

diecinueve

I y II semestres/2005

Raúl Andrade

kipus

ISSN 1390-0102

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •



CONTENIDO

HOMENAJE

ALICIA ORTEGA CAICEDO	3	Perfiles de Raúl Andrade: palabras de apertura
ENRIQUE AYALA MORA	7	Raúl Andrade
SIMÓN ESPINOSA	9	El ensayista
JAVIER PONCE	11	Raúl Andrade, sátira y ficción
JORGE RIBADENEIRA	17	Raúl Andrade y los gracos
RAÚL SERRANO SÁNCHEZ	19	Raúl Andrade: las jugosas ciruelas del pecado
ENRIQUE AYALA MORA	27	Gonzalo Benítez
JORGE RIBADENEIRA	29	Benítez y Valencia, fin fin
RAÚL VALLEJO	31	En una vasija de barro
FERNANDO BALSECA	33	Ni con truhanes ni con poderosos: el verso en el <i>Quijote</i>
ALICIA ORTEGA CAICEDO	39	«Lo que yo digo es verdad»: de encantamientos y amores
RAÚL VALLEJO	47	El <i>Quijote</i> en Ecuador
ZULEIKA CRUZ	49	Para un infante ya difunto y siempre terrible
DAVID GÚZMÁN	59	Escribir es resistir: sobre Leopoldo Benites Vinueza en su centenario

ESTUDIOS

CECILIA MAFLA	63	La metáfora en <i>Huasipungo</i> y su problemática en la traducción
GLADYS VALENCIA	77	La herida de Arturo Borja: autonomía literaria y pesimismo
MARÍA LOURTIES	93	Representación y género

CRÍTICA	
ROSSANA NOFAL	117 Las cartas de la violencia revolucionaria: Rodolfo Walsh
RAFFAELA SALMERI	125 El escritor como alquimista textual (cinco novelistas ecuatorianos del siglo XX)
GIPSY GASTELLO SALAZAR	143 Encuentros y desencuentros del modernismo: José Martí y José Asunción Silva
DEBATES EN TORNO A LA CULTURA	
ROQUE ESPINOSA	151 Acerca de los mestizajes en el Ecuador
RESEÑAS	
EMILIA AGUINAGA	169 <i>Historias de aerosol</i> , cuentos de Alex Ron
CECILIA VERA DE GÁLVEZ	171 <i>El palacio del diablo</i> , novela de Modesto Ponce
FERNANDO BALSECA	175 <i>Aires de Ellicot city</i> , poemario de Mario Campaña
GALO GALARZA	177 <i>Elizabeth Costello y Hombre lento</i> , dos novelas de J. M. Coetzee
ABDÓN UBIDIA	179 <i>Leyendo la globalización desde la mitad del mundo: identidad y resistencias en el Ecuador</i> , ensayo de Michael Handelsman
FERNANDO BALSECA	180 <i>Ursúa</i> , novela de William Ospina
JORGE DÁVILA VÁZQUEZ	182 <i>No hay naves para lesbos</i> , poemario de Cristóbal Zapata
LEONEL ALVARADO	186 <i>Cánticos para Oriana</i> , poemario de Raúl Vallejo
RAÚL SERRANO SÁNCHEZ	188 <i>Antología esencial —Ecuador siglo XX—</i> , Jorge Enrique Adoum, coord.
REFERENCIAS DE PUBLICACIONES	199
COLABORADORES	211

PERFILES DE RAÚL ANDRADE: PALABRAS DE APERTURA¹

Alicia Ortega Caicedo

Raúl Andrade nació en Quito, en 1905. Hombre polifacético: ensayista literario y escritor, cronista y periodista, diplomático y viajero. En 1922 fue testigo, en Guayaquil, del trágico levantamiento obrero del 15 de noviembre. Un año más tarde, ingresó en la redacción del diario *El Telégrafo*. Desde fines del año 26 hasta el 29 trabajó, en Guayaquil, en la redacción de *La Nación*. En 1927 regresó a Quito y fundó, con el pintor Camilo Egas y otros, la revista vanguardista de arte y literatura *Hélice*, en la que escribieron Gonzalo Escudero, Jorge Reyes, Pablo Palacio. Fue cofundador del diario liberal de combate *La Mañana*, en el que mantuvo la columna «Cocktails», bajo el seudónimo de Frank Barman. Tras cerrarse *La Mañana*, editó el semanario *Zumbambico*. En el año 31 hizo un ensayo de teatro, *Suburbio*. Con su columna «Claraboya» colaboró por mucho tiempo en el diario *El Comercio*, y en los últimos años de su vida en *Hoy*. Muchos artículos y ensayos de Andrade están diseminados en revistas y diarios de Ecuador y otros países de América Latina, otros se han logrado reunir en libros, tarea que aún sigue inconclusa. Además de *Gobelinos de niebla*, en 1937 publicó *Cocktails*—conjunto de artículos periodísticos—; en 1952 *El perfil de la quimera*; en 1954 *La internacional negra en Colombia*; en 1962 *Biografía de Julio Andrade, la crónica de una vida heroica*. Raúl Andrade desempeñó representaciones diplomáticas y consulares en varios países de Europa.

1. El día 9 de noviembre de 2005, el Área de Letras organizó el acto de homenaje por el centenario del natalicio de Raúl Andrade. Las palabras de bienvenida estuvieron a cargo de Alicia Ortega; intervinieron los escritores y periodistas: Simón Espinosa, Javier Ponce, Jorge Ribadeneira y Raúl Serrano Sánchez. José Laso, director del Área de Comunicación, clausuró el acto (N del E).

A propósito de viajes, Andrade publicó en *El perfil de la quimera* un bello ensayo titulado «Teoría del destierro», texto en el que reflexiona, con algo de melancolía, sobre el sentido del viaje en el mundo moderno:

Estos ómnibus de los aires han creado el viaje sintético, el éxodo comprimido, la erranza sin objeto. Ello ha matado la aventura, la gracia inenarrable del encuentro, el encanto de la sorpresa. Embarcarse, dar la vuelta a la tierra en el menor tiempo posible y regresar al punto de partida sin haber visto nada, comprendido nada, ni encontrado nada, tiene un parentesco indudable con la novela en píldoras, con la alimentación en tabletas, con el saber con cuenta gotas. Pues vaya si se requiere una mentalidad cuadrada y sintética, para inventar el viaje sin escalas [...]. Déjense los caminos del cielo para los ángeles de Dios y para los diablillos de Satanás (196-98).

Crítico de su tiempo, entre irónico y nostálgico, Andrade expone una sensibilidad muy atenta a las novedades y cambios que redefinen su entorno cultural: cronista de su ciudad y cronista de su tiempo. El ensayo titulado «Retablo de una generación decapitada», clásico del ensayo ecuatoriano en que Andrade bautiza a nuestros modernistas precisamente con la ya canonizada expresión de *generación decapitada*, ofrece una acuarela de la ciudad en el momento preciso de su entrada a la modernidad. Se trata, en la crónica mencionada, de una urbe, por un lado, «aderezada de tradición y de costumbres patriarcales», en la que, a comienzos del siglo pasado, «el artificio es un recurso inédito». El cronista rememora un *pueblo* en el que prima un «consumo inmoderado de siesta», en el que los festines preferidos y únicos son las misas mañaneras y las retretas de domingos; una pequeña ciudad recorrida con «paso mecánico y ritual», vigilada bajo la «mirada paternal», claramente delimitada y en la que todos parecen conocerse. Por otro lado, Quito emerge, a la vez, como una ciudad que vive intensa y conflictivamente el impacto de la modernidad. Desde su presente, Andrade pinta una ciudad en contrapunto de dos tiempos superpuestos: si la mirada evocadora recupera un espacio habitado por mujeres «recatadas y melancólicas», que «atisban con timidez, tras del visillo, el paso rumoroso de los coches»; «Matronas circunferenciales y honestas, con ofensivo olor de santidad!» (12); el presente del cronista se manifiesta entre «muchachas de belleza químicamente pura», que ponen fervor no al comentario de sermones y oradores religiosos; pues *hoy*, afirma el cronista, el fervor ellas lo ponen «al comentar la osamenta de cualquier astro de la pantalla» (12). Raúl Andrade, portador de una sensibilidad forjada en las primeras décadas del siglo pasado, supo celebrar los cambios conservando, a la vez, una prudente y sabia distancia crítica. En el retrato que hace de su ciudad, Andrade relata el impacto que produjo en la población la llegada de la máquina, y lo hace en los siguientes términos:

Un día —heraldo de la catástrofe— surge por las calles del pueblo un extraño armatoste de vivo color brillante, que ocupa todo el ancho de la vía. Y de manera milagrosa o diabólica, sin que ninguna fuerza visible le dé impulso, rueda sobre macizos discos, trepidante, estridente, entre grandes bocanadas de humo, emitiendo guturales aullidos de fiera en libertad. Ha hecho su aparición el primer automóvil, antediluviano y cavernícola.

El terror, es pues, justo. Por lo demás, muy semejante al que podría provocar, en Londres, la repentina aparición de un ictosaurio cabalgado por los dictadores Hitler y Mussolini, con acompañamiento de gases ponzoñosos. El pueblo se conmueve en sus bases. En los pulpitos se clama contra el advenimiento de la barbarie [...].

Pocos días más tarde el pueblo sufre otro sacudimiento dramático. Se ha cometido *el primer crimen pasional* [...].

Hete, pues, ubicados en la ciudad que dejó de ser un poblacho extraviado entre la cresta andina tras el primer terror y la primera sangre derramada [...]. Las locomotoras pitan en la mañana invitando a partir. El viaje a Europa ya no es una aventura (14-15).

Así, la mirada del cronista registra —con extrañeza y familiaridad— la entrada a la modernidad como un acontecimiento milagroso y, a la vez, diabólico. Acontecimiento atravesado por dos líneas de sentido que, en su conflictiva convivencia, habrán de configurar uno de los ejes de tensiones del siglo XX latinoamericano y mundial: libertad y represión, civilización tecnológica y barbarie, brillo y catástrofe, modernidad laica y religiosidad popular, fascismo y comunismo, muerte y promesa de futuro

Andrade, sensible a las luces de su tiempo, supo leer en las películas de Charlot —«alegre vagabundo distraído»— la infancia y desventuras del siglo XX, sus episodios más contradictorios y extravagantes. Atento siempre a la atmósfera cultural y política de su época, siguió los avatares de Carlitos frente a las vitrinas y escaparates de una civilización desarticulada, reconoció en Cantinflas «la irónica rebelión del hombre que ha perdido la costumbre de rebelarse e ignora contra qué y contra quién tiene el deber de rebelarse». Escribió sobre los muralistas mexicanos, sobre la poesía de César Vallejo y de García Lorca —sus admirados fakires—. Descubrió a los escritores españoles por el año 31 —Unamuno, Machado, Miró, Ortega, Valle Inclán, Gómez de la Serna, García Lorca—, referentes permanentes de sus escritos. Sus crónicas literarias recogidas en *Crónicas de otros lunes* son testimonio no solamente de un vasto y profundo conocimiento literario, sino de una curiosa inteligencia, atenta a libros y escritores aún hoy escasamente conocidos, como la siempre deslumbrante Flora Tristán. Asimismo, en otras ocasiones, Andrade nos sorprende con textos cortos y juguetones, con sabor de chascarrillos y herencia de greguerías, estilo con el que solía comunicar guiños literarios: «A Palacio le dijeron que tenía el corazón podrido; sin embargo, su corazón no huele co-

mo los pies de quienes tal cosa dijeron. Su libro —*Un hombre muerto a puntapiés*— es la inclusa donde han encontrado asilo las deformidades perdurables que no lo encuentran en las casas de beneficencia» (*Savia*, No. 25).

Con esta cortísima semblanza de nuestro homenajeado Raúl Andrade y el guiño a Pablo Palacio, cuyo centenario, por cierto, celebraremos el próximo año, inauguro este acto. ✽

RAÚL ANDRADE

Enrique Ayala Mora

Tenía el cerebro de un escritor de casta, el corazón de un revolucionario inconforme y el estómago de un luchador de los antiguos. Así lo conocieron quienes lo acompañaron en sus peleas, en sus pasiones y sus farras de creador irreverente. Así lo leyeron los que abrían el periódico no solo para saber noticias, sino para disfrutar de la «claraboya» cotidiana. Así lo temieron los enemigos de sus ideas y de su estirpe, que aguantaron los feroces mandobles de su pluma. Así lo admiraron los que se identificaban con su palabra, porque él sabía decir las cosas como nadie.

Así era Don Raúl Andrade. Periodista de vocación, escritor de día a día, literato comprometido, maestro del idioma, domador de ideas y de coyunturas. Muchos se identificaban con él, unos cuantos lo combatían e intentaban en vano ponerse a su altura de polemista, otros tantos lo odiaban pero callaban ante su estilo arrollador y cortante. Pero todos lo respetaban porque era hombre de posiciones firmes y actitudes definitivas.

Nació en pleno ascenso del liberalismo, a principios de un siglo que vivió a plenitud, dentro de una familia que había luchado por la revolución desde la adversidad. Dedicó su vida a defender el laicismo y el radicalismo democrático con una firmeza que no hizo escuela, pero dejó un ejemplo que pocos se atrevieron a seguir, porque todos sabían que podían aprender de él a decir las cosas crudamente, a insultar, a defender a los suyos sin concesiones, a aniquilar a sus adversarios con una frase, pero nunca a hacer contemplaciones, ni a acomodarse cínicamente desde la conveniencia.

Era anticlerical de una sola pieza, primario y ternejo. Luchaba contra la izquierda y el socialismo por principio, porque creía que amenazaban su individualidad, su derecho a decir lo que le daba la gana, cuando le daba la gana. Heredó el alfarismo y lo defendió siempre. Combatió a los adversarios del

«Viejo Luchador» hasta la quinta generación. Odió a los enemigos de su familia, sin darles cuartel. Despreció al populismo, aún a riesgo de divorciarse del pueblo, al que nunca llegó a entender ni perdonar porque votaba por los que ofrecían y no cumplían.

Llevaba la misma sangre de Don Roberto Andrade, el historiador censurado por su lealtad al radicalismo, porque fue el más arrojado de los jóvenes que se atrevieron a matar al Gran Tirano sin negarlo ni arrepentirse. Asumió el compromiso de defender a Don Abelardo Moncayo, el gran ideólogo y constructor del Estado Laico. Vivió toda la vida reivindicando a Don Julio Andrade, cuya muerte nunca perdonó.

Entendió y vivió el Quito de la conspiración y el «mentidero». Luchó contra el despotismo que asoló a otros pueblos. Denunció la «Internacional negra en Colombia», diciéndole cuatro verdades y otras tantas groserías al «Tigre» Gómez. Combatió siempre al dictador Franco y lo siguió hasta el lecho de muerte, pintando la grotesca «Agonía del minotauro», agarrado del poder y del brazo disecado de Santa Teresa de Ávila.

No hizo escuela ni tuvo discípulos. No tiene continuadores ni en su familia. Felizmente, ahora hay otros críticos y formadores de opinión como Simón Espinosa, que con ese estilo tan distinto y suyo escribe con parecido irrespeto y singular maestría. A los cien años de su nacimiento Raúl Andrade es un hito en nuestra literatura y una figura de la Historia Patria. ❀

EL ENSAYISTA

Simón Espinosa Cordero

Así comienza «Retablo de una generación decapitada», ensayo escrito por Raúl Andrade:

Imaginaos una aldea de topografía ondulosa y quebrada hecha como para organizar el tráfico de huracanes helados. Aldea de casas chatas, sobre cuyos tejados uniformes se yerguen campanarios desafiantes que taladran el cielo con sus agudas cúpulas, y el alma de las gentes con el tañido lúgubre de las campanas.

Y así concluye “Retablo de una generación decapitada”:

Que el recuerdo de estos poetas desterrados, sin coronas de rosas, perdure en una fuente de sollozos en sordina como su poesía; clara como su espíritu, diáfana como su vida. Llorosa fuente sobre cuyo brocal descansen parejas de amantes pobres; y pájaros empujados por torbellinos de violencia humana. ¡Así sea!

«Retablo...» fue publicado en 1951. Dieciséis años después, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito sacó *El perfil de la quimera*, número 18 de la Colección Básica de Escritores Ecuatorianos. El perfil contenía los siguientes ensayos literarios de Raúl Andrade: «García Lorca: alegoría de España yacente», «Retablo de una generación decapitada», «Charlot, parábola y hazaña de la desventura», «Teoría del destierro», «El perfil de la quimera» (1951), «Viaje alrededor de la muerte» y «Rosalía de Castro, sirena de la nostalgia».

El ensayo o intento es una composición, de ordinario en prosa, que puede tener solamente unos cuantos cientos de palabras como los *Ensayos*, de Bacon o formar un libro entero como el *Ensayo sobre el entendimiento humano*,

de Locke. El ensayo diserta, formal o informalmente, ya sobre un tema ya sobre una variedad de temas.

Es una de las formas literarias más flexibles y adaptables. Goza de venerable antigüedad como *Los caracteres*, de Teofrasto, tres siglos antes de Cristo, las *Meditaciones*, de Marco Aurelio, dos siglos después de Cristo. Los *Ensayos*, de Montaigne datan del año en que fueron definitivamente fundadas Riobamba y Buenos Aires. El autor francés acuñó el término y subrayó la visión personal, culta, y argumentativa del ensayo moderno. Todas las literaturas occidentales han producido insignes ensayistas (Cuddon, *Diccionario de términos literarios*, 244). La literatura hispanoamericana se ha destacado en este género, y la nuestra cuenta, entre otros, con Juan Montalvo, el ensayista más famoso del siglo XIX en lengua castellana.

De los numerosos ensayistas ecuatorianos del siglo XX, por la valía literaria aunque no por la abundancia de la obra, el mayor en cuanto al ensayo de crónica y crítica literaria, junto a Benjamín Carrión y Gonzalo Zaldumbide, es, sin duda, Raúl Andrade.

En octubre pasado fueron 100 años de su nacimiento. Bien valdría la pena, como hace Guayaquil con los suyos, que alguna institución costeara la edición crítica de la obra de Raúl Andrade, un quiteño simplemente genial. ✱

RAÚL ANDRADE, SÁTIRA Y FICCIÓN

Javier Ponce

¿Cómo mirar al poder sin que nos asalte el deseo de apretarle el cuello? ¿Cómo mirarlo de frente y describirlo en toda su estulticia? ¿Cómo desnudarlo y que sus carnes ulceradas queden al descubierto?

Son los interrogantes que se formula un periodismo que actúa desde los límites de ese mismo poder. Pero a pesar de todo, el poder sobrevive, permanece aunque marcado de pústulas, y hay quienes no tienen empacho en exhibirlas.

El periodismo no lo ha derrotado. Pero lo ha descrito. Y esa descripción revive cotidianamente la frontera entre el ciudadano y el poder.

En esa línea, encuentro un periodismo que ha convertido a la ficción en el insospechado camino para subrayar las desmesuras del poder. Y ese es, tal vez, el momento en el que Raúl Andrade es el escritor que tanto extrañamos, nacido hace cien años y que cubrió con sus crónicas buena parte del siglo pasado. El Andrade que fundó con sus artículos una verdadera «Corte de los Milagros», en la que las cúpulas transcurren y discurren integrando escenas esperpénticas.

El estilo del esperpento que le permitió a Raúl Andrade combatir al poder político desde la ficción. Construyendo personajes que, en la medida en que se convierten en caricatura, revelan la condición caricaturesca del ejercicio autoritario.

La literatura latinoamericana acudió al esperpento y el delirio para pintar al dictador. Lo hizo García Márquez en *El otoño del patriarca* o Roa Bastos en el *Yo el Supremo*.

En 1934, Raúl Andrade ya dio los primeros pincelazos de esa desmesura paradójicamente ridícula que permite aproximarnos a la naturaleza real del poder omnímodo. En el caso de Andrade, fue la figura de Velasco Ibarra.

Evoquemos dos momentos de su libro *Cocktails*:

Su excelencia está triste. Como en la sonatina Adriana, en el palacio nadie sabe la causa. La oficina de investigaciones ha movilizado a sus más hábiles detectives. Los corredores de la Casa Presidencial tienen un cierto aire enlutado. Los bufones están acurrucados escondiendo el desaire. Se han formado corrillos misteriosos. En todos se inquiere los probables motivos de la crisis de su excelencia. Tal vez —napoleoncito de escayola— añora la más insignificante conquista brummeliana. Ah! Su juventud sin risas y su calvicie prematura. Calvicie de hombre a quien el excesivo estudio no dejó tiempo para eliminar la caspa, siquiera con un lavado semanal.

Pero la crisis de su Excelencia no armoniza con una decoración de cisnes desmayados. Requiere de un violento tropel de lacayos en fuga. Y un friso de pinches de cocina asustados y temblorosos que contemplan melancólicamente los restos de la vajilla de porcelana en el que le fue servido el desayuno. Las tristezas de su Excelencia se resuelven en soperas despedazadas contra el suelo.

Por fin se ha descubierto la causa de la irritación de su Excelencia. Se le han perdido los gemelos de la camisa... Los detectives han realizado una investigación concienzuda. En el vaso de noche. Entre los pliegues de la alfombra. Dentro de las pantuflas. Debajo del lecho presidencial. Han sacudido sábanas, frazadas, edredones y almohadas.

Su Excelencia ha cantado el responso de sus gemelos inolvidables... Sonaban suavemente al apretarlos en los puños. Con el sonido inimitable de los parásitos aplastados entre las uñas de los pulgares. Recreaban tanto su vista, como dos isillas doradas en un mar que nunca concluyese.

O este otro fragmento del mismo *Cocktails*:

Su Excelencia padece de insomnio. Refiere la conseja que pasea en largo camión de dormir —enemigo irreconciliable de la pijama— por los corredores presidenciales. Atormentando el sueño sobresaltado de la servidumbre. Haciendo chirriar los goznes mal aceitados de las puertas. Encendiendo bruscamente las lámparas y tocando sonatas isócronas e infernales en los vidrios de las galerías. Silbando el tango antiguo, melancólico y dulzarrón «la percanta está triste». Su Excelencia pasea vestida de fantasma por los pasillos presidenciales...

García morenito se entretiene en las noches de insomnio en esconder los floreros, los relojes de mesa, las terracotas, para poder hablar contra sus irreconciliables enemigos: los ladrones. A pesar de lo cual conserva amistad estrechísima con numerosos partidarios suyos.

Raúl Andrade no acude a la adjetivación del poder omnímodo, no lo califica. Lo describe a partir de la construcción del personaje lunático, acuñador de paranoias, solitario habitante de un poder a horcajadas de lo doméstico y lo sagrado, atenazado por la melancolía de lo que se va de sus manos, lo que

se desvanece en cada momento, porque esa es la sensación del poder atrapado entre la perpetuidad y la volatilidad, y la obsesiva idea de la traición producto de esa fragilidad.

Imposible no evocar, al leer estos fragmentos de Andrade, las primeras página de *Yo el Supremo* de Roa Bastos cuando el dictador Francia ordena buscar entre las ratas de los calabozos a los autores del pasquín que anunciaba su muerte. O esa primera página de *El otoño del patriarca*, que recuerda el día en que los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial para festejar la muerte del dictador, noticia difundida por el propio dictador para reconocer a sus opositores.

El manejo de la ficción de Andrade se vuelve finalmente implacable cuando relata la emisión del decreto de clausura y reorganización del lupanar llamado «El Idilio»

En el Quito de los años treinta, clausura que, aseguran, obedeció a «un rencor escondido de Pepucho (Andrade llamará siempre Pepe Velasco al personaje de marras) quien en una de sus correrías insomnes habría caído en El Idilio encontrando un auditorio poco refractario a su elocuencia, porque prefería «zapatear a los acordes de Carioca o El manicero».

Intolerancia y caída, soledad y apoteosis, perpetuidad y volatilidad, vocerío y silencio, fidelidad y traición, lupanar y parlamento, aparentes opuestos que este narrador del poder los vuelve sinónimos, para subrayar una naturaleza corrupta. Y como una especie de anónimo corifeo, de continuidad de la incertidumbre, de eco del desconcierto que es el caldo de cultivo del ejercicio del poder, está ese rumor ciudadano que circula, que fragua las conspiraciones, que ambienta los golpes de Estado, y que Raúl Andrade lo describe tan desde la entraña misma de un ejercicio cotidiano y mojigato de la política cuando, dice Andrade, el rumor de que algo va a ocurrir pero que nadie sabe con precisión «se extiende como una nata aceitosa y cunde la intranquilidad, se expande el desconcierto, el miedo cruza por las calles como un fantasma evadido de la zona secreta del terror».

Estamos ante ese modo inédito de Andrade para enjugar la ficción del poder con la crítica ácida de una ciudadanía que no ha alcanzado aún más que la categoría de un corifeo que acompaña la tragedia nacional. Una ciudadanía que vive la constante zozobra de que algo ocurre en la cúpula y que se me asemeja al ejercicio del secreto de estado en nuestros días. Los poderosos alimentan desde los palacios las sospechas, los avatares secretos, las disputas silenciadas, porque con ellas aspiran a alimentar la majestad del poder, la lejanía del poder, la inviolabilidad del poder, el origen divino del poder. Solo el secreto les asegura la tensión ciudadana, porque desde esa conciencia de usur-

padores del Estado, un ejercicio transparente del poder democratizaría su acto litúrgico hasta volverlo accesible para todos. Frente al trazo sobre el delirio que se apodera del político, Andrade describe la vivencia popular de la política. No se trata del retrato del mandatario, se trata del retrato de la sociedad la que el autor busca en el espacio de los mentideros, de los cafés saturados de expectativas y correos de brujas, de cantinas donde quedan derrotadas todas las ilusiones societales (para utilizar un terminajo contemporáneo insoportable), de las calles donde los capitalinos viven la tensa calma de que «algo ocurre», «algo pasa», «algo se prepara», «alguien conspira».

Simultáneamente que Raúl Andrade deja en pelotas a los detentadores de la política, respira una añoranza permanente por la política.

«El periodismo es un mero marginador de hechos recientes. No aspira a la perdurabilidad del libro», sostiene Raúl Andrade. Pero en su caso, este ser marginador —que yo quisiera interpretarlo como su condición de relator desde los márgenes del hecho—, lejos de establecer los límites de sus artículos, recogidos, por otra parte, en libros como *Cocktails* o *Viñetas del mentidero*, no pueden desconocer un argumento que los traspasa: el constante interrogarse sobre el cuerpo social. Solamente que Andrade no reconstruye un cuerpo, sino que labra incisiones en un cuerpo. Actúa como aquél que, con la punta de una pluma traza con su propia sangre los tatuajes que serán, primero una incisión en el cuerpo real y más tarde una incisión en la memoria. Cada uno de sus textos periodísticos son, por tanto, apenas un tatuaje, pero simultáneamente, todo un tatuaje. Apenas y todo, dos condiciones que convierten su obra en un doloroso interrogatorio sobre el ser de un país marcado por las heridas políticas desde sus orígenes.

Andrade plasma un paralelo entre un García Moreno al que describe de perfil torvo y ceñudo, enlutado y siniestro personaje que cruza por los oscuros corredores de nuestro siglo diecinueve como un cilicio anticipado de penitentes en embrión, propio de «una época creyente y lóbrega en la que los fantasmas aguardan bajo faroles rudimentarios el paso de los trasnochadores extraviados para caerles zapatazos, con un retoño garcía morenito concebido en el molde de la patraña política del siglo XX».

Una doble dimensión de la obra de Andrade: apenas un tatuaje para componer un cuerpo íntegramente tatuado, el de la nación política. El de la caricatura de una caricatura, acudiendo a las palabras de Miguel de Unamuno.

Pero Andrade no solo traza los tatuajes en los que el protagonista es un personaje espectral: Velasco Ibarra. En las *Viñetas del mentidero* habla de un partido conservador que «se nutre y se ha nutrido, esencialmente, del supersticioso respeto que despierta con su aplomada y gris fachada de paquidermo». O de los jóvenes integrantes de una asamblea liberal, rémoras de la plutocracia, «todos marchitos, graves, cubiertos de una fúnebre capa de solemnidad

que ha ido ensombreciendo el panorama político de estos años», «comadrones expertos en la tarea de ayudar al alumbramiento del gobernador de esta ínsula magra y deshabitada». O de una ciudad, Quito, con una «impalpable humedad lacrimosa en el ambiente»; ciudad en la que «no hay gracias frescas, la carcajada está prohibida y la risa se arrastra como una serpiente clandestina».

Finalmente, el periodismo ecuatoriano nació como un relato marginal e implacable del poder político. Nació y se desarrolló como un factor político, desde los escritos de Espejo que requieren una lectura en sus resquicios, la necesidad de una desestructuración de su lenguaje. Más aún con la República, desde aquél Quiteño libre que solo pudo ser silenciado con los cuerpos de sus redactores colgando de los magros postes de una luz mortecina de Quito. Basta recorrer los nombres de los periódicos del siglo XIX para percibir ese aliento a combate, a desacuerdo, a oposición, que son la virtualidad y la miseria del ejercicio de la política. Títulos como: *El Guante*, *La Saetilla*, *La Bronca*, *El Fute*, *El Azote*, *El Intransigente*, *El Combate*. Periódicos que duraban lo que duraba una coyuntura, una dictadura, una campaña electoral, un mandato. Y que entre fines del siglo XIX y comienzos del XX desembocaron en las manifestaciones más lúcidas e implacables del humor en el periodismo ecuatoriano, con publicaciones como *Caricatura* o *Cocorico*. Y allí surgió ese humor sarcástico, agudo, imperdonable de Raúl Andrade. Nacido en el seno de ese periodismo y heredero de la irreductible conducta de Roberto Andrade o de Julio Andrade. Dos vertientes de la inconformidad y la rebeldía que en Raúl Andrade van a disolverse en un estilo en el que las palabras adquieren toda su luminosidad. ✱

RAÚL ANDRADE Y LOS GRACOS¹

Jorge Ribadeneira

El «clan Andrade», «los Gracos» y «la peste colorada» son tres conceptos contrapuestos que se refieren a una familia liberal ecuatoriana —querida, odiada, admirada o temida— que tuvo su perfil más alto y polémico entre 1875 y 1912. Uno de sus exponentes destacados fue luego Raúl Andrade Moscoso —fino estilista de la pluma, temido contradictor e implacable libe- lista—, nacido hace 100 años (1905) y fallecido en 1983, afamado cultor del periodismo y del ensayo a partir de 1930 y brillante redactor de *El Comercio* desde 1954 hasta 1982. Raúl no se cansó de levantar polvaredas de furias o aplausos con sus artículos en periódicos o revistas. Fue, además, un persona- je que un día cargó a bastonazos contra sus enemigos y otro, en contraste, cultivó la quiteñidad en los mentideros de la Plaza Grande o en algún rincón bohemio, aceptando con humor el apodo de «Capitán Piola».

El nombre de su tío Roberto Andrade —el segundo de 14 hermanos, siete hombres y siete mujeres, nacidos en Carchi o Imbabura— estuvo mezcla- do con un suceso histórico de la lucha conservadora-liberal. Fue uno de los complotados del 6 de agosto de 1875 para el asesinato del gran tirano Gar- cía Moreno. Otro, Abelardo Moncayo, se escondió 20 años en la quinta de los Andrade y se casó con una de las hermanas.

El coronel Carlos Andrade —padre de Raúl— compartió varios episodios alfaristas y el general Julio Andrade fue la «espada sin mancha» que cayó víc- tima de un disparo oscuro en marzo de 1912. Los amigos y admiradores les llamaron los «Gracos», rememorando a una histórica familia romana, defen- sora de los pobres. Otros hablaron de un clan político, y fue el temido perio- dista «Tuerto» Calle quien fustigó a los pelirrojos Andrade Moncayo llamán-

1. Tomado de *El Comercio*, Quito, noviembre 13 de 2005.

doles «peste colorada». Calle, muerto en 1918, fue partidario del general y dos veces presidente Leonidas Plaza Gutiérrez, contra quien Raúl lanzó algunos de sus más ardientes dardos, acusándole de las muertes de su tío Julio y de Alfaro.

Raúl Andrade nació para escribir, cultivando joyas literarias, defendiendo las ideas y los personajes liberales o demoliendo a los detractores del partido o de la familia Andrade. En *La Mañana*, un periódico de los años treinta, o en *El Telégrafo* —en los cuarenta— atacó a Velasco Ibarra en la primera y segunda presidencias. Golpeó duro a los conservadores y fustigó a más de un «izquierdoso». En sus horas de fina escritura se encargó de bautizar y describir a la «generación decapitada». Fue el hombre de los dos bastones. El primero que llevó en sus manos fue un regalo del genial Charles Chaplin, en gratitud por un ensayo de alta calidad. El segundo bastón fue su arma defensiva, pues disimuló en su interior un florete para enfrentarse a los políticos resentidos. Chocó con los Plaza, pero en el Colegio Mejía se encontró con Galo y fue su amigo.

