte en general, no es la de un asceta: es un desencantado, carente en apariencia de todo rasgo de pasión.

En esta nueva manera de sentir –espíritu finisecular– subyace, débil, una crítica al orden burgués: porque no es capaz de comprenderlo, porque empieza a dejar sin lugar al poeta por no ajustarse a los postulados y exigencias del positivismo y del liberalismo económico:

¿Por qué has de simpatizar tú con la mente adorable (...), si tu fe en la ciencia miope ha suprimido en ti el sentido del misterio, si tu espíritu sin curiosidades no se apasiona por las formas más opuestas de la vida, si tus rudimentarios sentidos no requieren los refinamientos supremos de las sensaciones raras y penetrantes?³⁴

El héroe, entonces, se sesga, se evade, empieza a dejarse morir.

CONCLUSIONES

La lectura de estas tres novelas nos presenta elementos que permiten seguir la evolución de la percepción que el poeta tenía de la sociedad latinoamericana en el último cuarto del siglo XIX, así como los cambios en su sensibilidad y en su rol social –en proceso de desplazamiento desde una posición orgánica a la tarea de construcción de las nuevas repúblicas hasta una muy diferente, hacia el final del siglo–. También es posible apreciar la heterogeneidad del «sujeto literario» en Latinoamérica, sobre todo en su percepción de la crisis global y sus opciones de adhesión a los proyectos de país, en buena parte justificada por la desigual inserción de la modernidad en cada uno de ellos.

Se observa afinidades entre los héroes de *Cumandá* y *Lucía Jerez*: ambos sostienen un alto grado de compromiso con los desfavorecidos de su patria, y vinculan su trabajo de poetas con su labor social –cristianizante y libertaria, respectivamente–; comprometidos con acciones en favor de la patria (más explícitamente en Juan Jerez), se los ve todavía como elementos activos en sus respectivas sociedades, con propuestas de elevado carácter moral, orientadas al progreso.

34. *Ibidem*, p. 88.

El representante de un nuevo paradigma de escritor es el de la novela *De sobremesa*: poeta desencantado, cuya vitalidad se encaminó, en algún momento, hacia un proyecto político de rasgos fascistas. El héroe de Silva es un diletante. Si bien sus ideales literarios corresponden a lo más novedoso de la época, su particular lectura de ellos es una lectura conservadora.

Paradójicamente, en el registro de los valores de Fernández, su postura es romántica: no sólo por conceder al amor la primacía en esta escala, sino porque la concepción misma de su ideal amoroso es romántica. En Carlos y en Juan Jerez tiene primacía el ideal de servicio social, antes incluso que el amoroso o el literario. En lo social, Fernández es alguien que se opone a las libertades de los ciudadanos, y que –hundido en su soberbia– considera que su visión personal es el camino político idóneo para todo un país.

En cuanto a su relación con la filosofía del nuevo sistema económico, si bien Juan Jerez y José Fernández –con sus actitudes– son claros ejemplos de las disyuntivas en que se debatía el poeta finisecular, lo que en el primero se presenta como una profecía es ya una realidad en el segundo: la exclusión del artista, quien buscará de manera más evidente la evasión. No obstante, estos dos héroes muestran una confusión que no se encuentra en Carlos, como tampoco las escisiones en su subjetividad –sobre todo en José Fernández, carente casi por completo de fe: el ideal religioso que representan su abuela y sus ancestros paternos es anacrónico e inconsistente–. ❀

NOTAS Y APUNTES

***Carabelas, indianas y migraciones:*
fuera de los museos de España**
HUMBERTO E. ROBLES

HACE UNA DECENA de días apareció, en la sección dominical dedicada a «Viajes» de *The New York Times*, una crónica ilustrada sobre las residencias que habían construido los indianos que se habían marchado de España en busca de ilusiones, décadas y siglos ha, hacia diferentes horizontes americanos. De esas residencias, ahora convertidas en hostales y hoteles de lujo, rezuma el aire de los diferentes países al cual migraron esos españoles. El construirlas, con no pocos atributos de ostentación, pareciera querer hacer públicos, en el país de su origen, la buena fortuna y el éxito del emigrante. En el fondo se instala, no obstante, cierta paradójica melancolía: melancolía que remite por igual –y según la perspectiva– tanto al mundo encontrado como al mundo dejado atrás. Todo ello me hizo recapacitar sobre un viaje que hice recientemente.

Todo viajero cuenta sus aventuras porque ha visto algo que lo maravilló y quiere, de alguna manera, pasárselo a «un otro». Nuestro caso no es exactamente ese, especialmente en vista de que al menos el suscrito ha recorrido más de una vez, y en ocasiones hasta por mucho más tiempo, las mismas latitudes españolas por las que hace poco transité por más o menos un mes. Lo interesante del viaje se dio en términos de las grandes migraciones que están en marcha, en marcha al revés, en el momento actual. La periferia va hacia la metrópoli en busca de fortuna.

Las carabelas ahora se mueven hacia el Viejo Mundo. A su vez, los aludidos indianos son ahora los mestizos, amerindios y blancos latinoamericanos

que penetran en cientos de miles el horizonte étnico y cultural de España y Europa, y que nostálgicos reclaman sus parajes de origen, sus gastronomías, sus ontológicos seres. En hoteles, en taxis, en restaurantes, y en el trajinar de las calles uno divisa la estabilidad y la crisis, la euforia y el desengaño, la nostalgia y la imposibilidad del regreso. El constante movimiento de multitudes de aquí y allá.

Carmen, Isabel, Maite, Sofía, Rosa y tantas más hacen y deshacen camas y sábanas. Unas contentas, otras ladrando contra «los perros» españoles. Carmen es abogada y fue fiscal en su tierra colombiana. Tiene más de fina y elegante que ninguna otra cosa. Cuatro años por tierras ajenas, y limpia que te limpia habitaciones. Echa de menos Miami, Kendall, y no menos la gastronomía de Cali, su población natal. La comida española, dice, es pésima. Los españoles son unos abusivos, aprovechadores. Le pagan 800 euros al mes igual que a todas. La nota de cada cual es 800 más cualquier número de horas extras que puede llevar el sueldo hasta unos mil euros, o sea unos 1.300 dólares arreglando camas y sacudiendo colchones y lavando baños. Para Isabel, procedente de Zamora, prominentemente indígena, casada con un albañil que gana unos 3.000 euros mensuales, incluyendo las horas extras, claro, el mundo navarro es bello. Se come bien, dice ella. Contrario a su tierra, reitera, el arroz se consume poco en Pamplona, y eso le agrada. La dieta es superior en todos los sentidos a la de su terruño. Entre ella y su pareja tienen una entrada de más de tres mil euros al mes. Pronto van a comprar piso. A dos de sus hijos ecuatorianos los traerán. Además tienen dos nacidos ya en España. Ella trabaja sin quejas. Su educación es mínima. Habla con un acento en el que se notan las vocales más abiertas de la España donde ella transita. Tiene, a su vez, una niñera ecuatoriana que cuida de sus hijos. Ha construido una casa en su tierra, pero no piensa volver. No quiere volver. Su caso es del indiano en reverso que ha decidido que va a vivir lo mejor que puede, y esa circunstancia se la da España. Maite, mestiza lojana, también tiene hijos. No dice mucho. Su clase media la coloca en el fiel de la paradoja. Volver no cree que ocurra. No le queda otra que acostumbrarse. Sofía es ecuatoriana también, mayormente blanca, de Santo Domingo de los Colorados. Lo primero que dice es que ya compró un apartamento. Casi dice esto con orgullo y como una seña de identidad de su integración casi total dentro del mundo navarro. Rosa es metropolitana. Trabaja para una reconocida empresa española frente al público. Es una mujer simpática, desenvuelta, una mestiza atractiva y alegre. No parece tener complejos. Ella y su esposo, albañil tam-

bién, cuentan con el roce capitalino y cosmopolita de su lugar de origen, Quito, y de su lugar de traslado, Madrid. Se ha adaptado. En su casa también ingresan alrededor de 4.000 euros al mes. ¿Serán todas reinas o caerán, como en el poema de Gabriela Mistral, en la desilusión y en lo que no pudo ser?

Las migraciones internas se las registra entre los taxistas. Pepe es de Andalucía y Rafa es de Extremadura. Rehúsan aprender catalán y rehúsan dejar a un lado su acento andaluz y extremeño. Confían en estos extranjeros que dialogan con ellos en su coche. Cuentan sus vicisitudes por tierras que no son las de su origen, pero que, no obstante, son suyas, españoles que son. Hablan con cierto resentimiento –lo económico (y hasta lo racial) de por medio– de las migraciones de extranjeros, especialmente los de Marruecos y los del Sur del Sahara. Tienen hijos y familias en Barcelona y Madrid. En Barcelona se adaptan a que sus hijos les hablen con el nacionalismo de la región al que ellos contestan con su insistencia en su propio idioma, deslindando así eso de las autonomías de aquí y allá.

En los restaurantes suenan cada vez más caras latinoamericanas. Unos sirven y otros consumen. No se trata de fomentar estereotipos, pero al escuchar sus dejes uno acaba preguntándoles de dónde son, y ellos dicen de Perú, de aquí o de acullá. Hablan estos hombres y mujeres, y se mueven también, con acentos y gestos que ya indican un híbrido cultural. Casi desaparecen detrás del nuevo enmascaramiento idiomático y gesticulador.

Por las calles y en la pantalla familiar se ve que la homogeneidad pierde terreno ante la heterogeneidad. Hay telenovelas de diferentes latitudes latinoamericanas que se proyectan noche tras noche. El idioma del otro lado del charco reclama su lugar. Hay reportajes en la tele en que algún dueño de algún almacén no entiende por qué un cliente de este o aquel país usa la palabra «angosto». Nunca parecieran haberla oído. Piensan que sólo «estrecho» debería de existir. Está claro que algo ocurre, que algo está en el aire. Además, en la TV ya se dan personajes latinoamericanos, especialmente argentinos cuyo porteño decir se advierte a la distancia. Ellos, los porteños, no todos, claro, estiman que son los privilegiados por la sociedad española. Olvidan que ellos, por muy clase profesional que sean, dieron origen al vocablo «Sudaca», y siguen perteneciendo, más allá de las apariencias, a lo que ese humillante y alevoso vocablo implica y sigue resonando, aunque sea a boca cerrada. Las divisiones latinoamericanas, las de dentro y fuera de las fronteras de cada república, se las atiza por allá también. Parecieran decir –como traicionándose, ocultándose y protegiéndose de quién sabe qué– que no todos

somos como aquéllos. Todos están de acuerdo, sin embargo, que se come bien en España y que la vida, cuando se la vive bien, es buena en todas partes. Queda eso en el aire, porque entrar en la comida y los vinos sería para nunca acabar, y de eso nada.

Lo cierto es que ni museos ni galerías permiten tomarle el pulso a lo que ocurre en nuestro Occidente, como eso de las migraciones. En el Museo Nacional del Prado, en la exposición sobre el *Retrato Español. Del Greco a Picasso*, por ejemplo, yo no vi ni una «pluma» americana. No así en el olor de las ciudades y el hablar de las gentes de tantos países; en las urbes se vive y se siente la oleada de algo que este momento uno apenas puede imaginar, y que el suscrito sólo ha alcanzado a rozar en latitudes usa-americanas donde la hibridez se impone más y más, y, no es exagerado decirlo, con muchos años de ventaja frente a lo que le está pasando a esa Europa en crisis, en transición.

Los antropólogos y etnógrafos, no hablar de los sociólogos, tienen harto pasto para estudios sesudos en torno a esa crisis, y no menos los cronistas y periodistas. Y la literatura y el arte plástico tanto más. ❀

Miami, febrero de 2005

R E S E Ñ A S

**FERNANDO ALBÁN,
CRISTINA BURNEO,
SANTIAGO CEVALLOS E
IVÁN CARVAJAL,
LA CUADRATURA DEL CÍRCULO.
CUATRO ENSAYOS SOBRE
LA CULTURA ECUATORIANA**

Quito: Corporación Cultural Orogenia,
2006, 297 pp.

Este libro contiene cuatro investigaciones que exploran el tema de la «cultura ecuatoriana». Los ensayos analizan algunos segmentos de la producción intelectual de Eugenio Espejo, Juan Montalvo, los escritores del realismo social de los años 30, Benjamín Carrión y algunos debates sobre la identidad ecuatoriana, suscitados en décadas recientes. Animados por un refrescante sentido crítico y a buen recaudo de una tradición intelectual de exaltación patriótica, los autores ofrecen una relectura literaria y política de determinadas piezas del canon letrado nacional. Al margen de las coincidencias o desacuerdos con el libro, destaco el esfuerzo de investigación realizado y el rasgo de inconformidad política que anima a cada uno de los ensayos. No es usual contar con

aportes colectivos de este talento. Aunque un déficit de análisis histórico ronda la obra, según explico más adelante, no hay duda de que el libro atiende uno de los imperativos de la hora presente: repensar «la patria» y promover un debate informado al respecto.

Como se sabe *La cuadratura del círculo* evoca un problema insoluble, formulado por la matemática clásica: construir un círculo de área igual a la de un cuadrado determinado. ¿Qué insinúa la imagen con que se designa a la obra? Según los autores, la denominación del libro expresa

la imposible construcción racional de la identidad nacional... la condición evanescente de la identidad... las falacias de la cultura nacional y la vanidad de los relatos que la crean.

Al mismo tiempo, la imagen

juega con la idea del círculo de estudio, del grupo de investigación que trabaja en torno a un problema... y que dibuja como fin proyectado un conjunto de cuatro estudios, un cuadrado en que se refleje la extensión del círculo (p. 12).

Dos tipos de problemas se desprenden de estos enunciados. El primero ex-

presa la perspectiva de los autores sobre la naturaleza de la identidad nacional y el segundo señala las posibilidades cognoscitivas de la investigación sobre el nacionalismo ecuatoriano. Como se ve, el título no resulta efectista ni casual y, por el contrario, provee una clave estructurante de la obra, a saber: desmontar las falsedades de la cultura nacional e interrogar los relatos en que se autoriza; y sugerir que la identidad nacional, al igual que la cuadratura del círculo, pertenece al orden de los problemas insolubles.

Si he comprendido bien, conviene entonces establecer un primer deslinde con estos planteamientos. La identificación de las falacias e inconsistencias de la cultura nacional no conduce a desbrozar analíticamente uno de los meillos del estudio sobre el nacionalismo. Constituye, en el mejor de los casos, una manera erudita de rectificar errores, si se tiene el cuidado de no alinearse con el positivismo. El problema es que las falacias y los errores de interpretación en la historia de un Estado nacional son parte de su propia formación nacional. Ernest Renan, un autor del siglo XIX muy citado en este tópico, señaló con gran penetración:

El olvido e incluso diría que el error histórico son un factor esencial en la creación de una nación, y de aquí que el progreso de los estudios históricos sea frecuentemente un peligro para la nacionalidad.

Este enunciado nos invita a considerar uno de los tópicos centrales del análisis del nacionalismo: historizar los usos y la vigencia de los mitos nacionales. Esta perspectiva ofrece un camino

más adecuado para comprender la naturaleza de la identidad nacional y su inherente inestabilidad semántica. Involucra el análisis de las condiciones de posibilidad de los relatos y artefactos culturales que crean o expresan las maneras en que se imagina una comunidad nacional. En este sentido, el estudio de la armadura intelectual con que se reviste a los mitos nacionales constituye un filón de una tarea mucho más amplia.

¿Cómo exploran los cuatro autores el tema de la cultura nacional? El primer ensayo «Entre la máscara y el rostro», escrito por Fernando Albán, enfoca el ámbito del pensamiento de Eugenio Espejo, confrontándolo con algunos supuestos de la Ilustración europea. Destaca la función política de la crítica elaborada por Espejo sobre la sociedad colonial y señala las consecuencias que esta intervención abrió al gestar un embrionario espacio público. No obstante, entre la voluntad de revisar Espejo, a partir de una urgencia política contemporánea, y la comprensión del contexto histórico dieciochesco aparecen algunas dificultades que resultan visibles. ¿Cómo funciona la política en una sociedad de antiguo régimen? ¿Cuál fue la naturaleza de la Ilustración católica andina (muy diferente de la Ilustración anglosajona)? El empeño de construir al «Espejo precursor», no sólo de la Independencia sino de la nación ecuatoriana, ofusca el esfuerzo de comprender al «Espejo histórico».

El segundo ensayo «Cuerpo roto», de Cristina Burneo, rastrea las maneras en que se representa el cuerpo femenino en el ámbito letrado del siglo XIX. El estudio se centra en los *Siete tratados* (1883) de Juan Montalvo y *La emancipada* (1863) de Miguel Riofrío, conside-

rada cronológicamente la primera narrativa de ficción del siglo XIX. De acuerdo a la autora, Montalvo experimenta las contradicciones de su tiempo: ama la libertad pero, al mismo tiempo, reprime a las «mujeres que tratan de salir de su cuerpo». El ensayo muestra que, en este universo discursivo, si una mujer incursiona en los ámbitos de la ciencia y la lucha política se pondría en el riesgo de perder su condición intrínseca. Montalvo elabora con sostenido afán un encorsetamiento retórico del cuerpo femenino. Muy distante de esta posición se encuentra Rosaura Mendoza, la heroína de *La emancipada*, un ser de carne y hueso que subvierte en la práctica el orden de género vigente. Cristina Burneo sitúa *vis a vis* los cuerpos femeninos que emergen de las escrituras de Montalvo y Riofrío, y saca gran provecho analítico de este artificio. No obstante, queda pendiente la confrontación entre la mujer del registro histórico y el cuerpo femenino que surge del registro literario.

En el ensayo «Hacia los confines», Santiago Cevallos se dedica a confrontar el territorio literario, que se expande a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, con el espacio nacional. La «maquinaria» literaria, según esta interpretación, presenta personajes en una fuga constante e imposible. El ensayo levanta un inventario de diversos mundos sociales que se inicia con *A la Costa* (1904) y termina en *El chulla Romero y Flores* (1958). En la perspectiva de este autor la maquinaria social y literaria «coinciden como dos engranajes dentro de una máquina ilimitada, incesante. El arte, más que ser un espejo, es un reloj que se adelanta» (p. 127). De manera interesante, el ensayo se in-

terroga acerca de la relación entre los dispositivos de la máquina literaria y el poder expresado en la figura del Estado nacional. No obstante, el análisis literario de este ensayo luce desentendido de los desarrollos de la historia social y política del período. Este contraste le hubiera permitido confrontar de manera más fuerte las «fricciones» (como dice su autor) que se desprenden del tratamiento que la máquina literaria hace de las voces subalternas.