En 1971 se dio un episodio inesperado cuando Velasco Ibarra y Raúl Andrade olvidaron sus viejas rencillas. Más aun, el Presidente condecoró al lúcido y rabioso escritor que antes le había llamado «Pepe Velasco» o demagogo y no tuvo empacho en reconocer su inteligencia y calidad, dando paso a un momento singular en la trayectoria de los dos.

Raúl Andrade, muy amigo de los hermanos Mantilla Ortega, sobre todo de Jorge, es parte de la historia de *El Comercio*, la empresa que el 1 de enero próximo cumplirá 100 años. Consta con honor en la galería de sus más calificados redactores. Su obra está recogida en varios libros que guardan joyas literarias o enconados ataques. Todo lo cual recordamos el miércoles en un conversatorio en la Universidad Andina. ✱

RAÚL ANDRADE: LAS JÚGOSAS CIRUELAS DEL PECADO

Raúl Serrano Sánchez

Yo conocí a Raúl Andrade en la peluquería del maestro Osorio en mi pueblo; tenía que madrugar para disputarles el diario *El Universo* (único lugar en donde se lo conseguía gratis) a los hinchas del Emelec y el Barcelona, que hacían cola para confirmar las decepciones que sus equipos les ocasionaban, o para seguir soñando con imposibles, lo que los sacaba de la provinciana rutina. Tenía que hacerlo el sábado, pues era el día que publicaban las crónicas de Andrade, dentro de la red que manejaba la Agencia Literaria ALA con sede en Nueva York. Recuerdo que una de las primeras que leí no hablaba de nada que, en apariencia, tuviera que ver con los temas que para entonces, finales de los setenta y soportando una de esas dictaduras folklóricas que esperamos no se repitan, era el pan amargo de cada día; me sorprendió que el autor de esa crónica se dedicara a poetizar sobre una tarde de llovizna en una ciudad distante como Quito, ciudad con la que tendría una relación de amante insospechado, y al que poco o nada le preocuparon los asuntos terrenales, la crisis política del país, así como el desangre, para entonces los tiranos hacían su agosto y llevaban adelante en todo el continente algunas orgías funestas. Lo malo de esa biblioteca improvisada que por lo general son las peluquerías en los pueblos, era que había que leer aprisa porque los fanáticos de esa pasión que ha terminado por convertirse en la seña particular nuestra, no dejaban de mandarle indirectas al maestro Osorio, quien, compadecido y sacándole filo a una navaja de afeitar que años después sería la confirmación de una premonición que siempre le quitaba el sueño, sonreía tratando de mediar con esos lectores desalmados y fanáticos a los que posteriormente, al descubrir las claraboyas que Raúl Andrade publicaba en *El Comercio*, los volví a encontrar como parte de ese daguerrotipo que la memoria fija como confesión sagrada.

Si algo me impresionó y sedujo de esa primera crónica, todo un tratado sobre la llovizna y las tardes para huir, era la capacidad asombrosa, realmente

hipnótica de su lenguaje; un lenguaje que Andrade reinventa desde la tradición modernista que él, protagonista clave de la vanguardia literaria de los 20 y 30 (no olvidemos que fue secretario de redacción de una revista clave como *Hélice*), sabe descifrar de tal forma que renovación y tradición (sabemos que toda ruptura solo es posible dentro de la tradición) construyen una alianza estratégica a favor de un género —otro legado modernista— como la crónica, que Andrade convierte en un artefacto dúctil capaz de continuar, dentro de las búsquedas y hallazgos que los modernistas se atreven con un género cuya capacidad de travestismo le permite elevarlo a una potencia que la institución literaria de entonces (en plena bronca vanguardista, lo que implicaba desbancar los nexos coloniales) veía con asombro; claro, unos, otros con desdén, porque sin duda (esas concepciones alienantes todavía se mantendrán por muchos años) la crónica era un espacio para, precisamente, rendir cuentas a veces objetivamente, otras de manera muy subjetiva, de lo que era un pasado o de los desastres de un presente con los que Andrade simplemente decidió postergar cualquier acuerdo; más bien se planteó construir el lugar, la «claraboya» desde la que pondría e impondrá, en pleno gozo y uso de una libertad que como creador siempre estuvo dispuesto a defender y legitimar; mirada de quien, desde la concepción baudeleriana, no freudiana, del *voyeur*, ejerce esa pasión y vocación al igual que en su tiempo lo hicieron Cervantes, Martí, Mariátegui, luego Roberto Arlt y Carlos Monsiváis.

Ese creador libérrimo, radical e intransigente en sus posiciones políticas, como todo gran creador, sabía que la crónica era, como en su momento lo advirtieron sus antecesores modernistas, un lugar de resistencia desde el que tenía que mediar (sin concesiones) con el ambiguo y siempre vidrioso poder. Por ello, es interesante saber cómo después de su retorno de ese exilio formativo, en la década del 40, que tuvo en México, en los 50, al inaugurar su «Claraboya» en diario *El Comercio*, muchos de sus contemporáneos se quedaron absortos al ver que los artículos de Andrade no se ocupaban de los eventos de coyuntura política y que sin duda eran parte de las neurosis de quienes en la batalla ideológica esperaban que retomara su línea ineludible y ejemplar como permanente cuestionador, entre otros fantasmas, del velasquismo y su novelista líder José M. Velasco Ibarra, así como en quienes habían acabado con lo poco que hasta entonces quedaba de decencia en el partido del viejo luchador, Eloy Alfaro.

Pero sucede que esos detractores equivocaban su lectura, o simplemente los árboles les impedían ver el bosque. Cuando leemos esas crónicas de la época, lo que confirmamos es que Andrade, como le sucederá al Buñuel que filma *Los olvidados* en un México que hacía gala del Estado redentorista, es que al darle cabida a lo que su contemporáneo Palacio definió en los 30 como “las pequeñas realidades” (que al sumarse eran toda una explosión), ponía en esce-

na otra vez lo que ya, en una literatura devorada por la institución, había pasado a ser mero texto-documental. Nos referimos a los temas que por no tener una marca política o trascendental se los consideraba como un tabú, o simplemente dignos de ser desterrados del escenario literario. Andrade, a contracorriente resiste, y se atreve (propio de todo gran creador) a colocar en la escena contemporánea esas «pequeñas realidades», desmontando lo que en esos años de una modernidad inaugurada por la plutocracia costeña, con el auspicio de los latifundistas serranos a fuego y sangre el 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil (hecho del que fue testigo ocular), no pasaba de ser un referente de lamentable recordación histórica. Siendo parte de una vanguardia que supo atentar contra los valores burgueses y hegemónicos, Andrade reinserta lúcida y lúdicamente en el ámbito político esos temas prohibidos supuestamente por nimios, intrascendentes y vulgares; lo hace en el debate reinante como parte de una provocación a la que tenía acostumbrados a sus contemporáneos.

Decir que esas crónicas abordaban asuntos profanos y espurios, y que no tienen una connotación política, era como haberle dicho en su momento, según nos lo recuerda en un texto memorable el poeta Hugo Alemán, que él también «era un boxeador». Esto a propósito de que cierto crítico de la época había anotado que ir a escuchar una charla de Andrade no era nada interesante como asistir a un combate de box en la Quito de esos tiempos. Sin duda que si Andrade prefería ocuparse por recrear el «Ocaso del maniquí»,¹ antes que angustiarse (desazón que siempre lo acompañó) por los destinos de la patria, no cabía duda que era para preocuparse. Más aún si tomaba al desahuciado maniquí como sujeto y objeto de esa fractura que de pronto resultaba imperceptible, pero que se hacía sentir en el cuerpo social, al que Andrade, como crítico y analista de coyuntura, le tenía tomado el pulso. Además, esa condición de exclusión, por los nuevos códigos que se van imponiendo, de la que es víctima el maniquí, sucede que es la condición del desdén y el olvido de aquello que para un sistema político, ganado por los desafueros del mercado, al dejar de ser funcional pasa a ser parte de sus basureros. Además, el maniquí es el travestí, el diferente, ese otro que se convierte en el detector y detonante de una sensibilidad que es la que interfiere la mirada, el ojo y el alma de ese *vouyer* que sabe, como en su momento lo supo Ramón Gómez de la Serna y el genial Felisberto Hernández con *Las Hortensias*, que ese objeto tiene su «ser», su trascendencia, su historicidad, en tanto y en cuanto es parte de una subjetividad que las falseadas modernidades no solo han modificado, sino que terminarán por asesinar. Un objeto al que el cronista no es que le da una vida, sino que siempre lo sabe, desde la corrosión y refundación de la memoria, su vida. No lo llena de palabras ni es el pretexto para que los re-

1. Cfr., Raúl Andrade, *Barcos de papel*, Quito, El Conejo, 1983.

cuerdos se expresen; sucede que es el objeto que subjetiviza al cronista de tal manera que, como en el relato de Felisberto Hernández y uno de los publicados por Carlos Fuentes,² le permiten, desde las propias invenciones de la modernidad, ponerla en cuestión. «Ocaso del maniquí»,³ como otras piezas de este calibre, tiene la virtud de trascender el testimonio, pues su capacidad de vigencia no está legitimado por su nivel de referencialidad, sino por su atemporalidad conseguida, como en todas las crónicas de Andrade, por su poderosa combustión poética.

Al mirar al maniquí, quien está no escribiendo sino deletreando su biografía (pasado que lo niega), su muerte que solo ocurrió en tanto como «cachivache» anticuado de un orden insensible resulta un estorbo, no es el hombre racional, ni el historiador que busca registrar un hecho que alguna vez será parte de esas arqueologías de «los rescates» que por lo general devienen en imposturas. Quién está mirando a esa criatura, porque las palabras son su sangre y osamenta, es el *voyeur*, aquel que dentro del cuadro no solo mira *Las Meninas* de Velásquez, sino que se mira dentro de ese carnaval de máscaras del que se sabe su escriba y cómplice. Esa condición de estar dentro de la historia es la que marcará todas las crónicas (siempre memorables) de un Andrade que supo desarmar al género de tal manera que lo convirtió en un texto en el que lo ficcional tiene una presencia considerable, a tal grado que algunos devienen textos narrativos. Así lo podemos ver en el homenaje a uno de los pintores que forma parte de su catálogo de admiraciones, como «Clave de Goya y la Duquesa».⁴

Esas virtudes del *voyeur* cuentan en Andrade, en tanto se asume como lo que Baudelaire definió como el *flaneur*. Según el poeta francés,

Para el perfecto *flaneur*, para el observador apasionado, constituye un gozo inmenso elegir morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua solo puede definir torpemente.⁵

Entre esos observadores apasionados está el autor de *El perfil de la quimera*,⁶ por cierto uno de los libros de ensayos gravitantes en la literatura ecua-

2. Cfr., Carlos Fuentes, «La desdichada», en *Constancia y otras novelas para vírgenes*, México, Alfaguara, 1994, pp. 65-104.
3. Raúl Andrade, «Ocaso del maniquí», en *Barcos de papel*, pp. 247-249.
4. Cfr., *ibídem*, pp. 115-117.
5. Charles Baudelaire, «El pintor de la vida moderna», en *Cuadernos de un disconforme*, Buenos Aires, Longseller, 1999, pp. 150-151.
6. Raúl Andrade, *El perfil de la quimera*, Prólogo de Galo René Pérez, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos, vol. 18, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977.

toriana del siglo XX. Lo está porque, al escoger la claraboya para espiarse y espiarnos, va a ejercer esa variante del voyeurismo que lo pondrá en posición de permanente contradictor y provocador. Andrade escoge la ventana —la claraboya lo es— al igual que lo hace el poeta Jorge Carrera Andrade. Este ojo le permitirá llevar adelante esa especie de inventario, registro no solo de su entorno inmediato, sino de lo que en su momento supo capturar en aquellas otras ciudades, territorios del nómada, donde ejerció esa pasión de observador que al gozar mirando, luego sabrá transmitirnos todo lo que de desolador, intenso, deprimente, insurrecto y descalabrante tiene el gozo de esos registros, que en su caso van, por citar algunos, desde «Recuerdo de Cosme Rennella aviador y trotamundos», pasando por «Biografía y actualidad del farsante», «Defensa del escaparate», «Esplendor y ocaso de la cabalgadura», «Evasión y captura de la sirena», hasta llegar a «Divagación y diatriba de la novela histórica», «La decadencia de la máscara» y «El escritor considerado como ‘Sacaclavos’» o «Muchacha bajo un farol».⁷

Cierta crítica llegó a sostener que el «capitán Piola», como solían llamarlo sus íntimos, era un «escritor sin obra». Acusación que se explicaba desde la incoherente teoría del clásico autor que publicaba libros sin parar. Andrade en vida editó pocos libros; es más, de su descomunal obra periodística son pocas las recopilaciones que se animó a darles cuerpo. Sin duda que, de su generación, Raúl Andrade es el autor más prolífico. Habría que esperar que los interesados reúnan en volúmenes gran parte de sus textos dispersos. Tal vez esta visión estrecha contribuyó, en su momento, a exiliar a Andrade en la niebla del periodismo. En sus últimos años, a propósito de la presentación de su hermoso conjunto de retratos, *Crónicas de otros lunes*,⁸ respondió a esta injusta e inexacta acusación de ser un autor sin obra en estos términos:

A menudo se escucha en las escaramuzas oratorias de la guerrilla literaria, la ineluctable, irreversible sentencia: «¿Fulano escritor? Pero si carece de obra...» ¿Pero qué es la obra en suma? ¿Es que se ha de considerar como obra solamente la mayor abundancia de títulos colocados en una estantería para su paulatino e inexorable envejecimiento? ¿Es que el testimonio vivo del escritor, vertido cada día en una columna de periódico, no tiene el mismo significado que las páginas escritas larga y meticulosamente, para ser ofrecidas al lector, al público, como un licor embotellado que ese lector o ese público han de consumir por raciones hasta cuando el volumen agote su contenido?⁹

7. Crónicas incluidas en *Claraboya*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1990.

8. Cfr., *Crónicas de otros lunes*, Quito, Letra viva, 1980.

9. Raúl Andrade, «Nota del autor», en *Crónicas de otros lunes*, p. 7.

Se dice que en la década de los 30 Andrade publicó, en la revistas de la vanguardia, algunos cuentos hoy difícil de ubicar. Solo conozco «La sirena podrida», que Hugo Alemán incluye en su testimonio sobre Andrade.¹⁰ Sin duda se trata de una pieza reveladora; absolutamente actual, moviéndose en ese realismo abierto en el que cabalga la narrativa de Palacio y de ese otro vanguardista que es el Humberto Salvador de sus tres primeros textos narrativos (*Ajedrez*, 1929; *En la ciudad he perdido una novela*, 1930 y *Taza de té*, 1932). Pero lo que sorprende, desde el título (Andrade siempre acierta con títulos de los que se desprende toda una poética), es que esa voz y tesis ya prefigura lo que será la voz del cronista que al narrar siempre se ubicará en la posición de la cámara que va filmando lo que mirado en panorámica, no es otra cosa que la suma de ese mundo fragmentario que se opondrá a las teorizaciones de lo que se suponía parte de las armonías que la cultura hegemónica manejaba como resolución de los conflictos que los contemporáneos de Andrade —los autores del 30— sabrán mostrar como parte del *collage* que las vanguardias revitalizan dentro de esas visiones plurales, paradójicas, propias de un país y continente heterogéneo, que desde la claraboya del *voyeur* se va expandiendo como un mapa en el que bullen las «intrascendencias» que a algunos de sus detractores les quitaba el sueño porque, precisamente, de lo que se trata es de invitarnos al descrédito de una historia que ha omitido a aquellas criaturas a las que Andrade pone en escena, porque al contarnos de sus desolaciones y esperas secretas, de sus vacíos y postergaciones —ocurre con la solterona, así como con las fatalidades del solterón— no solo está biografando unas vidas particulares; sucede que está desnudando a quienes, al saberlos personajes de ficción, tendrían el trato que como tales ameritan, pero que al llevarlos al terreno —esa luz dudosa del día— que es la crónica (otra versión de la esfera de lo público), les concede, falaz y fatídicamente, la condición de ser parte de la vida; porque la crónica desde los modernistas, cuenta, argumenta y problematiza la cotidianidad y la vida, la enmascara para poder correrla. Su ojo-cámara dota a cada escena o crónica de un poder onírico que le dan un toque surrealista. Razón tiene el poeta Abel Romeo Castillo al señalar, en 1944, como características de la escritura de Andrade, ese «enfoque cinematográfico preciso y minucioso de los cuadros y personajes, en aproximación 'primer plano'». ¹¹ Los recursos cinematográficos, muy bien explotados por los escritores de la vanguardia, se evidencian en el ritmo que a su vez se alía a un gran poder de síntesis y a una dimensión visual que hacen de cada crónica un *corto* que no nos cansamos de ver, de repetirnos sin dejar de

10. Cfr., Hugo Alemán, *Presencia del pasado*, 2a. ed., Quito, Banco Central del Ecuador, 1994, pp. 443-458.

11. Abel Romeo Castillo, «Saludo a Raúl Andrade», en *Viñetas del mentidero*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1993, p. XXIII.

asombrarnos en cada nueva visita. Pero al decir «corto» también estamos sugiriendo cuento; pues, muchas historias llegan a tener tal apertura que superan el formato, los límites de la crónica. Hay un momento que la magia de ese contar es tan avasalladora que las fronteras entre realidad y ficción terminan no solo por borrarse sino por fundirse en una versión distinta, poética y alucinante de un mundo que subyuga por todo lo que es capaz de sugerirnos.

De ahí, también, que en Andrade esas vidas estén matizadas por todos los esplendores y miserias con las que se confiesan. Terreno de ángeles y pecadores, de santas y profanos; beatas, furcias y perversos de alto coturno y del arrabal, que a su vez —otro síntoma y signo de la inquietante modernidad de Andrade— se asumen como desterritorializados, como nómadas que saben que esa condición de migrantes y extranjeros es parte de su condición de sujetos que se tornan peligrosos y antifuncionales en tanto empiezan a reconocerse refractarios, partidos por una realidad que otros les han impuesto y escamoteado (¿estamos aludiendo a los tiempos que corren?). Pues es la misma condición de quien está, detrás de esa *claraboya*, mirándonos y reconociéndose; haciendo los mismos gestos que en su momento acometía el maestro Osorio allá en mi pueblo en su peluquería poblada de almanaques con paisajes desleídos, escuchando reclamos y él tratando de salir de ese sueño que le hacía las noches interminables, que luego supe no pudo evitar se cumpla; como sucede cuando terminamos la lectura de las crónicas de Andrade, pues siempre nos queda esa sensación de que en esas historias todo lo que parece mentira es parte de una verdad, como en Borges, que no deja de ponernos al descubierto y de denunciarnos, porque, como lo anota acertadamente Hugo Alemán refiriéndose a tentaciones y vicios (necesarios en todo escriba del averno) con los que se enfrentó el cronista, «aún quedaban por morder, en la ribera próxima, las jugosas ciruelas del pecado».¹² *

Quito, noviembre 9 de 2005

12. Hugo Alemán, *Presencia del pasado*, p. 458.

GONZALO BENÍTEZ¹

Enrique Ayala Mora

«Canciones del alma» eran las del dúo Benítez y Valencia. Desde los años cuarenta del siglo pasado en que sus dos integrantes se juntaron para hacer su vida artística, sus voces se transformaron en símbolo vivo del ser ecuatoriano, en expresión profunda de la identidad nacional. Ahora, como sus intérpretes, son ya patrimonio del país.

A estas alturas nadie discute que Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia son dos grandes del Ecuador. Los recordamos toda vez que escuchamos su música. Y lo hacemos especialmente ahora cuando sabemos que Gonzalo ha muerto.

Gonzalo Benítez fue en muchos sentidos un maestro. Primero porque era un docente que ejerció su profesión con calidad y empeño por años. Segundo porque inspiró a muchos que con su ejemplo abrazaron la vida artística, valorizándola como una dedicación digna. Por fin, porque enseñó a varias generaciones, canción por canción, a amar al Ecuador, a querer a sus gentes y a sus cosas. Son canciones del alma, son una porción del alma de la Patria.

Gonzalo fue por setenta años uno de los más calificados intérpretes de nuestra música y quizá el más querido de nuestros artistas, junto con su compañero Luis Alberto Valencia, el famoso «Potolo», con quien formó dúo hasta que los separó la muerte.

El dúo Benítez y Valencia imprimió un sello específico a sus interpretaciones y dio carácter propio a la música ecuatoriana. Desde su programa en

1. Tomado de *El Comercio*, Quito, viernes 5 de septiembre, 2005. Editorial. El maestro Gonzalo Benítez fue declarado por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, «Consejero honorario del Área de Letras», en diciembre de 1999, en reconocimiento y homenaje a su trayectoria artística.

Radio Quito, desde los escenarios grandes y pequeños de todo el Ecuador, en sus numerosas grabaciones que fueron desde el disco de carbón hasta los CD de reciente factura, en la televisión y el video su aporte al arte nacional, al mismo tiempo que hizo época, se transformó en un rasgo permanente de la cultura ecuatoriana.

Luego del fallecimiento de Luis Alberto Valencia en 1970, Gonzalo siguió actuando solo con su propio estilo y desarrolló una nueva faceta de su personalidad artística. Como solista fue en las últimas décadas uno de los más conocidos y apreciados cantantes del país.

Gonzalo Benítez no fue solo un brillante intérprete de nuestra música. Fue también compositor de calidad. Muchos conocemos de su participación en la producción colectiva de «Vasija de barro», un consagrado símbolo nacional. Pero se sabe mucho menos que fue compositor de una buena cantidad de pasillos, aires típicos y otras canciones que se interpretan ahora como parte de nuestro patrimonio nacional.

Hace unas horas enterraremos a Gonzalo, luego de un sentido funeral. Pero su voz y su mensaje quedarán sonando como testimonio de lo que somos. Mañana como antes, sus canciones de amor seguirán conquistando corazones; sus aires típicos continuarán siendo momento especial de la fiesta criolla; sus pasillos doloridos harán llorar pero también invitarán a la esperanza.

Hoy como todos los días, habrá ecuatorianos que no lo conocieron pero escucharán su música para expresar sus más recónditos sentimientos, habrá jóvenes que descubran al Ecuador en sus notas, habrá migrantes que lejos de la Patria, extrañando el calor de la tierra y los seres queridos, la recordarán en los acordes y las letras de Gonzalo Benítez. Él, siguiendo el camino que todos debemos recorrer hacia la eternidad, ha entrado ya en los dominios del silencio, pero su aliento de artista, de maestro y de patriota seguirá vivo en sus canciones del alma. ✱

BENÍTEZ Y VALENCIA, FIN FIN

Jorge Ribadeneira Araujo

El dúo Benítez y Valencia murió en 1970, pero solo fue sepultado el jueves 7 de septiembre de 2005. El multitudinario adiós al Potolo Valencia —hace ya treinta y cinco años— fue el «fin». La emotiva despedida a Gonzalo Benítez, el miércoles último, fue el «fin fin». Pero es interesante que en este país de tantos olvidos se haya mantenido —en aceptable porcentaje— el entusiasmo por dos artistas populares, aunque para la juventud signifiquen poco por motivos que son ingratos pero comprensibles.

Benítez y Valencia brotaron musicalmente en otro Ecuador. Cuando en este país recoleto apenas daba sus primeros pasos la radio y aún no se vislumbraba la pantalla chica. Había, por lo tanto, espacio para los «propios». Es decir, para los artistas paisanos que cantaban pasillos y sanjuanitos y subían a las tablas, aunque casi no tuvieran realmente una formación profesional. En los años veinte y treinta brotaron grupos teatrales o voces con nombres que han perdurado (Carlota Jaramillo, Ernesto Albán, especialmente). Otros se han perdido pero merecían más, entre ellos la «primera actriz» Marina Moncayo y los fabricantes de pasillos, como Ángel Leonidas Araujo (letra) y Bolívar Ortiz (música).

En 1940 saltaron al micrófono y —ocasionalmente— al escenario Benítez y Valencia y pusieron la nota musical, muy ecuatoriana por cierto, con sus canciones del alma. En 1949 pasaron el gran susto cuando un genio-loco (Leonardo Páez) trajo a los marcianos durante un radioteatro que terminó con el incendio de Radio Quito.

Ellos, los artistas más populares, fueron usados para atraer oyentes y coadyuvar al éxito más trágico de la temporada. El dúo escapó por las ventanas y las cornisas. En 1961 dieron la partida de la Fiesta de Quito en la Plaza Grande. Tres veces por semana llegaron al público a través de las ondas radiales y

el resto en escenarios ocasionales y en alguna serenata amistosa. Pero el ambiente no dio para una profesión total y rendidora. Resulta triste mencionar que Benítez fue la mayor parte del tiempo un rutinario profesor de dibujo técnico y Valencia se batió ocasionalmente y de mala gana en la burocracia fea y odiosa.

Luis Alberto y Gonzalo anduvieron juntos pero no revueltos. Fueron compañeros y diferentes. Valencia funcionaba como la gran voz y le acompañaba una dosis de bohemia y simpatía que duplicaba su popularidad. Benítez era la primera voz, la precisa para el buen sonido de la pareja musical y punto. Además, casi abstemio, serio y a veces adusto. El «Potolo» murió (1970) en el apogeo de la fama del dúo y —con el apoyo de su carisma— tuvo un funeral multitudinario al compás de «Vasija de barro».

Gonzalo Benítez quedó como el «viudo» y si bien en un momento compuso el pasillo «Soledad», dedicado a su amigo, en otro no tuvo empacho en afirmar que la música de la Vasija era solo suya y no de los dos. Artísticamente están, sin duda, a su altura los hermanos Miño Naranjo, pero aquellos entraron en el campo del mito y allí permanecen, con sus virtudes y sus defectos. La despedida a Benítez fue emotiva y cordial, pese a los tantos años transcurridos desde que «colgó la voz» y en su retiro mejoró su genio y fue feliz cuando alguien se acercó para visitarle y recordar.

Un homenaje a Benítez y Valencia y a los artistas actuales que, confiando en la memoria de la tercera edad y en la curiosidad de la primera y la segunda, siguen rindiendo culto a la música ecuatoriana. ❀

EN UNA VASIJA DE BARRO¹

Raúl Vallejo

Cuentan que todo comenzó la noche del 7 de noviembre de 1950 en casa de Oswaldo Guayasamín y su esposa Maruja Monteverde. Estaban reunidos Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum, Hugo Alemán y Jaime Valencia; en seguida llegaron Gonzalo Benítez y Luis «Potolo» Valencia, el dúo Benítez-Valencia desde 1932. Contaba Benítez que Guayasamín había pintado el cuadro «Origen»: una vasija de barro y en ella dos esqueletos de niños. Carrera preguntó sobre su significado. Guayasamín explicó que los Incas enterraban a sus muertos ya descarnados y que los huesos eran puestos en una vasija ya que consideraban que era un sitio ideal para la eternidad.

Jorge Enrique Adoum escribió en su *De cerca y de memoria*, que Carrera Andrade fue hasta la biblioteca y cogió un libro. Se trataba de *Por el camino de Swan*, el primer volumen de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. En las últimas páginas escribió: «Yo quiero que a mí me entierren / como a mis antepasados / en el vientre oscuro y fresco / de una vasija de barro». Después Hugo Alemán perpetuó los versos: «Cuando la vida se pierda / tras una cortina de años / vivirán a flor de tiempos / amores y desengaños». Luego escribió Valencia: «Arcilla cocida y dura / alma de verdes collados / barro y sangre de mis hombres / sol de mis antepasados». Y, finalmente, llegó el turno de Adoum que remató la composición con: «De ti nací y a ti vuelvo, / arcilla, vaso de barro / con mi muerte yazgo en ti, / en tu polvo enamorado». Esa noche, la escritura se convirtió en un puente entre Proust, su tiempo perdido y recobrado en una vasija de los Andes.

Cuenta Benítez que Carrera Andrade lo «puso en compromiso» cuando exclamó que con música lo que habían escrito tendría que ser una belleza. El

1. Tomado de *El Comercio*, Quito, 10 de septiembre de 2005.

dúo Benítez-Valencia entonces enfrentó el reto. Gonzalo Benítez ha contado en varias entrevistas que con el «Potolo» discutieron amigablemente si la canción sería en un ritmo lento o en uno vivaz. Benítez quería una melodía con profundas resonancias telúricas. La madrugada despertó en tiempo de danzante y la vasija se convirtió en canción.

Gonzalo Benítez, que nació en Otavalo el 14 de enero de 1915, nos legó a todos los ecuatorianos esa comunicación espiritual con la madre tierra —que en el mundo andino es la Pachamama— transida de acordes desgarrados, de unas voces que condensan el sentimiento ignoto de la gente y de poesía que es nuestra «Vasija de barro». Él y el «Potolo» Valencia, fallecido en 1970, lograron hacer de esa canción un símbolo de nuestra identidad nacional y una metáfora de la trascendencia del ser en igual registro que la sentencia bíblica del origen y el fin de aquél que es polvo. A ambos le debemos el amor por la música del Ecuador y, entre muchas más, una interpretación antológica de «Puñales», el yaraví que compusiera Ulpiano Benítez, padre de Gonzalo.

El lunes 5, a las 9h10, falleció por un cáncer a la próstata nuestro Gonzalo Benítez —maestro de dibujo técnico en el Juan Montalvo, 24 de Mayo, Benalcázar y Brasil—, cuyos restos reposan en la Basílica del Voto Nacional. Durante la extremaunción, el sacerdote le dijo: «Dios va a estar gustoso de oír tus canciones como lo estábamos nosotros». Acá, en la Pachamama que habitamos, seguiremos escuchando la dulzura de su voz encendida en el pentagrama de sus notas dolientes, sus ritmos atravesados por la fiesta y sus cantos enamorados. ✱

Santa Ana de Nayón, 8 de septiembre de 2005

NI CON TRUHANES NI CON PODEROSOS: EL VERSO EN EL *QUIJOTE**

Fernando Balseca

*para quien me regocija la vida
con el don de su palabra*

Es casi un acuerdo extendido sostener que la prosa tan novedosa del *Quijote* es la que inaugura la novela moderna, cuyas formas expresivas, derivadas de los textos de 1605 y 1615, continúan asombrándonos. La roca de esta novedad viene de labios del canónigo de la primera novela que concluye «que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso» (I, XLVII).¹ Así, el invento narrativo de Miguel de Cervantes en los dos volúmenes del *Quijote* establece la narración novelada por excelencia. ¿Pero por qué, entonces, Cervantes requiere con harta frecuencia de la poesía? Es cierto que la novela, desde su invención cervantina, parecería abarcar todos los otros géneros, pero llama la atención el hecho de que en el *Quijote* frecuentemente sus personajes digan versos o discurren acerca del arte en verso. ¿Bajo qué circunstancias Cervantes acude en el *Quijote* a la poesía?

El plural tópico de la poesía, de los poetas y de lo poético es permanente en el *Quijote*. A lo largo de la obra diversos personajes son poetas o anhelan ser poetas, escriben versos o citan versos conocidos. Muchos personajes sintonizan entre sí justamente porque discuten acerca de la poesía. Don Quijote, al inicio de sus aventuras desmesuradas, sorprende a las mozas de la venta

* Leí una primera versión de este trabajo en la Biblioteca Nacional en Bogotá, en mayo de 2005, en el marco del XIII Festival Internacional de Poesía de Bogotá.

1. Todas las citas se remiten a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004. Cito el tomo y el capítulo.

con una adaptación de un romance viejo de Lanzarote, y provoca una primera sensación de extrañeza: «Las mozas, que no estaban hechas a oír semejante retórica, no respondían palabra; solo le preguntaron si quería comer alguna cosa» (I, II). A propósito de este episodio se puede comentar que la circulación de la poesía exige, en primer lugar, que quien la diga y quien la escuche tengan al menos una mínima conexión, esto es, que reconozcan que están hablando en un código poético. Las mozas de la venta no entienden ni el anacronismo de la vestimenta del personaje ni su retórica oral, tan nueva y extraña para ellas. Para implicarnos en el intento por comunicar poesía, entonces, se requiere de un mínimo de experiencia de lectura o de escucha. El acceso a la poesía no es fácil, exige un trabajo por parte del lector. La poesía es, para Cervantes, arte de la palabra que conlleva un añadido inesperado de sentido.

La sobrina de don Quijote, en la escena de la censura y quema de los libros, da a conocer una perspectiva fundamental para entender el funcionamiento de la poesía: a ella le preocupa que, por leer, a su tío «se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que según dicen es enfermedad incurable y pegadiza» (I, VI). La poesía es para Cervantes una enfermedad y, además, contagiosa. ¿Pero de qué índole es la dolencia del poeta y cuáles son sus síntomas? El poeta tiene indispuerto el lenguaje —su lenguaje está enfermo—, utiliza el lenguaje en medio de una cierta anormalidad: en el poeta la palabra no tiene la misma función que en los otros mortales, pues para él (o ella) lo que se dice no necesariamente significa lo que todos entienden. Si los otros se quedan retenidos por la univocidad de las palabras, en cambio, el poeta estira el lenguaje y esa es, precisamente, la dirección en que se evidencia su enfermedad. El poeta está enfermo porque, en el fondo, el verso supone un habla atípica, anormal. Cervantes, de este modo, parecería anticipar la idea de que la poesía es una actividad que *se padece*.