El cuarto ensayo, «Volver a tener patria», el más extenso del libro, corresponde a la autoría de Iván Carvajal. A diferencia de los artículos precedentes, en este se ventila más directamente el tópico central del libro. Carvajal analiza el alegato intelectual y político que Benjamín Carrión lanzó mediante el concepto de «Volver a tener patria», luego de la derrota militar de 1941, y explora la grave crisis política que estalló a continuación de la firma del Protocolo de Río de Janeiro (1942), expresada en «La Gloriosa», una importante movilización popular ocurrida en mayo de 1944. Como se sabe, en ese contexto ocurrió la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (agosto 1944), bajo la iniciativa de Benjamín Carrión. Desde esta institución, según Carvajal, un grupo de intelectuales elaboró el contenido de lo que se convirtió en la cultura nacional oficial, a partir de los años cuarenta. Se buscaba «dotar al Ecuador de una unidad moral, ideológica, cultural, que pudiese consolidar los esfuerzos políticos destinados a salvar la unidad nacional, a propiciar la apertura de futuro a la nación abatida, y a establecer un régimen democrático en el Estado ecuatoriano» (p. 206). No obstante, Carvajal sostiene que el contenido intelectual de esta ta-

rea estuvo viciado desde sus inicios porque Benjamín Carrión y su grupo desconocían al «ser ecuatoriano». No pudieron encontrar una propuesta que integre a los segmentos diversos de la sociedad ecuatoriana: criollos, indios, mestizos y negros. El proyecto de cultura nacional, que Carrión acuñó para la «pequeña gran nación», era una mezcla de historia criolla y restos sobrevivientes del pasado precolombino.

Los intelectuales de la «pequeña gran nación» pusieron al día la 'sustancia' histórica de la nación-Estado; su prehistoria, su historia colonial, su historia republicana, sus valores culturales. Proyectaron ideales para la nación. Tejieron la continuidad de sus mitos y sus héroes: el Reino de Quito, Atahualpa, Rumiñahui, Espejo, Rocafuerte, García Moreno, Alfaro ... Forjaron el sueño de una patria (pp. 221-222).

Este último ensayo prosigue con el examen de la reacción crítica que un grupo de intelectuales de izquierda dirigió a las propuestas de Carrión, a finales de los años sesenta. Continúa con el análisis del debate sobre la identidad nacional, mantenido entre Jorge Enrique Adoum (*Ecuador: señas particulares*) y Miguel Donoso Pareja (*Ecuador: identidad o esquizofrenia*), en la segunda mitad de los años noventa. Considera tanto los efectos y desafíos que la globalización impone al Estado-nación ecuatoriano, como la magnitud de la crisis política en la que este se encuentra inmerso. El ensayo se interroga si es posible «¿volver a tener patria?», en el contexto de esta modernidad tardía, de la caducidad del Estado ecuatoriano y de su gravitante crisis política. «¿Qué sentido podría tener, si tal cosa es posi-

ble?» (p. 280). A diferencia de otros autores y actores políticos que encuentran precisamente en el planteamiento de Carrión una incitación,¹ Carvajal formula una respuesta marcada por un pesimismo intelectual y político. Ante un presente aciago, trenzado por «una cosmética del viejo poder» y por una ausencia de propuestas políticas sustanciales, el autor recula de la política y opta por una ética individual («la dignidad») y por la vindicación del arte (espacio que permite el juego de «otredades»).

El giro que adopta la reflexión de Carvajal, al pasar de la pesquisa cultural al manifiesto personal, redondea la tesis silenciosa que recorre *La cuadratura del círculo*, según se desprende de su lectura: la formación, vigencia y caducidad de la cultura nacional. Aunque los autores advierten en el prefacio que no tienen el interés de formular una conclusión o sostener una tesis general, mi lectura del conjunto de los ensayos sugiere lo contrario. En el prefacio se dibuja un hilo de continuidad entre el deseo de interrogar «aquello que parece incuestionable», el Ecuador, y la aseveración de la caducidad del Estado-nación. Los tres primeros ensayos exploran determinados límites de la fatigosa construcción nacional, mientras

1. Cabe señalar dos ejemplos generados en el campo educativo y político. Ver el manual de enseñanza de cívica elaborado por el historiador Enrique Ayala Mora, *Ecuador: patria de todos*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2005, 2a. ed.; y el plan de gobierno con que triunfó Rafael Correa, a nombre de Alianza País, en la campaña electoral de 2006 para la presidencia de la República del Ecuador.

que el último se ocupa del nacimiento, desarrollo y deceso del último gran proyecto nacional. En este punto introduzco algunos reparos conceptuales a la forma en que se ha conducido el análisis. La identificación y crítica de los errores en que habría incurrido el nacionalismo cultural de Carrión y su grupo se confunde con la expresión de un desacuerdo subjetivo mediado por la distancia temporal. Las naciones se «inventan», en el sentido que Benedict Anderson atribuye a dicha expresión, con los materiales culturales y políticos que existen. El meollo está, por lo tanto, en indagar cuáles eran esos materiales disponibles, cómo los «manipuló» Carrión y de qué manera fueron procesados y asimilados tanto por el Estado como por la sociedad. En vista de que el contenido de la idea nacional es una arena contenciosa, no se puede ignorar qué otros proyectos nacionales compitieron con el de Carrión y cómo este transó con aquéllos.

¿Cuál es la idea de cultura nacional que informa el análisis de este último ensayo? De acuerdo a Carvajal

La cultura nacional es siempre una cultura de Estado, una cultura articulada desde los intereses de las clases dominantes, que fluye por toda la sociedad, que se organiza y distribuye desde las instituciones culturales, educativas, religiosas, a través de los partidos (p. 215).

Como sabemos, la cultura nacional organiza sus contenidos y sus sentidos en medio de una estructura de poder en la que el Estado tiene un papel protagónico. No obstante, una lectura de la cultura nacional organizada a partir del supuesto de que el Estado colonizó

toda la vida social obstruye la posibilidad de tomar en cuenta otros actores y otras voces. La idea de que solo las elites tienen la capacidad de definir o redefinir los proyectos nacionales no se corresponde con el registro histórico. Una de las críticas que el historiador Ranahit Guha dirigió al célebre texto *Comunidades imaginadas*, de Benedict Anderson, anota precisamente las limitaciones inherentes al estudio de los «nacionalismos oficiales», en la medida que interpretan restrictivamente la nación como un aparato ideológico del poder estatal, convierten a los actores subalternos únicamente en consumidores de la idea nacional y transforman a la nación en una totalidad lisa, perdiendo de vista los fragmentos y las cisuras que la componen.

GUILLERMO BUSTOS
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

**JUAN VALDANO,
IDENTIDAD Y FORMAS DE
LO ECUATORIANO**

Quito: Eskeletra, 2006, 474 pp.

Juan Valdano nos ofrece un formidable libro: *Identidad y formas de lo ecuatoriano*¹ uno de los estudios más académicos que se hayan escrito sobre este tema. El estudio, además de ser fascinante, se enriquece con múltiples fuentes históricas, literarias, sociológicas que se aúnan bajo la fuerza centrífuga de un imán que es el concepto de la identidad y se refleja en ese espejo gigante que es nuestra realidad; realidad que, a veces, nos puede parecer distorsionada o displicente, pero, en todo caso, totalmente autorizada por el aval de fuentes, libros y autores, a los que nos remite el autor. Por ello, se insiste una y otra vez en esa realidad y en ese *ser* y no en el *querer ser*, en aceptarse y no en pretenderse; es decir, recalando en una falacia de nuestro ser, ergo de nuestra identidad...

Este hecho, por cierto, se extiende a toda América Latina, pues Leopoldo Zea anotó, ya hace medio siglo, que nosotros, los latinoamericanos, nos caracterizamos por querer ser algo distinto de lo que somos y por vivir en esa constante expectativa «por ser un no ser siempre todavía». Valdano condena ese prurito de querer ser lo que no se es o de menospreciar lo genuinamente nuestro y por ello fustiga a los escritores que, por ejemplo, prefirieron otras lenguas para su prosa y/o poesía,

como el caso de los jesuitas del extrañamiento que ostentaron el dominio del italiano o Alfredo Gangotena que rimó en francés (105), y aunque el autor explica las claras razones culturales que tuvieron para ello, no las justifica. De la misma manera señala cómo Juan Montalvo rindió culto al español del Siglo de Oro con menosprecio del español de su época y cómo él, al igual que Eugenio Espejo, camuflaron su mestizaje: éste con sonoros apellidos, además de insistir en el «Apéstegui y Perochena» (120) y aquél en ese ensayo autobiográfico en el que decía: «mi padre fue inglés por la blancura, español por la gallardía...» (121). Igualmente se señala ese apocamiento de sentirse diferentes o menos que gentes de otras culturas o etnias como, nuevamente, es el caso del Cervantes americano que creía que su «cara no era para pasearla en Nueva York» (121). ¿Parecería que se insiste en la aceptación de un «ser» que no se amolda al ideal del hombre moderno? No, por el contrario, con ello se anota una legitimidad y participación en el mundo de Occidente, un impulso avalado en sus fuentes genéticas y culturales, y en sus grandes valores y alcances.

El libro de Juan Valdano refleja una gestación de no menos de tres décadas. En 1977 publicó *La pluma y el centro*, obra que levantó polémica por su propuesta sobre las generaciones en el Ecuador. Su juicio ha prevalecido. Ya en esta obra se anotan algunas características como «la conjunción de un vasto saber humanista con una lograda expresión literaria». En 1980 apareció *Política y sociedad*, y en 1985, *Ecuador: cultura y generaciones*, además de otros sólidos estudios sobre Espejo y

1. Las citas se indicarán con la página correspondiente.

Montalvo. Algunos de estos ensayos se encuentran incorporados, de una u otra forma, en su libro *Identidad y formas de lo ecuatoriano* que acaba de salir a luz. Juan Valdano es, además, autor de dos libros de cuentos y de cuatro novelas.

Sobre el tema de la identidad nacional o continental se han escrito fascinantes y valiosos libros; cabe que mencionemos algunos de ellos: *Lima la horrible* de Sebastián Salazar Bondy, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Carlos Mariátegui, *El perfil del mexicano* de Samuel Ramos, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, *Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada... En el Ecuador: *El montuvio* de José de la Cuadra (se limita a esta etnia); *Ojeada histórica* de Juan León Mera, cuyo valor resta en su visión de cultura nacional; *Ecuador, drama y paradoja* de Leopoldo Benites, hermosa prosa poemática sobre el devenir ecuatoriano; pero nada como el haber aunado las ciencias sociales, literarias y culturales como lo ha logrado Valdano.

Siete capítulos estructuran el libro de Juan Valdano, los que se suceden en orden cronológico: la audiencia de Quito; el barroco y el mundo colonial; la conciencia criolla; los procesos literarios; la nación y su fragmentación en regiones culturales. Todo esto precedido por el primer capítulo: «Identidad y formas de lo ecuatoriano»; es decir, el planteamiento del tema que se va a desarrollar. El capítulo final, y a manera de conclusión, aborda «La nación ecuatoriana como interrogante» y en donde se vuelve sobre el tema y se reflexiona la cuestión central: ¿Somos, acaso, una nación? ¿Cuándo existe una nación? Se vuelve al inicio: la serpiente mordiéndose la cola.

En el primer capítulo, se acomete con mesura los varios ingredientes que se conjugan en la formación de una cultura nacional, la nuestra, y cómo éstos configuran los contornos de la identidad ecuatoriana: amasa lo cotidiano, lo popular, lo novelesco, lo que despierta y caracteriza aquello que es considerado como lo genuinamente nuestro, lo que nos hace responder con el mismo dolor o placer, lo que nos llena de alegría o nos enluta de dolor, lo que nos intoxica hasta el delirio: el fútbol, nuestras fiestas sacras de la Virgen del Quinche o de la Nube, nuestros onomásticos... los cuyes; lo que nos injuria hasta despertar el instinto animal como cuando se menta a la madre, pero todo esto en amalgama y perspectiva de lo histórico, literario y político. Se abre el espacio de la palabra PATRIA, tanto para aquellos ecuatorianos que llegan a Nueva York con sus crocantes cuyes camuflados, como para los que alientan con vítores a la *tri* (la selección nacional de fútbol) que juega ya en Chicago o en Madrid. Este capítulo, que da título al libro, tiene treinta y un apartados sobre los más diversos temas, pero concatenados unos a otros por el concepto de identidad: el descubrimiento y la llegada de los españoles, el aporte de la cultura negra, el genocidio indígena, su adormecimiento y su sometimiento así como su retorno para diluirse en el oleaje de las otras etnias y culturas, al igual que el advenimiento de *bachiches*, libaneses e italianos. Todo ello en hermosa gama de arco iris cultural-étnico.

Cada uno de los capítulos que siguen desmenuzan el devenir del ser ecuatoriano principalmente en el campo histórico y literario, desde los orígenes en la sociedad colonial hasta nuestros

días. Fascina y mantiene vivo nuestro interés la simbiosis de conocimientos, principalmente de historia (imbricada en la geografía y la sociología) y de literatura, con juicios reveladores y un implacable cuestionamiento de los hechos, los casos y cosas. Para los conocedores de estas materias, su acercamiento, planteamiento y exposición es refrescante como el viento suave y cálido de la primavera, pero al mismo tiempo su continuo cuestionamiento, nos obliga a la reflexión. Para los que poco conocen de la materia, el libro es, además de didáctico, desafiante. En ambos casos estimula y atrapa al lector.

Saboreemos un poco de su prosa y sus juicios en su apreciación del mestizo:

El ser-otro por esencia es el mestizo. En la sociedad colonial el mestizo era un «otro» para el criollo por la parte india que latía en su sangre y, a su vez, para el indio era también un «otro» porque ese resto que no era suyo era español... El mestizo era así un ser patético, la imagen visible de esa «infamia de hecho» que recordaba al español su pecado y a la india su humillación. Para la moral del español, fundada en el honor, el mestizo era la figura de la deshonra; la suya y la de él; y para la moral indígena, sustentada en el sentimiento de solidaridad comunitaria, el mestizo era el testimonio vivo de esa intimidad violada (157).

Juicios penetrantes y reveladores como éstos los vamos a encontrar a lo largo y ancho del texto. El capítulo sobre regiones y fragmentaciones es un incisivo cuestionamiento lleno de denuestos al regionalismo literario y sus varios espejos que lo distorsionan. Por todo lo anotado y mucho más, *Identidad y formas de lo ecuatoriano* es un verda-

dero aporte al autoconocimiento de nuestra realidad y en consecuencia es un libro imprescindible.

El capítulo II se titula «Identidad en gestación» y es esclarecedor porque vuelve sobre la historia, pero esta vez narrada desde un punto de vista que no es exclusivamente de los vencedores –los conquistadores a través de sus crónicas, oficios y adulos a la corona, pues sufren de mutilaciones y deformaciones de la verdad (135)–, sino desde el punto de vista «de los pueblos que fueron sometidos... (pues) es hora ya de reescribir la historia de nuestros países» (135). Con este llamado que claramente es un desafío y un afán de que las cosas se narren desde varias perspectivas, Valdano encara la historia originaria del Ecuador. Para disertar sobre el tema, vuelve primero a la España de la época, anotando datos reveladores que luego se conjugarán en la evaluación de la conquista y la colonia. Valdano llama a esa España una nación

excéntrica, literalmente salida de su centro, salida de madre, un país que se derramó mas allá de sus lindes, de su ámbito; excéntrica en lo político, en lo religioso, en lo ideológico, y excéntrica, además... (porque) sin dejar de ser feudal, pugnó por un capitalismo (136).

En torno a las polémicas entre Fray Bartolomé de las Casas y Sepúlveda, anota que

lo que entonces fue para España un acto justificado... para los pueblos aborígenes, la Conquista constituyó una invasión alevosa de su territorio, la muerte violenta de miles de seres humanos, el saqueo inmisericorde del país, la desaparición de ricas y originales culturas y

la reducción a la abyecta servidumbre de la mayoría de la población (137).

El autor señala, además, que

los misioneros cristianos arrasaron la mitología y el ritual de los pueblos sometidos... la evangelización fue un proceso concomitante con la conquista militar, pues tanto el soldado como el clérigo cumplieron idéntica misión: la destrucción del orden político, social y religioso del mundo aborígen... (143).

Con *sindéresis*, José Martí, en prosa poemática, lamentará en justo reproche:

No más que pueblos en ciernes, no más que pueblos en bulbo eran aquéllos en que con mano sutil de viejos vividores se entró el conquistador valiente, y descargó su poderosa herrajería, la cual fue una desdicha histórica y un crimen natural. El tallo esbelto debió dejarse erguido, para que pudiera verse luego en toda su hermosura la obra entera y florecida de la Naturaleza. Robaron los conquistadores una página del Universo.² Sobre la planicie arrasada, se levantaron los nuevos templos y aposentos... y la violencia –nos dice Juan Valdano– no dejaba de tener un trasunto simbólico, pues otro tanto y en la privacidad, se cumplía el estupro violatorio del blanco conquistador sobre la india sometida (144).

El enjuiciamiento de la conquista de Valdano es solvente por el manejo de fuentes, por su visión clara de la historia y por la equidad de conjugar los va-

rios y, a veces, disímiles puntos de vista. Cabe subrayar que Valdano escribe para un lector en general, para alguien de cualquier latitud terráquea, contrario, por tanto, a muchas historias que tenían un lector implícito. Así, para los cronistas estuvo en mente el emperador (de quien, además, se esperaban favores), y para el escritor de la colonia también siempre estaba presente el reconocimiento peninsular. En ninguno de estos casos, el destinatario no estaba en los pueblos nuevos de América, por ello, como dice Valdano,

resulta vano buscar originalidad en el pensamiento religioso y filosófico de la Colonia y aun en su literatura, en donde la norma era ser como Góngora, Quevedo, Calderón o Gracián (165).

La reescritura de la historia de América es un hecho académico contemporáneo y en el Ecuador hay que destacar la labor que en este sentido ha realizado Enrique Ayala.

En el campo filosófico, la escolástica dogmática era incuestionable, pues ejercía un dominio totalizador. En la prédica de la religión dominaba más el temor al castigo que la idea del perdón (165). Toda alegría era pecaminosa y estaba constreñida... la beatería sustituía a la santidad y el tartufismo a la devoción... (166). En lo sociológico, sólo la limpieza de sangre permitía al individuo ingresar en el mundo académico e intelectual. Por ello es relevante la anécdota que nos refiere cómo Fray Gaspar de Villarreal se ofendió cuando al predicar en la corte del rey hubo algún mentecato y (des)comedido que comentó que el obispo lo hacía tan bien a pesar de ser un indiano. El fraile tomó

2. José Martí, *Obras completas*, La Habana, Lex, 1946-48, I, p. 249.

la observación como una afrenta y se reivindicó que, a pesar de haber nacido en América, «por sus venas no corría sino sangre española» (154).

De igual manera, antes de entrar en el meollo del barroco y el mundo colonial en el capítulo III, se hace un recuento del barroco español y su trasfondo histórico. Y se señala como primera característica el cambio de una época del optimismo victorioso de Carlos V a otra del descenso y decadencia de Felipe II.

Las ilusiones de grandeza se marchitaban temprano, la arrogancia hispana había sido castigada con el descalabro de la «invencible», el oro que de América llegó a raudales ya no estaba en manos españolas, y por el contrario, la pobreza mostraba su demacrado y patético semblante en el campo y las ciudades (219).

Hay una disección de la sociedad española:

el mismo rey, Felipe II, enteco, señoso, siempre vestido de negro, gastó ingentes recursos y esfuerzos en construir el Escorial... La miseria del pueblo llegaba a una caterva de pobres vergonzantes, hidalgos los más, que pululaban por la corte del rey... (220).

Nos refiere el triste merodear de los hidalgos en busca de mercedes del rey o de la Casa de Contratación... así como su aversión al trabajo manual y su prurito de hidalguía. Parecería que se insinuaba aquí a quienes vinieron a América. Este fue el trasfondo del lúcido y universal barroco español donde escritores y pintores del siglo de oro enorgullecieron las letras y las artes de España.

Se hace un recorrido por América de la influencia del barroco y de sus representantes y se anota el aporte artístico de los pintores coloniales ecuatorianos como Goríbar y Miguel de Santiago, así como la construcción de los templos de La Compañía, Guápulo, Santo Domingo. En el campo literario, el *Ramillete de varias flores poéticas...* es una colección de poemas de autores de la época, entre ellos Antonio Bastidas, Jacinto de Evia, quien, además, fue el recopilador y se encargó de su publicación en Madrid. Valdano enjuicia a *Ramillete* como

un arte superficial en el que abundan las loas, los acrósticos y las glosas... Poesía para el besamanos, nacida de la necesidad de complacer y halagar... lo que callaron nos resulta hoy significativo y más importante que lo que se les permitió decir (262).

Juan Bautista Aguirre es el mayor representante de este período y su poesía ha sido reivindicada en el siglo pasado. Valdano hace un estudio crítico meticuloso del culteranismo y del barroco, indicando su temática, su léxico, su sintaxis, capítulos que son faros para el estudio de dicho período.

El capítulo que sigue, el IV, es la exposición de cómo se llevó a efecto el destierro de los jesuitas de la Audiencia de Quito y cómo éstos conocieron nuevas actitudes hacia España y América en Francia e Inglaterra y cómo éstas influyeron en la formación de una visión si no nueva o diferente de su universo cultural, hay un alejamiento de la simple imitación y del avasallamiento mental. En agosto de 1767 se da a conocer la pragmática de Carlos III que ordenaba

se extrañen a los jesuitas de sus dominios; en consecuencia, 60 jesuitas ecuatorianos se exiliaron en los Estados Pontificios. Ellos –junto a otros hermanos de la Orden– representaban entonces la cima de la cultura americana, pues su misión había sido principalmente docente (Universidad de San Gregorio y Colegio de San Luis de Quito), oficio que los había mantenido actualizados en materias filosóficas y teológica, y en otras ciencias, por lo que, y que a la postre, ellos habían llegado a ser la vanguardia de la cultura en América. Al entrar en contacto con otros letrados europeos, advirtieron ciertas falencias en el régimen monárquico español, lo que les condujo a otra forma de ver e interpretar América. En definitiva ello vino a ser una pequeña toma de conciencia, porque se dieron cuenta de que su identidad y destino ya no era España, como lo habían proclamado siempre, sino América (296).

De esta postura mental, y en pos de una identidad propia, nacen varios libros como *La historia del reino de Quito* del Padre Juan de Velasco y su compilación de varias obras poéticas de algunos de sus compañeros de extrañamiento titulada *Colección de poesías varias hechas por un ocioso en la ciudad de Faenza*. Ello contribuirá a un proceso de autodescubrimiento cultural que Juan Valdano ha llamado «el nacimiento de la conciencia de la propia identidad».

Al abordar el tema de los procesos literarios engarzados en la cuestión de la identidad nacional (cap. V), Valdano reflexiona en la historia literaria del Ecuador interpretándola desde la vigencia de patrones culturales y de los valores estéticos imperantes en cada épo-

ca. Propone tres fases bien definidas en la historia literaria ecuatoriana: I) la «Literatura de la legitimación», II) la «Literatura de la asimilación», y III) la «Literatura del reconocimiento». La primera abraza un período que va desde 1534 hasta 1780 y se caracteriza por un predominio total de lo hispánico y la imposición de sus valores: grandeza de la monarquía, triunfo del catolicismo tridentino.

España representada por los conquistadores y sus descendientes. América, con sus indios, mestizos y criollos, se convirtió en el irrecusable signo de la ilegitimidad (336).

Tres nombres clave se registran: Pedro Vicente Maldonado, Juan de Velasco y Eugenio Espejo. En la literatura de asimilación se pone sobre el tapete la inquietud de nuestros escritores americanos por la autenticidad y originalidad de nuestra literatura. Esto se aprecia, principalmente, en Bello, entonces en Chile, y Sarmiento en la Argentina. La inquietud estaba en ir más allá de la independencia política, pues seguíamos con una actitud mental dependiente de España. Se asimilan formas literarias de Europa, Francia principalmente, y se dan nuevas tendencias que van del neoclasicismo al romanticismo francés. Se conjugan los nombres de los clásicos de nuestra literatura y sus respectivas actitudes hacia la lengua, la sociedad y la literatura: Olmedo, Mera, Montalvo. Es a mi manera de ver cómo se debe estudiar nuestra literatura, confrontándola con su medio social y con su escenario. Olmedo se vuelca a las fuentes americanas, Montalvo a las hispánicas y Mera a las francesas por lo

que carece de precisión lo de «asimilación». En la literatura de reconocimiento, el pensamiento del Ecuador llega, como indica el autor, a un encuentro de la realidad propia a través de su literatura, sus artes plásticas y las ciencias sociales. Se hará un recuento –y con juicios muy lapidarios– sobre los logros de nuestras letras: Carrera Andrade, Escudero, Jara Idrovo, el grupo de Guayaquil, Icaza y el indigenismo, hasta los más recientes: Dávila Andrade y Jorge Enrique Adoum, sin olvidar a los grandes narradores Eliécer Cárdenas, Marco Antonio Rodríguez, Jorge Velasco y muchos otros más. La apreciación literaria de este capítulo es reveladora, vigorosa y muy precisa.

Llegamos así al capítulo VI sobre las literaturas regionales, y en el que el autor trata el tema con enorme conocimiento y sin ambages. Se centra principalmente en la literatura cuencana y después de cuestionar el valor de las letras así calificadas de regionales, anota, por ejemplo, que el Azuay

hasta bien entrado el siglo XX, permaneció aislado, incomunicado por la frágil geografía, autosuficiente y ensimismado en una suerte de narcisismo cultural (400). Es en esta autocontemplación narcisista –dice Valdano– que cultiva su literatura, sin otra visión del mundo que su cielo, su gente, su tradición. En el mismo tiempo en que en otras latitudes se desmantelaban las creencias del hombre decimonónico... el cuencano era en su tierra un ser privilegiado, pacífico por temperamento, agricultor por genético impulso, celoso de su tradición e independencia (401).

Hace un recuento minucioso del cinturón social, cultural y económico del

austro y hará un penetrante, agudo y picante análisis de sus vates: Remigio Crespo Toral, Miguel Moreno y Honorato Vázquez, señalando como matices de dicha poesía el paisaje, la vida campestre, la vida emotiva, simbolismo, el arte, el terruño, tiempos pasados, mayo, muerte. Es un capítulo señero para estudiar dicha literatura, una escuela o un autor o simplemente la temática de dicha literatura, o el sitio del poeta en su medio.

El capítulo final, «La nación ecuatoriana como interrogante», cierra el libro pero abre una serie de quemantes hipótesis que quizá el mismo autor, en un estudio posterior, rastree y responda a las preguntas: ¿Somos acaso una nación? ¿Cuándo existe una nación? ¿Fuimos nación en el pasado? ¿Somos nación en el presente? Por supuesto, el tema de la identidad nacional rebasa este estudio y es una inquietud continental, de ahí el sinnúmero de estudios en casi todos los países, como anotamos al principio. Tema palpitante en mis trabajos anteriores, como en *El ensayo hispanoamericano del siglo XIX*³ cuestiono la identidad continental y en *Nuevos temas literarios* planteo la importancia al enunciar

Quando los pueblos carecen o padecen de identidad, caminamos a cuestas el largo camino de la historia, dejando tras sí, apenas huellas visibles. La identidad da cohesión a la cultura y sociedad de una región, de un pueblo y la nutre de colores y matices que la distinguen o la

3. Antonio Sacoto, *Del ensayo hispanoamericano del siglo XIX*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2001, pp. 31-42.

asemejan y la distancian o acercan a otras culturas.⁴

Lo indico con el afán de demostrar mis reflexiones y preocupación por el tema.

El libro de Valdano es clásico en su tratamiento, en la penetración temática, en la medida con la que trata autores y asunto, en el manejo de fuentes, en el desenmascaramiento de actitudes, en el conocimiento de las humanidades, literaturas y artes plásticas, y, por fin, en la expresión literaria: claro y preciso, con gran propiedad y poético cuando es necesario.

ANTONIO SACOTO
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

CECILIA MAFLA BUSTAMANTE,
ARÍ-SÍ-YES.
ANÁLISIS LINGÜÍSTICO Y
EVALUACIÓN DE LAS TRADUCCIONES
DE HUASIPUNGO AL INGLÉS
Quito: Ediciones Abya-Yala, 2004

Arí-sí-yes ofrece una valiosa contribución a las disciplinas de la traductología, la crítica de la traducción, la lingüística —desde el punto de vista de contacto entre el español y el quichua, el análisis del discurso— y por supuesto a la literatura ecuatoriana. Esta obra realiza no solamente un análisis lingüístico y una evaluación de las dos traducciones al inglés de Savill (1962) y Dulsey (1964) de la novela *Huasipungo* de Jorge Icaza; también presenta un análisis lingüístico de los textos mismos de partida, es decir, las versiones de 1934 y 1953.

El libro está dividido en seis capítulos; el primer capítulo presenta una síntesis introductoria sobre las varias proposiciones teóricas de lo que es la traducción, la textualización del texto terminal, los objetivos de la traducción y algunos conceptos de la traducción literaria.

El segundo capítulo, muestra los criterios para la evaluación de la misma, los conceptos de norma y temporalidad y aborda el tema del papel del crítico de las obras traducidas, sus límites y sus alcances.

El tercer capítulo analiza las obras originales de Icaza comparando el discurso de cada versión, los cambios proposicionales en la exposición del habla indígena y la problemática que presenta la variación lingüística en la traducción.

4. Antonio Sacoto, «Algo más sobre identidad cultural», en *Nuevos temas literarios*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1997, p. 51.

El capítulo cuarto detalla las características del habla indígena en los textos originales y cómo han sido traducidos al inglés, además proporciona una acertada ilustración del proceso de traducción, ejemplificándolo desde el punto de vista fonético (cambios vocálicos, consonánticos, etc.), léxico (préstamos completos y parciales) y morfosintáctico (diminutivos, morfemas quichuas, repetición y simplificación). La segunda sección del capítulo describe algunas de las características lingüísticas del habla del indígena en *Huasipungo* en la versión de 1953. La tercera parte del capítulo presenta los procedimientos que se han empleado para representar la variación dialectal del indígena en las traducciones del británico Savill (1962) y del estadounidense Dulsey (1964).

En el capítulo quinto se aborda el tema de los cambios y omisiones que se encuentran en cada traducción como por ejemplo los cambios negativos, cambios de registro y los cambios de la fuerza ilocucionaria.

El capítulo sexto analiza el concepto de la metáfora, el papel de la metáfora en la literatura y la traducción de la misma.

Desde un principio es evidente que esta obra es una valiosa fuente para los estudiosos de la traducción. La exégesis de varios puntos de vista teóricos del concepto de la traducción que se presenta en el primer capítulo proporciona al lector una síntesis de las más importantes teorías debatidas hasta la fecha. Así, hace referencia a las obras de los estudios de Holmes (1987), Hermans (1985) y Schogt (1987), entre muchos otros y presenta algunas de las definiciones provenientes de varias obras, ocasionando una sobria reflexión

sobre la complejidad del proceso de traducción. En este capítulo la autora alude al trabajo de teóricos que enfatizan lo textual, lo semántico, semiótico, lo funcional y lo creativo en el proceso de traducir.

Además de presentar los antecedentes teóricos, esta obra pone énfasis en la necesidad de adoptar una orientación hacia lo cultural, y al hablar de la traducción como un acto de comunicación, se concentra en la función del proceso de la traducción en la lengua y la cultura terminal. Así hace hincapié de las contribuciones de investigadores como Lefevre y Bassnett (1990) al hecho de que un traductor no solamente debe ser bilingüe sino también bicultural y conocer la cultura y el entorno donde se desenlaza el texto original así como la lengua y la cultura de los lectores de la obra traducida.

La autora además explica algunos rasgos teóricos relacionados con la traducción de las obras literarias, donde el nivel de complejidad se incrementa debido a la función de las mismas que puede ser poética, estética, reflexiva, ficticia y muchas veces es a la vez informativa, vocativa, expresiva, etc. La obra explica que cada texto es además único, lo que implica que el traductor debe considerar la importancia del estilo, el tono, la creatividad, la sonoridad, la forma o estructura como en la poesía o la prosa. Según Mafla, los elementos formales en la obra de Icaza, como el registro y el uso del dialecto indígena, son intencionales y por ende se los debe tener en mente al traducirlos a la lengua terminal.

Este estudio aporta mucho a la comprensión de los objetivos de la traducción. Como lo explica, citando a Hol-

mes, el estudio tiene dos objetivos: (1) describir el fenómeno del acto de traducir y del producto de la traducción; y (2) así como establecer principios que expliquen y pronostiquen este fenómeno. De acuerdo con estos objetivos, la autora logra muy eficazmente, realizar un análisis del producto del proceso de traducción de las dos versiones de *Huasi-pungo* y sus respectivas traducciones de 1962 y 1964, ilustrando los puntos teóricos con ejemplos específicos que ayudan a comprender cómo se ha aplicado la teoría en cada análisis.

Desde el punto de vista de la crítica de la traducción, la autora presenta los criterios para la evaluación de la traducción, como la fidelidad, el grado de cercanía que el producto posee hacia el código matriz o al código terminal, y expone los conceptos de Frawley (1984), Hewson y Martin (1991) y Eco (1987); de esta manera aborda los temas de fidelidad lingüística, la fidelidad desde el punto de vista cultural, el concepto de equivalencia así como la norma lingüística y sus cambios a través del tiempo y el espacio. La autora sugiere que al realizar una evaluación de una traducción el crítico debe tomar en cuenta los cambios que la lengua sufre de una época a otra. Además, es preciso evaluar el producto de manera objetiva, reconociendo las normas que ha seguido el traductor original de acuerdo con la época, el estándar lingüístico, estético y moral que han influido en su traducción, así como la diversidad de elementos que influyen en el traductor mismo como sus propias experiencias y las maneras particulares de cómo el lenguaje funciona dentro de una cultura dada. La autora no solamente explica en su obra la labor del crítico, los criterios a los que

deberá adherirse según el propósito de la evaluación, sino que también se rige a ellos en su propia evaluación y trata de explicar porqué una u otra opción lingüística no concuerda con la cultura terminal, o porqué un enunciado ha sido interpretado incorrectamente. También indica que tanto las obras originales como las traducciones pueden tener diferentes objetivos y diferentes funciones. De igual forma, los lectores –tanto de las obras originales como aquellos de las obras traducidas– viven experiencias diferentes lo que inevitablemente da lugar a múltiples interpretaciones de una misma lectura. Además como crítica, está conciente de las normas literarias de los textos de la lengua original y de la lengua terminal y ésto se observa en todo análisis que ha realizado a través de su obra.

Desde el punto de vista de la lingüística, este estudio ofrece una visión panorámica del habla serrana indígena y de los problemas que éste presenta al proceso de traducción de *Huasi-pungo* al inglés debido a las dificultades que operan en varios niveles como el léxico, la sintaxis, la fonética y en especial en el nivel semántico. La obra contiene valiosos ejemplos lingüísticos que ilustran las dificultades que han encontrado los traductores de la obra de Icaza, en parte por desconocer los elementos meta-lingüísticos y culturales de esta comunidad de habla, tan única a raíz del largo contacto entre el español y el quichua. El estudioso de la dialectología española, en particular de la andina, tiene a su disposición una interesante muestra sociolingüística del habla indígena –y más que todo de la percepción subjetiva de Icaza– recogida con el propósito de acentuar este registro en la novela. A

pesar de representar una muestra lingüística creada para la ficción, las ilustraciones que la autora presenta revelan algunos de los cambios fonéticos más sobresalientes, así como los cambios morfológicos, léxicos y sintácticos que se dan en el español andino, acudiendo a referencias de los sistemas lingüísticos del español y del quichua, substanciadas por estudios lingüísticos descriptivos y empíricos (Toscano Mateus: 1953, Haboud: 1996, Gómez: 2003).

Es indudable que la obra *Arí-sí-yes* contribuye al estudio de la literatura ecuatoriana al volver a indagar los elementos literarios de una obra tan importante. En el análisis de dos versiones (1934 y de 1953) de Icaza, la autora alude al motivo que condujo al escritor ecuatoriano a volver a escribir la novela así como qué cambios ha incluido en la segunda versión y por qué.

Este estudio es una excelente fuente de referencia para aquellos interesados en los estudios de traducción, la dialectología y la literatura ecuatoriana.

ROSARIO GÓMEZ

UNIVERSIDAD DE GUELPH,
ONTARIO, CANADÁ.

14 DE JUNIO DE 2005

Bibliografía

- Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1987, 2a. ed.
- Frawley, William, «Prolegomenon to a Theory of Translation», en William Frawley, edit., *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*, London, Associated UP, 1984, pp. 159-75.
- Gómez, Rosario, «Sociolinguistic Correlations in the Spanish Spoken in the Andean region of Ecuador in the Speech of

- the Younger Generation», tesis doctoral, Canadá, Universidad de Toronto, 2003.
- Haboud, Marleen, *Quichua y castellano en los Andes ecuatorianos: los efectos de un contacto prolongado*, Quito, Abya-Yala, 1998.
- Hermans, Theo, edit., *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, New York, St. Martin's, 1985.
- Hewson, Lance, y Jacky Martin, *Redefining Translation: The Variational Approach*, London, Routledge, 1991.
- Holmes, James, «The Name and Nature of Translation Studies», en Gideon Toury, edit., *Translation Across Cultures*, New Delhi, Bahri Publications, 1987, pp. 9-24.
- Icaza, Jorge, *Huasipungo*, Quito, Imprenta Nacional, 1934.
- *Huasipungo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1953, 4a. ed.
- *Huasipungo*, Trad. Mervyn Savill, London, Dobson, 1962.
- *The Villagers (Huasipungo)*, Trad. Bernard Dulsey, Illinois, Southern Illinois, UP, 1964.
- Lefevere, André, y Susan Bassnett, «Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies», en Susan Bassnett y André Lefevere, edits., *Translation, History and Culture*, London, Printer Publishers, 1990, pp. 1-13.
- Schogt, Henry, *Linguistics, Literary Analysis and Literary Translation*, Toronto, U Toronto Press, 1988.
- Toscano Mateus, Humberto, *El español en el Ecuador*, Madrid, Escelicer, 1953.

ROBERTO BOLAÑO,
2666

Barcelona: Anagrama, 2005, 1.125 pp.

*La posteridad es un chiste
de vodevil que solo escuchan
los de la primera fila.*

R. Bolaño

El tiempo para un enfermo es como el aire para un buceador. Una sustancia exagerada, desmesurada que, en el plano de los hechos, no es más que una miseria, una caridad.

Y así es la última –dolorosamente la última– novela del escritor chileno Roberto Bolaño, fallecido en julio de 2003, por una complicación hepática. Y así es el mismo Bolaño en las entrevistas publicadas en Internet.

La oceánica obra póstuma de Roberto Bolaño, *2666*, es una audaz pretensión de infinito. Un despliegue pasmoso de potencia narrativa. Una obra maestra. Luego de cerrar las 1.125 páginas del volumen se siente la angustia del enfermo, la nostalgia de los límites humanos. El ansia por el tiempo que se escurre a través de las manos de un condenado a muerte.