En la cena con los cabreros, Antonio canta en honor de don Quijote para probar, entre otras cosas, «que también por los montes y selvas hay quien sepa de música» (I, XI), esto es, quien sepa de poesía. El mozo dice unos versos que un tío suyo ha hecho de sus amores, casi siempre desdeñados. Al terminar de oír este extenso poema, don Quijote —tan proclive a las letras— le solicita al poeta que siga cantando, pero Sancho Panza se opone con firmeza, casi con indignación, pues él estaba más para dormir que para una velada poética improvisada. De esto se desprenden dos cosas; una: que la poesía no es solamente una necesidad del hombre culto; todo lo contrario, las permanentes muestras de poesía popular nos confirman un sentimiento para el cual todos estamos dotados o, al menos, sensibilizados. Y, otra: como Sancho lo muestra, la

poesía consagra un tiempo y un lugar para ser dicha y oída. La poesía se ins-taura en una temporalidad especial.

A lo largo de la novela de Cervantes la poesía resulta ser una legítima ex-presión de la gente común. Bajo este predicamento la poesía sería patrimonio de todos, aunque, como ya se insistió, también se trabaja con la idea de que se necesita un mínimo de emotividad para gozar de la poesía. En los dos volúme-nes de la novela cervantina cantan los villanos y los señores, en las ciudades y en la travesía, lo que demuestra que el autor requiere del verso para ratificar la voz del pueblo que entona poemas para entretener la caminata. El mismísimo Sancho Panza recita fragmentos de romances y adapta versos a su antojo, tes-timoniando, una vez más, la profunda raíz popular del decir poético.

La poesía en el *Quijote* es una evidencia de que hay discursos que sirven para afectar al otro. Grisóstomo se ha matado, literalmente, de amor, debido a que no ha conseguido a Marcela. Sus escritos han quedado como testimo-nio de sus sentimientos y su amigo Vivaldo lee, ante una comunidad curiosa por indagar en los motivos de su muerte, el poema titulado «Canción deses-perada», lo último que el desdichado dejó escrito. El poema conmueve a los presentes e incluso los lleva a tomar partido por la causa de Grisóstomo, aun-que Marcela, al enfrentar a quienes la acusan de ser la causante de la muerte, producirá una de las más intensas defensas de la libertad de amar y de la con-dición femenina que conozcamos hasta ahora. La presencia de la poesía en Cervantes, luego, confirma la intuición de que a veces el cometido fundamen-tal de la palabra no es el de pasar una información sino, sobre todo, producir efectos en quien la escucha por medio de una conmoción sensible. Continua-mente la poesía nos enfrenta mucho más con lo que no sabemos que con la razón misma.

La poesía también sirve para enamorar, para ratificar un amor o para can-tar penas de amores. Como don Quijote es un amador insistente, para pro-barse ante su amada realiza una serie de atléticas cabriolas que nos demues-tran cómo el cuerpo participa de la gimnasia de los afectos. Como colofón de esta penitencia escribe versos, que graba en las cortezas de los árboles, diri-gidos a su Dulcinea inexistente (I, XXVI). En otro episodio, en unas quebradas de la sierra, los personajes de la novela oyen a Cardenio cantar unos versos bien hechos, que desentonan con el lugar pues no parecían de rústicos gana-deros sino obra de discretos cortesanos.

Cardenio sufre ataques de locura pues experimenta una situación frustra-da de amor: él cree haber sido traicionado por una mujer virtuosa, lo que ha-ce más hondo su dolor (aunque después se verá que se trata de un malentendi-do). Cardenio sufre raptos de violencia y se pierde en el laberinto de la sin-razón. Aquí cabe puntualizar que la poesía es una especie de contraparte de la locura: la una florece cuando la otra no se manifiesta, pero, al mismo tiem-

po, locura y poesía van de la mano. ¿No es una perturbación del poeta querer decir más allá de lo que ya sabemos que dicen las palabras? ¿No es un acto de locura llevar el lenguaje —supuesto medio de comunicación— hasta unos límites en que el sinsentido se torna sentido?

En una de las ventas se procede a leer la «Novela del curioso impertinente». En ella Lotario, en su intento por convencer a su amigo Anselmo para que no corra el riesgo de probar innecesariamente la virtud y lealtad de su mujer Camila, cita versos «para confirmación de esta verdad» (I, XXXIII) o para ejemplificar el riesgo al que se exponen los tres. Aquí surge la intuición de que la poesía elabora las verdades de cada uno en la medida en que ella es fruto de una palabra interior, de una palabra anterior. En esta misma escena se plasma el hecho de que el poeta dice mejor lo que otros piensan (I, XX-XIII), lo que sitúa al decir poético en un estrato especial, como si se tratase de un verdadero don cuyo origen es aún desconocido. ¿Pero en verdad el poeta dice mejor que otros? En este mismo escenario de tensión —pues asistimos al relato de un amigo que le pide a su mejor amigo que seduzca a su mujer para probar la virtud femenina—, Lotario escribe unos versos que hacen reaccionar a Camila, quien pregunta:

—Luego ¿todo aquello que los poetas enamorados dicen es verdad?

—En cuanto poetas, no la dicen —respondió Lotario—; mas en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos (I, XXXIII).

Este diálogo nos permite volver a una de las lecciones que siempre aprendemos y que con frecuencia olvidamos: que la poesía es ficción, pues lo que se ve y se siente en cada lectura es exclusiva representación psíquica de ese lector. Los poetas dicen las verdades a medias a fin de que la palabra tome vuelo en el lector y se complete según sus requerimientos de mundo y de vida. El poeta escribe algo pero es el lector quien coloca lo que, a su juicio, le falta.

En un momento crucial Cervantes se queja de los poetas que se venden al público, a través de la voz del cura que debate con el canónigo (I, XLVIII). Allí se lamenta con amargura de aquellos poetas —los versificadores de las comedias— que se subastan en el mercado al mejor postor. Sin duda esto apunta a un posible debate en torno a la libertad de creación de los poetas, al hecho de que el espectáculo no es parte de la poesía porque ésta se resuelve interiormente en cada lector. Aunque sabemos que es casi imposible apartarse del mercado, Cervantes parece insistir en que la poesía se realiza y circula de otra manera, incluso a pesar de que tenga que pasar por el mercado, en contradicción con él.

En el inicio de la segunda parte tenemos la impresión de que Alonso Quijano está a punto de restablecerse en casa, pero don Quijote sigue sin distin-

guir la literatura de la realidad. La sobrina, horrorizada de que su tío recite tanto verso, siente que es una verdadera desdicha el ser poeta (II, VI). Nuevamente vemos que el lugar del poeta no es el de la productividad del capital; en esa medida, al alejarse de los oropeles del mercado, el poeta hace desdichado a quienes lo rodean. La poesía se ejerce, por tanto, en otro lado distinto del mercado, en un despliegue de sentidos que se articula en una lógica que no es mercantil.

En el artificio creado por Cervantes en el prólogo de 1605 tal vez se acune una de las fundamentales enseñanzas cervantinas en torno a la poesía. En la escena inicial el autor se halla atribulado porque no consigue que ningún colega de renombre le escriba poemas en honor de su texto, a manera de prólogo de la novela misma. Un personaje imaginario concibe la solución perfecta: que el propio novelista invente sus versos de alabanza pues la gran literatura no necesita del ensalzamiento de los poderosos. Convencido, el autor afirma: «También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos». Con esto insiste en que la poesía es un discurso que se aparta del poder y de los usos del poder.

La poesía, más bien, se halla en un lugar que contesta al poder. ¿Qué es la gesta de don Quijote sino la confrontación de un desvalido frente a la maquinaria del poder? La poesía no necesita de amos que la autoricen o que la reclamen. La poesía es una subjetividad que se muestra soberana en cada lector. En el *Quijote* leemos una ética de la poesía que posiciona a la literatura no al servicio del poder sino en esa necesidad hermana de compartir los asombros de lo que no sabemos de la vida. La de la poesía no es la lógica del poder, y este legado se halla más vigente que nunca. Poesía y poder no pueden ir de la mano sin contradicción alguna, porque la poesía contesta la realidad anquilosada del lenguaje y de la realidad que la soporta. Para apoyarnos en palabras del poeta español Andrés Trapiello, «Es cervantino lo que con los siglos no ha cambiado: la pobreza, la locura, el fracaso, la desolación, la delincuencia, es decir, la bondad, el humor, la sinrazón, la libertad».² Esto es, la lucha de los débiles contra los fuertes anima toda la obra de Cervantes.

Más aún, según la estudiosa italiana Rosa Rossi, en todo el *Quijote* hallamos «una repugnancia profunda, una especie de extrañación radical, respecto de la lógica del poder, de cualquier poder».³ Así, pues, una cosa es lo que

2. Andrés Trapiello, *Las vidas de Miguel de Cervantes*, prólogo de J.J. Armas Marcelo, Madrid, ABC, 2004 [1993], p.25.
3. Rosa Rossi, *Tras las huellas de Cervantes: perfil inédito del autor del Quijote*, trad. de Juan Ramón Capella, Madrid, Trotta, 2000 [1997], p. 41.

quiere el literato y otra el usuario letrado del poder. El Quijote le responde así a don Diego de Miranda:

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; hala de tener el que la tuviere a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias o en comedias alegres o artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran (II, XVI).

Esta intervención quijotesca esclarece la noción de que la poesía es una instancia especial del arte verbal: Cervantes le confiere a la poesía un carácter vital y multidisciplinario, la previene de aquella circulación que exclusivamente la negocia en el mercado, y la protege de los truhanes que se quieren aprovechar de ella, incapaces de captar el tesoro que guarda. ❁

«LO QUE YO DIGO ES VERDAD»: DE ENCANTAMIENTOS Y AMORES

Alicia Ortega Caicedo

La condición intrínseca del Quijote es su locura, un «extraño género de locura», pues sabemos que

del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenóse la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentóse de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo (27).¹

Don Quijote decide creer y, más importante aún, imitar las *soñadas invenciones* que leía; es decir, «rematado ya su juicio» se dispone a habitar plenamente un espacio imaginario desde donde mira y dota de sentidos a la realidad de su mundo cotidiano y circundante.

Don Quijote está siempre listo a «poner en efecto su pensamiento», su ingenio lo lleva a querer amoldar la realidad de tal manera que sea ella la que deba someterse a los imperativos del deseo y la imaginación: la mirada de don Quijote aúna deseo, realidad, ficción y voluntad. El ingenioso hidalgo reconoce en el mundo de la «realidad real» todo aquello que su desmedida fantasía le sugiere por efecto de anteriores lecturas: encantadores, palacios, princesas, gigantes, brebajes mágicos. La sensibilidad de nuestro protagonista tiene que ver, sobre todo, con una gran pasión: pasión de libertad y de liberar a todo aquél cuya voluntad estuviese sujeta a la de otra persona. Todas las aven-

1. Todas las citas están remitidas a la siguiente edición: Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alianza, 1984.

turas de este «deshacedor de agravios y sinrazones» están encaminadas a liberar menesterosos, mujeres cautivas y «gente forzada». No olvidemos que don Quijote libera, enfrentando al Rey y a su ley, una cadena de galeotes —«gente que por su delito va condenada a servir al Rey en las galeras, de por fuerza»— porque «como quiera que ello sea, aunque los llevan, van de por fuerza, y no de su voluntad».

La locura de don Quijote consiste en no reconocer los límites del mundo, pues la voluntad y valor de su brazo debieran bastar para *acomodar* el mundo a sus deseos. Si ello se dificulta, habrá de asumirse que el mundo está encantado, siempre «trasmutando». Solo hechiceros y encantadores pueden indisponer al humano en su aventura, más aún si ella es una apuesta por la libertad: «...todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necesades y desatinos, y que son todas hechas al revés. Y no porque sea todo ello así, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan...» (204). No siempre coinciden el mundo real y el imaginado, de allí que sea necesario reconocer el encantamiento del mundo en el afán de reparar esos desajustes que provocan sentimientos de dolor e ira. No de otra forma el Caballero de la Triste Figura habría consentido en regresar enjaulado a su pueblo: gracias al encantamiento del mundo la dignidad humana queda a salvo. Así, en la novela, los límites entre invención y realidad, cordura y locura, ensoñación y vivencia, original e imitación, ser y parecer, literatura y verdad se van borrando, se confunden, se tornan ambiguos en la definición de una aventura que coloca a su protagonista en la posibilidad de interpretar el texto del mundo desde los códigos de la imaginación.

Don Quijote —en su deseo de ajustarse a la representación de lo que es, o debe ser, un caballero andante— procura no solamente la transformación de su propia persona, sino, más todavía, la transmutación del mundo: las ventas le parecen castillos, las mozas «del partido» se le representan hermosas doncellas, el porquero que toca un cuerno se asimila a un enano que hace la señal de su venida; el ventero, alcalde de la fortaleza; los molinos de viento, desaforados gigantes; los frailes, encapuchados que llevan hurtada a alguna princesa; un bacín de barbero, el yelmo de Mambrino; los cueros de vino, gigantes descomunales; manadas de ovejas y cabras, ejércitos enfrentados. De esta manera, la totalidad de la realidad sensible se construye a partir de una subjetividad que simboliza al mundo en función de un deseo desatado: las *soñadas invenciones* dejan de ser leídas para ser vividas en la imitación. Para don Quijote la gracia consiste en creer sin ver: la razón no se sustenta sobre la base de una realidad objetiva y verificable, al contrario; se trata de creer por acción de la potencia del deseo. Cuando don Quijote se enfrenta en su primera salida a unos mercaderes toledanos, éstos son obligados a confesar que en

el mundo todo no hay doncella más hermosa que la sin par Dulcinea del Toboso. Los mercaderes exigen que para confesar tal verdad, la buena señora debe ser mostrada: «Si os la mostrara —replicó don Quijote—, ¿qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender...» (45). La mirada quijotesca *acomoda* las cosas del mundo a los designios de su fantasía, pues cree firmemente que en calidad de caballero andante habrá de vivir cosas y casos «por modos tan nunca vistos ni pensados». Así, a propósito de la aventura del yelmo de Mambrino, leemos lo siguiente:

Venía sobre un asno pardo [el barbero, y traía una bacía de azófar], como Sancho dijo, y esta fue la ocasión que a don Quijote le pareció caballo rucio rodado, y caballero, y yelmo de oro; que *todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos [...]*. Que esta famosa pieza deste encantado yelmo por algún extraño accidente debió de venir a manos de quien no supo conocer ni estimar su valor, y, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la otra mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo esta que *parece* bacía de barbero, como tú dices (162, los subrayados son míos).

La ficción leída deviene en ficción vivida: el mundo —sus escenarios, habitantes, objetos y circunstancias— es percibido desde una mirada que traduce la realidad a la fantasía. «Lo que yo digo es verdad», afirma el Quijote al momento de enfrentar sus aventuras y frente al principio de realidad que reclama, de manera insistente, el terrenal y buen Sancho. El ser de las cosas se *acomoda* al parecer que el deseo exige. Don Quijote encuentra lo que busca, e imprime su deseo en la fisonomía del mundo. En este proceso, el nombre ritualiza la invención de nuevas identidades: al rocín llama *Rocinante*; el sosegado hidalgo, señor Quijana, pasa a llamarse, y por lo tanto a ser, *don Quijote de la Mancha*; a Aldonza Lorenzo le pareció bien darle el título de señora de sus pensamientos y vino a llamarla *Dulcinea del Toboso*: «nombre, a su parecer, músico y peregrino, y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto» (29). Se trata de la entrada a la historia por el nombre: el camino que va de la fantasía a la realidad posibilita que lo insignificante —un flaco rocín, una simple moza labradora— se cargue de sentido y trascienda a la historia en una ruta de ida y vuelta, donde las marcas del mundo se confunden con los reclamos de la fantasía y el deseo.

De estos ejemplos, quiero resaltar de manera particular la transformación de Aldonza en Dulcinea. Inicialmente Dulcinea es el resultado de una mera convención, el caballero necesita encontrar una dama de quien enamorarse: «porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma». Don Quijote la busca en Aldonza Lorenzo, «moza labradora de

muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni se dio cata de ello» (29). Aldonza es llamada *Dulcinea del Toboso*, por ser nombre que tira y encamina al de «princesa y gran señora». Invención absoluta que, sin embargo, por caminos imaginarios e idealizadores conducen a un enamoramiento real: este amor garantizará a don Quijote la posesión plena de una nueva identidad, dará sentido a sus gestas y contenido a su diálogo interior en los momentos de recogimiento y soledad. A Dulcinea estarán dedicados todos sus triunfos, y en nombre de ella se enfrentará a tiranos y malandrines. Julián Marías, en su libro *Cervantes clave española*,² dice algo muy bello sobre el amor en relación al imaginario vínculo entre Quijote y Dulcinea. Aunque Dulcinea es una invención del Quijote, ella —Aldonza Lorenzo reinventada— llega a ser realmente la dama de sus pensamientos. ¿Por qué? Porque piensa mucho en ella, don Quijote se pasa la vida pensando en Dulcinea, que tiene muy poco que ver con Aldonza, pero la va inventando y, a fuerza de pensar en ella, ¡se enamora! Eso, pensar en la amada, insiste Marías, es lo que suele faltar en casi todas las relaciones de amor. Todo lo que don Quijote imagina existe, a fuerza de inventarlo y de pensar en ello. Invención y realidad no son escenarios que se excluyen, como solemos pensar; al contrario, se necesitan y complementan cuando una gran pasión posibilita al humano transitar entre uno y otro, en el esfuerzo por acomodar los contornos del mundo a los llamados del deseo.

¿Sabe realmente don Quijote quién es Dulcinea? Es decir, ¿sabe él de qué está hecho el cuerpo tangible de Dulcinea/Aldonza? En el capítulo XXV, cuando don Quijote y Sancho Panza se encuentran en Sierra Morena, aquél solicita a su escudero que lleve una carta de amores a la señora de sus pensamientos. Así, mientras don Quijote explica a Sancho Panza las señas necesarias para ubicar a Dulcinea en el Toboso, éste reconoce que la tan afamada princesa no es otra que Aldonza Lorenzo, una moza hartamente conocida, Veamos:

¡Ta, ta! —dijo Sancho—. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?

—Esa es —dijo don Quijote—, y es la que merece ser señora de todo el universo.

—Bien la conozco —dijo Sancho— y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Oh hi de puta, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario de la aldea a llamar a unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estu-

2. Julián Marías, *Cervantes clave española*, Madrid, Alianza, 1990.

viera al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire (208).

Frente a las poco corteses afirmaciones de Sancho Panza, don Quijote no monta en cólera como hubiese sido de esperar; al contrario, sus palabras revelan que el deseo humano sabe de invenciones para encontrar lo que tanto anhela y «acomodar» la realidad a lo que busca o sueña:

por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra [...]. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje, importa poco; que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. [...]. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo... (210).

Basta con creer en algo, para que ello exista, pues ficción y realidad coinciden en el deseo. La mirada no es fuente objetiva de conocimiento, ella está siempre mediada por todo lo que hay de subjetivo y particular en cada ser humano.

Entonces, ¿cuál es el género de la locura del Quijote? La locura de nuestro caballero despoja al mundo de sus originales señas de identidad, le impone sus códigos de lectura para ajustarlo no a lo que es, sino a lo que debiera ser: un mundo de justicia, belleza y libertad. Deseo imposible que se estrella, una y otra vez, contra una realidad que a punta de golpes, burlas, palos y desventuras insiste en mantener el orden fijo del mundo. Es contra ese orden, en principio inamovible e inmutable, que reacciona don Quijote; al orden de las cosas enfrenta la subversión de la fantasía. En ese desacuerdo —entre la lógica racional del mundo y la fantasía irracional del Quijote— se produce una ruptura, un desajuste que posibilita precisamente la irrupción de sujetos marginales, deseantes de movilidad social, originales en sus búsquedas y creaciones: la locura del Quijote, la sabia simplicidad de Sancho Panza, la poesía «que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza», mujeres que reclaman su independencia y, de manera especial, el sentimiento amoroso. El motivo del amor, que «todas las cosas iguala» (80), se destaca como móvil que desencadena e hilvana aventuras, traza caminos, define personajes, articula conflictos. Como bien don Quijote afirma, «digo que no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores...» (95).

En este sentido, destaca la historia de Marcela y Grisóstomo: éste ha muerto de amores, porque la bella Marcela ha rechazado sus requiebros. Los amigos de Grisóstomo tildan a Marcela de «endiablada moza», «pastora homicida», «enemiga mortal del linaje humano». Ella, por no querer casarse y alejar de sí a todos sus pretendientes, es vista como cruel, desgraciada, melindrosa, fuente de daño y perdición. Escuchemos fragmentos del discurso de Marcela:

Y, según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntarioso, y no forzoso. Siendo esto así, como yo creo que lo es, ¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada no más de que decís que me queréis bien? [...]. Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos [...]. El cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de amar por elección es excusado [...]. Que si a Grisóstomo mató su impaciencia y arrojado deseo, ¿por qué se ha de culpar mi honesto proceder y recato? Si yo conservo mi limpieza con la compañía de los árboles, ¿por qué ha de querer que la pierda el que quiere que la tenga con los hombres? Yo, como sabéis tengo riquezas propias, y no codicio las ajenas; tengo libre condición, y no gusto de sujetarme... (105-06).

Marcela se reconoce libre, y en uso de tal libertad reclama el derecho a vivir sin *sujetamientos*, dueña de su cuerpo, de su palabra y de sus riquezas: el amor, dice, «ha de ser voluntario, y no forzoso». La novela está poblada de mujeres que demuestran ser capaces de buscar y conseguir lo que desean: Dorotea, Luscinda y Zoraida saben buscar y seducir al objeto de su amor erótico, se defienden, dicen no, se enfrentan públicamente al coro masculino en defensa de sus derechos y elecciones vitales. Ellas construyen sus destinos, abandonan sus tierras y desobedecen la ley del padre —es el caso de Dorotea—, se entregan al amor cuando así lo quieren. Son mujeres de gran pasión, desenvueltas, de gran belleza y «seltas de lengua». Así, a propósito del cuento de la hermosa y «antojadiza» Leandra, su desdeñado enamorado, Eugenio, afirma que «como en los casos de amor no hay ninguno que con más facilidad se cumpla que aquel que tiene de su parte el deseo de la dama...» (452). Marcela se presenta ante la tumba de Grisóstomo y pronuncia su apasionado discurso en defensa del amor gratuito, y en defensa de sí misma, para «dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan» (104). A lo largo de la novela, la razón pareciera ser siempre interpelada desde los afueras sociales: en este caso, desde una visión femenina que interpela la razón masculina. Marcela formula una verdad que por sencilla no deja de ser compleja: lo que la sociedad concibe como beneficioso no responde a los intereses de cada uno de sus miembros. Aunque el matrimonio sea percibido como un bien por alcanzar, es lícito decirle no a esa verdad:

Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera, que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis, decís, y aún queréis, que esté yo obligada a amaros [...] que si todas las bellezas enamorasen y rindiesen, sería un andar las voluntades confusas y descaminadas, sin saber en cuál habían de parar; porque siendo infinitos los sujetos hermosos, infinitos habían de ser los deseos. Y según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso (104-05).

Desde ese afuera social y cultural femenino, Marcela afirma que los deseos son infinitos. Asimismo, la excentricidad de don Quijote, su locura, su estar fuera de razón, señala siempre que la verdad es, finalmente, un asunto de perspectiva, como ocurre con el famoso motivo del «baci/yelmo»: «eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa» (204), sostiene el ingenioso caballero. *El Quijote* destaca la multiplicidad del mundo: las verdades, las razones, los deseos, las miradas son siempre plurales y, asimismo como insiste Marcela, infinitas.

Esta defensa de la libertad individual, que encarna el discurso de Marcela, responde a los nuevos ideales de la época moderna que la novela anuncia: «cada uno es hijo de sus obras», había dicho don Quijote al pequeño Andrés, cuando enfrenta al avaro Haldudos. A propósito del encuentro con los galeotes, don Quijote dice a Sancho Panza «que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan; que es libre nuestro albedrío, y no hay yerba ni encanto que le fuerce» (174). Esta formulación en defensa de la libertad y el «libre albedrío» ilumina esa zona porosa en la que parece moverse el protagonista de la novela: la locura de don Quijote parece ser relativa, a veces demasiado lúcida, juguetona consigo misma, elástica: cuando conviene a los deseos, acudir a los encantamientos resulta un recurso beneficioso. Otras veces, don Quijote es demasiado cuerdo como lo evidencia la última cita en la que niega el poder de los hechiceros frente a las capacidades de la voluntad humana.

La novela ha hecho de un ingenioso loco su protagonista, portador de una suerte de locura sagrada, visionaria de un mundo otro, utópico acaso, que pretende recuperar los códigos y la ética de una edad perdida, en estos sus «calamitosos tiempos». Se trata de un mundo que anuncia la entrada a la modernidad, un mundo que habla de mudanzas y nuevos usos: que «cada uno es hijo de sus obras». La novela —ella misma producto de la traducción de un texto originalmente escrito en árabe, «siendo muy propio de aquella nación ser mentirosos»— formula la pregunta por la verdad del texto que leemos. Una verdad que se juega siempre en esa ambigua zona donde locura y cordura coinciden. ❀

EL QUIJOTE EN ECUADOR¹

Raúl Vallejo

Al final del episodio XLVI de *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, (1898) obra póstuma de Juan Montalvo (1832-1889), el Quijote y Sancho se encuentran con un ajusticiado que colgaba de un árbol. El Quijote al reanimar a Sancho del susto dice:

¿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 gallinas han hecho en su cuerpo. Asesinato, robo, traición, atentados contra el pudor son bestias feroces que devoran interiormente a los perversos [...]. O yo sé poco, o éste es aquel famoso ladrón que dio en llamarse Ignacio de Veintemilla.

Como intelectual romántico del siglo XIX, Montalvo jamás olvida la coyuntura política: al final del capítulo explica en una nota por qué utiliza la figura del ahorcado a pesar de ser una imagen manida en la literatura española del XVI y XVII: «Tenía yo que imponer a ese malandrín un castigo digno de su vida, y nada más puesto en razón que hacerlo ahorcar».

Pero ese «ensayo de imitación de un libro inimitable» no es una parodia política sino, estructuralmente, un ejercicio de lenguaje. En él, Montalvo no solo rinde su homenaje al Quijote sino que realiza, en el plano narrativo, una demostración de su amor por el castellano. En «El buscapié», el último de los siete tratados que hace las veces de prólogo del libro, él interpreta:

Don Quijote es una dualidad: la epopeya cómica donde se mueve esta figura singular tiene dos aspectos: el mundo visible para todos; el otro, emblema de un misterio, no está a los alcances del vulgo, sino de los lectores perspicaces y con-

1. Tomado de *El Comercio*, Quito, 13 de agosto de 2005.

templativos que, rastreando por todas partes la esencia de las cosas, van a dar con lágrimas anexas a la naturaleza humana guiados hasta por la risa.

Recuerdo este texto de Montalvo ahora que celebramos en el mundo el cuarto centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*, de Miguel de Cervantes. Y lo recuerdo mientras hojeo la primera edición ecuatoriana de la novela, aparecida en noviembre del año pasado en Riobamba. Una pulcra y hermosa edición a cargo de Manuel Freire, Franklin Cepeda y Geneviva Ponce. El libro contiene, como una primicia en el mundo literario, la traducción al quichua del primer capítulo del Quijote, realizada por Pedro Curichumbí Yupanqui, precedida de un epígrafe de Montalvo: «...los hijos de Atahualpa no han perdido la esperanza de ver a ese grande hombre vestir la cushma de lana de paco, en vez de el jubón de camuza con que salió de la Argamasilla». Esta edición, que recomiendo para que viva en cada casa del país, reproduce obras de Joaquín Pinto, Oswaldo Viteri, Félix Aráuz y el caricaturista Pancho, entre otros, con el tema del Quijote.

Finalmente, el *Diccionario de El Quijote* (2003), de Antonio Rodríguez Vicéns, con ilustraciones maestras a la tinta, de Oswaldo Viteri, es otro homenaje del Ecuador al eje del canon de la literatura en castellano. Rodríguez, en los dos tercetos del soneto de su autoría que abre su indispensable obra, concentra la imagen final de don Quijote, ese triunfo de la ficción y la literatura por sobre las miserias de la realidad: «Y al volver a su hogar, magro y tullido, / pensativo y triste, solo y vencido, / sin el premio inmortal a su heroísmo, / ve la luz en el fondo de su abismo / y se siente, ya en paz y redimido, / el vencedor invicto de sí mismo». ❀

Santa Ana de Nayón, 8 de agosto de 2005

PARA UN INFANTE YA DIFUNTO Y SIEMPRE TERRIBLE

Zuleika Cruz

«¿Vale la pena escribir en el exilio? Mi temida respuesta invariable era: ¿Vale la pena vivir? Para mí vivir y escribir son una sola cosa... El escritor muere en el mismo momento que mueren sus palabras.» Así se expresaba Guillermo Cabrera Infante en el año 1994 a propósito de la necesidad de escribir y la trascendencia de la literatura; once años después, ante su muerte, acaecida en Londres el 21 de febrero de 2005, vuelven a resonar estas palabras suyas. Indiscutible es el hecho de que su existencia fue la de un escritor que vivió a través de sus palabras. Indiscutible es también el que ninguna otra figura levantó tanta polémica como la de Cabrera Infante, admirado y rechazado, idolatrado, denigrado, centró entre nosotros una disyuntiva como la creada por Quevedo o Huidobro, sobre todo cuando recibiera el premio Cervantes, puesto que, para los latinoamericanos, literatura sigue siendo una reflexión política más que estética. Mucho más allá de las pasiones políticas, de las cruzadas literarias que protagonizó y suscitó nuestro autor, sobrevivirá el escritor cubano que como otros de su estirpe, y según el planteamiento del Lezama literaturizado de Jesús Díaz, «al matar un idioma estaban dando nacimiento a otro más pleno» [sic].¹

Escribir sobre este autor es dedicarse a reflexionar sobre lo que tiene de perdurable y sobresaliente su obra, su larga y contestataria producción periodística; su extensa y sustanciosa escritura cinematográfica; sus desconcertantes cuentos, y todo aquello que lo consolidó como uno de los originales de la literatura de nuestro continente, en primer lugar sus novelas más conocidas *Tres tristes tigres* (Premio Biblioteca Breve, 1965) y *La Habana para un infante difunto* (1979), que lo situaron en la vanguardia de la experimentación del len-

1. Jesús Díaz, *Las palabras perdidas*, Barcelona, Destino, 1992, p. 133.

guaje narrativo. Reflexionar sobre este escritor es comenzar a trazar las coordenadas de la literatura cubana de más de un siglo, pues la suya ha sido una trayectoria que se remonta mucho más allá de su nacimiento como escritor.

Su trayectoria vital en lo que a política compete es referida por el propio novelista quien se define como «un reaccionario de izquierdas». Nacido en Gibara, provincia de Holguín, en 1929, Cabrera Infante nunca ocultó sus orígenes humildes, como declara en *Delito por bailar el chachachá* en lo que denomina un *strip-tease histórico*; veamos esta síntesis autobiográfica en sus irónicas palabras:

... Le contaría mi vida en términos clasistas, que están de moda. Soy un burgués que vivió en un pueblo... donde solamente el doce por ciento de la población comía carne y este burgués estuvo entre ellos hasta los doce años que emigró con su familia hacia la capital, subdesarrollado físico y espiritual y social, con los dientes podridos, sin otra ropa que la puesta, con cajas de cartón por maletas, que en La Habana vivió los diez años más importantes en la vida de un hombre, la adolescencia, en una miserable cuartería, compartiendo con padre, madre, hermano, dos tíos, una prima, la abuela... y la visita ocasional del campo, todos en un cuarto por toda habitación, donde estaban todas las comodidades inimaginables, que su primer traje (de uso) se lo puso porque se lo regaló un piadoso amigo de la familia, que no podía soñar en tener, a los veinte años, novia porque era muy pobre para este lujo occidental, que los libros en que estudió eran prestados o regalados... que convivió durante siete años con un hermano tuberculoso a quien la enfermedad y la miseria destruyeron su talento de pintor, mientras su padre, dedicado por entero al ideal comunista, se dejaba explotar trabajando de periodista no en el *Diario de la Marina*, epítome de la prensa burguesa, sino en el periódico *Hoy*, paradigma del periodismo socialista... que ésta es casi toda la biografía... de este intelectual burgués, decadente y cosmopolita que tuvo que renunciar a hacer carrera universitaria porque la única salvación familiar estaba en el trabajo peor pagado y más abrumador para alguien que amaba la lectura; corrector de pruebas de un diario capitalista. Corrompido y explotador, por supuesto (p. 78).