Esa ansia incendia a los personajes que navegan extraviados en la vasta narración.

Buscan algo, una cosa, cualquier cosa, pero denodadamente. Se precipitan en un abismo en cuyo fondo se encuentra una ciudad plétórica de sol, polvo, caos y sangre.

Santa Teresa, la ciudad que se inventa Bolaño para recrear su obsesión por ciudad Juárez, por su desierto, por esa suerte de mar al revés, como dice un personaje, es el núcleo metafórico de la narración. La atroz galería de mu-

jes asesinadas en esa ciudad en los años noventa lo vertebra todo.

2666 está dividida en cinco partes, que el autor pidió que se publicaran de modo independiente, como un seguro pecuniario para su familia. Sin embargo, la familia decidió publicarlas en una sola. Hizo bien. La historia ganó en complejidad y belleza. En esa secuencia desoladora de cadáveres encontrados en los cerros paupérrimos de Santa Teresa (y que ocupa la cuarta y más voluminosa parte) se oculta, dice otro personaje, el secreto del mundo, la esencia impalpable de su mórbido mecanismo.

Allí gravitan impensadamente, en la primera parte, los cuatro profesores de literatura; europeos que van en busca del escurridizo héroe bolañiano, el escritor alemán Benno von Archimboldi. Los intelectuales viajan a Santa Teresa, donde alguien miró por casualidad a Archimboldi. No escuchan las voces de las muertas, ni siquiera saben qué pasa. Pero el caos y la angustia los minan subrepticamente, a cuentagotas.

El estilo de Bolaño es el de un humorista erudito y sarcástico. La primera parte es una parodia excelente de la crítica literaria, de los encuentros y las cátedras universitarias.

La segunda parte es un estudio del camino que un hombre recorre antes de volverse loco. Amalfitano, profesor chileno radicado en Santa Teresa, se dedica a colgar libros en los tendedores de ropa, a ayudar a críticos europeos perdidos, a estudiar las incoherencias de un indígena mapuche y a dejar que el horror lo enajene.

La prosa está cultivada con esmero musical y abunda en momentos de aguda intuición poética y de libertad expresiva. La disposición temporal y espacial

de las escenas obedecen al meticuloso sentido plástico de un maestro. Por vía de ejemplo escúchese esto:

...mientras en el cielo morado como la piel de una india muerta a palos sobrevolaban ratoneros de cola roja. Amalfitano salió...

La Parte de Fate (la tercera) y la Parte de Archimboldi (la quinta) son ejercicios de una belleza, precisión y narrativa de gran aliento.

El tiempo, mendigado a gotas por Bolaño, terminó por producir un titánico texto destinado a sortear con dignidad el paso del tiempo. Aunque, finalmente, toda idea de posteridad solo sea una impostura. La realidad y la posteridad son para Bolaño como la avenida Reforma que describe un personaje de *Los detectives salvajes* y que se parece a un cementerio, pero no como son ahora, sino como serán los cementerios en el año 2666.

EL ENCANTO PROHIBIDO DEL HURTO

No tenía empacho Roberto Bolaño en declarar que en su estancia en México (viajó allá desde su Chile natal cuando tenía 11 años) se colaba en las librerías para hurtar libros de toda clase.

En 1973, poco antes del golpe contra Allende, regresa Bolaño a Santiago. Lo apresan y gracias a unos amigos puede evadirse y vuelve a México para fundar el «Infrarrealismo». Luego viaja a Barcelona y encuentra fama con *Los detectives salvajes* (1998).

EDWIN ALCARÁS

LUCRECIA MALDONADO, *SALVO EL CALVARIO*

Quito: Planeta, 2005, 237 pp.

Una novela es también un espacio de confrontación de la vida y el Eros con el dolor y la muerte. La novela, así planteada, desnuda ante lectores y lectoras, obligados a mirarse en ese espejo, el sentido de la transitoriedad de lo humano: el amor, la amistad, el dolor, la propia muerte. Únicamente en la memoria sobrevivirá ese bailado que nada ni nadie podrá quitarnos: y esa memoria, en este caso, existe porque se sustenta en la escritura que da cobijo a las voces envueltas en la vivencia. *Salvo el calvario*, de Lucrecia Maldonado (Quito, 1962), Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit 2005, es una novela de tono intimista, construida con diversas voces narrativas, de escritura madura y sólida estructura, que se convierte en el espacio apasionado donde la vida combate feroz por tener sentido.

El título proviene de un poema de Emily Dickinson sobre el amor que en la necesidad de aplacar la duda sobre su existencia no tiene «nada que mostrar / salvo El Calvario». Los personajes giran en torno a ese imperativo que exige el triángulo del amor: el protagonista es Miguel Vera, 21 años, poeta vitalista, irreverente con el prójimo y consigo mismo, capaz de amar la vida aún rindiéndose a la muerte una vez que se sabe desahuciado debido a la leucemia, enseña el amor a Susana; Fernando Simpson, 31 años, médico, cinéfilo y músico, discreto, introvertido, sufre sin aspavientos su amor casi imposible por Miguel; Susana Montero, 25 años, conservadora y sensible, ilusionada inútil-

mente por Fernando, encuentra en Miguel en un instante la revelación del amor y su fugacidad. Los tres viven el triángulo del amor de amigos en equilibrio contradictorio con el amor de amantes.

La historia está poblada de momentos profundamente felices en la onda del «carpe diem» (apropiarse de la intensidad del día) ligados a la fiesta de la poesía, de la música, de la intensidad de la amistad. Los espacios de la vivencia del «San Viernes» —un santo muy popular—, el «Karaoke de la Nueva Trova», la lectura de poesía a los transeúntes del Centro Histórico, y el amor y la amistad entre hombres, son construidos con afecto y dulce memoria. También habitan en la novela la tristeza que emana del «espíritu andino», que hace que todo sea tomado a la tremenda, según Carbonell, otro personaje, y el dolor que provocan la enfermedad y la muerte. Lo estremecedor de la novela es la manera como en ella se asume la vida en esa totalidad que incluye al sufrimiento sin dramatismo, a las rupturas afectivas sin odios al final sino con la comprensión de que la finitud es lo que nos define como seres humanos, a la muerte como una parte consustancial a la existencia con todo su dolor a cuestas pero también con su precariedad pues la existencia del mundo continúa.

La novela está construida desde la intimidad de las distintas voces que nos cuentan la historia de estos tres amigos que se aman, como está evocado en los versos finales de Miguel: «más allá de nosotros / la redención posible / lo que fuimos / lo que el amor nos hizo / y lo que somos». En ella, todo está atado: los personajes secundarios y sus historias contribuyen a este fresco en el que

nos vemos envueltos gracias a una narración fluida y vital.

Salvo el calvario, de Lucrecia Maldonado, es una novela memorable por su voluntad de narrar y la existencia de unos personajes impregnados de vitalidad y amor.

RAÚL VALLEJO

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR
TONSUPA, 27.12.05

RAÚL ARIAS,
DUENDE ESCAPADO DEL ESPEJO

Quito: Machete Rabioso Editores,
2006, 119 pp.

Silenciosamente, con su acostumbrada modestia pero también con su conocida brillantez, Raúl Arias ha ido enhebrando este nuevo libro suyo, que tiene como objeto y sujeto de sus preocupaciones a Eugenio Espejo, a quien hoy reconocemos como el padre espiritual de la nación ecuatoriana.

Y es gratisimo el regalo intelectual que hoy nos hace este prestigioso intelectual quiteño, que recoge varios esfuerzos suyos, de distinto tiempo y género literario, enfocados a la reivindicación de Espejo, denostado ayer por sus enemigos colonialistas y, hoy, por ciertos autores de *literatura light*, a los que nuestro autor califica acertadamente como *sexacionalistas*. Una obra de radioteatro, un ensayo, una biografía y una selección de ideas del Precursor, un poema y una obra de teatro completan este volumen que da cuenta no solo de los esfuerzos del autor por capturar el espíritu inquieto y luminoso del Duende Quiteño, desde diversos prismas, sino también de la fecundidad creativa del propio Raúl, originalmente un poeta «tzántzico», pero que se mueve con soltura entre los diversos géneros literarios y particularmente en el teatro, planta de escasa floración en nuestro medio.

Me ha entusiasmado la tarea de Raúl Arias, tanto por lo que tiene de vindicación de la imagen de Espejo, cuanto por lo que propone como mecanismos de difusión de su gesta vital, de su espíritu rebelde y de su rico y variado

pensamiento. Y ello me ha motivado a redactar estas apostillas, que no tienen otro propósito que aportar algunas ideas y datos a esta magnífica obra de mi amigo Raúl:

1. *Sobre enemigos y denostadores del Precursor*. Coincido con el autor en que Espejo es un personaje controvertido y que «desde su nombre provoca controversias, reparos y dudas», por lo que ha tenido, ayer como hoy, enemigos y malquerientes. Y agregó que entre los actuales denostadores del Precursor se hallan algunos enfermos de la peligrosa fiebre regionalista, que buscan oponer a la figura subversiva y patriótica de Espejo la imagen desdibujada y más bien triste de Juan Bautista Aguirre, jesuita sabio a la vez que cura pícaro, quien, cuando no escribía tratados científicos, se dedicaba a redactar poemas cargados de insidia regionalista o sonetos de amor a damas pretendidamente «imaginarias».

No fue casual que, en su propio tiempo, el doctor Espejo se enfrentara al padre Aguirre y le espetara algunas afirmaciones contundentes. En efecto, valiéndose de sus personajes del *Nuevo Luciano de Quito*, Espejo lanzó sátiras contra Aguirre y lo acusó de ser un copista de ideas ajenas y un poeta épico frustrado. Además, luego de reconocer que Aguirre poseía «una imaginación fogosa, un ingenio pronto y sutil», el Precursor precisó que el cura dauleño

siempre se fue detrás de los sistemas flamantes y de las opiniones acabadas de nacer, sin examen de las más verosímiles: el dijo siempre, en contra del otro discreto, *Novitatem, non veritatem amo* (Amo más la novedad que la verdad).

2. *Sobre las Cartas Riobambenses.*

Esta obra, redactada en 1789, es probablemente una de las más significativas de Espejo, puesto que revela en profundidad sus ideas sociales y políticas. Si bien fue escrita a pedido de su hermano Juan Pablo y otros curas del distrito, para oponerse a la supresión de fiestas religiosas que había dispuesto el corregidor Barreto, el Precursor aprovechó para volcar en ella una serie de reflexiones fundamentales acerca de la explotación colonialista, la organización social imperante, el regionalismo, los prejuicios y calumnias de españoles y criollos contra los indios, los valores de la cultura popular y otros temas trascendentes.

Refiriéndose a la explotación colonial, afirmó:

Los miserables indios, en tanto que no tengan por patrimonio y bienes de fortuna más que solo sus brazos, no han de tener nada que perder. Mientras no los traten mejor; no los paguen con más puntualidad su cortísimo salario, no les aumenten el que deben llevar por su trabajo; no les introduzcan el gusto de vestir, de comer, y de la (política) en general; no les hagan sentir que son hermanos nuestros estimables... nada han de tener que ganar, y por consiguiente la pérdida ha de ser ninguna.

Y agregó luego unas formidables apreciaciones sociológicas, dignas de suscribirse hoy mismo:

La imbecilidad de los indios no es imbecilidad de razón de juicio ni entendimiento, es imbecilidad política, nacida de su abatimiento y pobreza... Así los indios, lo que tienen es timidez, cobardía, pusilanimidad, apocamiento, consecuencias

ordinarias en las naciones conquistadas (...) Hoy, por la nueva educación y trato de gentes que logran, se conoce que son muy hábiles y capaces de la disciplina más sublime y exquisita. Fuera, pues, de nuestros escritos y papeles, las palabras instinto, rusticidad, imbecilidad y bobera de los indios.

En cuanto al regionalismo, Espejo lo percibió ya como un cáncer que minaba la unidad y el progreso del país, el que se alimentaba de prejuicios sociales y culturales, pero que iba configurando ya un sistema de explotación y desigualdad entre regiones. Escribió en ese memorial dirigido al monarca:

Los guayaquileños, enemigos irreconciliables de los serranos, extorsionan a éstos sobre manera, y estos mismos... deben ser seguramente verdaderos buenos cristianos llenos de caridad, ô muy infelices abatidos, pues que les llevan víveres; pudiendo a buena cuenta esperar, que aquellos salgan a buscarlos con sus géneros, y con su plata. Los curas están por misericordia divina muy distantes de inspirar pensamientos crueles: antes influyen los más dulces, y favorables a la humanidad en común, y a su propia Patria en particular, cuando manifiestan el deseo de que los guayaquileños se versasen en el tráfico con la Sierra ... a fin de que se alterase el método de comercio, bajo de ciertas reglas, que se deben prescribir por la augusta autoridad de Vuestra Caritativa Real Persona, con la memoria de que el año próximo pasado de 1788 fueron excluidos de Guayaquil y sus pueblos los comerciantes serranos, con el frívolo motivo de que llevaban el contagio del sarampión, encendido tiempo había sin este motivo; y a ésta causa perdieron todos sus intereses, y lo que es más sus propias vidas, arrojados al campo,

sin socorro alguno; de modo que esas montañas están pobladas de cadáveres serranos.

3. *Sobre las ideas políticas de Espejo.* Este es un tema vasto, que ha merecido muchos estudios y merecerá sin duda varios más. Empero, hay un aspecto no tratado hasta hoy por los estudiosos de Espejo y que merece una atención particular, por todo lo que aportó a la conformación definitiva del pensamiento político del Precursor: me refiero a su vinculación con la Orden Masónica, que se produjo en 1789, durante su destierro en Bogotá.

Espejo fue introducido en la masonería junto con Juan Pío Montúfar, por Antonio Nariño, Precursor de la independencia neogranadina y quien había fundado poco tiempo atrás una logia llamada «El Arcano Sublime de la Filantropía», contando para ello con la ayuda de ciertos notables hombres de ciencia españoles enviados a Santafé de Bogotá, que eran masones. Uno de ellos fue el sabio naturalista José Celestino Mutis, que fundara una escuela de pensamiento científico en la Nueva Granada y Quito, y otro el mineralogista Juan José D'Elhúyar, quien, años más tarde, se trasladó a México y llegó a ser Gran Maestro de la masonería en ese país. Lo cierto es que en ese círculo secreto de los patriotas bogotanos, Espejo se dedicó a estudiar todas las obras del liberalismo europeo que existían en la biblioteca de Nariño y pudo conocer a fondo el ideario republicano que animara la independencia de los Estados Unidos y que por esos mismos días era proclamado por la Revolución Francesa.

Es más, en ese grato ambiente intelectual concibió Espejo la idea de fun-

dar en Quito una logia similar a la de Nariño y fue así que redactó su notable «Discurso a la Escuela de la Concordia», publicado ese mismo año de 1789 por la imprenta bogotana de don Antonio Espinosa de los Monteros, gracias al financiamiento de Montúfar.

4. *Sobre su pensamiento científico.* Espejo, médico y patriota a la vez, tuvo una absoluta claridad sobre los deslindes entre el pensamiento científico y la mitología religiosa. Una claridad que nos es indispensable hoy mismo, cuando, pese a los progresos de la ciencia y la tecnología, todavía hay unas mentalidades colectivas profundamente influidas por la mitología religiosa y los dogmas. Por esto, cabe recalcar esas palabras que escribió el Duende Quiteño con motivo de la epidemia de viruelas que por entonces azotaba a la ciudad:

Antes de todo es preciso que el pueblo esté bien persuadido ... que las viruelas son una epidemia pestilente. Esta sugestión era ociosa en Europa, en donde están persuadidas generalmente las gentes, que no se contraen sino por contagio. Acá las nuestras parece que están en la persuasión de que es un azote del cielo, que envía a la tierra Dios en el tiempo de su indignación. Por lo mismo, haciéndose fatalistas en línea de un conocimiento físico, creen que no le pueden evitar por la fuga, y que es preciso contraerlo o padecerlo como la infección del pecado original; impresión pernicioso, que las vuelve indóciles a tomar los medios de preservarse propuestos en la Disertación.

5. *Sobre su sentido de la historia.* Espejo supo apreciar el sentido social y la utilidad cultural de la ciencia histórica.

Por eso escribió en sus *Reflexiones sobre las Viruelas*:

La propensión del hombre es transcribir al papel las cosas memorables que acontecen en su tiempo y tener el cuidado de dejarlas en memoria a la posteridad.

No quiero alargar más estas apostillas, que solo buscan introducir en el lector un renovado interés por adentrarse en las páginas de este libro apasionado y apasionante.

JORGE NÚÑEZ SÁNCHEZ
QUITO, 13 DE ABRIL DE 2006

JORGE ICAZA,
TEATRO

Quito: Comisión Nacional Permanente de Conmempraciones Cívicas / Libresa, 2006, 119 pp.

Este año, como bien sabemos, celebramos el centenario de Jorge Icaza y Pablo Palacio, ambos escritores fundacionales de la moderna literatura ecuatoriana. Icaza, no solamente como indigenista, sino en su tratamiento del lenguaje, en su preocupación por la problemática del mestizo, en la creación de una suerte de picaresca urbana que aborda los conflictos interétnicos de una *ciudad chola*-. Ciertamente, Jorge Icaza ha declarado que, para él, realmente nació la pasión literaria dentro del teatro. Según algunos datos biográficos recogidos por los estudiosos de Icaza, sabemos que en 1924 inició estudios de medicina en la Universidad Central, aunque a causa de la muerte de su madre, ocurrida en 1927, debe abandonar sus estudios para trabajar. Así, Icaza aprendió a desenvolverse como oficinista e incursionó simultáneamente en el teatro. Hacia 1928 entró a la Compañía Dramática Nacional como galán joven, de la cual llegó a ser primer actor y luego director.

Entonces en 1928 nace el fervor de hacer teatro y nace en mí la afición literaria. Al ver que se producía teatro en el Ecuador pero que los autores nacionales escribían obras bastante deficientes, yo que ya conocía el teje y maneje de la escena me dije: ¡hombre!, yo puedo ha-

cer esto y ahí empecé a escribir. Empecé a escribir en 1929.¹

Sus tres primeras obras de teatro —*El intruso*, *La comedia sin nombre* y *Por el viejo*— fueron representadas entre 1929 y 1931, por la Compañía Dramática Nacional en las tablas del Teatro Sucre. Lamentablemente, estas tres primeras obras no pudieron ser publicadas. Es con su cuarta pieza teatral, *¿Cuál es?*, cuando Icaza inicia una nueva etapa en su desarrollo como dramaturgo. *¿Cuál es?* —estrenada y publicada por primera vez en Quito en 1931—, evidencia, por un lado, un esfuerzo experimentalista y, por otro, una fuerte influencia del pensamiento psicoanalítico. Durante esta época, a comienzos de la década del treinta, Icaza se ha convertido, según sus propias palabras, en un «devorador de libros»:

Entre esos libros que devoré estuvieron los que llegaron a ser 14 tomos de las obras de Freud. Al devorar esos 14 volúmenes yo me quedé bajo la influencia terrible de Freud. Yo tenía a Freud hasta en los bolsillos. Y escribo esta pieza. *¿Cuál es?*, que es un complejo de Edipo ya con nueva tendencia y nueva técnica teatral. Hago que un hermano sueñe su odio hacia el padre; que el uno le mate al padre en sueños y el otro no pueda matarle en el sueño por celos con la madre, claro. Al final hay una reyerta entre los hijos y el padre. El padre resulta muerto. Entonces la pieza termina con los hijos desesperados que preguntan cuál fue el asesino del padre. Por eso el título de la obra. Esta pieza causó un poco de escozor en el público conservador (Entrevista, p. 115).

Como ha señalado el crítico Agustín Cueva, a propósito de esta obra, el asesinato del «padre» significaría, para Icaza, la ruptura definitiva con la temática y técnicas europeas. *¿Cuál es?*, reúne un conjunto de acciones y parlamentos, nacidos de raíces insospechadas, según los postulados del psicoanálisis, entre las sombras de la subconciencia: ese lugar psíquico donde las verdades humilladas —calladas, reprimidas— se instalan para atacar. Como afirma el Hijo No. 1:

Eso me pasa siempre que se me mete un deseo. Tiene que salir en cualquier forma, tiene que darse a conocer, de lo contrario, el pobrecito revolotea en mí y me vuelve triste, colérico; hasta que un día se le ve aparecer en una forma que a mí mismo me horripilar (p. 24).

Postulados del freudismo, conflicto y testimonio del hombre contemporáneo, moderno sentido teatral, son elementos que están presentes en esta pieza de teatro: la escena como cartel de conflictos y complejos; lo psíquico como enigma y misterio no solo para quien lo contempla sino para sí mismo; desconfianza de la razón y de la realidad evidente; protagonismo de los sueños, portadores de un saber oculto, de una revelación; asesinato del Padre, representante de un orden tiránico; complejo de Edipo.

En la misma edición de *¿Cuál es?* Icaza incluyó otra pieza corta titulada *Como ellos quieren*. Esta obra, también marcada por la influencia del pensamiento freudiano, emplea interesantes recursos escénicos, pues «la sombra del Deseo» es elemento protagonista que provoca mutaciones en las escenas: suspensión del tiempo y diálogo in-

1. Entrevista a Jorge Icaza, realizada por Enrique Ojeda y publicada en 1961.

terior del personaje, a través de voces reprimidas y sombras ocultas. *Como ellos quieren* tiene como protagonista una muchacha que rompe con los moldes represivos de una familia aristocrática, en favor de su propio deseo, anhelante de libertad y de vida. Esta obra dramatiza la naturaleza caprichosa del alma humana y el deseo, «eterno compañero de la vida», como fuerza poderosa que arrastra fatalmente al humano cuando es reprimido y subyugado. «Quiero ser yo y no una máscara», afirma la muchacha al final de la obra. Sabemos que el diálogo interior –presente con mucha fuerza en esta obra– es uno de los recursos literarios más importantes de Icaza, en su definición del conflicto del mestizo ecuatoriano: sujeto atravesado por dos sombras interiores en pugna –la voz del padre blanco y la voz de la madre india–. (Entre paréntesis, y a propósito de *El Chulla Romero y Flores*, Icaza ha sostenido que «No hay monólogo interior en Hispanoamérica sino diálogo interior porque nuestro espíritu todavía no está cuajado, no está hecho, no está completo»).

Antes de abordar el relato, Icaza explora una vez más los dominios del teatro con la comedia *Sin sentido*, publicada en 1932. Esta pieza es, desde la mirada de Cueva, la más interesante de todas, «porque con ella el propio autor abandona el ámbito doméstico, para lanzarse a descubrir con su literatura el hambre y la problemática social». Es una pieza de tipo filosófico, al decir de Icaza, en la que el protagonista pretende manipular el alma humana para hacer de otros hombres máquinas de perfección, a costa de reprimir el amor –«esa cosa larga color de chocolate»– el instinto de vida, de gozo sexual y de

fiesta. Sátira al proyecto iluminista de «hombre ideal», crítica a la razón, celebración de la naturaleza humana, con todo lo que de complejo, contradictorio y ambiguo hay en ella. *Sin sentido* es esa «lucha estúpida» contra el hambre –el más grande de los obstáculos humanos–, contra la naturaleza humana –imposible de domar–; contra todo eso que «ellos llaman estupideces de amor, única energía que conserva la existencia y la razón de la vida». Otra vez se trata de una pieza que dramatiza el tema del parricidio, de rebelión ante la ley del padre, como único camino de liberación y salvación.

Con *Sin sentido* Icaza cierra un ciclo: fin de una etapa, explícitamente marcada por el pensamiento de Freud, y que, al decir de algunos críticos, se habría adelantado en mucho al teatro del absurdo y al teatro de ideas. Sin embargo, cabe resaltar que sin conocer esta primera trayectoria dramática resulta algo manco nuestro conocimiento e interpretación de narrativa de Icaza. Toda su reflexión literaria en torno a lo que se conoce como «el trauma del mestizo», motivo recurrente y punto culminante de su obra, está fuertemente influida por la concepción freudiana del sujeto: diálogo interior de voces conflictivas y sombras ancestrales en disputa; el motivo del enmascaramiento y la simulación –práctica de traducción cultural que confunde los límites entre copias y originales– como estrategia de supervivencia en el contexto de una sociedad altamente jerárquica y represiva –detrás del disfraz, los personajes ocultan el origen étnico y la procedencia social–; el tema del parricidio –matar la ley del padre blanco para dar cabida a la presencia simbólica de la madre india–.

María Zambrano, estupenda filósofa de procedencia española, ha señalado, a propósito del freudismo, que «Allí donde empieza la vida, empieza también la astucia, la simulación y la máscara. La naturaleza física no se envuelve en nada; aparece desnuda. Y mucho menos, podemos imaginarla dentro de ella, una fuerza, un poder que intente resistir al conocimiento humano. En cambio, todo lo que et vivo, se esconde. Y lo humano mucho más que todo. La primera condición de lo psíquico humano sería la tendencia a encubrirse. El afán de vestido, de máscara» (p. 129). Fascinantes puntos de convergencia entre la propuesta icaciana y el pensamiento de Freud: desamparo del hombre moderno, sentido trágico de la vida y afán de máscara.

Después de esta obra teatral, Icaza incursionó en la narrativa, en 1933 da a conocer la colección de cuentos *Barro de la sierra* y en 1934 *Huasipungo*. Publicada por primera vez en 1936 y estrenada en Buenos Aires en 1940, *Flagelo* es la última pieza de teatro escrita por Icaza. Esta obra ha sido considerada por los críticos Agustín Cueva y Juan Valdano como una especie de manifiesto literario, indispensable para comprender el indigenismo de Icaza. En este texto hay un personaje llamado Pregonero que, desde un costado del escenario, explica la sucesión de varias estampas en las que los indios de la serranía son flagelados por sus amos. El novelista sería este pregonero que, desde el distanciamiento y la exterioridad, «pregona» y denuncia un mundo que no es suyo. Explotación y dominio del indio desde un poder que expresa una triple y vieja alianza: el latifundista —«ha trabajado en la obra, ha hecho la orquestación del cua-

dro»—, el militar y el fraile —«humilde apuntador [...] aliado del fute y de la fuerza»—. El crítico y dramaturgo Patricio Vallejo ha señalado que *Flagelo*

es una obra que se acerca a Artaud y a su teatro de chillidos y explosiones íntimas de los actores, donde la palabra busca tener el mismo valor que tiene en los sueños.

Efectivamente, esta pieza es no solamente una poética del indigenismo icaciano, sino, además, una obra altamente experimental y simbólica, pues pone en escena un látigo, cuyos furiosos golpes dialogan en doloroso contrapunto con las voces, cantos y danzas de los indios en una orquestación de chasquidos, música, ruidos y cuerpos portadores de palabras rotas y quejas antiguas.

Icaza es un maestro en el manejo del diálogo, muy probablemente como resultado de su oficio como escritor inicial de obras teatrales. Los diálogos —con estructura de expresión poética— dan cuenta del habla de los distintos estratos socio-raciales de la sierra ecuatoriana y de las relaciones de dependencia y antagonismo que se establecen entre ellos. Icaza sorprende aún más en el dominio del diálogo colectivo, aquél que busca representar las voces anónimas de una masa colectiva: el barrio, el vecindario, «la indiada», «el cholero». Diálogos cuya matriz literaria definitivamente podemos reconocer en *Huasipungo* y *Flagelo*.

ALICIA ORTEGA CAICEDO

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR
QUITO, 2006

MARÍA LEONOR BAQUERIZO,
LAS GRANDES COSAS SE
PIERDEN EN LA NIEBLA
Guayaquil: [s.i.], 2005, 87 pp.

Nuevamente la palabra con sus sonidos y misterios. La vida recreada enfrentando al tiempo y sus disfraces. Los colores, los gestos, la memoria... y siempre el impostergable deseo de inventar e inventarse. El oficio de la escritura como descubrimiento-revelación: «Todo se pierde en el tiempo»... *Las grandes cosas se pierden en la niebla*.

María Leonor Baquerizo en su segundo libro *Las grandes cosas se pierden en la niebla*, nos entrega 22 cuentos que tienen el sello de un discurso que avanza y se detiene en la riqueza de la digresión, de ese caminar y entretenerse para desperezar el instante, entreabrirlo en cada movimiento, con cada detalle. Como lo registra uno de sus cuentos: «sabe que usará todos sus sentidos para ordenar cada letra». Y en este nuevo ordenamiento desordena la cotidianidad, para conducirnos como lectores a través de un encadenamiento semántico.

Una breve muestra de esto, es el texto «Sentidos», cuando el personaje reflexiona sobre el rito amatorio:

Es más, la palabra «sentido» empezaba a diluirse. Adquiría muchos significados desordenados y perdía algunos. Cada letra parecía desaparecer de atrás hacia delante. Sin duda la última estaba olvidada, la «s» de sentidos, saber, sensatez, se permitió perderla. La «o» se confundía, se escondía detrás de obediencia, obcecación, obscenidad, obligación, orden, odio, orgasmo, olvido...

Envuelta aún en la incertidumbre de lo real y lo inventado no sabía exactamente qué sentía; solo estaba segura que jamás dejaría escapar la primera «s», la que le permitía soñar, salir, y siempre sentir.

Umberto Eco, en su libro de ensayos *Sobre literatura*, nos dice que

las obras literarias nos invitan a la libertad de la interpretación, porque nos proponen un discurso con muchos niveles de lectura y nos ponen ante las ambigüedades del lenguaje y de la vida.

El universo recreado por la autora es un juego permanente con las cosas perdidas en la niebla: los emblemas de la infancia, el transitar y creer que todo se alcanza en algún momento. Es a la vez mirar el mundo, con sus íconos y sus detalles; descubrirse en otro y otro espejo —que nunca será el mismo—, pero sobre todo es reescribirse para inmortalizarse frente a lo efímero.

A manera de anécdota, comparto con ustedes lo que en algún momento le decía a María Leonor, luego de escuchar uno de sus cuentos en una clase de literatura: que percibía en su escritura una aparente ingenuidad al decir las cosas, ocultando una fuerza, una tensión, en ese doble tono de su relato. Al leer este libro lo confirmo: su discurso narrativo nos coloca en un instante y nos desubica; a la vez nos desplaza de ese instante para llevamos a reflexiones más profundas y existenciales. Da cuenta de ello el texto «Doble disponible»:

Cansada de inventarse se desmorona. Ansía ser «la lejana», la de Cortázar, pero ese era un cuento y esto es real. Todos la están viendo... Sin querer desa-

parecer del todo cruza la línea y trata de colocarse en el lugar de ella, la lejana. Los espejos quebrados ya hace algún tiempo no le permiten verse completa. Mutilada siempre, desde cualquier ángulo, se volvía a inventar. Era todas y ninguna.

En el cuento «Ella y yo», al igual que en «Ana» —otro excelente texto de este libro—, encontramos la reiterada dualidad:

Me levanto y me miro al espejo... soy yo con mis ojos cansados y sin brillo; es cuando sale ella y me mira con los suyos, que brillan con intensidad. Decido ignorarla... me equivo y salgo con desgano a caminar; solo lo hago por los huesos, ella lo sabe y se ríe de mis huesos, de mi pereza, se ríe de mí... Traté de recordar algo que leí el día anterior que pensé que no olvidaría nunca... siento una voz detrás que recita lo leído, es ella, nuevamente, ahí, completa... Ella empieza a halar con fuerza hacia el lado opuesto, no logro avanzar, utilizo toda mi energía. En esa lucha nos mojamos, nos tocamos, nunca la he tocado; nos empezamos a diluir en esta pelea. Solo queda un gran charco, me veo en el reflejo del agua, soy agua, con rostro pero sin sonrisa, la busco a ella, es agua, sin rostro pero con sonrisa. Esperaré a que el agua deje de fluir, a que el sol seque el charco, para ver quién queda, ella o yo.

En este nuevo libro de cuentos se reafirma la constante particularidad de un discurso sobrio, escueto pero de gran intensidad, insinuación y agilidad, recursos inherentes en la obra de María Leonor. También encontramos unos microcuentos donde la autora ya no cavila, ni acude a la riqueza de la digresión sino con precisión y destreza nos colo-

ca ante una ráfaga de significados y sensaciones:

Cito el texto «Arcoiris incompleto»:

Amarilla se puso cuando le habló al oído, el azul recorrió todo su cuerpo cuando tocó su mano. Nunca conoció el rojo; dijo que volvería.

Sentidos, sonidos, cabeza y cuerpo, finitud, doble reflejo... mejor no pienso... Todo está sucediendo ahora... son los audaces y obsesivos juegos de la palabra; los cuadros y las esferas con su poder recurrente y simbólico, la exquisitez de insinuar sin nombrar: *Las grandes cosas se pierden en la niebla*, metáfora nostálgica de la existencia y sus ritos, de una imaginación que conjura sus tantas vidas, sus tantas muertes. En cada escena la ambigüedad del espejo junto a una cotidianidad que respira y se desvanece... para retornar e inventarse en el oficio de la escritura.

MARITZA CINO ALVEAR
UNIVERSIDAD CATÓLICA DE
SANTIAGO DE GUAYAQUIL

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ,
CATÁLOGO DE ILUSIONES
Quito: Eskeletra, 2006, 152 pp.

Catálogo de ilusiones es el tercer libro de cuentos que nos ofrece el escritor Raúl Serrano Sánchez. Con éste se hizo acreedor, en 2004, a la Primera Mención del Premio Nacional de Literatura, convocado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, y el Municipio de Guayaquil.

Catálogo de ilusiones es el título; con sutil ironía, Raúl nos anticipa desde el inicio la materia de este trabajo: sus personajes conforman ciertamente un catálogo, pero de las formas que puede tomar el desencanto, de diversas estrategias –muchas veces fallidas– de supervivencia, de caminos alternativos en el proceso de existir, no abstractamente sino en un país concreto, en ciudades como esta Quito de nuestros días, o en un pueblo de provincias. Personajes solos, pero activos, que proponen estrategias, que no pierden la esperanza y apuestan a obtener de la vida algo más de lo que parece negarles, un sucedáneo, por ejemplo, o una versión personal del amor. Porque no obstante los fracasos, prevalece al final la impronta que deja la ternura, la certeza de una condición profundamente humana de estos seres de ficción, a despecho del devenir histórico y de un entorno que continuamente los orienta hacia la degradación o la exclusión.

En los cuentos «Indicios en la niebla» y «Los ocultos pájaros de tus pechos», los personajes principales ingresan, de una manera casual en apariencia, en un macabro juego ajeno, un inextricable ámbito de sensualidad, do-

minado por mujeres misteriosas, atra-yentes y lúgubres, que los aprisionan. Pronto se evidencia, con asombro, que no desean abandonar esta locura, pues esto implicaría retornar a aquella otra, lejana, de su realidad previa: Uno de los personajes caracteriza aquella realidad de la siguiente manera:

una madre que se hundió con sus sueños de arena, una hermana explotando las virtudes y la dinamita de sus caderas para evitar que la pobreza volviera a ser la pesadilla de siempre; y la tía que se quejaba sin pausas, sin importarle mi infancia, los gallos del padrino cantando dentro del armario (p. 23).

En «Los ocultos pájaros de tus pechos», Zenaida es una suerte de hija del diablo, que seduce y marca, que deja sin palabras al narrador, condenado por siempre al exilio y al silencio. En ambos textos los personajes persisten en la prisión, pues el otro mundo de su vida previa parece desvanecerse, desprovisto de sentido. Uno, como lector o lectora, se pregunta: ¿Dónde yace entonces la locura? ¿En permanecer en el radio de atracción de estos seres semi-infernales, o en la existencia desquiciante del mundo de «la realidad»?

Su opaco y triste vivir cotidiano es el escenario al que tampoco desea regresar la adolescente del cuento «La tarde trae hojas rotas», instalada en la casa de huéspedes de su tía y en la vida del viejo señor Octavio. Su padre, que murió ahogado, y su madre, enajenada, constituyen sus referentes de lo real. Para el señor Octavio, en cambio es la ciudad lo que desquicia, a partir de su modernidad repleta de sucesos incomprensibles, inconexos, incoheren-

tes para él y para su historia personal, tales como el suicidio del boxeador —«porque después de su última pelea en la radio dijeron que era un fracaso para el país»—, p. 56; el de los futbolistas brasileños sorprendidos besándose en los baños del Hotel Colón, o

las noticias de que todo se derrumba por otros lados del mundo, que los peruanos no nos van a devolver ni un trocito de los kilómetros por los que él fue declarado héroe nacional (p. 58).

Desquiciantes son también los recuerdos, el sentirse perdidos —él y sus contemporáneos—, «sin saber qué bus tomar en esta ciudad que sienten extraña» (p. 62). El viejo y la adolescente se refugian entonces en placeres prohibidos, mirando ella algo de su padre en él, legándole el anciano su viejo gallo que es un recuerdo vivo, una memoria persistente: regalo de su padre «cuando estuvo a punto de matarlo porque no pudo ganarle a un gallo peruano en una de las ferias de la frontera» (p. 60).

Ancianidad y goce erótico: ese también es el tema de «Estación de ceniza»; placeres que no resultan apropiados, a criterio de los hijos y los nietos, quienes no están dispuestos a tolerarlos. El final resulta premonitorio para la relación de pareja del pintor —testigo *voyeurista* de esos amores—.

«Una garza en la esquina del cielo» y «Ritual al final del día» son otros dos textos que tienen elementos en común: la ciudad que desplaza, que niega posibilidades de existencia, y personajes que eligen partes cercenadas del cuerpo humano para reivindicarse. En «Una garza...» el protagonista, Claudio, lleva una pierna del cadáver de una bailarina

al piso que comparte con su amigo, un fotógrafo de piernas. El fetiche de carne empieza a heder, por más que le unta ungüentos y esencias, pero Claudio alucina y duerme junto a él, al tiempo que se arrebatata más y más:

por las noches le exige como una posea. El pobre (...) es un fantasma que recorre el piso como si no pudiera vomitar, decir lo que lo descompone (p. 48).

Personaje silenciado, este Claudio; alguien que no se siente escuchado, el de *Ritual al final del día*, y que cercenará su oreja para enviársela a Liona, a fin de que ésta le preste atención; antes le ha enviado orejas de otros, y ahora espera ser más convincente.