Y ciertamente Cabrera Infante es un intelectual que *se hizo a sí mismo*, un escritor con talento natural, de aquellos que poseen el don del idioma como algo visceral, porque sale de muy adentro. Hasta que aparecieron sus novelas, los narradores en Cuba no sabían que se podía escribir en cubano, tal y como lo había hecho Nicolás Guillén con la poesía tres décadas antes, cuando publicó (casualmente en el *Diario de la Marina*, en 1930, lo que demuestra que la literatura cubana está llena de las antípodas que tanto gustaban a Cabrera Infante), su mundialmente conocido *Motivos de son*, que es, amén de la expresión poética, una síntesis del habla popular del negro habanero, con un ran-

go poético que le dan el ritmo y la jitanjáfora. Cabrera Infante, en cambio, trabaja a partir de la oralidad cotidiana y la paronomasia.

La formación literaria de Cabrera Infante tiene lugar en el ambiente habanero de los años cuarenta y sobre todo en los años cincuenta del siglo pasado, en el ámbito del lugar más pobre de la capital, el solar habanero, espacio que ha probado desde entonces su dimensión literaria. La Habana de esos años era una mezcla de intelectualidad y rumba, pues se desarrollaba una intensa actividad nocturna (tema importante en la obra de Guillermo Cabrera Infante), ciudad tropical y portuaria, al fin, La Habana tiene a la noche por uno de sus más caros aliados. Pero esta ciudad también desplegaba una labor intelectual de la trascendencia del grupo *Orígenes*, que entre sus integrantes más destacados tenía a Virgilio Piñera, uno de los nombres decisivos entre los que integraran la tropa de Cabrera Infante en el suplemento *Lunes*, era la época de Enrique Labrador Ruiz, de Carlos Montenegro, y por supuesto de Guillén y de Carpentier, escritores que, por diferentes caminos, estaban ensanchando el caudal de nuestras letras. Era, en fin, La Habana que en 1951 sería testigo del suicidio de Eduardo Chibás² en una emisora radial, hecho ocurrido literalmente en el aire, como «último aldabonazo» a la conciencia política cubana en contra de la corrupción en que habían sumido al país los gobiernos «auténticos»; fueron estos gobiernos los que abrieron la puerta a Fulgencio Batista, quien convertiría al país en casino y burdel de ultramar, no olvidemos que hasta el propio Lezama vivía en Trocadero, uno de las zonas rojas más famosas de la ciudad. De ahí que la obra del novelista se debata entre estas dos vertientes, la culta y la popular; su conocimiento de la literatura, el cine, la música actúan como complementos de su recreación del lenguaje y las costumbres populares cubanas. El entrecruzamiento entre bohemia e intelectualidad, de la intelectualidad bohemia, o farándula poética, lo convertirá en uno de los más profundos conocedores de lo cubano.

De 1947 data su primera incursión literaria, aunque su primer libro publicado fue *Así en la paz como en la guerra* (1960); sus primeros intentos fueron en el campo del periodismo. En 1951 comenzó a escribir en la revista *Carteles* crítica cinematográfica, y será desde siempre el cine uno de los campos mejor conocido por el autor, clave para comprender precedentes en su obra literaria. Al triunfo de la revolución cubana, ocupa algunos cargos oficiales dentro de la cultura, pero el hecho más importante que lo define en esta etapa es el haber sido uno de los editores del suplemento *Lunes* del periódico *Revolución*, un *magazine* literario polémico en su tiempo, que disponía de una tirada de 200.000 ejemplares semanales, «un huracán que literalmen-

2. Cabrera Infante recogerá este episodio trágico de la historia de Cuba en uno de sus artículos más controversiales de *Mea Cuba*, «Entre la historia y la nada».

te arrasó con muchos escritores enraizados y los arrojó al olvido».³ Fue un momento definitivo en la estancia cubana de Cabrera Infante, pues su apoyo a la película *PM* de su hermano Sabá, provocó una polémica que culminaría con el cierre del suplemento literario. Un suplemento que cerró con semejante episodio se presumía condenado al olvido revolucionario, sin embargo, en el año 1993, *La Gaceta de Cuba*, órgano de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), publicó una *Órbita de Lunes* donde se saluda al semanario como «una de las hazañas culturales más importantes de la Revolución».⁴

A partir de 1962, Cabrera Infante se desempeñó en puestos diplomáticos hasta 1965, en que abandonaría definitivamente el país para establecerse en Londres, luego de varios destinos europeos. Desde Inglaterra desplegó una intensa labor literaria que se vería enriquecida por *Un oficio del siglo XX* (1973); *Vista del amanecer en el trópico* (1974); *O* (1975); *Exorcismos de estilo* (1976); *Arcadia todas las noches* (1978); la ya mencionada *La Habana para un infante difunto* (1979); *Holy Smoke* (1985) y *Mea Cuba* (1992).

Cabrera Infante nunca dejó de polemizar con sus escritos y pronunciamientos, para él literatura significaba polémica disidencia. Para comprenderlo como escritor hay que aceptar este rasgo de su personalidad literaria; como los polemistas de antaño, su tarea en las letras cubanas ha sido semejante a la de otro escritor cubano con el sobrenombre de Fray Candil,⁵ echar leña al fuego, invadir y denunciar esas zonas de silencio que crean la historia y la literatura por censura y conveniencia.

Tres tristes tigres, su primera novela, es la base del experimentalismo de la modernidad en el sentido en el que hablaba Emil Volek: «Ser moderno significa anticiparse ya hoy a la modernidad del mañana, intuirlo y propugnarlo; significa ser incómodo lo mismo hoy que mañana».⁶ *TTT* es una novela donde la literatura reflexiona sobre sí misma y sobre los demás. Es la novela del *caos concéntrico* que medita sobre la posibilidad de lo infinito del lenguaje. Dividida en ocho partes, un prólogo y epílogo, la novela incursiona por igual en los dos motivos primordiales del autor, la vida nocturna de la ciudad y la vida literaria de su tiempo. Es una novela donde el lenguaje y los personajes estructuran todo, por sus páginas desfilan las cabareteras y una célebre cantante de boleros; Arsenio Cué, Silvestre y Bustrófedon; Mrs Campbell y los escritores cubanos entonces contemporáneos; marmoletas e intelectuales, mujeres que sufren o disfrutan desde el sexo, en una representación cruda de la sexualidad cubana; personajes de la noche habanera que emergen de la espe-

3. Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza & Janés, 1992, p 78.

4. *La Gaceta de Cuba*, mayo-junio, 1993.

5. Emilio Bobadilla, autor de *A fuego lento*.

6. Emil Volek, *Cuatro claves para la modernidad*, Madrid, Gredos, 1984, p 9.

sura vespertina para contarnos sus impresiones y avatares. Este es un elemento muy importante en la novela, la voz de los personajes está destinada al receptor, porque *TTT* es una novela que se precia de serlo, que cumple una función dialógica: «Showtime! Señoras y señores. Ladies and gentlemen. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. Good-evening, ladies gentlemen...»⁷ Desde el comienzo de la narración, el autor muestra la más viva impresión de estar hablando con un oyente interesado, e incluso puede imaginar sus reacciones. No se puede buscar un argumento en este caos concéntrico que representa la vida de los personajes, más bien sus ejes son la noche, la literatura, la música, el cine, lo erótico, indistintamente, sin un aparente orden, porque está compuesta por una serie de montajes cinematográficos donde las acciones son paralelas. A medida en que nos adentramos en su lectura, el autor nos convence cada vez más de que el orden es innecesario, que debe ceder a la espontaneidad del asunto, del quehacer de los personajes. La vida tropical y las consecuencias del fatalismo del subdesarrollo atacan al lector, así de agresivo es el estilo de Cabrera Infante. Su preferencia por las imágenes repulsivas en una y otra novela nos hace pensar en un sadismo literario que se sostiene en el lenguaje que regodea hasta lo soez. El otro gran motivo de la novela es el político. Todos los personajes, en alguna medida, tienen ese referente. Desde Mr Campbell, hasta Vivian Smith Corona. Este referente se explaya naturalmente en los pastiches de «La muerte de Trotsky, referida por varios escritores cubanos, años después o antes», en lo que es, sin lugar a dudas, uno de los momentos culminantes de la prosa de Cabrera. Mirada irónica sobre el hombre que planteó que «el arte es siempre un servidor social e históricamente útil»,⁸ esta parte es ciertamente un tributo a los escritores cubanos que él considera trascendentes, pues muy al margen de la sátira, sobresale el hecho de que si se pueden imitar es porque poseen un estilo inconfundible, un sello particular que los define. Ahí está el estilo polémico y simbólico de la prosa modernista de un José Martí, cuya ética le hace condenar la traición convirtiéndola en aguda parábola histórica. Está el encrespado barroco lezamiano, que «en agonía wagneriana» atrapa a un Lev Davidovich, como «un dios en el exilio», un protagonista del «Juicio Final Histórico» que pronuncia una analogía. Está el Virgilio Piñera que en su *Tarde de los asesinos* presenta el crimen como una escena del teatro del absurdo y la salvación solo a través de la literatura. Una Lydia Cabrera que nos transforma el crimen en un rito abakuá de iniciación del neófito (indiseme), atribuyendo al folclor afrocubano la tradición ancestral de violencia que hace de Monard un protagonista perfecto del despiadado asesinato de Trotsky:

7. Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 15.

8. León Trotsky, *Literatura y revolución*, Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor, 1964.

El hombre blanco (*Molná mundele*) llegó, vio y mató a León (*Simba*) Trotsky. Le clavó la «guámpara» en el «coco» y lo mandó para su «In-Kamba finda ntotó» (tumba fría). Para asestar el golpe final, los *orishas* siempre fueron consultados de antemano.⁹

Por su parte, Lino Novás hace alarde de su bien nutrido léxico, en una serie de efectos fónicos que acentúan la necesidad de la justicia:

Esta cosa... de hierro, no madera ni piedra, sino hierro, acero templado como quien dice, hincado, hendido, hundido entre el hueso, entre el frontal y el parietal, más bien hacia el occipital, no bien precisado ni calculado con frialdad pero hábilmente clavado y afinado y fincado sobre la cabeza del que pronto será finado, con furia...¹⁰

Estos cinco escritores coinciden en la condena del asesinato, y es extremadamente significativo que quien abra esta condena sea el propio Martí, figura cimera de la historia y las letras cubanas, héroe indiscutible de los cubanos dentro y fuera de la isla, cuyo juicio crítico ha constituido desde siempre una reflexión, una referencia obligatoria, porque explica la intención del autor de situar las posiciones ideológicas cubanas en una especie de juicio de la historia, algo que agradaba sobremanera al blanco preferido de los ataques de Cabrera Infante, Fidel Castro. Como procedimiento literario se superpone al juicio histórico, el juicio literario, lo perdurable será pues la interpretación cultural mediante, porque la historia es moldeable y se puede escribir de muchas maneras. Cada uno de estos escritores coincide en problematizar los hechos en la mezcla de disyuntivas, disparate, etnia y ritmo lingüístico que constituye la cultura; así, mucho más allá de las diferencias políticas, de sus simpatías y antipatías, en estos ejercicios de estilo sobrevive la cultura cubana y en especial la literatura cubana

Los dos últimos pastiches abordan el episodio trotskista con la óptica de dos escritores comprometidos con el «puño marxista.» Primeramente tenemos a un Carpentier, que a pesar de su «santo horror a los diálogos» y de su *avis au traducteur* viene expresado en su teoría de los contextos, la arquitectura, la música, la historia, las lenguas. Carpentier fue uno de los blancos preferidos de la crítica cabreriana. En «Carpentier, cubano a la cañona» de *Mea Cuba*, Cabrera Infante ataca la identidad del novelista apoyándose en su nacimiento, el que no se había producido en La Habana, sino en Lausana, Suiza. Es un argumento contra la cubanidad, pero no contra la cubanía de Carpentier, sin embargo, es también un argumento irrefutable sobre las simpatías

9. Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 237.

10. *Ibidem*, p. 238.

del autor de *siglo de las luces* con Cuba, Carpentier *quiso ser cubano* pues, desafiando su lugar de nacimiento, se declaró cubano en vida.

El último pastiche es de Nicolás Guillén a quien Cabrera Infante admiró al margen de las diferencias políticas, autor de un poema que comienza siendo una elegía a Jacques Monard y termina en un canto laudatorio a Stalin, por esta razón, por encima de la parodia, oímos la réplica de Arsenio Cué: «Mierda eso no es Guillén ni un carajo»,¹¹ tratando de expresar la propia inconformidad del autor por el pastiche menos logrado, después de todo es el propio Cabrera Infante en un juego de identidades. *TTT* es una novela lúdica, donde el juego es el principal recurso estructural, compositivo, temático. Desde su título de trabalenguas hasta el carácter de *aleataratura* se juega con el lector, se pone a prueba su paciencia y se propone un nuevo tipo de discurso, interceptado por las innovaciones tipográficas, la deconstrucción del discurso es una metáfora de la identidad del hombre moderno y de su relación con lo literario. Es un libro que se adelanta al hastío literario, tal y como señala Volek, es un libro siempre molesto.

La Habana para un infante difunto, publicado algo más de una década adelante, en el exilio londinense del autor, es una novela de nostalgias, la verdadera obra maestra de Guillermo Cabrera Infante. Pavana que arranca de la adolescencia, «los años más importantes de un hombre» como ya acotó el autor, es la novela donde alcanza su verdadera voz, su estilo ha cuajado en una anécdota muy bien tejida y el eje principal, los personajes femeninos, sobre todo las escasas rubias, nos mantienen ensimismados en su laberinto, porque si *TTT* es el caos concéntrico, *La Habana...* es un laberinto en espiral desde el inicio, «escalera que se tuerce una vez más después del descanso para abrirse, luego». Y es otra vez el trópico en su paradójico devenir, el sexo, la noche, la música, el lenguaje, es la génesis y explicación del mundo, es el mundo de Cabrera Infante. Si su móvil confesado son las mujeres, el método lo constituye la memoria, una memoria totalizadora que pasa por los sentidos, los sentimientos, las impresiones y las imágenes, nada ha olvidado desde su salida de Cuba, todo lo recuerda con fruición. La memoria posee una función metatextual, ella misma reconstruye una Habana hoy desaparecida, a través de sus calles, lugares nocturnos y sobre todo, de sus cines, que responde a cierta tradición costumbrista proverbial en los habaneros. Grandes fragmentos de esa Habana de antaño pueden revivirse en la lectura de este libro que nos pone en contacto con la norma popular del habla habanera, transfigurada en jerga literaria, una escatología que es examinada diacrónicamente y se caracteriza, según Antonio Vera León, por *el obsceno literario*: «En la literatura cubana, la obscenidad no tiene una función dominante en el lenguaje de un texto lite-

11. *Ibidem*, p. 256.

rario hasta la publicación de la obra de Cabrera Infante, y en especial *La Habana para un infante difunto*.¹² Este *obsceno literario* tiene su antecedente en la literatura cubana del siglo XX que antecede a Cabrera Infante, nadie lo negaría en las maldiciones del protagonista de *Aventuras del soldado desconocido cubano*, de Pablo de la Torriente Brau, ante la estatua de la Libertad en New York, o en los adjetivos que dedica Raúl Roa a los mambís que deponen sus armas en *Aventuras, venturas y desventuras de un mambí*.

La memoria para Cabrera Infante, eterno exiliado, es una forma de volver a vivir o revivir el *modus vivendi* perdido, como Proust, rescata afectividad mediante todo lo que fue su vida habanera. No nos preocupa la veracidad de los datos, *La Habana...* es una novela que nos convence desde un inicio y nos hace aceptar que así fue, muy al margen del componente de ficción. Es interesante el hecho de que se haya aceptado como un testimonio de lo que la Habana fue y no como una novela de lo que la Habana es para el autor.

Las mujeres constituyen una verdadera galería de tipos diferentes, que están concebidas para el amor, el erotismo se desborda en ellas, ya sean amas de casa, prostitutas, muchachitas impúberes, jóvenes perversas, madres, esposas únicas y diferentes nos hablan de la capacidad del novelista para crear personajes; cada uno de ellos viene dado por el autor, que ejerce como narrador y protagonista, narrador heterodigético y homodiegético cuya ficcionalización es consciente y problematizada, situado en el centro de la espiral como espectador (otra vez el cine), y protagonista. Las mujeres que más interés suscitan en él son las del solar,¹³ en medio de la promiscuidad que caracteriza al solar habanero, descubre la sensualidad femenina en toda su dimensión. Ante todo es la fuerte sexualidad de la solariega. Si bien es cierto que la novela es obra de un hombre madurado por la literatura, subyace en estas evocaciones el recuerdo vívido del adolescente de mirada particular, porque la mirada que nos entrega es siempre la del escritor, la más aguda. Ha sido un buen escenario literario, pero el solar habanero es un espacio real donde imperan el hacinamiento, la violencia y la inevitable promiscuidad, es además un ambiente de folclor donde la idiosincrasia del cubano alcanza un punto culminante en la música y el baile, donde la alegría crónica del cubano ocupa un lugar privilegiado. Muchos fueron los esfuerzos revolucionarios por transformar este espacio con una aserción más política y mucho más representativa en tanto síntesis de la marginada vida revolucionaria: *Cuando la sangre se parece al fuego*, novela de Manuel Cofiño, fue, indudablemente, uno de sus intentos literarios más logrados, pero el solar emergió vencedor, tal vez menos marginal, pero igual de auténtico en su popularidad; y en su popularidad lo rescata Jesús

12. Antonio Vera León, p. 183.

13. Monte 822 y Zulueta 408.

Díaz en *Las palabras perdidas*, muy similar al de Monte 822 y Zulueta 408, en cuya etimología leemos:

... casas solariegas, abandonadas por sus nobles o ennoblecidos dueños cuando la Independencia, fueron divididas interiormente, formando cuartos en que acoger a la creciente población habanera... Así las casas solariegas de la Habana Vieja quedaron apocopadas en solar, solares... y nació el adjetivo solariego... Este adjetivo era una manera despectiva de describir un carácter o la forma más extrema de lo vulgar, escandaloso y bajo.¹⁴

El humor es un componente relevante al autor, en ciertas dosis es hasta corrosivo cuando de política se trata, en esta novela es típicamente cubano, un humor que desciende, que bucea en la idiosincrasia popular allá donde la alegría, el sexo, el empecinamiento por vivir a pesar de las adversidades, convierte a los personajes en seres auténticos, más que folclóricos. Es una buena reconstrucción del sujeto popular cubano en la etapa prerrevolucionaria. Hablamos de un humor espontáneo, no fabricado, que emerge de situaciones cotidianas, de personajes pintorescos, que brota ya como choteo literaturizado en respuesta a ese reclamo de Jorge Mañach cuando decía que había llegado la hora de ser «críticamente alegres, disciplinadamente audaces, —y, sobre todo— conscientemente audaces», lo que observamos en la mirada del novelista y sus conclusiones acerca de las situaciones y de los personajes. Muchos de los hechos a los que se enfrenta el adolescente de Monte 822 y el jovencito de Zulueta 408 terminan en comicidad, puesto que lo vemos, por ejemplo en su versión acerca de la «puta alegre», en éste, como en otros personajes de Cabrera Infante, observamos el proceso seguido por la novelística cubana, de la perspectiva de la triste «impura» de Miguel de Carrión a esta puta por placer de *La Habana para un infante difunto*. Carrión trabaja el aspecto social de la impura desde una óptica naturalista, mientras que la novela de Cabrera destaca su lado humorístico justificando su necesidad de placer y su incontrolable erotismo.

Mea Cuba, su conjunto de artículos de 1994 es un alegato contra la Cuba que odiaba y amaba Guillermo Cabrera Infante, pero también es la Cuba de sus obsesiones y sus culpas, un recurso literario primero y último para este autor, es un libro que significa además «una exploración de los extremos posibles de la personalidad y el ser»¹⁵ como dice al referirse al suicidio, el artículo más polémico de la colección. Pero no lo suicida como autor, a pesar de las innumerables críticas en capítulos como el de «Vidas para leerlas»,

14. Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 81.

15. Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*, p. 157.

aborda varias biografías de autores cubanos, sus contemporáneos y conocidos, adversarios y enemigos literarios, pero como en *TTT*, los que lo son por antonomasia. Construye un muestrario de vidas literarias cegadas por el exilio interno o externo, algunos de ellos olvidados dentro de su país y recuperados después. Es cierto que Cabrera Infante se repite en malevolencias, sin embargo, también es cierto que a estas alturas sobrellevaba un exilio gravoso de nostalgia.

Lo que tendríamos que admitir es que la muerte de Guillermo Cabrera Infante ingresa desde ahora a la ya larga cadena de adversidades que se ha operado en nuestra cultura: Heredia escribiendo la carta para claudicar ante el capitán general y regresar del destierro; la pena de muerte de Plácido y de Zenea; la locura de Milanés; Casal muerto de risa, ahogado en su propia sangre; el sentimiento de frustración de la primera generación republicana; Rubén Martínez Villena ganándole la pelea a Machado, pero no a la tuberculosis; todos ellos dejaron inconclusa una obra, ya de por sí grande, empapada de nostalgia y resentimiento por un mundo que no siempre los comprendió. Si, como dice Cintio Vitier, la lejanía del escritor siempre incluye la nostalgia desde afuera, la obra de Cabrera Infante transpira esa nostalgia que la hace más auténtica y no menos polémica que la de sus predecesores. Es en el fragor de esta polémica, donde ha de habitar la cubanísima obra de Guillermo Cabrera Infante, viva como en la frase citada al inicio, a este infante terrible lo sobrevivirán sus palabras. ❀

Quito, julio de 2005

Bibliografía

- Cabrera Infante, Guillermo, *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
 — *La Habana para un infante difunto*, Barcelona, Seix Barral, 1979.
 — *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza & Janés, 1992.
 — *Delito por bailar el chachachá*, Madrid, Alfaguara, 2001.
 Díaz, Jesús, *Las palabras perdidas*, Barcelona, Destino, 1992.
 Mañach, Jorge, «Indagación del choteo», en *Los mejores ensayistas cubanos*, antología de Salvador Bueno, La Habana, Festival del Libro Cubano, 1960.
 Prieto, Abel, *Cultura, cubanidad, cubanía*, conferencia «La nación y la emigración», La Habana, 1994.
 Varios, *La Gaceta de Cuba*, mayo-junio 1993.
 Varios, *Todas las islas la isla: nuevas y novísimas tendencias en la literatura y la cultura cubana*, Madrid, Iberoamericana, 2000.
 Vitier, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Letras Cubanas, 1970.
 Volek, Emil, *Cuatro claves para la modernidad*, Madrid, Gredos, 1984.

ESCRIBIR ES RESISTIR: SOBRE LEOPOLDO BENITES VINUEZA EN SU CENTENARIO

David Guzmán

Como una ráfaga incendiada resplandece la prosa de *Ecuador: drama y paradoja*. Poderosa, precisa, la escritura de Benites Vinueza encontró en este ensayo esencial su cenit, su altura mayor. No es gratuito que en esta obra Leopoldo Benites arremeta con toda su fuerza interior para lograr una prosa tensa, vigorosa, tenaz. Poco antes de emprender la escritura de este libro, Benites estuvo en la cárcel por sus críticas a Arroyo del Río. Frente a la cárcel, Benites respondió con la dignidad, con la entereza. Dice en carta a Pedro Jorge Vera: «De todos modos, he rogado a mis amigos que no se haga ninguna gestión de libertad que parezca una petición de gracia o que comprometa mi dignidad de hombre o coarte mi libertad futura. En tanto resistiré todo».¹

«En tanto resistiré todo» En la soledad de la celda, el escritor, el periodista, el profesor de colegio no se imaginaba que esa resistencia, esa fuerza moral que le impide aceptar la gracia del tirano, era una parte más —pero una parte crucial— de su lucha infatigable. Una lucha que se había iniciado en su juventud y que solo terminaría con su muerte. Apenas un año después de salir de la cárcel, frente al estado de disolución en el que se encontraba el Ecuador tras 20 años de permanente crisis política y social (una guerra civil, fraudes electorales, conflicto internacional), en el año de 1945 Leopoldo Benites encara la escritura de *Ecuador: drama y paradoja*.

¿Por qué fijarnos en este preciso momento de la vida de Leopoldo Benites, este período de tres años en que permanece en la cárcel y escribe su ensayo más importante?, ¿por qué, si su vida es inmensamente rica en episodios relevantes?

1. Pedro Jorge Vera, *Los amigos y los años (Correspondencia, 1930-1980)*, prólogo, selección y notas de Raúl Serrano Sánchez, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002.

Leopoldo Benites fue precursor de la generación de escritores del treinta. Su libro *La mala hora*, de 1927, inspira, casi podríamos decir que de forma directa, a *los cinco de Guayaquil*. De forma directa: Benites fue profesor y amigo de ellos.

Su trabajo periodístico era y es reconocido en el país: no en vano Arroyo del Río lo envió a la cárcel. Fue en las páginas del diario *El Universo* que Benites Vinueza emprendió la crítica política y social. «Polemista férreo»² lo llamó Benjamín Carrión, con quien fundó la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1944.

Como escritor no solo cultivó el ensayo, sino que escribió relatos, poesía y novela. *La mala hora* (relato, 1927), *Argonautas de la selva* (novela, 1945), *Ecuador: drama y paradoja* (ensayo, 1950), *Poemas en tres tiempos* (1977), *Habitante de la noche* (ensayo, 1944) son obras que forman parte de su bibliografía. Esta versatilidad para ir de un género a otro, para cambiar de trinchera, es parte de su ser de enciclopedista. He utilizado la palabra trinchera de forma intencional: el movimiento de denuncia que formó junto a otros escritores, aparece, como él mismo lo dice, ante la profunda decepción que producían los partidos liberal y conservador. El movimiento de denuncia era su espacio de lucha, su punto de apoyo, su trinchera.

«Tengo una vida demasiado burguesa para ser comunista»³ declaró ya cerca de los setenta años, cuando era un experimentado e importantísimo diplomático. No es cinismo lo que revela esta declaración: la conciencia de Benites Vinueza había cambiado con el tiempo, se había transformado. El luchador político se había convencido de que el conocimiento es más importante que la acción. Ya en *Ecuador: drama y paradoja* había escrito: «Necesitamos formas organizativas no violentas (...) Todo tiene el Ecuador, menos la conciencia clara de su destino y la voluntad organizadora que vence el infortunio»⁴ El luchador político se había convertido en un sabio, en un pensador. Ya demasiado viejo para la acción, sin otros remordimientos que los provocados por la impotencia ante lo que sucedía en el país y en el mundo, parece encontrarse en paz consigo mismo.

Diplomático importantísimo para la historia del Ecuador y de América Latina, Benites Vinueza fue elegido presidente del Consejo de Seguridad de la ONU en 1966 y presidió la Asamblea General en 1971. Embajador en

2. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, 2a. ed., Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
3. Hernán Rodríguez Castelo, entrevista a Leopoldo Benites Vinueza, en diario *El Tiempo*, Quito, 8 de junio de 1971.
4. Leopoldo Benites Vinueza, *Ecuador: drama y paradoja*, estudio introductorio David Guzmán, Presidencia de la República, Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, Quito, octubre de 2005, p. 309.

Uruguay (1948-1954), Bolivia (1958), Argentina (1959) y México (1981-1985). Dice el embajador Leopoldo Benites al terminar el período en que presidió la Asamblea General, en su discurso oficial:

Señor Presidente:

La honra que recibió el Ecuador al ser designado yo Presidente del XXVIII período de sesiones de esta Asamblea tuvo la contrapartida de impedirme, por casi un año, ejercer la exclusiva representación de mi pueblo ni, durante ese lapso, en que serví a mi país en un alto plano internacional, poder servirlo en otros foros.⁵

El amor por su pueblo, por el Ecuador, se disputa el excelso honor que recibió al presidir la Asamblea General. Un hombre comprometido con su pueblo, no olvida que la honra, por otra parte, no es suya: es del Ecuador.

Diplomático, luchador político, escritor, periodista, profesor. Nació en Guayaquil en 1905 y murió en su ciudad natal en 1995. Sin embargo ¿por qué nos hemos concentrado en *Ecuador: drama y paradoja* y en la temporada que estuvo en la cárcel?

«En tanto resistiré todo.» Hasta encontrar una salida digna, auténtica, que no comprometa su libertad futura, el hombre (pues hasta aquí hemos hablado del escritor, del periodista, del diplomático) resistirá todo. En oposición a la infamia del dictador que lo reduce a prisión, el hombre encuentra en su valor esa fortaleza para resistir. Su valor, su heroísmo, el heroísmo que aprendió de su padre y de los héroes sabios que admiró (Espejo, Mejía, Montalvo, a quienes dedicó valiosísimos estudios); así mismo, en oposición a las fuerzas de disolución, a las crisis sociales y políticas que parecen fracturar la unidad nacional, el hombre utiliza la pluma para resistir, para desenterrar y mostrar la unidad de una historia nacional. Parece que los embates de 20 años de tormentas políticas lo encuentran en su antigua trinchera, pero ya no presto a atacar, a denunciar, sino a resistir. Escribir es muchas veces resistir.

En los momentos en que todo parece perdido un hombre decide resistir, no perderse, y se enciende una luz. ✱

5. Declaración del Representante Permanente del Ecuador, Embajador Leopoldo Benites Vinuela, en el debate general del XXIX período de sesiones de la Asamblea General de las Naciones Unidas, Nueva York, 4 de octubre de 1974. El autor agradece al Dr. Claude Lara, Presidente de la Comisión Nacional de Conmemoraciones Cívicas, por su contribución con la entrega de este documento inédito para su publicación. El texto completo del documento se encuentra en www.conmemoracionescivicas.gov.ec/publicaciones.html

LA METÁFORA EN *HUASIPUNGO* Y SU PROBLEMÁTICA EN LA TRADUCCIÓN

Cecilia Mafla

INTRODUCCIÓN

Huasi-pungo de Jorge Icaza es probablemente la novela ecuatoriana más conocida en el exterior. Ha sido traducida a varias lenguas (Dulsey 99) y actualmente existen dos traducciones en inglés. Icaza escribió su primer *Huasi-pungo* en 1934 y volvió a escribir la novela en 1953. La versión de 1934 al inglés es de Mervyn Savill y se publicó en Inglaterra en 1962. La segunda versión, la de 1953, la tradujo Bernard Dulsey con el título de *The Villagers* y se publicó en los Estados Unidos en 1964.

La fábula en las dos versiones es básicamente la misma; en cambio, el discurso o construcción artística es más trabajado en la segunda versión. Una notable diferencia es el hecho de que en la segunda versión, el habla del indígena es más frecuente. Otra diferencia en la segunda versión es que el registro lingüístico del narrador es generalmente más alto y el habla del indígena es menos marcada que en la de 1934. Una tercera diferencia es la simplificación de las metáforas en la segunda versión. Estas dos últimas características de la segunda versión disminuyen la dificultad para Dulsey, el traductor de la segunda versión.

OBJETIVOS

A través de los estudios de Dagut, Martínez-Dueñas, Newmark, entre otros, veremos brevemente qué es la metáfora, su importancia en la literatura, y la posibilidad o imposibilidad de traducirla. Luego analizaremos algunas

de las metáforas en los textos originales y sus traducciones, paráfrasis o adaptaciones de las mismas.

¿QUÉ ES LA METÁFORA?

Entendemos por metáfora la analogía que identifica un objeto con otro y atribuye al primero una o más características del segundo (Holman y Harmon 287). En su estudio de la metáfora, Martínez-Dueñas (22-24) cita y compara los aportes de Ortega y Gasset (1983) y los de Lakoff y Johnson (1980), siendo la metáfora para el primero «un procedimiento intelectual por cuyos medios conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual», y para los segundos «algo que desborda lo meramente intelectual, pues invade todas las dimensiones naturales de nuestra experiencia». Martínez-Dueñas vincula estas perspectivas y dice que la metáfora, como expresión de semejanza y cambio de significado, pasa por el entendimiento y éste, a su vez, pasa por la experiencia humana (24).

Sin embargo, la metáfora no se limita a igualar un objeto con otro; la metáfora es cualquier expresión figurada, la personificación de una abstracción («mi modestia no me lo permite»), y la aplicación de una palabra [o colocación] a algo que esa palabra no denota literalmente, como es describir una cosa con términos de otra (Newmark, *Manual de traducción* 47).

LA IMPORTANCIA DE LA METÁFORA EN LA LITERATURA

Además de expresar un traslado de significados con el afán de conseguir una semejanza y hasta una identidad, la metáfora en la literatura tiene una función muy importante que es la de ornamentar y crear efectos especiales en los lectores.

Sin embargo, es importante observar que la significación de la metáfora está sujeta al conocimiento de las convenciones en cada grupo lingüístico-cultural, ya que no todas las metáforas son universales. Esta consideración es sumamente importante en la traducción de la metáfora.