La condición de alucinados a causa de la ciudad y el desamor es un rasgo que encontramos también en los cuentos «Sonata para un iniciado» y «La noche desnuda». En «Sonata...» Raúl Serrano reflexiona, además, sobre la contradictoria identidad del mestizo, encarnado en el gris burócrata Juan José Sangurima; éste, en el más puro afán de supervivencia, se embarca en el sueño o delirio de ser Paul Karson, exitoso hombre de negocios, extranjero. Además de individuo dichoso, Karson es receptor de un don celestial, el de la luminosidad corporal, y con ello seduce a las mujeres a despecho de su rostro cargado de verrugas que se diseminan cada vez más. Habitante de una ciudad que azota y condena, de una realidad de tinieblas que apresa, realiza la prestidigitación de transferir su memoria al asumirse como Karson. En «La noche desnuda», la protagonista es una lúbrica mujer, cuyas infidelidades conyugales resultarían más crueles por cuanto

implican a enemigos altamente reconocidos como tales en el imaginario del país y de su clase social: fue amante de unos traidores durante la invasión del Perú, y de Naún Briones, el célebre saltador de caminos y enemigo de la oligarquía terrateniente lojana.

Mucho tiempo después ellos llegaron a la conclusión de que la guerra vino con su lujuria, su juego de brocados, los guñíos para los bandoleros... (p. 86).

Mujer que envía a que quemen los libros, porque son como brújulas, perseguida hasta su vejez por el amante-sombra de quien no ha conseguido huir —y que es quien le recrimina—. Distintas estrategias de supervivencia, la de Sangurima y aquella de la mujer lúbrica, similares resultados de enajenación y soledad, similar condena; en las decisiones de los cercenadores de partes del cuerpo humano —Claudio y el cortador de orejas—, en cambio, se roza el límite de lo permitido y lo tolerado por la misma sociedad que vuelve posibles estos actos; los dos están a punto de ser delatados por los hedores que emanan sus habitaciones, por las evidencias de los descuartizamientos.

En el cuento «Que tus ojos no me vuelvan a buscar» conmueve la inagotable ternura de Malú, por intensa, inútil y desbocada; por ser un despropósito en esa ciudad, donde solo habitando la noche ella podía volverse más real.

Había heredado de Marilyn Monroe esa gana infinita (...) de ser escuchada, de que le tuvieras un poco de compasión, de que le regalaras un pedacito de lástima o un guiño del cielo, incluso un abrazo postizo (p. 71).

Malú, aquélla de la lealtad sin límites, la amante del dramatismo —por ello de la noche—, de las bromas perversas; la coleccionadora de hombres y de olvidos, Malú en fuga, recordada en toda su sensualidad y su ternura, en su desquiciamiento y sus delirios por uno más de aquéllos a quienes ayudó: su propio hermano. (Un hermoso fresco de Malú nos acompaña persistentemente mucho después de haber terminado de leer el libro de Raúl).

Y llegamos al cuento más emblemático del libro, el excelente «La lluvia que te niega», alegoría de los tortuosos caminos del descubrimiento de la sexualidad. Texto cruzado por la advertencia de las tías: «Cuidado con abrir los ojos, cuidado con caer en la tentación de imaginar lo que no debes» (p. 128), plagado de indicios tales como el pájaro que aparece premonitoriamente al pie del catre —y que persiste, disecado, en el espejo—. De alusiones a los años de juventud del narrador, en un decrepito caserón invadido por murciélagos. Allí el tío, un viejo héroe de pérdidas guerras del país, es continuamente silenciado y desautorizado; al final muere, curiosamente, «con los ojos vaciados y en la boca un pájaro, al que la tía Eufrasia llamó 'El alma de Lucifer'» (p. 127). Para ese tío las noches eran una prisión, un calabozo; para las tías, «la catedral de Satanás», razón por la cual debían exorcizarlas, llevando al joven a sus aposentos para los baños, que no eran otra cosa que rituales de sexualidad perversa, contenida, denegada. El texto finaliza con el deseo del narrador de regresar, para «recoger los últimos vestigios, las palabras que aún no han de dar con la boca del tío Ezequiel» (p. 138). Porque este cuento nos habla de

la sexualidad, sí, pero sobre todo de las palabras desautorizadas, de aquellas otras, falsas, que precisan de la luz del día para desmentirse.

Como se ha podido ver, la mayoría de los personajes descritos en este *Catálogo* son individuos solos, alucinados, portadores de una sexualidad que se convierte en cárcel, placer insano o socialmente reprobable, muchas veces en tortura; jóvenes y viejos que perdieron la esperanza por igual, desplazados por el devenir de nuestra historia y de la modernidad. Casi siempre los retratan observadores más o menos cercanos a ellos, que se anclan con firmeza en la lealtad —a contrapunto del entorno—, en una cierta ternura, en el intento de comprender o de tocar a esos otros pares malditos; a los que han transado con la locura, a los adoradores de fetiches constituidos por estrellas de cine, personajes históricos o simplemente partes desmembradas de cadáveres humanos. Los retratan evadiéndose entre olores que torturan, entre pájaros y murciélagos que se confunden a lo largo del libro, entre plumas, aves muertas y sangre, desde encantamientos, deseos insatisfechos planes fallidos y recuerdos que no los dejan en paz. Este es el *Catálogo de ilusiones* que sucintamente se nos muestra, dejándonos la intuición de que existe más, mucho más; con seguridad no los olvidaremos en mucho tiempo: son los personajes del excelente libro de Raúl Serrano Sánchez, que los invito a disfrutar.

MARTHA RODRÍGUEZ

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

CARLOS MARTÍNEZ SARASOLA, NUESTROS PAISANOS LOS INDIOS

Buenos Aires: Emecé Memoria
Argentina, 2005

La editorial Emecé reeditó en nuevo formato, luego de siete reediciones sucesivas desde 1992, la investigación *Nuestros paisanos los indios* del antropólogo Martínez Sarasola, que propone una mirada integral del problema indígena en la historia argentina. El autor examina este problema con gran originalidad y solvencia, buscando descubrir dimensiones antes no exploradas o desarrolladas.

El libro aparece por primera vez en un clima de nuevas discusiones e inquietudes por el quinto centenario de la llegada de la conquista española a América. Por otro lado, la escritura del ensayo presenta una organización cronológica que le otorga la posibilidad de estudiar el protagonismo de los indios en la historia nacional y, finalmente, se trata de una escritura vital y rentable que, sin desconocer las tensiones y conflictos que el problema indígena entraña para la Argentina, posee un estilo accesible para una amplia gama de lectores, más allá de los habituados al ensayo académico.

El trabajo se sitúa, precisamente, en aquella contradicción donde se mezclan y confunden las paradojas definitivas de la nacionalidad como el sacrificio, la pérdida, y la exclusión. Martínez Sarasola examina los elementos fundamentales del tema indio en la Argentina: 1. «Las culturas originarias» (desde el origen de los primeros habitantes de nuestro continente hasta la sistematización de las regiones culturales en el si-

glo XVI); 2. «Las culturas originarias en la conformación nacional» (análisis del impacto de la conquista y de las políticas de las naciones independizadas en las culturas indígenas) y 3. «La cuestión indígena» (la complejidad de la situación del indio después de la «Campaña del desierto»). Completan este exhaustivo estudio histórico antropológico anejos de mapas, cuadros, testimonios, publicaciones periodísticas y fuentes inéditas. Se destacan, además, las esclarecedoras y pertinentes notas y el anexo «Bitácora de transición» que contiene lo actuado sobre la problemática en los gobiernos de Ricardo Alfonsín y Carlos Menem.

La investigación se realiza a través de una relectura de las sistematizaciones de las regiones culturales que se agrupan bajo los grandes temas enunciados. La vida de los indios en Argentina es enfrentado buscando dar cuenta de él en su tiempo y en su circunstancia. Pampa, Patagonia y Chaco son los espacios de conflicto marcados (o demarcados por casi 500 años de fronteras móviles), por la guerra, la angustia, el cautiverio, las migraciones compulsivas y el confinamiento. En esos escenarios toma vigor la mixtura entre cristianos e indios que fue conformando una nacionalidad sin territorio definido. El recorrido que propone Martínez Sarasola nos pone en contacto con la falta de eficacia para convivir con los indios y con la complejidad que ofrece «la tierra de indios» como un territorio sin modernidad, mestizo, problemático y, no obstante, abierto, en continua transformación y que se proyecta hasta el presente como un tiempo y un espacio que nadie termina de asimilar.

En un país que se proclama «país sin indios», el título *Nuestros paisanos los indios*, cita del Libertador José de San Martín, es revelador de una metodología de trabajo que permite advertir una postura teórico histórica y una visión sobre la identidad americana y de las contradicciones que conforman una nacionalidad proyectada imaginariamente hacia la raza europea, «blanqueada» que apenas tolera a «los indios mansos» o a los «civilizados a tiros».

ZULMA SACCA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA

STALIN ALVEAR,
EL REINO DE LOS VENCIDOS

Quito: Libresa, Colección Crónica
de sueños, 2006, 157 pp.

Con recursos literarios y técnicas narrativas propias del neorrealismo postmoderno actual, *El reino de los vencidos*, de forma similar a lo que acontece con el best seller *Soldados de Salamina* del español Javier Cercas Mena (1962), desarrolla su trama narrativa bifurcándose en dos historias paralelas: por un lado, está la de dos ex becarios de la Universidad Patricio Lumumba de Moscú, el ecuatoriano Carlos María y el estudiante de medicina hindú Karangith, quienes después de haberse graduado y haber regresado a dar su contingente profesional en sus respectivos países de origen, coincidentalmente, años después, vuelven a reencontrarse en un estudio de postgrado en la ciudad de Gante, Bélgica, circunstancia que la aprovechan para recordar su pasada vida estudiantil en común y contarse las historias de vida y amor de que han sido sujetos pacientes, actores y protagonistas, durante el tiempo que se habían perdido de vista.

Por otro lado, está la historia de la magna empresa de escribir una novela que había emprendido Mirna Aldunathi, la esposa del médico oftalmólogo hindú Karangith, como un mecanismo de compensación y autorrealización frente a las frustraciones e insatisfacciones que le producen las veleidades ideológicas políticas de su cónyuge, quien por la desmedida ambición de ascender, con la mayor celeridad posible, todas las escalas del poder político de la India, traiciona a sus pretendidos ideales

socialistas de juventud y se convierte en un hábil político dispuesto a hacer uso de todas las triquiñuelas hasta llegar a ser su primer ministro. Por estas razones y como contrapartida al grisáceo entorno familiar con quien le ha tocado compartir a la futura primera dama de la India, la novela de Mirna Aldunathi se construye con personajes que «lo perdieron todo», pero que vivieron de acuerdo a su elección, a lo que quisieron ser, a lo que les dictaba su conciencia, porque se la jugaron todo, limpia y enteramente, en la vida y en el amor, sin fríos cálculos de las consecuencias que pudieran advenir. Por ello, a decir de la propia Mirna Aldunathi, su obra ficticia:

es una novela y aquella que la escribe, el personaje central, una sencilla dualidad de circunstancias (...) Esta novela toca la mezquindad del pensador con poder, del que escribe en un gran medio, del más inteligente que nadie y, por lo tanto, el más engreído, el más amargo. También a la devastación de la nobleza humana, a las jerarquías del impudor, al rastrerismo político e intelectual (...) Sus posantes son los perdedores, masculando sus triunfos paranoicos, su feliz desdicha. Toca a la temura, a los jirones de la dignidad que no se dejan morir, aunque la derrota persista (...) se da modos con la poesía, con la luz y su ceguera, también con la amistad producida por la soledad y el sufrimiento (...) (pp. 108-109).

El acto de presentación pública de esta novela, con el apoyo financiero y logístico del esposo de la autora y ahora primer ministro de la India, sirve de pretexto y oportunidad: «para reunir a los lumumberos que juraron volver a

verse cuando con alguno de ellos ocurriera algo especial (...)» (p. 104), en un inolvidable día de recuerdos, intercambio de anécdotas y conciente certeza de que nunca más volverán a reunirse en similares circunstancias.

El milenario, complejo, conflictivo y aún irresuelto problema del racismo se evidencia y denuncia en esta novela: «quise sugerirle que el racismo era un fenómeno más hondo que las explicaciones y más controversial que lo resuelto por los textos» (p. 17), son las palabras con las cuales el autor-narrador replica a su amiga, amante y coteránea Eugenia, cuando abordan tan espinoso tema mientras estudiaban en la Universidad Patricio Lumumba de la capital rusa; la represión militar en contra de los dirigentes y partidarios del socialismo, el comunismo y otras ideologías de la izquierda marxista que ha sido desatada por parte de las frecuentes dictaduras latinoamericanas y del Ecuador se explicita y denuncia:

Corría el año de 1963 cuando la junta militar apresó a dirigentes del comité central y de otros partidos en todo el país. Líderes como Pedro Salme, recluidos en celdas individuales, y los demás repartidos entre delincuentes comunes y desfalcadores (p. 17).

La burla de los militares de baja graduación, convertidos en instrumentos ejecutores de la represión armada, en contra del principal líder del comunismo ecuatoriano Pedro Saad Nivahin es muy explícita: «Y ahora ¿qué dice el comunista, el gran orador, el terror de los ministros de Estado?» (p. 22) le increpan al indoblegable y ya veterano dirigente tomado prisionero, por cometer

el «imperdonable delito» de defender sus ideas libertarias; la defensa de la necesaria y total libertad, autonomía e independencia del arte y la literatura de cualquier mecanismo de extraña injerencia es muy frontal y directa, de la misma forma que lo es la crítica a su vulgar instrumentalización en procura de apoyar y contribuir a hacer tangible realidad un proyecto ideológico y político, aunque éste fuera el socialista que profesa el autor:

Cuando el artista pinta para el poder o escribe para ese gusto, asume su propia castración. No es al arte, es a la vida a quien traiciona. Es mejor la pancarta raída, mal escrita, la de los revolucionarios de las primeras fábricas, que la editada en serie en las carpinterías estatales: eso lo verás en el desfile del primero de mayo (p. 23).

La autorreflexión, la literatura autorreflexiva, la meta literaria, en la mejor línea de la tradición inaugurada en Latinoamérica por Pablo Palacio y Felisberto Hernández, están diseminadas en el discurso narrativo de *El reino de los vencidos*, bien sea para diferenciar la naturaleza de los personajes ficticios frente a los que habitan el universo de la realidad real:

Dejé en claro que a diferencia de las jerarquías de la vida real, casi todas omnisas, en la literatura no hay personajes de primera (...) No hay buenos ni malignos, temerosos ni cobardes, indignos ni cabales. Si alguien los daña o los encumbra, la culpa es de quien los inventa, de quien los eterniza para que nos tomen cuentas y nos sigan los pasos. (pp. 13-14).

La meta ficción sirve, también, para explicitar las argucias de los creadores de obras literarias, quienes para escapar de las cadenas que siempre existirán en la realidad crean universos ficticios que les franquean caminos de escapatoria a sus oscuras y rutinarias existencias:

(...) puesto que el autor, nunca libre de alguna cadena, se desata solapándose en esas criaturas que vivirán la aventura del desconcierto y la desolación. (p. 14)

Los procesos dialécticos que tienen que enfrentar los que se proponen crear una obra artística literaria de calidad y trascendencia, en cuya actividad los niveles de avance o estancamiento no siempre son los mismos o no tienen similares niveles de complejidad:

hay veces que un capítulo fluye del envión, para luego atascarnos en un par de líneas, en una carrera de caballo y parada de burro. El problema es que nos parecemos a los dos y, más, al segundo, ironizó, el más joven, burlándose. (p. 101)

La dificultad para encontrar la palabra justa, el término preciso, el vocablo correcto como se explicita al aludir a la novela de Mirna Aldunathi: «Quiere tocar todo, pero las palabras, como las estrellas, se esconden cuando más se las busca»; la natural relatividad en todas las acciones humanas, incluida la valoración o revaloración de nuestros héroes históricos está presente en *El reino de los vencidos*:

Le advertí que los héroes se enmohecen en las estatuas y que también están hechos de pureza y de fango, de fulgo-

res y derrotas, de asedios y olvidos. (p. 17)

Los personajes de la novela que escribe Mirna Aldunathi, como la militante de la izquierda latinoamericana, la guatemalteca Soledad Dalton, incluso, llegan a rebelarse contra las formas en que han sido representados por la autora en la historia ficticia que construye: «Caso aparte el de esta mujer que recibió la novela como una traición, en la que un infidente publicitaba su deshonra» (p. 122).

La intertextualidad, que es otra de las características del neorrealismo postmoderno del momento actual, es muy evidente a lo largo de *El reino de los vencidos*. Unos pocos ejemplos serán suficientes para confirmar este aserto: observando las muecas de la guatemalteca Soledad Dalton, la ecuatoriana amiga de narrador protagonista Carlos María, Eugenia, retrotrae a su mente un texto de uno de los maestros del cuento latinoamericano del siglo XX, el mexicano Juan Rulfo: «todavía veo sus muecas, y sus muecas eran los más tristes gestos que ha hecho un ser humano»; está la cita de Jorge Luis Borges imbuida de hedonismo, pero no por ello menos plétórica de profundo pensamiento filosófico existencial:

(...) he cometido el peor de los pecados que un hombre puede cometer. No he sido feliz. Que los glaciares del olvido me arrastren y me pierdan, despiadados. Mis padres me engendraron para el juego arriesgado y hermoso de la vida, para la tierra, el agua, el aire, el fuego. Los defraudé. No fui feliz. (pp. 54-55)

O la indirecta alusión a su poesía, de la misma que la hindú Mirna Aldunathi tiene los más elogiosos conceptos:

A lo mejor, por eso, al pedir el libro de un ciego argentino, envidió sus horizontes, sus luceros, sus barcos amontonados de palabras perfectas, ninguna puesta en otro sitio que no fuera el exacto, porque exacta era su poesía y astrales las alas de su vuelo. (p. 53)

De Le Ronsard se recuerda parte del soneto que le escribiera para inmortalizar a Helena de Troya:

Y cuando tú estés muerta y yo esté muerto, nada habrá de este amor de que hoy hablamos: ámame, entonces, mientras eres bella. (p. 116)

Y de Conrad, con la que Stalin Alvear cierra su reino de los vencidos: «había algo de belleza en aquella desmedida y salvaje esperanza»; otros autores directamente citados en *El reino de los vencidos* son, entre tantos más, el libertador Simón Bolívar y el multifacético escritor mexicano y premio Nobel Octavio Paz.

La filosofía del desarraigo, de la erranza, del viaje permanente, del nomadismo, de la búsqueda de nuevos amaneceres, nuevos soles y nuevos paisajes, que tanta presencia ha tenido en la historia y cultura lojanas, en *El reino de los vencidos* está representada por quien, a decir del narrador protagonista, «su destino era la franqueza y su atributo, el estoicismo», la gitana Madame Quintraleo, puesto que según las palabras de esta viajera de la geografía, la cultura y la vida: «También es bueno no

tener patria. La patria es un cariño que esclaviza y atonta, una argamasa de intereses que no cuenta contigo» (p. 68).