LA TRADUCCIÓN DE LA METÁFORA

Newmark, en su estudio de la traducción de la metáfora, divide la metáfora en seis tipos: muertas, tópicas (cliché) o desgastadas, estereotipadas o estándar, adaptadas, recientes y originales (*Manual de traducción* 150-59). Trata sobre la dificultad de la traducción para cada uno de estos tipos y sugiere alternativas para su traducción. Para nuestros objetivos vamos únicamente a considerar las metáforas originales, ya que las otras son más bien expresiones idiomáticas propias de una lengua y una cultura, dichos y refranes. Newmark sugiere que las metáforas originales, creadas por el autor y por tratarse de textos expresivos y autoritativos (como textos literarios o discursos), se deben traducir literalmente, «ya sean universales, culturales, u oscuramente subjetivas» (*Manual de traducción* 158). Newmark da dos razones: la primera, porque «encierra el alma del mensaje de un escritor importante»; y la segunda, porque la nueva metáfora enriquece la lengua terminal. En su estudio de la metáfora en los textos expresivos y en particular en la poesía, Newmark dice que «el traductor debe reproducir las metáforas originales escrupulosamente, aun cuando quepa la probabilidad de que produzcan un choque cultural» (224). Si la imagen de la metáfora es conocida en la lengua terminal, él sugiere que ésta se debería «transferir audazmente» (*Manual de traducción* 225). En cambio, si la imagen no es conocida, dice que su transferencia no solo crearía un choque cultural en la lengua terminal, sino que sería «un verdadero enigma» para los nuevos lectores. En este último caso él indica que se podría crear una metáfora culturalmente equivalente en la lengua terminal (*Manual de traducción* 225).

Otro estudioso de la traducción, M. B. Dagut, coincide con Newmark respecto a la dificultad en la traducción de la metáfora, ya que es un fenómeno central en todo tipo de lengua (y más que todo en textos creativos, sea en verso o en prosa) y a la vez es uno de los puntos principales donde se manifiesta la incongruencia entre las lenguas (20). No obstante, Dagut señala que no se han establecido las bases teóricas para su traducción, ya que en libros importantes y completos como son los de Nida (1969), Vinay y Darbelnet (1960), Kloepfer (1967), Reiss (1971), hay apenas discusiones cortas sobre la metáfora. Aunque se han escrito varios artículos y tesis sobre la metáfora y su traducción (Álvarez 1993, Broeck 1981, Cheng 1997, Kruger 1993, Pelsmaekers 1988, Zahri 1992, entre otros), no hay una comparación entre el uso de la metáfora en la literatura y el espacio que se le ha dado en los estudios de traducción.

Dagut también indica que ha habido una reducción semántica del término mismo ya que se lo trata como un sinónimo de habla figurativa y no para designar una categoría específica y muy clara de cambio semántico (22). Cri-

tica el tratamiento «muy corto» de Nida y el de Nida y Taber, quienes casi han igualado la metáfora con expresiones idiomáticas o sentidos polisémicos de palabras simples (Dagut 22).

Citando a Wordsworth (*The Prelude*, II, 384-386), Dagut señala que la metáfora es «an individual flash of imaginative insight» (un destello individual de una comprensión profunda e imaginativa), una observación de afinidades en objetos donde no existe una hermandad, lo cual traspasa los límites semánticos de la lengua y amplía el conocimiento intelectual y emocional del lector o del oyente (22). Vemos que esta definición, por cierto más elocuente, es igual que la de la metáfora *original* de Newmark, que vimos arriba. Al ser la metáfora una creación única, un fenómeno capaz de producir un cambio en el sistema lingüístico, Dagut arguye que no se la puede encontrar en un «repertorio de ‘competencia’ semántica», el diccionario. Él argumenta que la elusividad de la metáfora se deriva del hecho de que ésta se encuentra en la frontera entre el cambio lingüístico y la fluidez, y es precisamente esto lo que causa problemas en la traducción (23).

Respecto a la traducción de la metáfora propiamente dicha, no los polísemas ni las expresiones idiomáticas, Dagut manifiesta que ya que la metáfora es por definición un segmento de «actuación», una novedad semántica, no hay un equivalente existente en la lengua terminal y el traductor deberá crear uno. La pregunta importante, continúa Dagut, es si realmente se puede traducir la metáfora o solamente se la puede «reproducir» en alguna forma (25).

Dagut (25) manifiesta que la teoría de la traducción respecto a la traducción de la metáfora ha sido inadecuada, pero que sin embargo, en lo poco que se ha hecho al respecto, se pueden apreciar dos puntos de vista diametralmente opuestos: en el un extremo se cree que la metáfora es intraducible (Nida), y en el otro, que su traducción no presenta ningún problema, ya que simplemente se la puede traducir palabra por palabra (Kloepfer, Reiss). Es importante recordar que Newmark, como vimos arriba, también sugiere esta segunda técnica de traducción con las metáforas originales.

Dagut critica este segundo argumento, el cual se basa en la idea de que supuestamente se puede traducir la metáfora porque todos los seres humanos compartimos los «campos de imágenes» y las «estructuras de imaginación» y por lo tanto no habría ningún problema en encontrar una metáfora equivalente ya que todas las posibles estructuras metafóricas estarían dadas por la estructura de la cognición humana (26). Además, Dagut cuestiona la afirmación de Kloepfer de que unas metáforas son más fáciles de traducir que otras. Lo más paradójico de esta teoría, indica Dagut, es que se afirma que mientras más lejos esté el enunciado de la «competencia» lingüística, más fácil es su traducción, como que si lo original, por el mismo hecho de ser único, sea inme-

diatamente traducible y solo lo que es un lugar común cause problemas al traductor (26).

Dagut argumenta que las semejanzas en las que se basa la metáfora, como todo en el lenguaje, no son simplemente «dadas» (en un sentido absoluto «objetivo») en la experiencia, sino que generalmente son «creadas» por la mente observadora y clasificadora del hablante, y son consecuentemente tan infinitas como impredecibles (27). Por lo tanto, concluye que nuestra experiencia con el lenguaje nos lleva a esperar muchas discrepancias de detalle y no la «armonía» que Kloepfer da por supuesta (27).

Dagut, con su análisis de la traducción de metáforas del hebreo al inglés, concluye que el hecho de que unas metáforas sean más traducibles que otras no depende de la frescura u originalidad de la metáfora, sino de la experiencia cultural y de las asociaciones semánticas que los hablantes de la lengua terminal comparten con los de la lengua original. La traducibilidad de la metáfora, añade, varía de acuerdo con la complejidad de factores lingüísticos y culturales implicados en cada caso (28-33).

Al igual que Dagut, Snell-Hornby (*Translation Studies* 57) afirma que el problema esencial en la traducción de la metáfora es el hecho de que diferentes culturas, y por ende diferentes lenguajes, conceptualizan y crean símbolos de diferentes maneras y por lo tanto el sentido de la metáfora es específico de cada cultura.

Así mismo Álvarez, en su estudio sobre la traducción de la metáfora, señala que la dificultad principal de la traducción literaria se debe a que su forma tiene raíces profundas en un lenguaje y una cultura específica (482). Esto veremos claramente en las traducciones de las metáforas de *Huasipungo*. Las más difíciles de traducir son aquellas que están ligadas y son exclusivas a la cultura ecuatoriana.

En mi análisis de la traducción de la metáfora, mi punto de atención no es la traducción de expresiones idiomáticas o refranes, sino la traducción de las metáforas originales, de acuerdo con Newmark, o de la traducción de la metáfora propiamente dicha en el estudio de Dagut.

PRIMERA VERSIÓN DE 1934 Y SU TRADUCCIÓN POR SAVILL

Icaza usa la metáfora para ilustrar vívidamente la narración y enriquecer su significado. Veremos cómo se traducen estas metáforas, yendo desde su transferencia en forma y contenido hasta la pérdida de la metáfora tanto en su forma como en su contenido. Me limitaré a ilustrar algunas que considere importantes.

1. Transferencia de la metáfora en su forma y su contenido semántico

(El narrador describe el hambre de la gente en el pueblo):

[...] Hambre que se desborda, hambre que no pudiendo caber en las casas se arrastra por las calles, por la calle lodosa por donde ahora se ve arrastrarse mendigos indios, por donde se ve saltar los paralíticos, los tullidos, con salto de saltamontes.

Hambre que florece en las bocas de los guaguas tiernos (1934: 148).
(La cursiva es mía).

[...] It was hunger in spate. It could no longer be contained in the houses but spewed over the dirty streets which now teemed with begging Indians, streets where the paralysed and the cripples hopped and quivered like grasshoppers.

It was the hunger that blossomed in the forms of sores on the smallest guagua's lips (1962: 122).
(La cursiva es mía).

La traducción de la parte subrayada dice «Era el hambre que florecía en forma de llagas en los labios del guagua más pequeño», la cual presenta una imagen aún más conmovedora. Vemos que la traducción mantiene el sentido y la belleza del original. En la última oración, el traductor añade una explicación —una redundancia en el sentido del que habla Nida (*Toward a Science of Translating* 125-140)— quizá para hacer la metáfora más comprensible a sus lectores.

2. Explicación de la metáfora

Empezaremos analizando algunas de las metáforas del original que aparecen en la traducción como símiles. (El siguiente episodio muestra cómo los policias matan a los indígenas cuando éstos tratan de defender sus huasipungos):

Unos cuantos guaguas con sus madres se han refugiado bajo el ramaje que se inclina sobre una enorme cocha de agua lodosa; una ráfaga de metralla les obliga a un zambullón ilimitado, *ríe el*

A host of children had taken refuge with their mothers in a tangle of branches that hung above a big pool of muddy water. A burst of machine-gun fire made them jump into the unknown. *The bubbles that*

*agua en una explosión de
burbujas y luego se
aquieta para siempre*
(1934: 210).
(La cursiva es mía).

*rose to the surface almost
gave them the impression
that the hideous puddle was
laughing. Then the surface
was smooth once more as
though nothing had
happened* (1962: 168).
(La cursiva es mía).

La traducción literal de la sección subrayada en inglés es: «Las burbujas que salieron a la superficie les dieron la impresión de que la espantosa cocha se estaba riendo. Luego, la superficie se volvió serena una vez más como que nada hubiera pasado».

Es necesario indicar que además de haberse cambiado la metáfora en símil (algo que no es inapropiado en la traducción), hay un cambio negativo, ya que en el original la metáfora subrayada ilustra el ahogamiento de estos seres y en la traducción la cocha lodosa únicamente les da la impresión —a estos seres— de que se está riendo. En otras palabras, en el original ellos mueren; en la traducción, no. Es posible que el cambio se deba a que «les obliga a un zambullón ilimitado» del original, se traduce como «made them jump into the unknown» (les hace saltar a lo desconocido), puesto que en el original es claro que ellos saltan en el agua (zambullir) —lo que produce las burbujas, mientras que en la traducción, ellos saltan en el vacío, y por lo tanto ven las burbujas.

En la misma página, a continuación del ejemplo que acabamos de ver, encontramos otra metáfora que es interpretada en la traducción. (Ésta es una descripción de los charcos donde se han matado a los indígenas).

Pasan las horas, va
hundiéndose el sol entre
los algodones empapados
en la sangre de los
charcos (1934: 210).

The hours passed. The
sun set in fleecy clouds that
were reflected blood red in
the marsh (1962: 168).

La traducción literal de Savill dice: «Las horas pasaron. El sol se hundió en nubes algodonomas que se reflejaban rojas color de sangre en el pantano». En el original, «los algodones» se refieren a las nubes reflejadas en los charcos de sangre, por la matanza a los indígenas. Si bien es cierto que la puesta del sol da el color rojizo a la nube, en el original se conecta el color de las nubes (algodones empapados...) con la sangre derramada en los charcos. En la traducción, las nubes, por la puesta del sol, tienen un color de sangre y se ven reflejadas en el pantano, es decir, no se conecta las nubes con la sangre de los

charcos. Vemos que la interpretación de la metáfora en la traducción pierde no solo la metáfora como recurso poético, sino también el contenido semántico de la misma. Sin embargo, como hemos visto, la metáfora presenta mucha dificultad en la traducción.

3. Creación de una nueva metáfora

Otras metáforas del original se cambian o se pierden en la traducción, como podemos ver en los siguientes ejemplos:

Las cien familias se precipitan montando el potro de su odio. Asoman al huasipungo del Andrés con la furia colgando de la jeta (1934: 203).

Hate lent wings to the hundred families. It was the wild horse that they had just mounted. All of them gathered in excitement and in fury at Andrés' [sic] huasipungo (1962: 162).

La traducción dice literalmente: «El odio les prestó alas a las cien familias. Era el caballo salvaje que habían acabado de montar. Todos se reunieron con emoción y furia en el huasipungo de Andrés». Debemos notar que la traducción tiene una nueva metáfora: «el odio les prestó alas». Es interesante ver cómo el sentido semántico de rapidez —del potro— y del odio de la primera oración del original se rescata en la traducción, pero no con las mismas metáforas. El traductor ha usado una imagen más común —las alas— para indicar la velocidad con la que van al huasipungo de Andrés. La fuerza y agilidad que trae la imagen del potro se pierde en la primera oración de la traducción, pero se las rescata en la segunda oración con la imagen del caballo salvaje. Sin embargo, el enunciado «el potro de su odio» es claramente una metáfora que significa que el odio les impulsaba a ir rápido como si estuvieran montando un caballo. El enunciado en la traducción —«it was the wild horse that they had just mounted» podría entenderse como metafórico porque es un solo caballo y cien familias, pero al separar a «horse» (caballo) de «hate» (odio) en una oración distinta se pierde esta conexión. He hecho leer la traducción a veinte personas (estadounidenses, ingleses e irlandeses) y todos me han dicho que no es claro si es metafórico o verdadero y tres de ellos me dijeron que no entendían a qué se refería el autor. La metáfora de la segunda oración sí desaparece en la traducción. Aunque la traducción transmite el contenido de «furia», la imagen grotesca de «la furia colgando de la jeta» se pierde. Sin embargo, una traducción literal hubiera sonado algo rara.

Otro ejemplo donde podemos apreciar la creación de una nueva metáfora es el siguiente: (El narrador describe el ataque de los policías a los indígenas para despojarlos de sus huasipungos)

[...] Aulla [sic] el dolor
por todas las bocas. Los
ayes se revuelcan
formando nidos de lodo
sanguinolento. (1934: 211).

[...] Everywhere lay
blood-stained bundles of
humanity whose cries of
pain could hardly be heard.
(1962: 168).

La traducción dice: «Había por todas partes bultos de humanidad ensangrentados cuyos gritos de dolor apenas se escuchaban». La traducción rescata parcialmente el contenido semántico con una nueva metáfora interesante «bundles of humanity» (bultos de humanidad), lo cual indica la atención del traductor al propósito retórico. Sin embargo, en el original podemos escuchar los gritos de dolor mediante la reiteración semántica «aúlla» y «ayes»; en cambio, en la traducción estos gritos «apenas se escuchaban». El cambio esencial aquí es el énfasis en la intensidad de los gritos.

4. Simplificación de la metáfora

Algunas metáforas son simplificadas o cambiadas para una nueva audiencia. (Tenemos aquí una descripción de un mercado o feria).

Los compradores se
enredan en el entretejido
de gritos, de ofertas, de
solicitudes, de
exhibiciones, de
cuchicheos; *se aturden
como un disfrazado en
una red de serpentinas
sonoras* (1934: 77).
(La cursiva es mía).

The buyers were soon
caught up in the turmoil of
shouts, offers, seduction
and noise, *until at last they
lost their heads* (1962: 64).
(La cursiva es mía).

La sección subrayada de la primera oración dice literalmente: «Hasta que perdieron sus cabezas», una metáfora desgastada (Newmark) que reemplaza a la metáfora *original* (no por ser del texto original, sino por su originalidad y frescura). Vemos, pues, que el contenido semántico se logra recuperar en la traducción, pero no la metáfora. Quizá la imagen que tenemos con la metáfora original es algo familiar para nosotros ecuatorianos y podemos fácilmente visualizar las serpentinas (la sonoridad de las mismas apela a la imaginación

del lector). Tal vez esta imagen no sea común para la audiencia británica y en vez de crear imágenes que enriquezcan el texto, la traducción literal podría sobrecargar el contenido semántico.

5. Pérdida de la metáfora en su forma y su significado

En el siguiente ejemplo, la metáfora del original no ha sido correctamente interpretada y se pierde la metáfora y su contenido semántico (el narrador describe la noche en que Don Alfonso está en su casa en espera de la policía para despojarles a los indígenas de sus huasipungos).

... De pronto escalofría el
silencio una detonación
que vomita la casa.
(1934: 146).

... A sudden heavy gust of
wind shook the entire
house (1962: 120).

La traducción literal de la traducción inglesa es: «Una ráfaga de viento repentina hizo temblar toda la casa». El contenido semántico de la metáfora en el original es que hubo un disparo desde la casa lo cual «escalofría el silencio»; en la traducción, en cambio, el viento hace estremecer a la casa.

COMPARACIÓN DE LAS METÁFORAS EN LOS TEXTOS ORIGINALES Y TRADUCCIÓN DE LA SEGUNDA VERSIÓN POR DULSEY

La primera versión de *Huasipungo* tiene muchísimas metáforas —más que la segunda. En la traducción de Savill, pocas son las veces en que se ha rescatado la forma y el contenido semántico de la metáfora original. Él ha recurrido a la paráfrasis, a la simplificación y hasta la omisión, debilitando el estilo literario de Icaza. En algunos casos ha habido cambios semánticos debido a la interpretación equivocada del original. Como indica Kruger, una traducción fallida de la metáfora tiene implicaciones semánticas y comunicativas en el texto terminal (29). Sin embargo, vuelvo a insistir que la traducción literal puede crear efectos distintos en los lectores y colocaciones extrañas en la lengua terminal.

Ejemplo 1

(El narrador acaba de describir la matanza a los indígenas)

Pasan las horas, va
hundiéndose el sol entre
los algodones empapados
en la sangre de los
charcos (1934: 210).

Muy entrada la tarde, el sol
al hundirse entre los cerros,
lo hizo tiñendo las nubes en
la sangre de los charcos.
(1953: 168).

Vimos antes en el análisis de la traducción de Savill que éste interpretó la metáfora y produjo un cambio semántico. En la segunda versión, hay un cambio en la metáfora, respecto a la de la primera versión, cambio que quizá facilitó la interpretación y traducción de Dulsey:

Muy entrada la tarde, el
sol al hundirse entre los
cerros, lo hizo tiñendo las
nubes en la sangre de los
charcos (1953: 168).

With the afternoon almost
gone, the sun, about to dive
behind the western hills,
crimsoned the clouds in a
bloody reflection of the
pools below (1964: 212-13).

La traducción literal de la traducción de Dulsey sería: «Con la tarde casi terminada, el sol, a punto de sumergirse detrás de los cerros occidentales, enrojeció las nubes con el reflejo sanguinolento de los charcos abajo». Dulsey ha rescatado la metáfora. Sin embargo, en el original la metáfora hace énfasis en la sangre de los charcos, mientras que en la traducción, las nubes se enrojecen con el reflejo sanguinolento de los charcos.

Ejemplo 2

Las cien familias se
precipitan montando el
potro de su odio. Asoman
al huasipungo del Andrés
con la furia colgando de la
jeta (1934: 203).

De todos los horizontes de
la ladera y desde más abajo
del cerro, llegaron los
indios con sus mujeres, con
sus guaguas, con sus perros,
al huasipungo de
Andrés Chiliquinga.
Llegaron sudorosos,
estremecidos por la
rebeldía, chorreándoles de
la jeta el odio, [...] (1953: 162).

Vemos que la metáfora del potro del odio de la primera versión desaparece en la segunda y que hay más detalle en la segunda. La última metáfora es levemente alterada. Veamos cómo la traduce Dulsey.

Llegaron sudorosos, estremecidos por la rebelde, chorreándoles de la jeta el odio, [...] (1953: 162).	They arrived sweating, trembling with rebellion, their faces dripping hatred [...] (1964: 205).
---	--

La traducción literal dice: «Llegaron sudando, temblando con rebelión, de sus rostros chorreando el odio». Podemos observar que Dulsey traduce «jeta» como «faces» (rostros, caras) y traduce literalmente el resto de la metáfora, manteniendo el contenido semántico y el recurso poético. En el caso de Savill, vimos que hubo una paráfrasis de esta metáfora.

Ejemplo 3

Otra metáfora que ha sido simplificada en la segunda versión de *Huasi-pungo* es la siguiente:

[...] En la zanja, las mujeres, los guaguas y los indios empiezan a quedarse inmóviles. <i>Aulla</i> <i>[sic] el dolor por todas las</i> <i>bocas. Los ayes se</i> <i>revuelcan formando nidos</i> <i>de lodo sanguinolento.</i> (1934: 211) (La cursiva es mía).	—¡Caraju! ¡Traigan más pedras, pes! —gritaron los runas atrincherados. Por toda respuesta un murmullo de ayes y quejas les llegó arrastrándose por el suelo. (1953: 169).
--	---

Como es usual en la segunda versión, el diálogo o habla directa reemplaza a la narración de la primera versión. Vemos también que la metáfora original es simplificada. Observamos antes que Savill rescató el valor semántico de la sección subrayada, creó una nueva metáfora, pero se perdió la imagen del nido. La traducción de Dulsey, en cambio, rescata la metáfora simplificada de su original, ya que es una traducción más literal:

—¡Caraju! ¡Traigan más pedras, pes!— gritaron los runas atrincherados. Por	«Goddam! Bring more rocks, pes!» shouted the entrenched Indians. But the
--	--

toda respuesta un
murmullo de ayes y quejas
les llegó arrastrándose por
el suelo (1953: 169).

only answer was a murmur
of moans and ohs that
dragged itself along the
ground to reach their ears.
(1964: 213-14).

CONCLUSIONES

Al analizar la metáfora y su traducción, me di cuenta una vez más de lo difícil que debe haber sido traducir *Huasipungo*, más que todo la primera versión, ya que ésta tiene el habla del indígena más marcada y el uso de la metáfora mucho más abundante. Algunas de estas metáforas, como pudimos apreciar, están íntimamente ligadas a la cultura ecuatoriana y sus imágenes no serían fácilmente reconocidas y entendidas por los nuevos lectores. La sugerencia de Newmark de traducir literalmente las metáforas no siempre funciona porque éstas pueden crear imágenes distintas y colocaciones extrañas que dificultarían la lectura y comprensión del texto.

La metáfora es quizás el problema más difícil en la traducción, donde podemos apreciar claramente las incongruencias entre las lenguas en los niveles metafórico, idiomático y polisémico. Una traducción literal, como sugiere Newmark, no es necesariamente la mejor solución porque las asociaciones de palabras no son universales y la experiencia cultural de cada grupo lingüístico es distinta; por lo tanto, el efecto que una metáfora causa en los lectores de una lengua, puede variar en los lectores de otra lengua.

Por estas razones vimos que algunas metáforas en la traducción de Savill fueron cambiadas, interpretadas incorrectamente u omitidas. Algunos de estos cambios, debido a la interpretación incorrecta de las metáforas, afectan la fábula de la novela. De una manera general podemos decir que Savill tiende a parafrasear las metáforas, simplificándolas, lo cual indica que no dio mayor importancia al propósito retórico de las mismas. No obstante, la traducción literal de muchas de estas metáforas hubiera creado una sobrecarga semántica y colocaciones de baja frecuencia, lo cual afectaría negativamente al texto.

Respecto a la traducción de Dulsey, pudimos apreciar que él trata de mantener no solo el sentido, como en el caso de Savill, sino también la metáfora en sí misma. Su traducción es más literal y tiene menos cambios que la traducción de Savill, pero debemos reconocer también que su texto original, la segunda versión de 1953, es lingüísticamente más fácil puesto que el habla del indígena es menos marcada, la misma organización sintáctica es más trabajada, y el lenguaje metafórico es más simple, lo cual facilita la traducción. Dul-

sey tiende a ofrecer una traducción semánticamente fiel, sin simplificaciones u omisiones.

El trabajo del traductor, como podemos ver, es muy arduo. No se trata de reemplazar el material textual de una lengua por un material textual equivalente en otra lengua (Catford, 20). La lengua está íntimamente relacionada con la cultura y con las experiencias de los hablantes, y al reemplazar textualmente las unidades léxicas, se pueden crear imágenes desconocidas, difíciles de entender y se pueden crear colocaciones extrañas que no irían de acuerdo con la norma de la lengua terminal, dificultando la lectura y por ende el entendimiento de los lectores.

Finalmente, agradezco a estos dos traductores por su esfuerzo y trabajo arduo en traducir una novela lingüísticamente difícil y por hacer conocer la literatura ecuatoriana, su cultura y su problemática a lectores que, de otra manera, nunca la hubieran conocido. ☀

OBRAS CITADAS

Referencias primarias

- Icaza, Jorge, *Huasipungo*, Quito, Imprenta Nacional, 1934.
 — *Huasipungo*, 4a. ed. Buenos Aires, Losada, 1953.
 — *Huasipungo*, trad. Mervyn Savill, London, Dobson, 1962.
 — *The Villagers (Huasipungo)*, trad. Bernard Dulsey, Illinois, Southern Illinois UP, 1964.

Referencias secundarias

- Álvarez, Antonia, «On Translating Metaphor», *Meta: Journal des Traducteurs-Translator's Journal*, 38.3 (1993): 479-90.
 Catford, John C., *A Linguistic Theory of Translation*, London, Oxford UP, 1965.
 Dagut, M. B., «Can 'Metaphor' Be Translated?», *Babel* 22.1 (1976): 21-33, 1965.
 Holman, C. Hugh, y William Harmon, *A Handbook to Literature*, 6a. ed., New York, Macmillan, 1992.
 Kruger, Alet, «Translating Metaphors in Narrative Fiction», *Perspectives: Studies in Translatology*, (1993): 23-30.
 Martínez-Dueñas, José Luis, *La metáfora*, Barcelona, Octaedro, 1993.
 Newmark, Meter, *Manual de traducción*, trad. Virgilio Moya, Madrid, Cátedra, 1995.
 Nida, Eugene A., *Toward a Science of Translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964.
 Snell-Hornby, Mary, *Translation Studies: An Integrated Approach*, Amsterdam, John Benjamins, 1988.

LA HERIDA DE ARTURO BORJA: AUTONOMÍA LITERARIA Y PESIMISMO

Gladys Valencia

*Indiferentemente tiene mi herida abierta
El dorado veneno que me dio esa mujer:
Voy á entrar al olvido por la mágica puerta
Que me abrirá ese loco divino Baudelaire!¹*

*Después de haber leído aquellos versos
clarísimos y puros
como el cristal sonoro de una fuente,
pensé: si yo pudiera
abandonar las complicadas sendas,
dejar la engañadora florescencia
de los invernaderos agostados,
hacer canciones buenas,
escuchar con unción la sinfonía interior.²*

Arturo Borja

El impactante episodio de la muerte del poeta Arturo Borja (Quito, 1892-1912) marcó la reflexión sobre la poesía modernista en el Ecuador.³ Al igual que la revista *Letras* de Quito en 1912, *Renacimiento* de Guayaquil, en 1916, hizo un homenaje al poeta Borja y dedicó algunas páginas donde comentó acerca de la persona poética de este artista.

1. Versos de «Voy a entrar al olvido...» *Letras*, 1912.
2. De *La flauta de ónix*, versos de «Poemas».
3. La muerte del poeta fue un acontecimiento impactante que movilizó al círculo literario quiteño. Este hecho quedó registrado en el número extraordinario de la revista *Letras*, del mes de noviembre de 1912, dedicado a su memoria. En las 27 páginas de este número, expresaron poetas y críticos el impacto que causó el suicidio del poeta. Isaac J. Barrera, José Rafael Bustamante, Francisco Guarderas, Humberto Fierro, Ernesto Noboa y Caamaño, Julio Moncayo, Emilio Alzuro Espinosa, Luis Robalino Dávila, manifestaron en sus ensayos y

En *Renacimiento* de 1916, en el ensayo «El Medio-El Poeta-La Obra (fragmentos inéditos de un estudio)» Medardo Ángel Silva reconoce a Borja como a un verdadero poeta moderno, y a continuación se propone dictar una charla sobre asuntos de crítica y estética moderna.

Silva resalta la importancia de la revista *Letras*. Considera que esta revista quiteña, desde el momento de su aparición, llegó «para llenar un angustioso vacío literario» y para difundir poesía y crítica de verdaderos literatos, es decir, profesionales, gente de oficio. La primera imagen de Borja aparece asociada a su colaboración en la revista *Letras*. Así, Isaac Barrera, contertulio de Borja del consejo editorial de esta revista, opinaba que este autor era en gran parte responsable de la propuesta de poner a dialogar las literaturas francesa y española en torno al paradigma modernista:

Arturo encontraba particular delectación en las obras de escritores franceses, que conocía bastante bien, tal vez como pocos las conocen aquí. Él estaba enterado de todas las novedades literarias, y es que leía en todas partes, en las calles, en las plazas, en los paseos... Fue uno de los fervorosos para la fundación de *Letras*; en su escritorio diseñamos el primer número y nos rompimos la cabeza en busca de un nombre.⁴

En la revista *Patria* de Guayaquil 1918, espacio de difusión literaria, J. A. Falconí-Villagómez, poeta y crítico del puerto, dedica unas páginas a Borja, en las cuales subraya la relevancia del proyecto de la revista *Letras*, y el papel de Borja en ésta, como lector y comentarista de revistas-libros y a cargo de la sección bibliográfica:

... Fue solamente en *Letras*, donde destacó su personalidad de cuerpo entero... Allí también, tuvimos ocasión de verlo en la sección bibliográfica, una de las más difíciles, haciendo la reseña de libros y revistas, juzgando a unos y a otros con criterio imparcial y espíritu franco, cuando reconocía, por ejemplo, que en Guayaquil: la capital comercial del Ecuador «es donde más literatura se hace»; y anotaba los méritos de Wenceslao Pareja, que para entonces había publicado ya «Voces Lejanas», de Miguel Neira, de Avilés Minuche, etc., quienes redactaban la página literaria de *El Guante*, imprimiéndole un sello de modernidad, que, paralela a la labor de *Letras*, trajo al fin la renovación en la literatura nacional. Todo aquello era reconocido de modo generoso por el crítico, en quien hablaba el poeta antes

poemas desconcierto por este fatal acontecimiento, a la vez que un reconocimiento a su vida poética. Pero más allá de esto, esas páginas sirvieron para señalar indicios y desarrollo del proyecto de autonomía de la literatura. Se reconocía el aporte de Borja en este campo y se mostraba cierto pesimismo por la pérdida que sufría el círculo literario modernista ecuatoriano. Estos ensayos serán retomados más tarde por otras revistas con la intención de señalar la pérdida del poeta y crítico.

4. Isaac J. Barrera, «Arturo Borja», en *Letras*, Quito, noviembre de 1912, pp. 97-98.

que nada, en nombre de la fraternidad que debe unir la gran familia lírica, y al revés de otros que intentan opacar el valor de publicaciones literarias, cuando sostienen empresas parecidas, con el exclusivo y egoísta objeto de atraer todas las miradas, gritando a voz en cuello si precisa hacerlo, y queriendo enrarecer el aire, de este modo, como si no fuera bastante para oxigenar a todos...⁵

J. A. Falconí Villagómez hace una serie de reflexiones sobre el pasado literario en el Ecuador y subraya la importancia de tener un espacio como el de la revista *Letras*, la cual sirve de instrumento para publicaciones y difusión de los valores literarios en el país. Los poetas del puerto pudieron conocer los trabajos y nombres de poetas de la capital y de otras ciudades serranas.

Se planteaba que la revista podría aclarar la total desorientación en la que se encontraban la mayoría de los intelectuales ecuatorianos en lo referente a los *nuevos ritos*. Además, era importante dar luz sobre opiniones y conceptos erróneos que se habían formado. Las equivocaciones sobre la poesía nueva dificultaban la tarea del poeta. «El público poco menos que ciego creía, pues, a la renovación, al movimiento nuevo —el Modernismo que llamaban—, algo así como un monstruo apocalíptico, dragón alado y de férreas zarpas.»⁶

Erraron por ignorancia. Hoy todos están convencidos de la verdad y la belleza del Nuevo Arte. Nada se ha demolido: las eternas columnas de mármol y granito que sostenían el maravilloso templo que la Humanidad consagró a lo Bello, están de pie, gallardas e inamovibles... y cuánto se ha construido!⁷

Aquí el poeta Silva cita al crítico chileno Armando Donoso con la intención de resaltar lo que significa la creación del poeta moderno dentro del movimiento de renovación:

Eternicemos de este movimiento lírico todo lo que en él hay de duradero: el culto de la emoción, que hará de los versos actuales corazones ardientes de sangre viva y en ningún caso sepulcros blanqueados; la revolución contra la tiranía de la Gramática y la Retórica, sin que por esto se reniegue de la primera como disciplina; el culto del color, del tono, del matiz; el culto de la sensación, enemiga declarada de esa elocuencia a la cual Verlaine pedía retorcerle el cuello; el culto de los grandes problemas de la vida...⁸

5. J. A. Falconí-Villagómez, «Un poeta íntimo», en *Patria*, Guayaquil, 1918. Esta revista no numeraba sus páginas.
6. Medardo Ángel Silva, «Arturo Borja. El Medio-El Poeta-La Obra. (Fragmentos inéditos para un estudio)», en *Renacimiento*, Guayaquil, 1916, pp. 158-168.
7. *Ibidem*.
8. *Ibidem*.