Por supuesto que el eterno y recurrente tema del amor, el desamor o el olvido, muy propios del corazón humano, está muy presente en la novela que reseñamos. En primer lugar está el amor de Carlos María, uno de los narradores protagonistas, por su compatriota Eugenia, a quien luego de una separación de cuatro años la recibe en el aeropuerto de Moscú, como nueva becaria de la Universidad Patricio Lumumba y con motivo de este esperado reencuentro le dirige un piropo, muy a la ecuatoriana: «Con ese cabello, hasta con lentes quedas preciosa» (p. 8), esta ecuatoriana, de incorruptible consistencia ideológica, es además, la principal crítica de Carlos María, por su clandestina participación en el lucrativo mercado negro de intercambio de divisas: «Esa, mi actitud, le pareció a Eugenia indigna de un militante de la *jotacé*, de quien juró quererla» (p. 18); se narra la historia de amor, sin final feliz, del mismo Carlos María con la gitana Madame Quintraleo, especie de ideóloga de los eternos desarraigados de su etnia; se recrea el amor de la mujer que va a acompañar en la celda al líder del comunismo ecuatoriano Pedro Salme (¿Pedro Saad?), noble actitud que le arranca al veterano comunista y líder de los trabajadores del Ecuador estas frases llenas de amor y gratitud: «vos serás el sol de mi celda, la bulla del mundo serás, serás la que consigas del silencio que no me vuelva loco» (p. 25); y, finalmente, está el amor y la pasión hacia Mirna Aldunathi como mujer, sentimiento humano que induce a que un

amigo íntimo suyo, con el apoyo de un truhán, planeen y ejecuten el asesinato del primer ministro Karangith, tal como, con frialdad y cinismo, le confiesa a la viuda uno de ellos:

Si a esa extrema humillación llegué, creyendo que así usted podía ser mía, lo demás importa poco. Haga cuanto quiera: bórreme de su novela, máteme, pero por favor acuérdesese de mí (p. 156).

Y junto con las más humanas de las pasiones: amor, desamor, deseo, traición, desencanto, sordidez, arribismo, ambición, ostentación, ansia de posesión está, también, la más noble y desinteresada de ellas: la amistad, porque, como dice Stalin Alvear, «por lo neutra, sólo la amistad es una pasión duradera».

YOVANY SALAZAR ESTRADA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
LA LIBERTAD, AGOSTO DE 2006

MARCELO BÁEZ,
DALTON OSORNO, EDITS.,
EL ESCOTE DE LO OCULTO:
ANTOLOGÍA DEL RELATO PROHIBIDO

Quito: b@ez.editor.es / Libresa,
2006, 183 pp.

El escote de lo oculto: antología del relato prohibido reúne 14 historias de autores ecuatorianos, en la que destaca la presencia de las mujeres escritoras que hoy narran con pulso firme. En estos textos se conjugan todas las formas posibles del deseo y el placer, que, claro, no excluye sus correlatos como la perversión, la soledad, el amor y en muchos casos sus realizaciones, frustraciones e imposibilidades. Dentro de este naípe de lo que los antologadores Dalton Osorno y Marcelo Báez llaman «lo prohibido», la culpa, desde sus múltiples formas de expresión y de deformación de lo humano, no deja de estar presente con sus alucinantes interrogantes.

Este ejercicio antológico tiene algunas particularidades, pues los compiladores ejercen un doble oficio: primero como lectores que buscan, desde el placer, entendido como Roland Barthes lo comprende, compartir a los hipotéticos lectores y lectoras un haz de textos en los que el placer del lector que emana de los cuerpos y lo escrito los ha llevado a escoger lo que, estiman, es producto de ese riguroso ejercicio lector; de otro lado está la práctica del escritor (ambos lo son), que no se incluyen, asumiendo un rol que, citando a Claudio Guillén, definen como «lectores de primer rango». Para Guillén,

El supremo objetivo de este tipo de lectores es el de organizar textos éditos e inéditos en un espacio nuevo que constituye un todo coherente que es este libro (p. 15).

Desde esta perspectiva, los compiladores logran su objetivo: cada una de estas 14 historias, que incluyen fragmentos de novelas, se insertan en una nueva cadena de sentidos. Incluso, los fragmentos entran a ser parte de este mosaico en el que los signos rotan con dimensiones que resultan ser parte del placer del texto, sin importar mucho el orden que les demos al iniciar su lectura. Diáspora que representa, en la escena postmoderna, lo que tienen de fragmentario los tiempos que nos acosan y desconciertan. De ahí que esta antología, a su vez, devenga en un artefacto que transmite, irradia, las diversas conflictividades que afrontan y confrontan los personajes en sus distintos momentos. Sujetos inmersos en un mundo de alucinaciones que poco o nada les importa saber si es moderno o post, y cuánto tiene de hueco, de «tiniebla subjetiva» como diría Pablo Palacio, precursor de muchos de los autores convocados. Mujeres a su vez que ejercen la libertad superando temores fundados e infundados, derribando murallas que las llevan a habitar el placer en medio de horrores que hacen que ese placer, de pronto sea, como el goce y el deseo, actos absolutamente subvertidos.

Hay una pregunta que se impone: ¿en qué medida lo que oculta este escote hoy tiene la calidad de «prohibido» e irreverente? ¿Es verdad que todo lo que se cuenta aquí guarda ese estatuto? La pregunta deconstruye lo que desde el poder de la ficción estas histo-

rias no sólo reinventan sino que desacreditan. Creo que más allá de la espectacularidad de la cultura del escándalo en la que nos vemos inmersos a diario, estos textos, precisamente, ponen sobre la mesa de disección lo que concierne a la literatura, esto es, su capacidad para poner en descrédito aquello que la cultura del consumo massmediático, por tanto inmediato y burdo, pretende legitimar.

Dentro de ese juego de los descréditos, lo que consigue esta antología es, también, colocar en un terreno de conjunciones y disyunciones, lo que viejas y quejumbrosas instituciones han sabido manipular para, supuestamente, garantizarle a los hombres, primero a los hombres, un rol que en el mundo occidental no precisamente ha sido heroico, y a la mujer, marcarle, con letras escarlatas, fronteras que le recordaban todo lo que les estaba vedado. Ese mundo de tabúes y represiones consuetudinarias, aparentemente hoy, podría pensarse dentro de los escamoteos de la globalización, ha sido superado. Pero ocurre que en la cotidianeidad sabemos que las mismas reacciones que provocó en 1926 la publicación en la revista vanguardista *Hélice* un cuento espeluznante como «Un hombre muerto a puntapiés», en los noventa volvieron a reproducirse cuando el cuento se insertó en un soporte, con el que la literatura moderna, sobre todo la de Palacio y los del 30 supo mediar, como es la crónica roja. Igual cosa se produjo cuando el freudiano Humberto Salvador publicó *Camarada* en 1933, uno de los primeros textos en los que esa otra dimensión de lo prohibido, como es el lesbianismo, está presente. Sabemos cómo se escandalizaron las buenas concien-

cias con un libro cargado de violencia sexual y verbal, es decir, de poesía descarnada, como *Los que se van* (1930). Antecedentes de lo que este *Escote de lo oculto* retoma, y que al entrar y salir de las 14 historias, tenemos la sensación de entrar y salir de un caserón en el que vamos encontrando vestigios, partes de cuerpos que son piezas de una memoria, de una historia que da cuenta de estigmas criminalizantes, condenas y excomuniones; de fugaces y eternas celebraciones de lo prohibido, y, sobre todo, de vastas y siempre truculentas soledades.

Desde la historia de apertura, «Bulevar Manigua» del poeta Fernando Nieto Cadena, hasta la que cierra el ciclo, «Reunión» de Gilda Holst, hay una constante que aparece y se oculta entre las claves que se emiten: la soledad como un puñal tan parecido al que nos legó Giorgio de Chirico y que, desde entonces, ha llevado a ciertos fanáticos de la hipocresía a pretender curar los males de la violencia con recetas peregrinas, tan «regeneradoras» que son la evidencia, al menos en parte, de todas sus culpas y degeneraciones con las que en algo pretenden corregir, aunque siempre convirtiendo al otro en el indeseable, en el antropófago.

Los cuerpos que hablan y callan, los que entregan lo que están convencidos es parte de las ceremonias del amor; los que se atreven más que por alguna convicción ideológica, lo hacen por lo que las pasiones les dictan, están nadando en esa agua densa de la soledad. De pronto, sus gritos y aullidos de placer sólo son los lamentos a quienes el placer les permite, en muchos casos, como a Jacinto y Julián del emblemático texto

de Javier Vásconez, «Angelote, amor mío», destrozarse los disfraces, que en el caso de Jacinto, el aristócrata al que hasta la risa le saquearon sus cofrades de pantomima, son los disfraces de una clase que los supo cultivar hasta llegar al culto de la máscara, con la que siempre gustan decirse aquellos elogios que les permiten habitar sus paraísos artificiales, en los que ninguno termina por reconocerse en sus miserias.

Pero sucede que la fauna humana convocada a este breviario, es la fauna que torna prohibido y oculto lo que la mirada del poder, con su aparataje que le permite vigilar y castigar, convierte en diferentes y réprobos. O sea, es la fauna que al contrario de la mayoría «espesa y municipal» se atreve ir más allá de todo principio del placer. Es la fauna que trasgrede lo instituido desde ritualidades que anuncian y desajustan toda perturbadora modernidad, y que incluso, establece nuevas reglas de juego. De ahí que estas 14 historias coparticipen de su tiempo por ser la mirada otra, la desdeñada, que puede pintar lo que a veces leemos como parte de esas crónicas rojas donde la sangre y lo humano devienen parte de un circo en ruinas. De ahí, también, que lo que oculta este escote no sea nada secreto y prohibido, pero que se torna tal cuando no es parte de las reinenciones que la literatura es capaz de forjar. No se trata de escandalizarse (no es el propósito de los antologadores ni de los autores de los textos), se trata de lograr aquello que va más allá de lo que ningún autor sospecha, pero que siempre genera incomodidad, tormentos, neurosis, desquicios. Porque ese aquello es lo que cada lector, es su compromiso, podrá

de alguna forma amplificar en el circuito de los sentidos. Se trata, como diría Gombrowicz de «lo humano en búsqueda de lo humano».

Esta selección considera a autores posteriores a los de la década del 30, se trata de voces cuya percepción de los nuevos tiempos los lleva a hurgar en los laberintos de los nuevos códigos y de las nuevas sensibilidades y desprecios, y pone en entredicho la queja de cierta crítica que insiste en repetir que sobre los escritores ecuatorianos posteriores a los de la década fundacional del 30 pesa el síndrome de Falcón, esto es, lo concerniente a los realismos militantes de lo político; el problema no es la carga, sino de quienes (el poeta Vallejo lo explicó acertadamente hace mucho tiempo) al meter el hombro han equivocado sus estrategias. Lo cual, por cierto, no es un conflicto ni compromete a Gallegos Lara ni a Jorge Icaza y al resto de sus contemporáneos.

Este escote, precisamente, devela aquellas «pequeñas realidades» que juntadas, como advertía el alucinado Pablo Palacio, terminan por mostrar cuán monstruosa es esa realidad que todos fraguamos en lo que Raúl Vallejo llamada «las esferas de la conciencia». Sin duda que la gama temática gira en torno a un eje: el placer, pero lo que torna interesante al conjunto son los matices que ese eje al moverse va generando.

Y lo que provoca son vectores, hondas que tejen campos magnéticos, zonas de interferencia en las que los cuerpos siempre van en búsqueda de lo que todos esperamos tener y cuando lo tenemos, cosa espantosa, no sabemos cómo hacer para que no deje de ser

una llamada doble; ese estado de continuos desafíos, de pasiones que bien pueden terminar en un cuadro de Chagall o de Gustav Klimt. De ahí que Carolina Andrade en «Stripper (con el vestido más viejo)» ponga en el escenario un raptus de liberación; que Jorge Dávila Vázquez, con «De importación directa», haga de la casa del placer, como bien reza el verso de Gil Vicente, «la caza de altanería»; sus furias, todas reelaboran la tragedia con ese ácido atroz que es el humor. Natasha Salguero, que a los tiempos retorna a la narrativa, lo hace con un pasaje que da cuenta de una noche de batallas corporales y alucinaciones que forman parte de un informe al Abate donde se desnudan claves de un mundo de imposturas. Un narrador de oficio, que ha hecho del erotismo su universo a conquistar, Carlos Carrión, en «Las tres agonías de María Rosa», indaga y examina los cuerpos de los nómadas forzados a los que la soledad los torna fantasmas. Aminta Buenaño, con «La mujer que extravió su cuerpo», proyecta la oquedad de quien posterga lo que, de pronto, bien puede ser su realización en este reino. Jorge Velasco Mackenzie, con «La soledad del escorpión», pone ese toque, ese pedazo de mar que tanto tiene de barco y cuyos tripulantes aún no se enteran que están perdidos, que nadie pregunta por ellos. Un cuento bello, toda una metáfora de lo que son los tatuajes de la memoria. La poeta Martiza Cino, con «Crematorio», nos pone, otra vez, ante el tramado de las mentiras que solo un cadáver puede trastocar en verdades que nos despellejan.

Dentro de lo que este *escote* no sólo lo que sugiere sino que deja brillar, es-

tán las encrucijadas del mal. Abdón Ubidía, en «El marcado erotismo del pintor», escenifica las ritualidades que han transformado, para quienes la noción del mal es una invitación a mantenerse en pie, esas formas insospechadas del mal. Como señala el pintor:

El sexo y el arte como lugares de realización del deseo y del ensueño, sí, pero también como lugares de la pesadilla y del combate manifiesto en contra de las normas represoras, establecidas no solo por la sociedad sino hasta por el arte mismo. Todo eso era ganancia, desde luego. La gran pérdida consistía en la Culpa irremediable de haber roto para siempre la ley del padre, es decir, la Ley de Dios, algo que para su triste consuelo se repetía de una manera insistente, como una figura maldita, como una figura mayor, en casi todos o quién sabe si todos (¿?) los parricidas cultores del arte moderno y sino que lo desmientan, desde sus frescas tumbas, los Picasso, los Dalí, los Bacon, los Guayasamín. (p. 108)

«Verónica», de Lucrecia Maldonado, es un desafío a la normativa que la familia impone como reglas intocables. «Episodios de sor Donatella» de Sonia Manzano y «Reunión» de Gilda Holst trabajan en torno a situaciones en las que la mujer es sujeto y objeto; historias en las que lo lésbico se apunta como parte del inventario de lo prohibido, y el olor del sexo que transforma el imaginario de la amante hasta llevarla a ser parte de un delirio del que el machismo queda desbarajustado. Logros de un texto que no cae en el panfleto feminista.

Un elemento, detonante de lo que este *escote* encierra como parte de sus

tentaciones es «Tres en el espejo». Cuento que forma parte del libro inédito *Pubis equinoccial* de Raúl Vallejo, y que se mueve en las arenas del triángulo y de las nuevas estrategias que los cuerpos, los amantes, construyen para transgredir los principios establecidos por la pareja diseñada por toda la cultura judeo-cristiana, en la que, sin duda, las represiones se han impuesto como una limitante que sólo la ficción y la poesía han logrado metamorfosar a plenitud. Este logrado cuento nos proyecta lo que los cuerpos que aman consiguen cuando superan las rémoras que los castigos y los convencionalismos terminan por arruinar. ¿Prácticas de las nuevas parejas posmodernas? No, prácticas de la pareja que se pregunta de qué hablamos cuando hablamos del placer que junta y disuelve a dos soledades. Porque, como manifiesta el narrador:

La realización del deseo convierte la vida en una realidad privada en la que no ingresa la existencia pública de un planeta acosado por la muerte. (p. 167)

Sucede que sí, que los cuentos reunidos en esta especie de catálogo de los placeres, no sólo del placer, convierten en «realidad privada» todo lo que concierne al orbe oculto, siempre desestabilizador, del cuerpo y los cuerpos. Todo lo que concierne a la esfera pública, estas historias lo convierten en un escote que da cuenta de todas aquellas breves realidades que sin duda los compiladores, Marcelo Báez y Dalton Osorno, han sabido juntar con esa pasión que lo prohibido (atravesada todas las literaturas) les han sabido revelar; quizás porque, desde lo oculto, lo privado de estas criaturas narradas es una

geografía que por igual a todos termina por parecernos parte de aquellas tentaciones que nunca, esperamos, dejen de parecernos extrañas.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR
QUITO, OCTUBRE 5 DE 2006

ALEYDA QUEVEDO ROJAS¹
SOY MI CUERPO

Quito: Libresa, 2006, 89 pp.

En agosto de 2006, Aleyda Quevedo publicó su poemario *Soy mi cuerpo*. El texto contiene dos libros: el primero, titulado «Un viaje», consta de 35 poemas; el libro dos, «Soy mi cuerpo», de 33. El poemario se abre con un prólogo, «Arte del cuerpo y erótica del sentido», escrito por Rafael Courtoisie, que destaca un discurso poético que

desculpabiliza el cuerpo, se adueña del cuerpo, de sus palpitaciones y discontinuidades que se denominan con el nombre genérico (y a veces engañoso) de «enfermedad», hace retornar el cuerpo a la unidad primigenia: no se «tiene», se «es» un cuerpo.

Ciertamente, los poemas de Aleyda hablan del cuerpo y desde el cuerpo. No de un cuerpo cualquiera: uno de mujer; expuesto, doliente, anatomizado, cortado.

Mi útero reposa / en la bandeja de cirugía / Se vuelve ceniza / en los basureros hospitalarios. Me tumbo al sol / y de las piernas / y de la espalda / salen latidos de fuego y caracolas.

1. Quito, Ecuador, 1972. Poeta y periodista. Ha publicado los libros de poesía: *Cambio en los climas del corazón* (1989); *La actitud del fuego* (1994); *Algunas rosas verdes* (1996), ganador del Premio Nacional de Poesía «Jorge Carrera Andrade»; *Espacio vacío* (2001); *Música oscura* (2004).

Cuerpo propio, cuerpo extraño; el cuerpo deviene, en la voz poética, angustia puesta al desnudo. Estamos expuestos, en el contexto del entramado social, a un permanente bombardeo de discursos que publicitan cuerpos de salud y de placer, cuerpos mercancía, triunfantes, sonrientes, esculpidos, modelados. Cuerpos que ocultan sus cicatrices, sus cortes, los surcos y amasijos de carne que arrastra consigo el devenir del tiempo. «Las cosas / se desgastan / como el amor que te tuve / o el color de aquellas fotos». ¿Dónde hablan los cuerpos afectados/infectados, los cuerpos del hambre o los demasiado alimentados; los cuerpos mutilados, prostituidos, sacrificados, enfermos; los cuerpos deportados, exterminados, torturados? La literatura es uno de esos reductos en los que podemos escuchar el susurro, también el miedo o el espanto, de los cuerpos llagados y abatidos.

Todavía escucho / a los dragones afilados / ingresando en mis entrañas / Tejido quemado / árbol de páramo yo.
Siento rabia al saber / que soy mi propio miedo / enfundado en este cuerpo.
La serpiente de la enfermedad / rasgando tus tejidos.

Si la salud se define como la vida en el silencio de los órganos, en la enfermedad el sujeto doliente siente y escucha la intimidad de sus vísceras: «Es banda sonora de latidos / cruir de tripas / saliva densa arrastrándose por la garganta». Cuerpo que explicita, y reclama «la piel campo de batallas», su lugar de enunciación, sus límites, su gravedad, sus anudamientos de significación. «Nada tiene que ver la cirugía / experimentos nuevas cicatrices». «Cuanto

dolor tolera / la suma del cuerpo». Si la ilusión de identidad se constituye sobre la base de una imagen reflejada en el espejo, imagen enmarcada en un nombre propio y una historia de vida que se teje alrededor de una línea que, aunque quebrada y zigzagueante, deviene continua en la memoria; el cuerpo, entonces, se constituye como el referente más importante a la hora de establecer puentes de comunicación con el mundo —habitado siempre por otros cuerpos— y con los otros. «Soy mi cuerpo / atrapado por partículas / de otros cuerpos». ¿Cómo se enuncian esos puentes desde la imagen que proyecta, para los demás y para sí mismo, un cuerpo doliente y enfermo?