Medardo Ángel Silva presenta esta cita con el propósito de señalar las reglas y atributos que el arte moderno debe tener. Además, busca señalar los paisajes intelectuales por donde transita el poeta moderno. Resalta la necesidad e importancia de tener lectores y críticos: el valor del debate o esfera pública literaria. Es la mirada crítica también la que hace hablar a Silva y reconocer que solo ella tiene la capacidad de distinguir del montón a las verdaderas obras literarias. En otras palabras, es la que permite que las obras de gran significación puedan circular y ser reconocidas en un medio más amplio. «Se han recogido rosas, pero también mucha hojarasca; para recoger lo bello y lo original entre las rarezas sistemáticas y las imitaciones serviles, está el talento del lector o el del crítico», señala Silva. La obra de arte necesita de su lector.

Y vuelve sobre Borja, al mismo que ubicó en las páginas de *Letras* y al que ha llamado poeta exquisito. También poeta predestinado, niño extraordinario dotado por el cielo del don lírico. Pero más allá de este arrebatado melodramático, Silva busca en su memoria al Borja lector, regresa al momento en que leyó desde el ensayo de Barrera a un Borja «...enfermo del mal de ser devoto de la Belleza; leyendo infatigablemente, hasta en la calle a sus favoritos: Verlaine, Samain; Móreas, Jiménez...». En la misma dirección, Silva nos cuenta sobre su propia experiencia como lector, nos deja conocer que leyó también a los poetas citados desde los libros de Borja, que atravesó por la intimidad de sus notas y subrayados.

... y pasando los ojos, temblorosos y emocionados, por aquellas páginas, que guardan señales de las frecuentes lecturas del poeta, hemos hecho la evocación de su figura... Sus notas minuciosas, sus señales, sus impresiones escritas al margen de los poemas queridos, nos revelan su amor idólatra a la Poesía, sus gustos de exquisitez femenina; nos dicen algo de lo que verdaderamente interesa a quienes deseamos saber de su vida...⁹

Silva entiende a Borja desde dos conceptos: el de la originalidad y el de la influencia. Para Silva no existía un modelo francés que fuera copiado o mimetizado por los poetas ecuatorianos. La poesía modernista, pensaba Silva, era un hecho cosmopolita. La acepción dada a este término es la de un proyecto que involucra a varios intelectuales localizados de manera fragmentaria en distintas naciones, que se entienden entre sí por un lenguaje especializado, y que comparten y colaboran para la realización de un solo proyecto. En palabras de Silva:

A mi ver —e independizando el caudal propio, el Yo irreductible que anima su creación—, Verlaine y Samain —los poetas que más íntimamente conocieron

9. *Ibidem.*

el cantor de Melancolía— son sus directores espirituales... Diremos, a propósito, algo que creo explica este problema de la Originalidad y la Influencia, tan discutido y del que se ha hecho uso para atacar a nuestros poetas: es innegable el principio de las similitudes psíquicas. En tal o cual situación, un hombre piensa y traduce su pensamiento por escrito o palabras a los demás; pero, he aquí, que antes de terminar su exposición, otro la completa y la llena de detalles minuciosos que el primero no pudo dar y que vienen a explicar completamente su idea; y esto no se ha hecho por lógica: ha sido tan súbito que se diría que existe una armonía anterior entre esos dos espíritus que se compenetran. Nada más natural que dos almas, separadas por tiempo y distancia o contemporáneas, se parezcan; que se busquen, por lo mismo, que gusten de entenderse.¹⁰

Silva tenía razón. El espacio en el cual Borja expresó de forma más rica su voluntad de aportar al proyecto modernista cosmopolita fue efectivamente el de la revista *Letras*. Allí publicó en 1912 el poema «Primavera mística y lunar» y tuvo a su encargo la sección «Las Revistas», desde donde hizo comentarios críticos sobre novedades literarias de la península ibérica, Francia y Latinoamérica. Una de sus más importantes reflexiones, aunque breve, es la que hace sobre *La Revista de América*, año I, vol. 1 y 2, París. Arturo Borja en su oficio de crítico dice:

Hace algún tiempo que esperábamos su aparición. Nos parece que fue Gonzalo Zaldumbide el que la anunció desde uno de nuestros diarios al hablar sobre Francisco García Calderón, el ilustre escritor peruano, que ha reuniendo a las más eminentes personalidades científicas y literarias de Francia, España y América ha sabido formar la publicación más seria y más culta de cuantas han aparecido con fines análogos en lengua castellana. *La Revista de América* persigue y aboga por el acercamiento y unión de las Repúblicas de nuestro continente.¹¹

Transcribe también una larga cita de García Calderón:

Aspiramos a reunir en el acto de fe, en una publicación libre, abierta a todas las direcciones del espíritu moderno, curiosa, flexible, de rica información, a los mejores escritores del mundo latino. Creemos en los admirables destinos del continente, en la raza ardiente, curiosa, liberal, que creará mañana genios como ayer, caudillos y libertadores.¹²

La Revista de América, desde París, tiene como cronista de la vida parisina a Ventura García Calderón, en cuya prosa «encantadoramente disfrazada

10. *Ibidem*.

11. Arturo Borja, «Las Revistas», en *Letras*, 1912.

12. *Ibidem*.

de frivolidad, florecen las ironías y las sonrisas con una suprema elegancia...». Borja termina este comentario diciendo que esta revista será, en adelante, la «indispensable guía intelectual para la juventud de nuestras repúblicas».

Borja se afilia a un cosmopolitismo literario de inspiración liberal. Contemporáneo de los hispanistas, pero antagónico al proyecto hispanista que buscaba originalidad cultural.¹³ El proyecto modernista propone una afiliación a la identidad francesa como una identidad política y literariamente revolucionaria. En su concepto, el espíritu de innovación domina en el modernismo, tanto en Francia como en el mundo latino hispánico. Su pacto es de renovación y no de defensa de la tradición. Por este motivo, cultiva el concepto de Latinoamérica en lugar de Hispanoamérica.

La identificación de Borja es un dato relevante, porque supone una imagen del espíritu de las nuevas patrias del continente visto como heroico, burgués y revolucionario, y no como un espíritu resistente al cambio. Así, en el primer número de la revista *Letras* de 1912, en la que colaboraron, entre otros, Borja y Noboa, su editorial «Frasas Primeras» suscribe que el hombre americano sabe hacer rebelión y se refiere a las hazañas liberales en el continente. «Un solo campo hasta aquí ha satisfecho esas aspiraciones: la política; la política que tanto mal ha causado á esa literatura que tiene por lema 'el arte por el arte' y que se funda en delicadezas y refinamientos propios de la cultura elevada de un pueblo».¹⁴

La propuesta de esta identificación liberal de la poética modernista es que se opera una trasfiguración en el lenguaje, que solo radicaliza y profundiza las revoluciones anticoloniales en la región. La atmósfera de la revolución de independencia en Cuba en la poesía modernista «latinoamericana» se deja sentir en Borja, quien, sin mencionar a José Martí,¹⁵ asocia sin embargo el espíritu revolucionario de la independencia política de la región al espíritu literario del período modernista. El referente nacional de las revoluciones políticas es, sin lugar a dudas, la misma Revolución Liberal, pero el propósito de los modernistas caribeños y ecuatorianos coincide: la revolución política y la revolución lingüística comparten un mismo espíritu moderno. A la revolución política debe seguirle una revolución en el campo del lenguaje.

13. Representa una visión conservadora del hispanoamericanismo de las primeras décadas del siglo XX, como la de Cristóbal Jijón y Jacinto Jijón y Caamaño quienes defendían la imagen católica del legado español.

14. Revista *Letras*, Quito, año I, No. 1, 1912, editorial.

15. No tenemos certezas sobre si los poetas de Quito leyeron los textos de José Martí. Sabemos, según información de Michael H. Handelsman, que la revista de literatura *Altos relieves*, publicada en Quito para 1906, incluía, entre los autores extranjeros, al poeta cubano José Martí. Además, el poeta Noboa y Caamaño vivió en Cuba, período en el cual debió conocer el pensamiento del poeta cubano.

Después de reconocer la relevancia de la fundación de la política, el editorial plantea que ha llegado el punto en que la política se está robando muchos laureles que le corresponden a las *Letras*. El ensayo acusa a la política de desbordarse de su campo, y no reconocer el heroísmo específico del poeta, sin permitirle constituir su territorio. El editorial reconoce el espíritu revolucionario en la propuesta del «arte por el arte», identificando la poética con la acción: «...Hombres de acción son los liberales».

El reclamo hecho a la política no es el de haberse constituido como espacio; al contrario, el círculo modernista se identifica con el espíritu revolucionario del liberalismo y desestima los intentos de buscar una resistencia cultural hispanoamericanista. El reclamo a la política es el de haberse desbordado de su campo, en lugar de permitir a lo poético constituirse en otro de los campos de las revoluciones burguesas. En *Letras*, afirma Francisco Guarderas: «Ya se rompe la consigna de hablar siempre de nuestras glorias patrias; ya no son, únicamente, las costumbres nacionales el asunto de nuestra observación»:

... madura un grupo de adolescentes irrespetuosos y terribles que están llamados á sellar, definitivamente, nuestra libertad literaria. Demoler para construir, gritan, y en su afán de deshacer van como el raro Lautréamont «contra las estrellas del Norte, contra las estrellas del Sur, contra las estrellas de Occidente, contra las estrellas de Oriente» en furor pavoroso, hasta convertirse en pesadilla de retóricos en amenaza de todos aquellos cuyo único sentido consiste en conservarse.¹⁶

En esta misma revista publican Isaac J. Barrera, también Ernesto Noboa Caamaño y aparece la novela *Para matar el gusano* de José Rafael Bustamante, en la que, como hemos visto, se contraponen el espíritu moderno de la clase media urbana, a la costumbre autoritaria feudal. Será Arturo Borja quien plantee en esta revista la consecuencia editorial de esta generalizada posición liberal, el interés de colaborar con el proyecto de innovación del español como lengua latina y no como una tradición peninsular intocable.

En la sección «La Revista», destinada a la lectura y crítica de literatura en español y francés, se plantea que:

Si se consideran las necesidades que hay de romper la atmósfera de desaliento que circunda á toda obra nacional, de dar a conocer a nuestro público la actuación artística de las repúblicas hermanas y de fijar también á su consideración las dos literaturas que, por hoy, influyen más en la formación de nuestros escritores: la española que, con excepción de los pocos mantenedores, que restan del orgullo de esa Nación de pasado sabio y heroico, se halla á su vez influenciadas por la

16. Francisco, Guarderas, «Nuestra literatura», en *Letras*, Quito, año 1, vol. I, No. 1, 1912, pp. 4-6.

literatura francesa, y ésta que, hasta que el mundo cambie de principios estéticos y de concepciones de belleza, será el ideal que busquen los que sacrifican en aras del Arte.¹⁷

Esta sección crítica apunta las virtudes del trabajo de autores españoles como Gregorio Martínez Sierra y el elogio de Menéndez y Pelayo; libros franceses como los de Anatole France, «discípulo de Voltaire». Los libros de Francia van a circular en originales, no en copias, pues así lo merece la «raza latina». Los libros hispanoamericanos proponen una visión muy crítica de la obra de Soiza Reilly, a la vez que leen con aprecio las obras tempranas de Alcides Arguedas y el volumen de artículos críticos *Todo al vuelo* de Rubén Darío.¹⁸

Arturo Borja tiene a su cargo la sección crítica sobre revistas en circulación. En esta empresa habla de la relevancia del proyecto de coordinación de Francisco García Calderón, quien propone poner al tanto del conjunto de los latinos, lo que se está produciendo en París. Este proyecto editorial consiste en sustituir el romanticismo despilfarrado de los latinos por un heroísmo «disciplinado». «Se impone hoy la economía del esfuerzo, la aceptación de un orden, de una disciplina»; este heroísmo disciplinado es el de la constitución de un campo de producción y crítica literaria modernistas, literatura de una sociedad moderna.

Al leer el poema de Borja, «Epístola», observamos que es un poema irónico dedicado a Noboa y Caamaño, en el cual se da una semblanza de la autonomía del arte en el período de consolidación de la nueva elite: militar, bancaria y burocrática, asociada a la expansión del Estado tras la Revolución Liberal.

Epístola

Al señor don Ernesto de Noboa y Caamaño!
 límpido caballero de la más límpida hazaña
 que en la Época de Oro fuera grande de España
 y que en la inquietud loca de estos tiempos, hurraño
 tornóse, y en el campo cultiva su agrio esplín:
 Hermano-poeta, esta vida de Quito,
 estúpida y molesta, está hoy insoportable
 con su militarismo idiota e inaguantable.
 Figúrate que apenas da uno un paso, un «¡alto!»
 Le sorprende y le llena de un torpe sobresalto

17. *Letras*, «Las Revistas», 1912, p. 23.

18. *Todo al vuelo* es un libro construido con artículos que Rubén Darío escribía para *La Nación* de Buenos Aires. Coleccionado por su autor y publicado por la editorial «Renacimiento» de Madrid.

que viene a destruir un golpe de Pegaso
 que, como sabes, anda mal y de mal paso
 cuando yo lo cabalgo, y que si alguna vez,
 por influjo de alguna dama de blanca tez,
 abre las alas líricas, le interrumpe el rumor
 «municipal y espeso» de tanto guerreador.
 Los militares son una sucia canalla
 que vive sin honor y sin honor batalla.

El poeta modernista aparece como un aristócrata que abandera la lucha de honor, y ante el tiempo moderno de la agitación y el tedio se vuelve a su interior y a su cultivo. El poeta vive en el contorno de un orden dictado por el aparato más moderno del momento. En contraste con la burguesía de París, el ejército domina el orden en la ciudad de Quito.

Luego después las fieras de los acreedores
 que andan por esas calles como estranguladores
 envenenando nuestras vidas con malolientes
 intrigas, jueces, leyes y miles de expedientes
 y haciendo el cotidiano horror más horroroso.

También señala como personajes del entorno a banqueros especuladores y burócratas, y describe cómo ellos estorban e «interrumpen» la creación poética.

¡Qué fuera de nosotros sin la sed de lo hermoso
 y lo bello y lo grande y lo noble!
 ¡Qué fuera si no nos refugiáramos como en una barrera
 inaccesible, en nuestras orgullosas capillas
 hostiles a la sorda labor de las cuchillas!
 Tú dijiste en un momento de genial pesimismo:
 «Vivir de lo pasado... ¡oh sublime heroísmo!»

Este poema irónico que desdeña las otras profesiones del Ecuador liberal trata finalmente de afirmar su papel de especialistas en la producción estética literaria. Sin embargo, esta voluntad de autonomía del arte se expresa, como hemos visto en la revista *Letras*, como una voluntad mundana, una voluntad que él mismo formuló como una forma de radicalizar la revolución liberal.

La importante contribución de Borja no continúa en posteriores números de la revista *Letras*, puesto que el poeta se deja llevar por la melancolía y el suicidio. Su muerte fue tema de reflexión que dividió a la historia de la literatura ecuatoriana.

El debate entre Francisco Guarderas y Raúl Andrade, respecto del perfil de los modernistas, se construye en torno a la muerte del poeta Borja, dos aproximaciones al fenómeno modernista en general. Mientras Andrade sostiene que Borja toma su vida en respuesta a la poca trascendencia que tuviera su afán de renovación en la arcaica sociedad de Quito, Guarderas sostiene que Borja tomó su vida por una radical melancolía literaria, un convencido espíritu melancólico, que nada quería tener que ver con los problemas del mundo.

Como hemos visto antes, la revista *Letras* defendía la autonomía del arte de la que nos habló Guarderas, como una de las realizaciones del espíritu moderno, siendo la autonomía una disciplina y una creación literaria cultivadas por los modernistas, uno de los espacios específicos de la división del trabajo moderno, uno de los espacios de la socialización de la modernidad, como lo plantearon en su momento, en 1912, Guarderas, José Gabriel Navarro y el mismo Borja. El que uno de los móviles de la vida de Borja haya sido la autonomía del arte, confirmaba la propuesta de Guarderas sobre Arturo Borja, como uno de los íconos de la producción modernista. Uno de los emblemas de la identidad melancólica de estos poetas parece sugerir que en su propuesta intelectual y en su identidad se encierra una de las claves del modernismo en el Ecuador.

La otra faceta de la identidad de este poeta, y de su obra, tan relevante como su heroicidad y su ritmo característico, es su melancolía. Para Silva la influencia de los franceses sobre la obra del vate ecuatoriano determina también su melancolía: «Aquella melancolía inexpresable que vaga en las estrofas de Borja, ese acento indefinible de tristeza, son características del poeta de *Le Chariot d'Or*. La voz implorante, balbuciente, el místico arrobamiento y serenidad: eso es del mago de *Sagesse*».¹⁹

En el número extraordinario de *Letras*, y tras la muerte de Arturo en noviembre de 1912, se superpone la personalidad del poeta, cuyo proyecto «le hace uno» con los modernistas franceses, así como él hace «uno» con Ernesto Noboa y Caamaño, en el cultivo de un modo melancólico de construcción poética, que lo conduce a un sendero metafísico, el de la muerte.

Para Isaac Barrera, Borja es un intelectual que dedica su vida a la formación de un modo específico de pensar, sentir y expresar. Es un sujeto que «somete la existencia al ritmo interior», que no es un modernista a medio tiempo, sino que renuncia al mundo para apostar por la edificación del espacio li-

19. Medardo Ángel Silva, «Arturo Borja. El Medio-El Poeta-La Obra. (Fragmentos inéditos para un estudio)», en *Renacimiento*, 1916, p. 161. El autor de este ensayo informa que este estudio ha sido escrito en la ciudad de Guayaquil en el año de 1915. Anuncia la aparición próxima de un nuevo libro, «El Ecuador intelectual de hoy» donde constarán los estudios completos sobre Arturo Borja, Humberto Fierro, Ernesto Noboa y W. Pareja.

terario del que él es habitante, mientras vive. Su cotidianidad es poética porque «supo decirse a todas horas el poema que se dice entre sollozos».²⁰ Era de tal forma un modernista profesional, que su contemporáneo Barrera nos dice que su amistad fue puramente literaria.

El convencimiento de Borja sobre la empresa modernista se hace evidente en su producción crítica que, aunque breve, señala claramente el propósito de apoyar la renovación y vivir en Ecuador una contemporaneidad intelectual con Francia, España y Latinoamérica. Así mismo, es vital en su apoyo al proyecto editorial y crítico de la época. Sin embargo, su voz poética solo se puede descubrir en el énfasis particular que dio a la melancolía como escala formal sobre la que edificó su lenguaje.

Visión lejana²¹

¿Qué habrá sido de aquella morenita,
—trigo tostado al sol— que una mañana
me sorprendió mirando su ventana?
Tal vez murió, pero en mí resucita.

Tiene en mi alma un recuerdo de hermana
muerta. Su luz es de paz infinita.
Yo la llamo tenaz en mi maldita
cárcel de eterna desventura arcana.

Y es su reflejo indeciso en mi vida
una lustral ablución de jazmines
que abre una dulce y suavísima herida.

¡Cómo volverla á ver! ¿En qué jardines
emergerá su pálida figura?
Oh, amor eterno el que un instante dura!

El poema establece un contrapeso entre la muerte de la carne y la vida de la palabra. Simbología de la muerte, de la imposibilidad del pacto entre vida y palabra. Roto el pacto religioso, queda la quimera «por el camino de las quimeras». El poeta elabora sobre la muerte; en sus versos la vida aparece recién privada de hálito, la carne muerta. La imagen de la carne recién muerta se muestra en las imágenes de la «morenita» de la ventana, «los ojos de la pasión» y «la hermana»; tres imágenes íntimas de la carne a la que se las declara muertas. En orden: lo cotidiano, el deseo y la carne propia.

20. Isaac J. Barrera, «Arturo Borja», en *Letras*, 1912, pp. 97-99.

21. Poema de Arturo Borja dedicado a Ernesto Noboa y Caamaño en 1911. Publicado en *Letras*, 1912.

Para Borja, a diferencia de Fierro, la naturaleza privada de savia vital no puede ser ignorada en su totalidad. Borja nos habla de la *herida* abierta en su alma como testigo de esa muerte. Su poética es el lugar de la añoranza irrealizable, del ser que ha perdido. Solo la locura le permitirá vivir alegremente esa pérdida, pero él no está loco: «Frivolizar la vida con divina inconsciencia» (la madre locura) es para el poeta imposible. El pacto entre la vida y el lenguaje están rotos, el intento de reunificarlos («...el oro de tu belleza con el tesoro de mi tristeza») es vano, mediante un sortilegio, ‘declinará’ la magia de nuestro encanto, tendrá un veneno de sacrilegio».

Por el Camino de las Quimeras²²

Fundiendo el oro
de tu belleza con el tesoro
de mi tristeza,
fabricaré yo un cáliz de áurea realeza
en donde, juntos, exprimiremos
el ustorio racimo de los dolores,
en donde, juntos, abrevaremos
nuestros amores...

Será una copa sacra. Labios humanos
no mojarán en élla;
decorarán sus bordes lirios gemelos como tus manos,
como tus labios habrá pétalos rojos,
y en su fondo un zafiro que fue una estrella
como tus ojos...

El sortilegio
declinará. La magia de nuestro encanto
tendrá un veneno de sacrilegio;
la última gota
la absorberemos, locos, mezclada en llanto;
la copa, rota,
se perderá, camino de las quimeras...

Tú estarás medio muerta.
Mi último beso
morirá en tus ojeras...
Mi último beso
se alejará, camino de las quimeras...

22. Poema de Arturo Borja publicado en *Letras*, 1912.

En este poema, escrito en el invierno de 1912, el poeta habla de la imposibilidad de juntar lo distanciado de la carne y el deseo del hombre moderno. Describe este intento como una intervención sacrílega en el campo de lo sagrado, para volver a un terreno permanente de la poética de Borja: la amada muerta, no ausente, sino muerta, a quien el poeta habla sin posibilidad alguna de ser escuchado; el poeta *herido* habita el sendero de la *quimera* o lenguaje. Con las pocas excepciones de sus poemas «galantes», en los cuales el poeta parece optimista sobre su edificación poética, y donde despliega algunos recursos simbólicos, en los otros poemas Borja es melancólico, está *herido*.

Francisco Guarderas, en el ensayo dedicado al poeta, nos dice cómo para Borja el mundo no era su espacio vital: «...miraba las cosas cotidianas no solo con indiferencia sino con marcado menosprecio, nunca le tentó el anhelo de la riqueza, ni el elogio, ni luchar por la vida, y el tener que atender a lo necesario le parecieron una abdicación inaceptable».²³ Para Guarderas —su amigo de la infancia— la vida de Borja duró lo que su poética, como espacio alternativo: «...poseído de la melancolía, creyó que era posible hacer de la vida una frase musical, y así fue como, ajustó su perentoria vida de transeúnte al ritmo de sus versos». Esta afirmación de Guarderas es bastante significativa porque establece cómo el concepto de la *herida* de Borja se complementa con una visión ilusionada aunque escéptica sobre la palabra que lo conduce al silencio.

En esto coincide Barrera, quien sostiene que Arturo Borja ofrecía «poemas inacabados para que se prolongara la sensación de tristeza»; su tránsito por el territorio del lenguaje en su elaboración poética es el tránsito de su vida.

Borja, en contraste con Fierro, encontró el mundo mustio y lo abandonó para entregarse a una vida poética tan durable como su composición simbólica. Borja demostró en su muerte la incompletitud de la palabra. En lugar del Fierro poeta Caballero del mundo simbólico, Borja es el poeta en que la muerte de la carne deja una *herida*. Borja, modernista convencido de la artificialidad del lenguaje, se niega a hacer de éste una segunda naturaleza, se niega a reificarlo. El lenguaje es insuficiente. Frases abiertas, un modo de hablar paradójico que afirmaba y luego des-componía lo dicho en reuniones sociales (como lo afirma Barrera), poemas incompletos hablaban de esta negativa a la «locura» de reificar el lenguaje. Estos gestos muestran también un cierto escepticismo que lo llevará a declarar la insostenibilidad de vivir en el lenguaje de la «quimera», de vivir plenamente en la *herida* o hacer como si esta no existiera.

Borja es un poeta radicalmente moderno en la medida en que el tema central de su obra es la artificialidad del lenguaje, pero su voz emocional es el dolor de la insuficiencia de este lenguaje, lo cual efectivamente lo une al sen-

23. Francisco Guarderas, «Arturo Borja», en *Letras*, 1912, pp. 108-110.

timiento de la herida interior de linaje hispánico. En el poema «Ofrenda de rosas», dedicado a Borja, el poeta Humberto Fierro describe el lenguaje de Borja como la expresión de una lírica de la pasión: las evocaciones barrocas de esta pasión las trae al recuerdo Fierro con sus versos: la flor de espino y el laurel heleno/entremezclados en tu frente triste!

Borja es tan radicalmente moderno como escéptico, es así como ejerce su muerte como un silencio —un enunciado musical— antes que someter su producción literaria a la tónica de la pasión como estado de añoranza permanente.

Humberto Fierro lo recuerda como un contertulio que colabora en la empresa modernista «matando la viril hipocresía» y fabricando la literatura: «laboramos lentos el gemido». La muerte de Borja es para Fierro no una entrega a la poesía, sino una claudicación de su oficio: en el cristal de tu crisol vacío / el sueño sin sueño en que caíste.

Ofrenda de rosas²⁴

A Arturo Borja

Recuerdo que te hallé por mi camino
como un Verlaine aún adolescente,
y daba el signo de un fatal destino
tu alma de estirpe lírica y ardiente!

Y ambos fraternizamos; que tus rosas
para todas las almas entreabrías,
haciéndote en las horas humildosas
dueño de todas las melancolías!...

¡Quien volviera a tus ojos, en ofrenda,
la vida humilde que suspira y canta,
como el Rabí de manos de leyenda
que antaño dijo á Lázaro: ¡levanta!

Evoco el sueño juvenil de un día
que, en el Claustro del Arte bien sentido,
matamos la viril hipocresía,
y laboramos lentos el gemido!

Y ahora la luna de tu sistro agreste,
al visitar nuestro santuario frío,
da su color de lágrima celeste
en el cristal de tu crisol vacío...

24. Poema de Humberto Fierro a la muerte de Borja, en *Letras*, 1912.

¡Adiós fuente de lánguido quebranto!
que volvías un Fénix mi rosal,
encantando las rosas sin encanto
cuando el encanto huía con el mal!...

¡Adiós, fuente de lágrimas cantoras
que halagaron el viaje juvenil;
de la angustia de Abril refrescadoras
como lluvias caídas en Abril!...

Duerme y reposa; que quizás es bueno
solo el sueño sin sueño en que caíste,
la flor de espino y el laurel heleno
entremezclados en tu frente triste!

Ernesto Noboa y Caamaño también despide al amigo, poeta muerto, con el poema «A Arturo Borja» y le dice que el poeta abandonó la poesía por buscar lo arcano. Esta interpretación sugiere que Borja trasciende su apuesta por un lenguaje disciplinario. Sus alternativas son afirmar definitivamente la hipótesis creativa que hace del lenguaje un mundo alterno, o afirmar la vida en un gesto de reunificación con la trascendencia. Esta es una disyuntiva intelectual y sentimental. Aquí algunos versos del poema «A Arturo Borja»:²⁵

Solo he quedado en el sendero, hermano;
tú abandonaste el duro cautiverio
por descorrer el velo de lo arcano,
sediento de infinito y de misterio.

Mi corazón, aislado, te reclama.
ya que sus hondas penas compartiste,
siempre dando la lumbre de tu llama,
y siempre noble y luminoso y triste.

Francisco Guarderas ofrece una imagen del Borja de los últimos días y dice: «...su alejamiento del ambiente alcanzó en el último año de su vida, el grado de renunciación perfecta».²⁶ En el mismo noviembre del año de 1912 dirá: «...sus palabras se perdieron en el vacío sin que hubiera un corazón que sepa recogerlas y una inteligencia que sepa meditarlas, ocasionando este hecho en el pobre Arturo la amarga evidencia de su desolación». La vida de Bor-

25. Versos del poema «A Arturo Borja» de Ernesto Noboa y Caamaño en homenaje a su amigo en su muerte, en *Letras*, número extraordinario, noviembre de 1912, pp. 116-117.
26. Francisco Guarderas, «Arturo Borja» en *Letras*, 1912, pp. 108-110.

ja fue, para Guarderas, la de un transeúnte que ajustó su melodía al ritmo de sus versos, su muerte fue un retorno a la metafísica.²⁷

La consternación que causó la muerte de Borja en la cultura nacional puede verse, incluso, en intelectuales conservadores como Luis Robalino Dávila, aun cuando fuera escéptico de la influencia francesa, del proyecto modernista en general e, inclusive, de la bondad de la influencia intelectual modernista en la moral nacional. Aceptó que la literatura se había consolidado con estos jóvenes modernistas y sugirió consternado que este suicidio hablaba de un escepticismo sobre el proyecto de institucionalización de la literatura en el Ecuador. «La pérdida de una esperanza... esperanza que ya empezó a ser halagadora realidad.» Para Robalino Dávila, Borja había ayudado a consolidar la poesía, por las mismas razones por las cuales infringió en sí mismo una melancolía insalvable: por ser un radical moderno: «Hijo de una centuria inorientada y ávida que ha dado nuevas y extrañas formas a la sensibilidad, que tiene *la carne triste* a causa de haber leído todos los libros».²⁸

Silva, que se ha reconocido lector atento de la revista *Letras*, cita el ensayo ahí publicado de Guarderas sobre Borja, a propósito de la actitud de vida aislada del poeta. «La Madre Melancolía, que veló sus sueños de adolescente, era su dios penate...»²⁹ La melancolía de Borja puede leerse como una conciencia del lenguaje que redundaba en un escepticismo sobre el mismo lenguaje. El poeta héroe moderno que da al lenguaje vida propia, tiene escepticismo sobre el mismo. Ya que el lenguaje es el único lugar en el que podía haber vivido después de ser consciente del carácter mustio de la naturaleza.³⁰ No te reprocho nada, o a lo más mi tristeza/ Esta tristeza enorme que me quita la vida / Que me semeja a un pobre moribundo que reza a la Virgen, pidiéndole que le cure la herida.³¹

El poeta no se aferra a nada, ni siquiera a las formas surgidas del uso poético del lenguaje: entonces, el vacío es inevitable. «Sobre todo su dolor flotan una serenidad, una resignación, que lo sublimizan.» Las opciones ciertamente son distintas: Fierro se afirma en la producción de un universo poético; Borja radicaliza su escepticismo y renuncia al lenguaje a través del silencio de la muerte, un acto que solo se comprende como complementario al de la vida poética. ✱

27. *Ibidem.*

28. Luis Robalino Dávila, «Arturo Borja», en *Letras*, 1912, p. 120.

29. Silva hace gala de erudición, al nombrar al *dios penate* se está refiriendo a los dioses familiares que tenían los antiguos italianos en casa, siempre presentes y consultados.

30. Esta posición nos recuerda el tema tratado por Julia Kristeva en su magnífico libro sobre la depresión y la melancolía, según el cual la melancolía moderna representaría una actitud de escepticismo ante el lenguaje. Cfr: Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, New York, Columbia University Press, 1989.

31. Versos del poema «Para mí tu recuerdo» de Arturo Borja.

REPRESENTACIÓN Y GÉNERO

María Lourties

Antes de acometer el tema mismo, creo pertinente aclarar cuál es el lugar desde donde hablo. Recuerdo la primera vez, tendría unos 20 y tantos años, que vi un espectáculo de travestís. Era un espectáculo de cabaret en el sentido francés de la palabra, o sea, un local más bien pequeño, con mesas y sillas para los consumidores-espectadores, y una pequeña tarima donde se presentaban varios —bueno en ese caso, varias— cantantes, de plumas y lentejuelas. Los travestís hoy en día gozan de una visibilidad que entonces no tenían, y ese primer encuentro con su representación adquirió, para mí, carácter de acontecimiento. Recuerdo mi perturbación y... mi placer. Estaba realmente fascinada. «Nunca, nunca jamás, pensé, llegaré a actuar tan bien de mujer como ellos». Era una joven actriz y creo que es a partir de esta primera experiencia que empezó a tomar cuerpo en mí una pregunta: si los hombres actúan tan bien de mujer, si nadie duda de su feminidad, si nadie pone en tela de juicio que ahí hay una mujer, si todo el mundo queda encantado, privado —palabra deliciosa por significar a la vez muy contento y raptado a sí mismo—, si es así, ¿qué aportan las actrices a la representación de su género? En otras palabras, quiero ser actriz, no hay duda, pero ¿qué quiero?, ¿qué quiero decir con ser actriz?, ¿qué quiere decir, para mí, ser actriz?, y, por último, quiero subirme a un escenario para decir ¿qué? Pregunta que, hasta el día de hoy, sigue no sin respuesta pero tampoco con una, única, contundente y definitiva. Pregunta que, más bien, ha ido despejando para mí las vías de mi práctica del teatro, a lo largo de mis años de ¿cómo decir? Si fuera un hombre, diría de hombre de teatro, y todo el mundo entendería que yo me dedicara al teatro desde varios ángulos: actor, dramaturgo, director, ensayista. Pero mujer de teatro evoca pronto algo que se desliza por otros derroteros. ¿Cómo, con qué palabra, entonces, decirme, decir lo que soy? Vacío concep-

tual ante el cual me apresa un vértigo insondable, el mismo que tensa mi relación contradictoria y apasionada con el teatro, con el hacer yo teatro, es decir, con mi deseo imperioso y apremiante, pero también lúdico y preñado de libertad, de proponeros desplazar, empujar, perturbar, aunque fuera tan solo por un momento, las fronteras del orden simbólico.

GÉNERO Y PODER

La forma dramática que se conoce por teatro consiste en un libreto dividido en tres, cuatro, hasta cinco partes: los diferentes actos que componen la obra. A cada uno corresponde un momento en el tiempo y/o el espacio de la historia, cuyo desarrollo no se expone en forma de narración sino por medio de sucesivas y diversas situaciones dialogadas entre dos o más personajes: las distintas escenas que, eslabonadas, conforman a su vez el acto. Trenzado en torno a una situación embarazosa o azarosa, el relato dramático arranca con la exposición del conflicto, progresa hasta su clímax, y concluye con su desenlace. Desde luego, una estructura en consonancia con la emergencia y consolidación de los esquemas modernos de representación del mundo: un tiempo lineal que va desde atrás hacia adelante; el camino que va desde el atraso —el oscurantismo— hacia el progreso —las Luces—; un individuo —el hombre— que, en conflicto con otro, crea la alteridad y se constituye en sujeto, en protagonista del acto de conocer al otro objetivado, y en actor de la Historia. Yo me hago yo viéndome en el espejo diferente y diferenciado del otro que a su vez me represento como objeto. Objeto de deseo, objeto de conocimiento, objeto de cuidados, objeto en el que yo proyecto mi deseo de ser yo.

Representación articulada en oposiciones binarias, siendo el sujeto el hombre, naturalmente a la mujer le toca ser objeto. Y, ciñéndose a este esquema, el teatro asigna a cada cual la representación constitutiva de un género. Plantea personajes varones, enfrentados en conflictos de poder (en un sentido amplio de la palabra: poder simbólico y/o económico, político, social, intelectual, familiar, erótico, amoroso, etcétera) que, teniendo oficio y condición, aparecen en el ejercicio de sus funciones. Y personajes femeninos, sin oficio y carentes de condición propia, que, apareciendo tan solo en el marco del parentesco y/o de posibles enlaces, son objeto de conflictos entre los varones. Siendo todavía álgida la cuestión de las alianzas y la de su control,¹ el matrimonio legítimo, o sea, heterosexual y por consentimiento mutuo —entiéndase con el consentimiento explícito de la novia— ofrece un potencial dramático que parece inagotable. Numerosísimas comedias cuentan cómo

1. Georges Duby, *La femme, le prêtre et le Chevalier*, París, Hachette, 1981.

burlar desenfadadamente los afanes matrimoniales paternos. Y un padre abusivo, aquél que desoye la inclinación de su hija, tendrá que vérselas con... el novio, el tío —frecuentemente prelado—, el cuñado... hasta el mismo Rey.

Ahora bien, una mujer totalmente objetivada no existe ni tampoco sirve: si fuera demasiado desconectada, en efecto, su aparición en la obra podría constituir una presencia perturbadora que, en lugar de fortalecer la trama, más bien le quitaría contundencia, algo del todo nefasto. Es preciso entonces reintegrarla concediéndole cierta subjetividad: hijos, padres, maridos, son *sus* hijos, *sus* padres, *sus* maridos. Pero, ¿cómo se sabe —y ¿cómo lo sabe ella?— que son suyos? «Porque lo digo yo» decreta el Padre Fundador, por la ley de la sangre, defendida a punta de espada precisamente ensangrentada, porque los varones luchan por ello, por ellas.

Pero, y sobre todo, porque los personajes femeninos aceptan esta configuración y asumen los espacios fragmentarios y fragmentados de poder que de ella derivan. Citaré en particular, por parecerme paradigmática, una escena de *Ricardo III*. Presenta a tres reinas, entiéndase esposas, viudas y madres de reyes: *Margarita*, viuda de *Enrique VI*; la *Duquesa de York*, madre de *Eduardo IV*, de *Clarence* y de *Gloster* (luego *Ricardo III*); y su nuera, *Isabel*, esposa —y ahora viuda— del *Rey Eduardo IV*. En un principio, la escena pinta un cuadro desolador donde *Margarita* primero, y luego la *Duquesa e Isabel*, lamentan sus maridos e hijos muertos, desde luego de muerte violenta. Compartiendo sus pesares, emprenden la contabilidad macabra de sus pérdidas y, en una especie de puja emotiva, valoran cuántos muertos ajenos pueden compensar los propios.

Pero pronto la falta radical de un espacio subjetivo propio se revierte en un odio mutuo arrebatador y, a moro muerto, rompen las hostilidades. Siempre pendientes de la fortuna de batallas que nunca libran, han librado ni librarán, se increpan con una violencia tanto más exacerbada cuanto absolutamente inocua. Efectivamente, la escena delimita muy precisamente el campo del poder femenino: la maternidad, como recalca *Margarita* al echar en cara a la *Duquesa* su maldito parto:

Reina Margarita.— (a la *Duquesa de York*):

¡Tú tenías un Clarence también, y Ricardo lo mató! ¡De lo más recóndito de tus entrañas salió el infernal sabueso que nos ha perseguido de muerte a todos! ¡Ese perro, que tuvo dientes antes que ojos, para despedazar a indefensos cordeiros y beber su sangre generosa! ¡Ese odioso destructor de la obra de Dios! ¡Ese tirano por excelencia, el primero de la tierra, que reina en los ojos resecaos de las llorosas almas, ha salido de tu vientre para perseguirnos hasta en nuestras tumbas! ¡Oh, Dios justo, equitativo, sincero, dispensador! ¡Cuánto te agradezco que ese perro carnívoro haya devorado el fruto de las entrañas de su madre y le haya hecho compañera de banco de dolor de las demás!

Parir, por supuesto, requiere la posesión del aparato genital adecuado. Pero no basta para ser madre. La maternidad no se ejerce sino en el marco de la familia. De la existencia, permanencia y vigor de los lazos matrimoniales depende entonces el poder de las mujeres:

Reina Margarita.— (a *Isabel*):

Y te llamé entonces vano alarde de mi esplendor (...) mujer elevada al pináculo para caer en tierra precipitadamente; madre, solamente para la mofa, de dos hermosos niños, sueño de lo que querías ser; (...) ¿Dónde está tu esposo ahora? ¿Dónde tus hermanos? ¿Dónde tus hijos? ¿Dónde tu alegría? ¿Quién te saluda, se arrodilla y dice: «¡Dios salve a mi reina!»?

Insoslayable, pues, la posesión de un marido, propio o diferido, como lo muestra la segunda parte de la escena. Aparece *Ricardo*. Las mujeres le echan en cara sus crímenes, claman enfáticamente por los muertos y, entre maldiciones, inician la retirada. Pero *Ricardo* retiene a *Isabel* y le pide en matrimonio a su hija, la hermana de los príncipes asesinados. ¿Qué hace la *Reina Isabel*? Exactamente lo mismo que *Ana* en la escena 2 del acto I. En primer lugar y durante casi toda la escena, *Isabel*, como *Ana*, se ofusca, monta en cólera, y cubre a *Ricardo* de recriminaciones e improperios. Como con *Ana*, *Ricardo* aguanta el chaparrón y contesta los insultos con palabras de amor, de razón y de sumisión. Como *Ana*, *Isabel* se envalentona. Y como con *Ana*, *Ricardo* saca los colmillos y, solapadamente, amenaza. Entonces, como *Ana*, *Isabel* acepta:

Reina Isabel.

—Pero ¡has asesinado a mis hijos!

Rey Ricardo.

—Mas los sepultaré en el seno de vuestra hija, en cuyo nido perfumado renacerán por sí mismos para vuestro consuelo.

Reina Isabel:

—¿Haré someter a mi hija a tu voluntad?

Rey Ricardo.

—¡Y os convertiréis por ese medio en madre dichosa!

Reina Isabel.

—Iré... Escribidme pronto y conoceréis por mí sus sentimientos.

Rey Ricardo.

—Llevalle el beso de mi sincero amor.²

2. Shakespeare, *La tragedia del rey Ricardo III, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1993, pp. 869, 876.

¿Es *Isabel* una madre desnaturalizada, un monstruo de egoísmo y de frialdad, una descarada calculadora? ¿Es *Ana* una esposa desalmada, infiel y traidora? No, ya que las hemos visto a ambas anegadas en lágrimas, por la muerte de sus hijos la primera, por la de su esposo la segunda. Pero tal vez no eran sino lágrimas de cocodrilo e *Isabel* y *Ana* son dos verdaderas hipócritas desvergonzadas. También puede ser. Como muchas mujeres, por no decir todas, según la sabiduría popular, inexhausta fuente de refranes que lo afirman.

Pero ¿por qué tendrían que ser mala madre, mala esposa? o, mejor dicho, ¿en qué lo son? ¿No será más sencillo, y tal vez por su misma sencillez más exacto concluir que *Isabel*, como *Ana*, como todas las mujeres, son mujer simplemente; o sea, que llevan incorporado el sentido práctico de las posibilidades del juego desde las jugadas propias de su sexo y que, desde luego, las efectúan? Que el juego es duro, sin duda; que lo juegan con agallas, también. Pero es su juego, es decir, el que conocen prácticamente, el que saben jugar y en el que creen; o sea, es el conjunto legal y simbólico que constituye el campo de su poder, el campo del poder femenino. Poder real e ilusorio, por supuesto, pero no más que cualquier otro. Ilusorio, porque parece siempre escapar, no tiene más asidero que la reconducción permanente, por parte de los agentes involucrados en él, de la ilusión, de la fe que, induciendo prácticas concretas, le otorga su realidad.

Juego que, desde luego, excluye toda solidaridad entre mujeres. Ser solidario no es tenerse amistad o ternura, ni acompañarse o compadecerse. Es, más allá de afinidades o desavenencias personales, tener un privilegio común que defender. Ahora bien: siendo el matrimonio el campo que rige el acceso al poder para las mujeres, el lugar de su efectuación, su persecución constituye inexorablemente a las mujeres, por ser mujeres, en permanentes competidoras potenciales. Todas, *Margarita*, *Isabel* y la *Duquesa de York*, padecen la misma suerte y se reúnen para llorar juntas. Coinciden, incluso abundantemente, en increpar y maldecir, insultar y odiar a *Ricardo III* como causante de todos sus males. O sea, que nombran, reiteradamente y sin equívoco, a un enemigo común. Lo cual ¿induce, entre ellas, una posible asociación para acabar con él? En absoluto. La idea no pasa, nunca, ni por su mente ni por su cuerpo. Se acompañan en el llanto, se abrazan y sostienen en sus desmayos, sin que jamás la suma de sus individualidades llegue a formar un colectivo políticamente operativo. Es decir, que ni en concepto ni en práctica la solidaridad les pertenece. Iguales en condición e infortunio, esta misma condición, la femenina, las reúne en un destino vivencial común y, a la vez, las opone sin remedio. Tan solo comparten una misma suerte, que es la de un sálvese-quien-pueda constitutivo.

En el teatro como en el mundo.

GÉNERO Y CONSTITUCIÓN DEL SUJETO

Entre los atrios de las catedrales y los teatros está el Palacio de Justicia.
Cito:

Comete el delito «el varón que sigilosamente penetra en el domicilio de un matrimonio amigo, en ausencia por él preparada, y por tanto conocida, del marido y llega sin obstáculo alguno a la alcoba matrimonial, por estar abiertas las puertas y, aprovechándose de que la esposa de su amigo dormía, se introduce subrepticamente, después de despojarse de los zapatos y de los pantalones, sin apercibirse de ello la que descansaba rendida por el trabajo del día, le toca sus órganos genitales ante cuyo contacto la mujer casada tuvo la reacción instintiva de la esposa que se presta al deber conyugal, por creer que aquel hombre era su esposo, sin que sus sentidos quedaran despiertos a la vida de relación por estar aletargados por el sueño ni pudiera apercibirse de la suplantación del marido por hallarse en esa fase intermedia entre el sueño y la vigilia que produce un estado semiinconsciente aprovechado por el varón suplantador que no pronunció una sola palabra que pudiera infundir sobresalto para efectuar por completo la cópula en una habitación oscura (...) hasta el punto de que, cuando terminado el coito sintió ruido de zapatos al descender por la escalera y notó que estaba vacío el espacio del lecho correspondiente a su marido, despertó completamente, se levantó asomándose a una ventana para averiguar quién salía de su casa y, al comprobar que era el procesado, quedó desmayada.³

Podría ser la sinopsis de la primera escena de *Don Giovanni*, o del *Burlador de Sevilla*, del *Médico de su honra*, y muchas más, pero no lo es. Es una sentencia del Tribunal Supremo de España, fechada el 15.6.1957. Es perfecta, no falta nada: están los personajes, la escenografía, los antecedentes, la acción y el desenlace. Causas y efectos encajan armoniosamente en un *crescendo* sabiamente armado que no deja espacio alguno para dudas, interrogantes, alternativas. Ni siquiera para un respiro: la frase va de un solo aliento, sin coma ni punto seguido. Espacio físico y mental redondo, liso, cerrado sobre sí mismo, es la manzana del conocimiento del bien y del mal.

La existencia del conflicto y su desenlace (la culpa y la condena) descansan en dos ausencias y/o presencias, materiales y/o simbólicas, inversamente recíprocas: el amigo del protagonista al tiempo que marido de la mujer, ausente materialmente y simbólicamente presente, por un lado; y por el otro, la mujer, presencia material y ausencia simbólica. La ausencia física del marido es la que permite la acción, pero sin su presencia simbólica no habría conflicto. Conflicto que se plantea, pues, entre dos sujetos masculinos, y cuyo obje-

3. J. J. Ruiz-Rico, *El sexo de sus señorías*, p. 30.

to, el cuerpo del delito, es una mujer, conquista del uno, y pendiente de conquista para el otro. La sentencia es una concatenación de hechos y premeditaciones elaborados y llevados a cabo por él, en torno y sobre ella. Él es el protagonista que desea, urde y cumple. Ella es objeto del deseo, motivo de la maquinación, y soporte de la infracción.

Ahora bien: la presencia física de la mujer es una condición necesaria pero no suficiente: para que haya delito, se precisa además de su ausencia en tanto que sujeto. Toda la argumentación jurídica descansa, en efecto, en la inconsciencia de la mujer cuidadosamente demostrada, hasta el punto de que al asomar un atisbo de conciencia, «cae desmayada». Y añadido: mientras cae el... TELÓN. La representación binaria, inversamente simétrica, del género, está puesta a funcionar. El varón actúa/ la mujer reacciona; el varón es sujeto de su deseo/ la mujer es objeto del deseo del varón; el varón es un yo actuando/la mujer, un prestarse instintivo. En efecto, a «la reacción instintiva de la esposa que se presta al deber conyugal» es a lo que se apela. Ojo: no a la reacción instintiva de un sujeto erotizado, sino a la de la esposa. Desde luego, es la mujer, refundida en esposa, siendo ésta a su vez fundada como natural, pues sus reacciones proceden del instinto, la piedra angular de la sentencia. El protagonista bien puede no haber descuidado ninguna precaución para no despertar a nadie; no es éste el fondo de la cuestión. El caso es que si la Mujer fuera un sujeto, por supuesto que, dormida o no, tendría que asumir la responsabilidad de sus actos, de igual manera y en iguales condiciones, que el protagonista. Y por lo tanto, si hubiera lugar, también asumir la causa, o sea el conflicto. Mientras que, al dirimir la jurisprudencia solo y exclusivamente entre marido y amante, todos, jueces, amante y marido, mantienen a la mujer en su sitio, la re-producen como eterna menor y, al hacer esto, se constituyen en sujetos: del conocimiento, de la acción, de su resolución.

Otra sentencia, del 31-5-1974, también del Tribunal Supremo. Nuevamente, cito:

En estos tiempos de emancipación femenina, de equiparación casi completa del hombre con la mujer en el orden familiar, en el laboral y en el social, de igualdad de derechos cívicos, políticos y de oportunidades, de educación sexual abierta y sincera, sin velos o disimulos de ancestral hipocresía y de carga ambiental de acusado cuando no agobiante erotismo, puede parecer a primera vista anacrónica y desfasada la figura del estupro de seducción (...) cuya figura supone que hasta los veintitrés años la mujer es un ser frágil, quebradizo, débil, inexperto, inmaduro e irreflexivo (...).⁴

4. *Ibidem*, p. 31.

Si llegara a desaparecer La Mujer, ¿cuánta jurisprudencia se volvería absolutamente caduca?

Y ¿cuánto teatro?⁵

GÉNERO Y DINÁMICA DEL DESEO

En 1988 vi en Nueva York, en Broadway, *M. Butterfly*.⁶ Gallimard, cónsul de Francia en China, se enamora de una cantante, *Song Liling*, una mujer de sobra «frágil, quebradiza» etcétera, de delicadeza, dulzura y pudor de lo más oriental, una *Butterfly* soñada en una palabra. Por cierto, una figura algo «anacrónica». Pero el caso es que, justamente, no es solo una mujer, sino también un hombre. El empeño de *Gallimard* en negar la doble realidad genérica del objeto de su amor, en defender su ilusión contra viento y marea —al precio de su carrera, de su libertad, de su vida inclusive— alcanza sin duda un patetismo, que por ser sobremanera irrisorio, no es menos conmovedor. Una vez más, *Don Quijote*, sus molinos, sus ovejas y su *Dulcinea*. Desde luego, tanto en el *Quijote* como en *M. Butterfly*, parece muy sencillo desentrañar lo que es del campo de la representación (la mujer ideal: *Butterfly*, *Dulcinea*), y lo que pertenece a la realidad concreta (la *Maritorna*, *Song Liling*). Y se podría zanjar la problemática de *Gallimard* con que sea, lo mismo que el *Quijote*, simplemente terco, bobo o incluso un loco maravilloso o un soñador empedernido. Pero, mirando a las otras mujeres presentes en la obra —la esposa de *Gallimard* y una muchacha conocida en una fiesta, amante ocasional del

5. *Hoy*, Quito, 11 de marzo de 1997, leo en *El País*: «Sin amenazas, no hay violación, según un tribunal de la ciudad holandesa de Leeuwarden, que ayer absolvió a un hombre de 23 años que se había aprovechado del adormilamiento de una mujer para mantener relaciones sexuales con ella. En septiembre de 1995, el acusado, del que no se ha facilitado el nombre, entró por la ventana de la casa de su víctima, una mujer de 20 años, de la que llevaba largo tiempo enamorado y se introdujo en su cama. La joven, que aquella noche había ingerido una cierta cantidad de alcohol, creyó que se trataba de su novio y no puso ningún impedimento para mantener relaciones sexuales con él. solo después de consumado el acto se dio cuenta de que se trataba de otra persona y lo demandó por violación. Tanto el juez de primera instancia, como ahora en apelación, han insistido en que la mujer no fue coaccionada, por lo que no puede considerar que hubiera violación. La víctima puede pedir ahora un resarcimiento económico por los daños causados. La sentencia ha provocado inmediatas reacciones entre políticos y juristas que consideran que hay jurisprudencia para considerar violación los casos en que el hombre abusa de una situación». 40 años separan las dos sentencias. El marco de la representación no ha variado demasiado: la mujer sigue siendo por definición víctima y objeto del deseo; el hombre, también por definición, sujeto del deseo y de la acción, se enfrenta con sus pares, debiendo pagar el precio de su superioridad: *noblesse oblige*.
6. *M. Butterfly*, de David Henry Hwang (Eugène O'Neil Theater, New York, 1988; Teatro Figaro, Madrid, 1989). No hablo de la película hecha posteriormente.

mismo—, la falta absoluta de ambigüedad en cuanto a su sexo biológico y a su identidad genérica, lejos de aclarar la cuestión de la representación, al contrario, la complica.

Si bien se han hecho bastantes montajes con repartos exclusivamente masculinos, donde, por consiguiente, la totalidad de los papeles femeninos son desempeñados por hombres, no es nada frecuente encontrar en un escenario a la vez hombres y mujeres representando a mujeres. Es el caso de *M. Butterfly*, con una ventaja más: por lo general, los travestidos no abandonan su papel de mujer sino en el camerino. *M. Butterfly* en cambio pone en escena, por un lado, a un actor (el personaje llamado *Song Liling*) que representa en la ópera a personajes femeninos, y prolonga la misma representación en una relación amorosa con *Gallimard* (*Song Liling* pasa de hombre a mujer a ojos vista, por decirlo así); y, por otro lado, a dos mujeres, cuyo papel también se plasma en una relación afectiva y/o erótica con el mismo *Gallimard*. De la confrontación de las dos representaciones —la del actor y la de ambas actrices— surge una pregunta ineludible: ¿qué representan? Si se acepta que el muchacho representa a una mujer ideal, por oposición a real, entonces ¿qué representan las actrices: mujeres reales, o también ideales? Para *Gallimard*, desde luego, son todas igualmente reales. Más aun, la que mayor realidad cobra en su vida es la que más desea, es decir, la que más idealiza, no cabe duda. ¿Existe, pues, una mujer que no sea inventada cuando de deseo se trata? Y si «La Mujer», es decir, el objeto del deseo socialmente normativo y culturalmente normalizado, no es sino una representación, *à la scène comme à la ville*,⁷ ¿qué diferencia puede haber en que sea un actor o una actriz quien desempeñe el papel? En otras palabras ¿qué aportan las actrices a la representación de las mujeres en el teatro?

Como protagonista, *Song Liling* concentra inteligencia, erotismo, complejidad, amor, deseo, placer. Ubicadas entre los papeles secundarios, esposa y muchacha representan escuetamente la culpabilidad de *Gallimard*. De la esposa, me es difícil recordar algo más que una sombra gris, triste o agresiva, que cruzaba el escenario como un fantasma, aquella que reclama o reprocha... y zas, de inmediato su imagen se superponía a la larga retahíla de tantas esposas de las que el teatro está saturado. De la muchacha, solo recuerdo a una actriz enfundada en un vestido escotado o arrebujada en una toalla, la voz en alto y la carcajada pronta, un estereotipo de chica moderna. Respectivamente siempre «esposa fiel» y «mujer de vida alegre», retomando las categorías clasificatorias de la jurisprudencia española, ambas proclamaban una esencia, un ser. Muy distinta era la propuesta de *Song Liling*: al abandonar su papel de dulce-muchacha-oriental apenas desaparecía *Gallimard*, dejaba en

7. «Tanto en el escenario como en el mundo»

claro que su ser mujer no era sino función de una relación erótico-amorosa. Por más importante que fuera, era solo un momento, un aspecto de su vida, no la totalidad de su ser. Y si las actrices se fundían inexorablemente con su representación, el actor jugaba libremente con la suya. Que se le haya otorgado a él, y solo a él, tanta libertad, dice mucho, «en estos tiempos de emancipación femenina, de equiparación casi completa del hombre con la mujer en el orden familiar, en el laboral y en el social, de igualdad de derechos cívicos, políticos y de oportunidades», sobre la apremiante necesidad de reafirmar sin descanso ni tregua, en todos los escenarios —y, por supuesto, no solo los teatrales— la representación de la Mujer que mandan Dios y sus vicarios.

Ahora bien: en *M. Butterfly*, el conflicto dramático nace de la obcecación, por parte de *Gallimard*, en negar la complejidad genérica del objeto de su deseo, el actor *Song Liling*. El clímax de la obra está en la siguiente escena: *Gallimard*, procesado por alta traición, recibe en la cárcel la visita de *Song Liling*, venido a París para declarar como testigo en el juicio. Ha llovido mucho desde la época de sus amores en China, y no se han vuelto a ver en privado desde entonces. *Song Liling* insiste en que *Gallimard* le reconozca como lo que es, un muchacho, a lo que *Gallimard* se niega: con mucho dramatismo, *Song Liling* termina desnudándose, y con igual dramatismo *Gallimard* cierra los ojos. Y con razón, la suya por supuesto, siendo *Song Liling/Butterfly* el objeto de su amor, de su deseo, su Mujer ideal. Mientras que con desnudarse, *Song Liling* busca abrirle los ojos a la realidad. Pero ¿a qué realidad? ¿La de un sexo?

Hilando más fino: como cuenta Foucault,⁸ en el código del amor homosexual varonil de la Grecia clásica, el muchacho es objeto del deseo del señor. Pero, algún día, el muchacho será señor a su vez y, por ende, sujeto de su deseo hacia otro muchacho objetivado. O sea que el papel de objeto es transitorio, no esencial. En cambio, el contrato heterosexual asigna para siempre, al uno, el papel de sujeto, y a la otra, el papel de objeto. Y volvamos a *M. Butterfly*, que se abre con esta declaración de *Gallimard*: «Porque yo, René Gallimard, he conocido y he sido amado por la Mujer Perfecta»,⁹ y se cierra con su negativa en ver desnuda a esa perfección. Como si la exhibición de los órganos genitales de *Song Liling* agotara la última treta de la fantasía de *Gallimard*. Como si de una de-finición biológica dependiera, en última instancia, la viabilidad de su amor y la realidad de su deseo. Esta representación, desde luego conforta la ley de la heterosexualidad naturalizada. Los órganos sexuales actúan como hechos de natura *versus* la representación, dejando colegir que, de haberse encontrado una vagina en lugar de un pene más dos testícu-

8. Michael Foucault, *Histoire de la sexualité, Le souci de soi*, Gallimard, 1984.

9. Hwang, (David Henry), *M. Butterfly*, Acto I, 3.

los en el fondo del calzón de *Song Liling*, la naturalidad de sus amores hubiese continuado fluyendo.

Sin embargo, el cuerpo de *Song Liling* era femenino, siempre y cuando su gestualidad lo transformaba en objeto deseado. Y ese mismo cuerpo, ahora desnudo, más que ostentar tal o cual sexo, proclama la otra cara de su deseo. La identidad genérica de *Song Liling* es doble precisamente porque su deseo también lo es: desea ser deseado y ser deseante. Ubicando, pues a *Gallimard* como objeto de este deseo, el cuerpo desnudo del muchacho, más que exhibir unos genitales, afirma un cuerpo que puede transformarse en cuerpo de ella o cuerpo de él, un cuerpo que trastoca la dinámica del deseo, un cuerpo irreconocible. Y que *Gallimard*, por supuesto, no reconoce. Porque aceptar el doble deseo de *Song Liling* equivale, desde luego, a traicionar la ley del Padre y caer en la abyección (Butler).¹⁰ En cambio, al acatar, reconocer y proclamar la ley de la heterosexualidad, *Gallimard* cumple a cabalidad con la solidaridad varonil, y salva su amor y su honor de hombre. Porque de la constancia genérica de *Song Liling/Butterfly* depende su propia identidad de sujeto amante y deseante, su identidad de género. Ni su esposa ni la muchacha cuestionan: al contrario, al ajustarse sin falla a la suya —son indefectiblemente mujeres—, refuerzan con la misma contundencia la de él, su ser hombre. Identidades de género sin embargo cuestionables, y cuestionadas por *Song Liling*. Desgraciadamente y por supuesto, no se ve ni a la esposa ni a la muchacha defender la suya. ¿Será que, al igual que *Ana*, o *Isabel*, no tendrán nada que defender? No se sabe, en todo caso la obra no lo plantea.

Gallimard en cambio se defiende contra quien, para él, mayor poder de destrucción tiene, siendo quien tuvo mayor poder de creación: *Song Liling/Butterfly*. *Song Liling*, al hacer de *Butterfly*, crea la ausencia donde prende el deseo de *Gallimard*. Pero *Song liling*, al abandonar *Butterfly*, se afirma como sujeto de su propio deseo, ubicando, pues a *Gallimard* como objeto de este mismo deseo. *Gallimard* entonces lucha, hasta el deshonor y la muerte, para no dejar paso a una presencia deseante recíproca a la suya, para mantener una ausencia, lugar geométrico de su deseo. Ante la negativa del muchacho de limitarse a su sola representación femenina, *Gallimard* y, es el desenlace de la obra, opta por asumir él mismo la representación de *Butterfly*: en una luz dorada y tenue, en un ceremonial de transformación, *Gallimard* incorpora a *Butterfly* que progresivamente aparece; entonces, de la misma manera que la *Butterfly* de la ópera de Puccini, *Gallimard-Butterfly* se suicida. El puñal, cuya hoja reluce en los reflectores, se hunde entre los pliegues del

10. «This exclusionary matrix by which subjects are formed thus requires the simultaneous production of a domain of abject beings, those who are not yet 'subjects', but who form the constitutive outside to the domain of the subjects.» Judith Butler, *Bodies that Matter*, New York, Routledge, 1993, p. 3.

kimono de seda ricamente bordado que se va desplomando, acabando con la representación imposible: no pueden coexistir en una sola persona sujeto y objeto del deseo. Es el fundamento de la separación del género humano en dos subgrupos, el masculino, sujeto y dominante, y el femenino, objeto y dominado.

Es también el fundamento del drama naturalista, con su necesario conflicto entre sujetos que se constituyen como tales creando al otro objetivado, siendo todos claramente definidos, identificados, y fundados en esencia. Afortunada coincidencia. Y la actuación naturalista arroja de verdad ontológica la representación. Rotundamente afirmado como natural, ni el género del travesti, ni tampoco el de *Gallimard*, menos aun el de los demás hombres y mujeres presentes en la obra, deja espacio alguno para la duda, el cuestionamiento. *Song Liling/Butterfly* es una mentira y el muchacho, un verdadero embustero. Sin embargo, al igual que la esposa y la muchacha, *Song Liling/Butterfly*, sempiterno objeto, constante representación del eterno femenino, otro del deseo masculino, siempre ello, el ello de la trilogía freudiana —super yo, yo y ello—, libido del sujeto (varón), es una mujer.

A las actrices, entonces, les incumbe el deber de trasladar a esta representación su verdad ontológica. Bien se sabe que todas las mujeres son actrices natas, comediantes por naturaleza. Sometidas a la coacción del «empleo», son entrenadas, formadas, para llevar a cabo esta representación afirmada como esencia. Doblemente objetivadas, son constituidas como objeto del deseo en la obra misma y, además, por una parte ofrecidas como tal a los espectadores y, por otra, remachadas a las espectadoras que a su vez se objetivan con ellas. Que haya tantas espectadoras que aplauden esta representación dice mucho respecto de su increíble capacidad coercitiva. Coerción *en douceur*, la mano de hierro en el guante de raso. Esa mujer es tan bonita, tan elegante, tan maravillosa, tan deseada... ¿Cómo no desear ser como ella, ser ella? Sin embargo, es el cepo simbólico que condena a la mitad de la humanidad a no ser nunca sujeto, siempre objeto, el otro de la erección del uno en sujeto. El femenino de la palabra sujeto no existe. Sujeta nunca significa un «yo» libre y responsable, solo y siempre quiere decir atada y sometida.

MASCULINO/FEMENINO: RECIPROCIDAD DESIGUAL

Ahora bien: no hay, por supuesto, representación de la feminidad sin representación de la masculinidad, y recíprocamente. ¿Recíprocamente?

Volviendo a *M. Butterfly*, mejor dicho a mi descripción de *Song Liling*, la veo arrancar valientemente con un mismo nivel ontológico de generización

(«no es solo una mujer sino también un hombre»). Pero pronto, esta bella simetría igualitaria se hace añicos. En efecto, ya con la siguiente frase y hasta el final, la feminidad aparece definida como papel actuado conscientemente y a propósito («papel de mujer, representa... personajes femeninos y prolonga la misma representación... al abandonar su papel de dulce-muchacha»), dejando todo el espacio del ser, el lugar de la ontología, a la masculinidad. ¡Vaya! ¿Un descuido, tal vez? Concentrada en la representación de la feminidad, me habré olvidado, faltando a la simbólica binaria del género, de la representación de la masculinidad.

No obstante, y modestia aparte, empiezo a vislumbrar, desde ese «olvido», puntos de partida y de apoyo para nuevos cuestionamientos. Como por ejemplo: ¿y si fuera que ese «por supuesto» esté apresurado? Me refiero al «supuesto» de la reciprocidad. Recuerdo, cuando salió *El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez, haber abierto un ejemplar en un supermercado y haberme quedado de una pieza al leer en la portada la siguiente dedicatoria: «A Mercedes, por supuesto». ¿Cómo que por supuesto? Me indigné, de ¿qué supuesto se trata? ¿Qué deja suponer? sino un yo, el del autor, el de quien, hablante y firmante, otorga presencia a la siempre callada y ausente. Y, seguía cavilando, ¿a qué viene ese «por supuesto», sino al punto para reafirmar, en son de aparente reconocimiento, una jerarquía y un poder, que esta formulación, no solamente expresa, sino que actúa y representa (Butler)? Performativo, aquel «por supuesto» me resultó intolerable. Y ahora, nuevamente y burlando mi desconfianza, ¿no será que mi «por supuesto», el que acabo de escribir, al dar por descontada la reciprocidad entre ambas representaciones, tan solo reitero el encubrimiento de su carácter desigual? ¿Y si fuera, al fin, no que me haya «olvidado», sino más bien que me haya escrupulosamente atendido a la lógica representacional de los imperativos categóricos del género, que precisamente opacan el que los actos constitutivos (Butler) de cada género actúan y representan la relación asimétrica que articula y significa lo femenino como contingente, y lo masculino como inmanente y universal?