Mi cuerpo pequeño / cruza límites helados / con la espalda encorvada / y un blanco camisón.

Ya mis deudos aceptan que las cenizas / regresarán a las montañas.

Mi esposo con sus manos tibias / baña mi cuerpo dolorido / con raíces y hojas de menta.

Me afeitó la cabeza / y empiezan las preguntas / sobre lo que dejamos de hacer.

Se suele pensar, equivocadamente, que el pensamiento —el mundo de las ideas y del «espíritu»— se encuentra fuera del cuerpo; lejos de él, o insondablemente oculto y perdido muy adentro. Sin embargo, hay una zona en la que cuerpo y pensamiento se encuentran: esa zona de las emociones; del miedo, del dolor, de la alegría, de la fe, de las ilusiones.

el peso del dolor / está en uno mismo.
El agua en su paciencia / va y viene per-
forando el esqueleto.

Cuerpo / que enjabono en el mar / reco-
nociendo suciedades / y miedos.

Pongo las manos / al Hermano Gregorio
/ él es mi intermediario / Centrípeto / lle-
na de mí / riñones / uréter / vejiga / me
entrego a la más honda fe.

Un gato orina mi alma / él sabe por qué
no se alejan / los malos tiempos / Los
pesares huelen a gato.

Soy mi cuerpo es un libro consis-
tente, extremadamente cuidado en la
construcción de un lenguaje intenso,
poético, volcado en la subjetividad de
un cuerpo hecho de carne y voz, de
miedos y esperanzas, de entrañas y
sueños. Un cuerpo que se toca, se hue-
le, se mira, se escucha, se escribe. Un
cuerpo que dice de sí en un lenguaje de
tonos y matices varios. Versos cortos
que orquestan el libro, variantes de un
mismo tema.

ALICIA ORTEGA CAICEDO
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

REFERENCIAS

de publicaciones

Susana Rotker,
Bravo pueblo: poder, utopía y violencia,
Caracas, La nave va, 2005; 221 pp.

Cuenta Tomás Eloy Martínez, en la introducción a estos textos:

«No creo que Susana Rotker haya pensado que los ensayos aquí reunidos podrían convertirse en un libro. Sin duda los hubiera articulado alrededor de un eje intelectual más definido que el de estas páginas y los hubiera enriquecido con su devoción investigadora. Tal como se publican ahora son sólo el iceberg de un vasto y lúcido trabajo interrumpido por la muerte».

Más delante, al explicar la génesis de este volumen, Martínez señala:

«El 27 de noviembre de 2000, cuando Susana tenía cuarenta y seis años, un accidente inexplicable segó su vida. Un año después, encontré fuerzas para recoger estos textos de su computadora, revisarlos y editarlos. Algunos fueron originalmente conferencias; otros, como los dedicados a Oviedo y Baños y a fray Servando Teresa de Mier, sirvieron como prólogos de sendas ediciones publicadas por la Biblioteca Ayacucho y por Oxford University Press. Los que le depararon mayor felicidad fueron lo que escribió sobre Simón Rodríguez, que le parecía un creador inagotable. Alguna vez, cuando hablamos de su proyecto sobre la rebelión temprana de Gual y España, le sugerí que el libro se llamara *Bravo pueblo*. No me pareció que ella desaprobara el título».

Por su parte, el editor Javier Lasarte Valcárcel, comenta:

«Susana Rotker fue más que venezolanista una latinoamericanista, y en este campo abrió las puertas a figuras y textos nacionales olvidados en un medio que suele reducir cómodamente la producción continental a los países más visibles. En este sentido, Susana fue una de las pocas latinoamericanistas en plenitud. Su voluntad de rescate –de autores, textos, problemas, géneros menores– marchó siempre unida a otras voluntades: la de entregarse apasionadamente a ciertas figuras excéntricas por distintos motivos –junto a la de Rodríguez, son

imprescindibles los lúcidos trabajos que acomete sobre textos de Oviedo y Baños y Mier– y descubrir en ellas filones de lectura agudos y sugerentes; la de abordar, entre la angustia y el coraje, su propio tiempo, tanto en su acercamiento al problema de la violencia como al de la función que desempeñan los medios y la escritura como instancias de poder o resistencia».

Bravo pueblo ofrece al lector, explican los editores, la posibilidad de dialogar con dos de sus mayores pasiones y preocupaciones. Una de ellas encuentra expresión en sus lúcidas lecturas sobre Oviedo y Baños, los excéntricos e irreverentes fray Servando Teresa de Mier y Simón Rodríguez, o sobre la índole transculturada y autónoma del pensamiento iluminista de la emancipación, para leer en ellos la fundación de la diferencia y la utopía latinoamerican(ist)a. Otras, exploran los tiempos presentes. El fin de milenio que muestra los frutos penúltimos de aquella fundación: la miseria y la violencia cotidiana e incontrolada de nuestras ciudades: así como el registro de esa violencia por uno de sus géneros dilectos: la crónica.

**Alberto Hidalgo,
Cuentos,**

Lima, Talleres Tipográficos, 2005; 142 pp.

La cuentística de Alberto Hidalgo, declaran los editores de este volumen, no ha sido estudiada como merece; y de ella constatan las múltiples vetas que exploró: la «ciencia-ficción», el relato «fantástico», y, en general, la prosa vanguardista. Los acercamientos a esta última especie narrativa –avasallada por la poesía de vanguardia– son escasos, y los que existen se han limitado a considerar volúmenes como *Escalas melografiadas* (1923) de Vallejo, o *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, sin esforzarse en producir trabajos intertextuales.

Numerosas razones explican la ignorancia, el desentendimiento o el somero interés en la obra de Alberto Hidalgo. La principal es de orden extra-literario. El escritor arequipeño no cesó de fustigar –con razón o no– a figuras y figurones del ámbito nacional y mundial a través de sus libelos. Los agraviados respondieron con ataques análogos o, lo que fue peor para la memoria de la producción de Hidalgo, la depreciación o el silencio por parte de la crítica literaria «oficial»: damnificada directamente o amiga de algunos «apaleados» por la pluma de Hidalgo.

Efecto de lo anterior –y otra razón por la que Hidalgo aún es un raro espécimen literario– es el que sus obras no fuesen reeditadas: sus libros yacen re-

fundidos en variopintos anaqueles, presentando el camino a ellos más que inoportunos escollos para la investigación.

Los estudios literarios no pueden soslayar la obra de un poeta y escritor de la talla de Alberto Hidalgo: introductor de la vanguardia en el Perú, fuera de otros hallazgos suyos, y la valía de su creación de madurez, además de ser un notorio actor de corrientes de renovación literaria en el Perú y en Argentina. Por lo demás, Hidalgo se codeó con los más importantes escritores de su época:

Valdelomar, Mariátegui, Jorge Luis Borges, Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Alfonso Reyes, entre otros. Es impostergable, insisten los editores de estos textos hasta antes difíciles de ubicar, hacer asequible los textos de Alberto Hidalgo, a la vez de ofrecer renovadas lecturas de su obra. Sólo así la investigación contará con un material que hoy es patrimonio de unos pocos.

El presente volumen de cuentos de Hidalgo que entrega Talleres Tipográficos es el primer paso de un vasto proyecto de rescate de toda la producción del connotado arequipeño. Los editores también precisan que se publicarán noticias pesquisadas de aquí y allá en torno al autor que nos ocupa, además de textos del mismo –no necesariamente literarios– que se conservan inéditos o casi inubicables. Así, Talleres Tipográficos anuncia que aparecerá en mediano plazo un *dossier* alrededor de Alberto Hidalgo, y las siguientes ediciones derivadas: un volumen con los poemarios de su etapa propiamente vanguardista: *Química del espíritu* (1923), *Simplismo* (1925) y *Descripción del cielo* (1928); una publicación anotada del flamígero poemario *Odas en contra* (1958); así como la edición comentada de su *Diario de mi sentimiento* (1937).

Lawrence Carrasco,

La ideas estéticas de César Vallejo:

Estudios de sus textos en prosa reflexiva, desde 1915 hasta 1937,
Lima, Fondo Editorial del Pedagógico de San Marcos, 2005; 148 pp.

Este ensayo es un acercamiento al pensamiento del poeta peruano a partir de sus reflexiones contenidas en sus escritos en prosa. Carrasco ha decidido ingresar al universo estético de Vallejo siguiendo la ruta de los estudios culturales donde el concepto de modernidad es el eje vertebrador de la investigación. Aborda la creación artística, el conocimiento y la realidad, el cosmopolitismo y el autoctonismo, el compromiso político, además de otras preocupaciones teóricas de César Vallejo; aportando nuevos y polémicos puntos de vista sobre las concepciones del poeta peruano.

Marcel Velásquez Castro,
Las máscaras de la representación:
El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (17675-1895),
Lima, Universidad Mayor Nacional de San Marcos / Banco
Central de Reserva del Perú, 2005; 288 pp.

En la presente investigación, Marcel Velásquez Castro explora la construcción cultural de lo afroperuano por la élite criolla en el período 1775-1895. Mediante la categoría del sujeto esclavista se logra desconstruir la lógica social-sexual de los discursos en la literatura y la política. Se traza una vinculación entre la artificial fundación de la nacionalidad y el resto irreductible que no puede ser simbolizado desde el discurso del Estado-nación y que posibilita la emergencia del racismo moderno.

Este libro constituye, al decir de los editores, una aproximación compleja y fascinante al universo ideológico y a las prácticas sociopolíticas del siglo XIX y una decidida contribución al conocimiento de unas de las rutas del racismo peruano que se fundamente en el miedo al varón negro y el deseo de la mujer negra.

Álvaro Sarco, edit.,
Alberto Hidalgo: genio del desprecio,
Lima, Talleres Tipográficos, 2006; 652 pp.

Alberto Hidalgo: prosista encomiable, sustancial poeta, vehemente y volátil partidista político, ególatra, dramaturgo, narrador, libelista de inconfundibilidad sempiterna (así lo refrenda un rígido y consecuente exilio de décadas), cultor del conflicto y la desmesura. De esos caracteres da cuenta parcial la expresión que denomina a este volumen *–el genio del desprecio–*, dictaminada por Macedonio Fernández, memorable rioplatense arraigado en la insularidad de una insólita inventiva. Empero, las apreciaciones en torno a Hidalgo jamás han ostentado parejo tenor. El celeberrimo Borges, aplicado discípulo de Macedonio que confesaría haber admirado *hasta llegar* al plagio a tan singular maestro, espoléó en su momento (acaso porque nunca obvió añejos desencuentros, ventilados e impresos por el enconado libelista): «...el escritor, llamémosle así, Alberto Hidalgo». Menos sutil se mostraría uno de los más influyentes críticos literarios continentales –además de biógrafo oficial borgesiano–, Emir Rodríguez Monegal, quien, al intentar una demarcación crítica de la poesía hispanoamericana del siglo XX, calificó como «mediocre poeta» al «chileno» Hidalgo. Esta supuesta

nimiedad creativa no la convalidaron los escritores argentinos que, oficialmente, promovieron al peruano para el otorgamiento del Nobel de literatura de 1957. Tampoco se infiere mediocridad alguna de las consideraciones de otro exponente de la crítica latinoamericana, Luis Alberto Sánchez, que a pesar de irreconciliables diferencias ideológicas preció a Hidalgo como una de las voces poéticas más importantes de América.

Posiciones tan antagónicas como las signadas –anota Renzo Valencia Castillo– no inciden en la tarea de establecer correspondientes e imparciales cotas evaluativas. Queda claro que favorecer lo último constituye uno de los principales objetivos de esta edición. Más consta de igual manera el afán vindicatorio, razón por la que se compendian aquí significativas lecturas hechas acerca de la escritura hidalguiana a través del tiempo. Y concurriendo en el propósito esclarecedor y vinculante de la intertextualidad se ofrecen recientes contribuciones de investigadores e intérpretes, peruanos y extranjeros. La diversidad de aportes foráneos revela el patente interés por Hidalgo más allá de las fronteras nacionales, contraviniendo a plenitud nuestros frecuentes descuidos e indolencias.

El presente libro propone –afirma Valencia Castillo– pues amenguar el mayoritario desconocimiento sobre Alberto Hidalgo y su obra, básico intento para zanjar deudas con un autor clave de las letras peruanas.

**Rose Corral, edit.,
*Ficciones limítrofes: seis estudios sobre narrativa
hispanoamericana de vanguardia,*
México, El Colegio de México, 2006; 157 pp.**

Las obras literarias que se estudian en el presente volumen han sido en buena medida textos marginales u olvidados por la historiografía literaria hispanoamericana del siglo XX. Pese a su modernidad fundadora, esta narrativa rebelde y experimental, escrita en los años veinte y treinta del siglo pasado, en pleno apogeo de las vanguardias históricas, una narrativa que anticipa las búsquedas e innovaciones de la novela hispanoamericana posterior, sólo ha empezado en los últimos años a recibir la atención crítica que merece.

La reflexión inicial en torno de la idea de modernidad, más abarcadora que la de vanguardia, permite entender la pluralidad y heterogeneidad de propuestas narrativas del período, obras todas de ruptura que en conjunto persiguen la renovación del género a partir del cuestionamiento radical de los modelos literarios heredados. Crisis de la mimesis y del sujeto de la enunciación, hibridez genérica y autorreflexividad son algunas de las características más no-

torias de estas ficciones limítrofes. Los estudios reunidos en este volumen ofrecen incisivas lecturas críticas de la obra narrativa de algunos de los autores hispanoamericanos más relevantes del período: Macedonio Fernández, Pablo Palacio, Julio Garmendia, César Vallejo, Pablo Neruda, Felisberto Hernández y Oliverio Girondo.

Sheyla Bravo Velásquez,
Crónicas no autorizadas del Edén,
Quito, El Conejo, 2006; 109 pp.

Sheyla Bravo Velásquez (Quito, 1953) es una artista de múltiples tendencias y promotora cultural. Es coautora y compiladora del volumen *La voz del Eros: Dos siglos de poesías eróticas de mujeres ecuatorianas*, publicado por Trama en 2005.

Sobre este *Crónicas no autorizadas del Edén*, el poeta Iván Oñate señala:

«William Blake, en su segundo libro profético, decía que la imaginación no es un estado, sino la propia existencia humana. Fiel a esta convicción, Sheyla Bravo, ha creado un libro totalmente lúdico, encantador, irreverente».

¿Un nuevo evangelio, esta vez según Luzbel? ¿Una Biblia apócrifa? Olvidemos por un momento las etimologías, los cánones, las cuadraturas fáciles y adentrémonos en estas páginas.

Es mejor recordar, concluye Oñate, que la imaginación, como el pájaro azul de Maeterlink, cambia de color cuando se la enjaula.

Carlos Carrión,
¿Quién me ayuda a matar a mi mujer?,
Loja, El Conejo, 2006; 222 pp.

Esta novela de Carlos Carrión (Loja, 1944) da cuenta de dos historias de amor y erotismo radiante vividas por Ulpiano, desaforado músico de jazz, por María Rosa y por Johana: bellas, insaciables, lunáticas. Los tres inventan un exquisito infierno de pasiones incesantes donde arderá también cada lector. No son materiales superfluos de esta novela el humor, el alcohol gratis y el odio que desmorona, por último, la primera historia y amenaza de muerte a la segunda, cuyos protagonistas defienden el amor como fieras acorraladas.

Con esta novela, Carrión confirma aquello que en su momento el crítico

co, Hernán Rodríguez Castelo, destacara que el lojano «es el narrador de hoy que mejor maneja –con libertad, humanidad y sensualidad– lo erótico».

***El Gong*, revista, No. 1,
Quito: Corporación Teatral Tragaluz, 2006; 18 pp.**

En la «Carta de los editores» se afirma que «Esta revista en su primer número, se propone ser escenario y memoria de voces, cuerpos, expresiones, lenguajes, grupos, referentes que convergen en el FITE-Q para hacer de las tablas escenario de magia y encuentro entre el teatro y la calle, el cuerpo y la palabra, el arte y la vida. Quizás, porque queremos hacer del teatro una puerta abierta que lleve a los seres humanos hacia donde ellos jamás consentirían llegar, simplemente una puerta abierta hacia otras realidades».

El Gong, dirigida por Alicia Ortega, es una publicación de la Corporación Cultural Tragaluz, cuya responsable, la actriz Rosana Iturralde, lleva adelante la realización del Festival Internacional de Teatro Experimental Quito, que en su novena edición de 2006 tuvo una amplia acogida por parte del público de Quito y Guayaquil. En la revista se da cuenta de los invitados a este Festival en la edición anterior, en la que destacó la presencia de la Compañía Pippo Delbono, del grupo La Candelaria de Colombia y el Odin Teatret de Dinamarca. Sobresale la entrevista a Pitcho Womba Konga, del Théâtre des Bouffes du Nord de Francia, grupo del aclamado maestro Peter Brook, de quien, por cierto, se incluye una hermosa y conmovedora misiva en la que Brook lúcidamente apunta:

«Hoy en día, donde quiera que miremos, vemos la terrible condición en que se encuentra el mundo entero, y sabemos que inevitablemente será cada vez peor y peor. Entonces, no debemos gastar nuestras energías tratando de detener un volcán con nuestras manos desnudas. Al contrario, debemos darnos cuenta que cada minúscula gota positiva se ha vuelto más importante que nunca. El trabajo de pequeños grupos en sus propias y pequeñas áreas es infinitamente valioso. Si busca ser honesto y creativo, tiene un valor inmediato, y esto es más útil para la comunidad que las ideas nobles y las declaraciones. Hoy en día, el deber de todo gobierno, de todo cuerpo regional, es apoyar a quienes dan lo mejor de sí para tarar algo mejor a la vida a través del teatro», concluye el director.

En la sección Homenajes se rinde tributo a grupos como el Teatro El Juglar de Guayaquil, y al desaparecido, gran promotor del teatro ecuatoriano, el italiano Fabio Pacchioni.

Rossana Iturralde, directora del Festival, al evaluar, en una intensa entrevista que incluye esta publicación, lo que un evento como éste implica, observa:

«Cuando hablamos de un Festival Experimental, estamos hablando de un festival que se está construyendo. Creemos que en cuanto a la selección de grupos internacionales, mantenemos el carácter experimental del mismo. Es importante, sin embargo, reconocer que hay muchas maneras de llegar al hecho teatral. Por ello, en cuando a la selección nacional, no podemos dejar de convocar a las diferentes expresiones teatrales que se desarrollan en el país, sobre todo y fundamentalmente, porque este festival es un proyecto que tiene un soporte económico público. Por lo tanto, el festival pertenece a la comunidad y a los creadores de teatro que forman parte de ella».

Iturralde también destaca que «un espacio de encuentro como éste permite a los espectadores y a los mismos artistas comprender, poco a poco en cada encuentro, el abanico de propuestas teatrales que existe en este país y el porqué de estas maneras de hacer teatro».

Entre los propósitos planteados por los editores de *El Gong* está el lograr, «en las siguientes ediciones, aunar esfuerzos y hacer de esta revista un espacio de las artes escénicas en su sentido más amplio y múltiple».