Las primeras apariciones de *Song Liling* son femeninas: kimonos ricamente bordados, cabello esculpido en complicadas construcciones, andar trabado por la estrechez de la falda, ademanes contenidos, gráciles y delicados, cabeza ligeramente ladeada, voz susurrante con tono siempre algo vacilante, ¿cómo dudar? Y, más aun ¿por qué? Cualquiera reconoce a una mujer, y, por supuesto, *Gallimard* también. Hará falta que, desembarazado de su atuendo mujeril, aparezca el muchacho, para caer en la cuenta de que la jovencita que primeramente se había manifestado, era, en realidad, un muchacho travestido. En un primer tiempo, se *vio* a una chica; en un segundo tiempo, se *ve* a un muchacho. En un sistema de representación binaria que postula la mutua exclusión de sus términos acoplados de dos en dos, la identidad genérica es

forzosamente una, y solamente una. No queda más, pues, sino cortar por lo sano y concluir que mujer, nunca hubo. El tiempo del verbo funge de prueba ontológica. En efecto, habiendo rebobinado la secuencia en su mente, el espectador ahora entiende que la primera percepción había sido errónea: viendo lo que es, comprende que lo que creyó que era, no era, sino una mera actuación. Ahora bien: en el teatro como en el mundo, se asume que dar la comedia viene a ser lo mismo que fingir, es decir, ir desde la verdad del ser hacia y hasta la mentira del parecer. Con lo cual, en un acto deductivo a posteriori, el espectador está en su derecho de concluir que, siendo el género representado el femenino, el masculino no se actúa: *es*. En una especie de tautología retroactiva, la puesta en evidencia de la feminidad como representación afirma el carácter esencial de la masculinidad. El actor, al actuar de mujer, deja implícitamente colegir que, cuando aparece de hombre, no actúa más, genéricamente hablando: solo le incumbe actuar de militar, rey, empresario, ejecutivo, rico, pobre, bueno, malo, avaro o hipócrita, aventurero, rufián o arribista, etcétera... la tipología social o psicológica bien conocida de cualquier lista de *dramatis personae*. Con lo cual, la actuación de su género, es decir, el conjunto de actos que van constituyendo lo que permite reconocerlo y definirlo como masculino, pasa totalmente desapercibida. El actor, al actuar de rey, bufón etcétera, instituye el parteaguas entre un yo generizado ontológico y su función social, actuada.

En el teatro, el «yo antepuesto a sus actos» de la fenomenología es, por definición, masculino: el actor tiene la facultad de asumir —o no— la representación del género que nunca es y solo se actúa: el otro, el segundo, el débil, el sexo, el femenino. Desde luego, por travesti, siempre se entiende: del ser hombre al hacer de mujer. No existe la palabra travesti en femenino, es decir, que no existe la representación, ni mental ni teatral, inversa y recíproca, del ser mujer al hacer de hombre.

Y esto, independientemente del género del actor. Personalmente, he presentado dos espectáculos unipersonales en los que asumo personajes de ambos géneros. Y, por supuesto, para hacer de hombre, dejo de hacer de mujer. Sin embargo, nunca, a nadie, se le ha ocurrido pensar que yo soy un travesti, o sea que yo voy del ser al hacer. La representación teatral sigue imponiendo sus reglas que son las de la esencia ontológica para la representación masculina, y las de la caroca para la femenina. «...ella no se constituye en *una*. No se cierra sobre o en una verdad o una esencia. La esencia de una verdad le es extraña. Ella ni tiene ni es un ser. Y no opone, a la verdad masculina, una verdad femenina», escribe Luce Irigaray.¹¹

11. «Elle ne se constitue pas pour autant en *une*. Elle ne se referme pas sur ou dans une vérité ou une essence. L'essence d'une vérité lui reste étrangère. Elle n'a ni n'est un être. Et elle

Es más: siendo yo actriz, no puedo otorgar esencialidad ontológica a mi actuación masculina, pero no importa. La ontología intrínseca a la actuación masculina rebasa mis limitaciones genéricas, por decirlo así; o, dicho de otra manera, mi ser femenino —en el caso de que existiera— se inclina ante la fuerza ontológica de la representación masculina, y se desvanece. Solo y escuetamente, alcanza a dar una mano de verdad ontológica a la actuación de mi género: el travesti, en este caso, sería hacer pasar una representación por una inmanencia.

Este sería el espacio que, con parsimonia, reserva el teatro a las actrices: al margen de los actores, en su sombra y bajo su manto, remedar una representación de la feminidad codificada por la reciprocidad desigual de la representación genérica. Cualquier otro espacio de actuación es de actor. De acuerdo con Lacan, la actriz no existe.

Bajo el impulso del movimiento feminista, aparecieron varias actrices que se declararon no conformes con este destino. Más allá de la variedad y multiplicidad de las propuestas, se desprende un rasgo común a todas, que yo llamaré «el efecto menopausia».

El contrato heterosexual, desde luego plantea dos grupos genéricamente identificados, naturalmente atraídos mutuamente, y naturalmente también, colocados cada uno a un polo, o a otro, de esa trayectoria que va de un yo-sujeto deseante a un tú-objeto deseado. Deseo que se expresa en objetivación del otro: «¡qué cosa más rica!», «cosita linda», etcétera... «Te quiero» significa: yo, sujeto, te hago objeto de mi deseo. Programa verbal en consonancia con la gesticulación del deseo: las caricias redibujan el cuerpo en imagen, las manos agarran, los brazos aprietan y encierran, los ojos, alumbrados por el estallido de la propia libido, se cierran en la afirmación de un maravilloso yo global, omnipresente, omnipotente.

Ahora bien: durante el período por excelencia de la vida sexual femenina triunfante, el período reproductor matrimonial, las mujeres navegan al filo de la navaja, en la cuerda floja del constituirse como sujeto del deseo en detrimento de satisfacer su narcisismo, o viceversa.¹² Acatar los imperativos de un

n'oppose pas, à la vérité masculine, une vérité féminine». Luce Irigaray, «Lèvres voilées», *Amante marine de Friedrich Nietzsche*, Paris, Minuit, 1980, p. 92.

12. «Toda suerte de oposición caracterizan los destinos de las distintas instancias psíquicas de la mujer. Si busca ser sujeto de su deseo y satisfacer sin represiones su pulsión, aceptando su papel de 'ser objeto causa del deseo', se encontrará no solo con la condena social, sino con el peligro real de la pérdida del objeto del deseo, es decir con un entorno, que unánimemente no valora, no legitima como femenina esta disposición. Resulta así una oposición entre narcisismo y ejercicio de la sexualidad. Si se afana por superar sus tendencias 'pasivas' que la mantienen dependiente del objeto —ya sea madre, padre u hombre— y obtener autonomía social e intelectual, se encuentra con que de alguna manera compite con algún hombre, castrándolo. Por tanto, la autonomía, que por otro lado forma parte de los requisitos esenciales

cogito libidinal, en efecto, hace peligrar su valoración como objeto del deseo —es el drama de *Song Liling*—, en cuya incesante persecución tambalea la construcción de su yo. Equilibrismo puntiagudo, que concluye con el salto mortal del acabose de sus potencialidades reproductoras. Al recuperar el piso, las mujeres parecen renunciar a esta imposible, aunque anhelada e insistentemente buscada y reivindicada reunión, y optar por ser, al fin, solamente uno (el sujeto siempre es masculino...) u otra: *Bernarda Alba*,¹³ la mujer fuerte, jefe de familia, reinando sobre su casa y su descendencia; o *Blanche Dubois*,¹⁴ la eterna adolescente. El impracticable sujeto femenino estalla en dos vertientes opuestas que, por lo general, se desprecian, odian y rechazan mutuamente. ¿Qué clase de territorio, en efecto, pueden compartir una matrona virilizada y una patética jovencita entrada en años? Y sin embargo, más acá de su irreconciliabilidad, *Bernarda Alba* y *Blanche Dubois* tienen algo en común, muy en común, y muy decisivo: ubicadas respectivamente antes de las primeras reglas o después de las últimas, ambas ocupan el espacio dejado a salvo por la dinámica del deseo fundada por el pacto heterosexual.

Como si la menopausia consagrara la insalvable fisura entre ser mujer y ser. Fisura puesta en escena, desde luego: es todo el debate en torno a la pornografía¹⁵ que, en estos términos, solo —y con razón— agita a las actrices. En efecto, la representación de la feminidad, del deseo en femenino —el deseo del deseo— descansa, pues, en una larga práctica de fetichización del cuerpo femenino; es decir, en su eclipse, en su desaparición bajo su exhibición, sea en trajes suntuosos o en desnudos empolvados y cubiertos de lentejuelas. ¿Es posible, entonces, representar a una mujer sujeto / cuerpo deseante? ¿No es, indefectiblemente, el cuerpo femenino la representación del objeto / deseado? ¿No es tan solo, al fin, colocándose río arriba o río abajo del mercado sexual / matrimonial, en el limbo de la preadolescencia o en el punto final de la menopausia, que un cuerpo femenino accede a la representación del sujeto? ¿accede a la presencia?

Todo conspira, en el teatro, en obviar el carácter performativo de la masculinidad, encubierto por la sola representación de la feminidad como tal: como representación, la masculinidad no existe. Solo existen actores que representan a la humanidad por entero. Los actores y los personajes que representan envejecen. Pero no conocen la menopausia, ese estallido de la imposible unicidad de un ser a la vez sujeto y objeto del deseo. No necesitan, para po-

de los decálogos de salud mental, se opone a la feminidad. La pulsión se opone al narcisismo; la ampliación del Yo al Ideal del Yo.» Dio Bleichmar, (Emilce): *El feminismo espontáneo de la historia: estudio de los trastornos narcisistas de la feminidad*, Siglo XXI, 1985, p. XXII.

13. Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Quito, Antares, 1990.

14. Williams Tennessee, *Un tranvía llamado deseo*.

15. Jill Dolan, *The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance*.

der actuar y dejar de representar, colocarse al margen, más allá o más acá, de la dinámica del deseo. No se escinden entre ser y cuerpo. Son cuerpos sin reglas, por entero tensados hacia la expresión de su libertad.

EL DISCURSO DE LA IDENTIDAD: UN CAMPO POLÍTICO

Dejaré ahora *M. Butterfly* y sus fantasías eróticas para mirar una fotografía, es decir, una representación no teatral sino mundana. Ante mis ojos, a doble página, 13 fotos, 13 cuerpos enteros recortados sobre fondo blanco, 13 dramaturgos.¹⁶ ¿Cuántas mujeres? me pregunto. Ninguna, como de costumbre. Ay, sí ¡una! Qué mal pensada soy. En el pie de cada una de las fotos está un número que indica su correspondiente texto, lo cual ofrece un *curriculum vitae* escueto del original, encabezado por una definición. Voy leyendo: el Escéptico, la Perseverante, los Iconoclastas, el Novato, la Silenciosa... ¿Qué? ¿Otra mujer? Nuevo vistazo panorámico, algo más detenido... No la veo. Veo a una, no a dos. Seguro que se han equivocado. Por las dudas, vuelvo al texto de la Silenciosa: no cabe duda, habla en femenino, sigue hablando en femenino, insiste en hablar en femenino. Mujer tiene que ser. Pero ¿y la foto? A ver.

Entre los 13 autores, 8 van sueltos. Mientras que los 5 restantes forman respectivamente un trío y una pareja. La Perseverante, la que se identifica inmediatamente como mujer, está en el trío. Apoyada en una pierna, flexiona con elegancia la otra rodilla hacia delante. Con una mano, se agarra del brazo de un chico y, con la otra, sostiene un chupete a la altura de la boca. El chico, de brazos cruzados sobre el pecho, mira al otro lado, hacia su compañero que parece decir algo, mientras que ella no; ella no mira al que habla sino a aquél de cuyo brazo está colgada. Imagen de alta definición genérica: dos personajes, bien plantados en sus piernas conversan entre sí, en un plan de igualdad: sin duda, dos hombres. Uno de ellos, caballerosamente ofrece su brazo para que en él se apoye un tercer personaje, suspendido a cuantas palabras salgan de la boca de quienes no le hacen caso: qué duda cabe, una mujer.

La Silenciosa no forma parte de ningún grupo, va suelta por la vida y, parada con las piernas abiertas y las manos a la espalda, mira tranquila y firmemente hacia delante. Este juego me empieza a divertir a la vez que me produce cierta angustia. También, me siento fuertemente atraída por la Silenciosa: me gusta, me gusta que se haya atrevido, tan tranquila, en medio de 11

16. *Los nuevos autores traen cola, el país de las tentaciones*, viernes 29 de marzo 1996.

hombres y una mujer claramente definidos, a romper certezas, y sin aspavientos aportar una presencia discretamente perturbadora.

La Perseverante tiene el pelo largo, suelto y retenido por unas gafas subidas a la cabeza haciendo de diadema; lleva botas, minifalda, pantys oscuros y chaqueta ceñida. La Silenciosa lleva pelo corto con algo de flequillo, gafas, chaqueta y jersey, pantalón, zapatos de cuero llanos con cordones. Si bien la minifalda y los pantys todavía llevan una carga netamente femenina, el resto del vestuario o peinado o accesorios de la una y la otra no tiene carácter genérico definido: hoy en día, zapatos llanos, pantalón, botas, chaqueta de paño, pelo corto o largo, gafas, no marcan decididamente uno u otro género. Sin embargo, a la pregunta: «—¿cuántas mujeres hay en esta foto?», invariablemente, hasta ahora he obtenido una sola respuesta: «una». Y, releyendo lo que acabo de escribir, caigo en la cuenta de que desde luego, es así: *solo* la minifalda y los pantys llevan una carga *netamente femenina*.

O sea que la Silenciosa no necesita pintarse un bigote o ponerse corbata para parecer hombre. Basta con que deje a un lado los signos performativos de la feminidad (como la minifalda y los *pantys* de la Perseverante, pero también el apoyo necesario, la mirada indecisa o la postura en desequilibrio) para quedar inmediatamente absorbida por la representación del sujeto universal, siempre masculino. En otras palabras, siendo el sujeto universal masculino, quien no represente expresamente la feminidad, le pertenece.

Entonces, digo: «Hay dos. —¿Dónde la otra? —Aquí». Alguna gente se ofusca: «Pero, no es una mujer, es imposible. Lo siento mucho pero no lo parece, no lo es».

Quiero detenerme un instante en la amalgama entre ser y parecer a la que procede este tipo de declaración. La *vox populi*, el sentido práctico diría Bourdieu, o todavía el mundo de la vida como diría Habermas, asumen sin más que la gente es lo que parece y, recíprocamente, parece lo que es. Es decir, que se asume una relación causal y de retroalimentación entre esencia y representación. La representación forja la esencia que, a su vez, legitima la representación. Los actores sabemos que la naturalidad no nos viene nunca de otra cosa que del ensayo, que en francés se dice repetición. Y en efecto, ensayar significa memorizar ideas, sentimientos, afectos (el texto), plasmados en gestos, movimientos, mímicas (la puesta en escena), a través de la repetición. Repetición, por supuesto indispensable a este proceso de incorporación de una práctica, pero también y sobre todo a su comunicación. Es decir, que un comportamiento se vuelve «natural», o sea «entendible», para uno mismo y para los demás, tan solo en una interacción reiterada entre yo y tú. Interacción fundada en la capacidad de pre-visión, visión anticipada de la(s) posible(s) —e imposible(s)— manera(s) de desarrollarse el guión, disposición a adelantarse al entretejido de gestos, ademanes y réplicas, que a su vez lo con-

forman. Desde luego, un actor cumple con el «yo necesariamente antepuesto a sus actos»¹⁷ de la fenomenología.

Yo, que parece gozar de libertad absoluta, que suena a ese yo omnipotente del *cogito*, y sin embargo... la vía es estrecha y las exigencias de la representación entendible, de la identificación forzosa, del re-conocimiento en fin, deslindan sus límites reglamentarios a la actuación. Lejos de libertad absoluta, es de libertad muy vigilada que se trata. En efecto, siendo el género un acto que ya estuvo ensayado (Butler), su repetición es un imperativo, social desde luego, pero también psicológico, cuya trasgresión precipita al impertinente a la categoría peyorativa de «raro», sancionando su exclusión de la representación legítima, y su consiguiente desasosiego. La Perseverante y sus compañeros cumplen a cabalidad con las actitudes y comportamientos que cada cual espera del otro(a) y de sí-mismo(a): son inmediatamente comprensibles, ubicables y ubicados. La Silenciosa, en cambio, opera un leve desplazamiento en relación a la expectativa: no se la entiende, no se la reconoce, levanta dudas, crea desconcierto, es rechazada. No se admiten en el escenario, menos aun en el mundo, representaciones de género irresolutas. Para quedar en paz consigo mismo, el público exige el cumplimiento cabal del intercambio performativo conocido y reconocido como realidad.

En nuestros teatros, personales o no, la identidad es como la madre: no hay más que una. No se acepta la ambigüedad, ni la irresolución. A diferencia de la audiencia que, numerosa, acudía a las funciones teatrales isabelinas donde abundan personajes mitad hombres mitad mujeres, mitad humanos mitad animales, mitad terrestres mitad celestiales, cuya indefinición, que se sepa, nunca levantara protesta,¹⁸ el público hoy en día no transige con la definición genérica y su unicidad necesaria. Los signos que trastocan la continuidad identitaria de un género son rechazados, ya con vehemencia, ya con sorna, es decir siempre con una violencia más o menos solapada, como obscenos añadidos, bromas de mal gusto y mal sabor. Puesta a funcionar la máquina de la producción de la verdad, cada cual se afana en rastrear el embuste hasta que aparezca ella, en su desnudez insoslayable y su pureza deslumbrante. Quien le falte, disimulando su auténtica naturaleza genérica bajo un disfraz, puede alcanzar a la verosimilitud, a la veracidad, jamás. Y quien embarulle, desencaja.

17. «En oposición a los modelos teatrales o fenomenológicos que asumen un yo necesariamente antepuesto a sus actos, entenderé los actos constitutivos como actos que, además de constituir la identidad del actor, la constituyen en ilusión irresistible, en objeto de fe», Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory*, en *Performing feminisms: feminist critical theory and theater*, p. 271.
18. Stephen Orgel, *Impersonations: the performance of gender in Shakespeare's England*, Cambridge University Press, 1996.

No obstante... Lo acalorado del repudio tan solo evidencia lo frágil de esa construcción, y el estremecimiento que produce su volubilidad, la intensidad del deseo.

Los actores, por definición, gustan de travestirse. Lo disfrutan. Incluidos los travestismos de género. Pero, como dice Butler, el travestismo de teatro no es más que papel mojado. Siendo un «yo antepuesto a sus actos» (Butler), un actor asume que, ni para él, ni para quien le mira, está aflojando, menos aún contraviniendo, al imperativo categórico de la identidad. Muy al contrario lo consolida, ya que la convención compartida y avalada del disfraz reafirma la realidad ontológica de su identidad por oposición a la irrealidad del personaje, la verdad de su ser *versus* la mentira de la máscara.

El personaje, piedra de toque de la representación, actúa como mediador de la fantasía de una identidad esencial, previa a su construcción. Fantasía que la ficción naturalista expande: río arriba, al actor desde luego, y también ahora, río abajo, al personaje. Habiendo entonces procedido a la identificación (social, genérica, nacional, psicológica) de «su» personaje, no queda más al actor que «meterse en su piel». ¿Cómo puede llegar a tener piel una construcción literaria? Misterio. Sin embargo, es una idea tenaz, y una práctica difícil de desalojar. Por ser el soporte de un doble deseo/temor: el/la de una identidad volátil, cuya labilidad se acople a cuántos cambios de piel sugiriesen los diferentes papeles, pero al mismo tiempo reforzada por la unicidad y la finitud identitarias de cada uno.

Ser actor, en todo caso tener ganas de serlo, es por supuesto estar dotado de una buena dosis de narcisismo y de exhibicionismo. Sin embargo de significar también momentos dolorosos debidos a una sensación —y también una experiencia— de vulnerabilidad extrema. Me llama la atención que nuestra cultura a menudo privilegie el discurso del dolor y de la angustia, valorados como señales del tributo que nadie, ni los actores, pueden dejar de pagar al transgredir la ley del pudor y del recato inherente al honor de las personas. Y fustiga rigurosamente quien osa celebrar el placer que sin duda procura, después de la espera en la penumbra de entre bastidores, el salir a la luz del escenario. Más aún: existe una retórica ampliamente compartida que incansablemente pondera el tema del gran actor, del buen actor, que es aquel que desaparece detrás del personaje, él que, en definitiva no se ve. Es, por supuesto, una monumental mentira, cuya insistente reiteración solo encubre la realidad de un deseo inconfesable. No es más, desde luego, que la máscara de la coerción que no permite asumir que, precisamente lo que hace el vértigo y el goce de la actuación, es justamente el mostrarse y, desde la exhibición, emprender una relación gozosa con el otro, el que mira, el espectador. Relación cuyo eje es por supuesto una interproyección de fantasmas, de fantasías, entre

las cuales la más decisiva es sin duda la de la identidad múltiple, de la trasgresión de la identidad lógica, obligatoria y única, hacia la libertad sin límites.

«En el mundo», la coacción social, interiorizada como afirmación de la propia personalidad, vigila y castiga los intentos de rebasar, desplazar, modificar, borrar los trazos que delimitan los contornos de la identidad, social, genérica, profesional, sexual, nacional, etc. En el mundo, uno debe ser uno, todo uno y nada más que uno. Y no debe actuar sino lo que corresponde a las de-finiciones sucesivas que, en interacción con las actuaciones de los demás, constituyen la trama de la comunicación social y la urdimbre de la identidad individual. Pasarse de la raya puede ser deseado, pero es siempre riesgoso, a veces peligroso, a menudo castigado.

Pero el teatro, no siendo más que teatro como dice Butler, podría —o debería— ser un espacio privilegiado de la libertad. Sin embargo, cuando por él se entiende una forma de representación que se funda en el conocimiento y reconocimiento inmediato de la identidad (genérica, social, nacional, etc.) de los personajes, identidad siempre considerada y trabajada como un dato pre-existente a todo posible desarrollo de la creatividad, ya sea del actor, del director, del autor, del escenógrafo, o de cualquier interviniente posible en la producción del espectáculo, no se hace sino enfundarlo en el corsé de una institución políticamente correcta cualquiera. Pese a existir propuestas que se presentan como alternativas, o diferentes, incluso opuestas a la estética dominante: la naturalista, de hecho, el presupuesto de la necesaria concatenación entre atributos físicos «naturales» y personaje, naturaliza la representación de la identidad. De esta manera, termina siempre primando el encubrimiento de su carácter de construcción social e histórica, y por ende, cuestionable.

El personaje naturalizado, es decir envoltorio relleno con paja, que evoluciona detrás de la cuarta pared, aquel cristal antibalas, reduce una interproyección de fantasías, un intercambio de reenvíos múltiples y excitantes, una intensa circulación de afectos, a una economía de consumo. Entre un actor-objeto y un espectador-consumidor, tan solo queda espacio para una relación empobrecida hasta un límite que roza lo inaceptable. Y desde luego, los teatros están las más de las veces, vacíos.

Lo cual, tal vez no tenga mayor importancia. Por supuesto que para mí, sí la tiene, pero por supuesto también que soy juez y parte en este asunto. Sin embargo...

Sin embargo, creo que el tema rebasa los intereses corporativos por decirlo así, de los y las presuntas implicadas. La cuestión de la identidad es desde luego, política.

La lógica identitaria no funciona sino en forma de exclusión. Garante de la legitimidad de la acción individual y de la coherencia de los intercambios sociales, crea el parteaguas de la posible, ya aceptada, ya rechazada, o bien

inalcanzable, pero anhelada, identificación. Que, a su vez, actúa y representa (Butler), en el paisaje humano, los márgenes que hacen los marginales, los marginados. Acto de segregación, fundado en una realidad virtual, se efectiviza y cobra sentido hasta llegar a producir sentencias como aquella de una señora indocumentada, leída en el *Monde: Les papiers, c'est la vie*. Sin documento, no hay vida.

Los «sin-papeles» son figurantes en el teatro, los «sin-texto», los que no tienen habla ni escritura, tampoco nombre ni personaje. Son los «extras», los que figuran en la historia estando fuera, para que los protagonistas sean. Al igual que las «sin pene», o, en su versión lacaniana, las «sin falo» de la escena psicoanalítica de la constitución del sujeto, no acceden a la representación. Ellas, vistosamente trajeadas o suntuosamente desnudas, tan solo exhiben los signos performativos de su castración. Y figurar no es sino actuar y representar la falta, el «sin». La preposición «sin» ocupa una posición jerárquica anterior a todas las demás, ya que no existen los «con algo». No hay simetría entre «sin» y «con». Tan solo reciprocidad desigual entre los «sin» y los que simplemente son, a secas, en forma absoluta, el sujeto universal.

«Sin-papel», «sin-texto», «sin-nombre», «sin-pene», «sin-falo», «sin-identidad», «sin-vida»: de allí a «sin derecho a la vida», solo hay un paso.

CONCLUSIONES

La cuestión de lo simbólico, del orden simbólico, resulta particularmente relevante en este comienzo de siglo, en el que nos toca vivir la brutal obsolescencia de muchas de las representaciones, el agrietamiento inexorable del corpus conceptual con el que hemos pensado el mundo, nuestro lugar en él, nuestro actuar en él y sobre él desde *grosso modo* el Renacimiento. La caída del muro de Berlín marcó un antes y un después para el pensamiento y la práctica humana en general y, en particular, para el pensamiento y la práctica feminista. Sin embargo, todavía para muchas, la lucha socio política sigue siendo la que importa, la que vale, la legítima, la única. Mientras que se sigue considerando a las artes, la cultura, ya sea como entretenimiento de burguesas ociosas, como un rizar el rizo de intelectuales, un lujo de habitantes del primer mundo. O, para emplear el viejo lenguaje marxista, como superestructuras, es decir, un reflejo de la realidad, y no el lugar de la realidad haciéndose. A lo sumo, y cito a Françoise Collin,

el tema se agota en denunciar el sexismo de las imágenes o de los textos, y en su condena mediante la prohibición, como si fuera suficiente: cuando no se hace sino empequeñecer un espacio, este espacio de lo simbólico, clausurarlo, depurarlo, en lugar de re-crearlo.¹⁹

Conocí el feminismo cuando se alimentaba de la confrontación entre las que venían de la izquierda marxista y las que se llamaban las radicales. Pese a estar, las unas y las otras, frontalmente en pugna por la definición de la contradicción principal —¿de clase o de género?—, o sea del motor de la historia, definición que a su vez conllevaba nada menos que la identificación del protagonista de la revolución, era decir del sujeto de la historia —¿quién dudaba, hace 30 años, de la necesidad hegeliana del sujeto de la historia?—, el movimiento encontraba su punto de unión en el rechazo común y multiforme de la imagen tradicional de la identidad femenina. Costureros, afeites y lindos modales eran alegremente tirados a los basureros de la historia, por ambas tendencias. Sin embargo de plantear, proclamar, afirmar, reiterar —y tal vez buscar—, una identidad femenina universal bajo cuya bandera se invitaba a todas las mujeres a ubicarse y reconocerse.

Más adelante, bajo el impulso y los logros indiscutibles de las luchas feministas, en particular el acceso, si no masivo, ya tampoco excepcional, de mujeres a puestos de poder (público: profesional, institucional, económico, político; pero también privado: patria potestad, reformas del código civil, matrimonial en particular), la anhelada, necesaria y universal identidad femenina se fue tornando cada vez más escurridiza, multidireccional, fragmentada y fragmentable. Entonces, sin embargo —o a causa— de la enorme variedad de discursos y prácticas, de historias y condiciones, de deseos y rechazos asumidos por las mujeres, el feminismo, cada vez más precisado de definir, cernir, y delimitar el objeto de sus cuidados, empujó hasta el límite el discurso de la identidad. Ya que todo, o casi todo, nos separaba, era imperativo buscar —y encontrar—, apurando las escorias de las diversidades histórico-sociales, el núcleo fundamental, la pepita de oro de lo universal femenino. De afinamiento en igualamiento, se llegó al cuerpo, al cuerpo maltratado, violado, golpeado, enfermo, reformado, controlado, cuerpo cuyos avatares, pues, asumieron la representación del común denominador a todas las mujeres. Y del cuerpo, apurando un poco más, se llegó a lo más incuestionable, y singular, femenino: el útero. El campo del poder femenino volvía a ser el de la víctima/madre. Desaparecida la lucha por la definición de la identidad del sujeto de la historia, la cuestión de la identidad femenina *per se*, que parecía secundaria en la primera época del movimiento, en todo caso circunscrita a la del lugar que

19. Françoise Collin, «Poética y política, o los lenguajes sexuados de la creación», en Nieves Ibea y M. Ángeles Millán, eds., *La conjura del olvido*, Icaria, octubre de 1997, p. 61.

cada cual optaba por ocupar en la lucha liberadora, goza ahora de una posición dominante en el campo, empujando el movimiento hacia la reafirmación, el afianzamiento inclusive, de un orden simbólico que pone en peligro sus propios logros.

Porque, en efecto, y cito nuevamente a Françoise Collin,

desde el punto de vista de la esperanza y de la voluntad del feminismo como movimiento político, en el sentido más amplio del término, no puede haber transformación de las relaciones sociales sin una transformación del campo simbólico. Y si los progresos obtenidos gracias a las luchas de las mujeres en el terreno de las leyes, de las instituciones o de las costumbres siguen pareciendo tan frágiles y siguen estando tan constantemente amenazados, es porque no ha tenido lugar una transformación concomitante en el orden del sentido que haya contribuido a su consolidación. No se han inscrito en lo más profundo de la constitución de la conciencia y del lenguaje. Conque no han dejado de ser coyunturales.²⁰

Entonces, a la luz de nuestras desavenencias, al horizonte de esa sensación punzante y descorazonadora de que siempre hay que reemprender el camino desde casi cero, de este complejo de Sísifo ante la dificultad de constituirnos en sujetos y objetos de genealogía, ante las trabas a la acumulación simbólica, ¿no será de preguntarnos si la falla no reside precisamente en resistirse a acometer, con juicio y sin prejuicio, con audacia y con libertad, la cuestión del orden simbólico? Resistencia que probablemente se deba, dicho rápidamente, a que, ante la dificultad de la empresa, la tentación es grande de caer en actitudes autoritarias, en la intimación a producir un arte, un discurso, una cultura femenina o feminista. Pero, no se puede implantar por decreto una tal cultura, no más que cualquiera: un proceso cultural poco, por no decir nada, tiene que ver con un acto de autoridad. Y es más: aún siendo posible, la empresa enseguida se topa con un escollo insuperable, que es que para poder decretar una tal cultura, haría falta haberla definido con anterioridad. Definición que, a su vez, reenvía de inmediato a la cuestión de la identidad femenina que, o bien abre una dinámica de exclusión permanente entre el grano de la pureza y la cizaña de la traición, o bien acaba varada en las orillas desérticas del esencialismo identitario. ✱

20. *Ibidem*, p. 63.

LAS CARTAS DE LA VIOLENCIA REVOLUCIONARIA: RODOLFO WALSH*

Rossana Nofal

La *Carta abierta de un escritor a la Junta militar* y la *Carta a mis amigos*¹ de Rodolfo Walsh son dos modulaciones iniciales del testimonio en Argentina. Ambas escrituras exponen la expresión de lo íntimo en el espacio público. Un *yo* que se ubica en un espacio biográfico² para hablar la muerte aún en el momento mismo de su acontecimiento.

El testimonio es un género de cruces múltiples; la escritura de Walsh propone la incorporación del género epistolar en el discurso testimonial. Ambas cartas son públicas y tienden más a lo documental que a lo textual; no son portadoras de mensajes sino de «comunicaciones» que intentan reemplazar la inevitable presencia de un destinatario y un destinatario. Hay una orden y un mandato en la voluntad de decir «la verdad». Las tensiones entre lo privado y lo público atraviesan el género sobre todo en los testimonios marcados por la centralidad del cuerpo. La posibilidad de incorporarlos al campo de las memorias sociales se enfrenta con la paradoja de exponer el acto de represión que violó la intimidad en un ámbito público.³

La semántica de la *Carta abierta...* denuncia la falacia del discurso militar en torno a los enfrentamientos y pone de manifiesto el carácter estatal, ma-

* Este trabajo es también un testimonio de la imaginaria y las obsesiones del sujeto a cargo de la operación crítica sobre el género; las descripciones se alternan con otras preocupaciones sobre la militancia y la violencia revolucionaria de los 70. Lo que sigue es un trazado de dudosa sintaxis que no oculta los conceptos leídos y los relatos de las experiencias vividas por otros.

1. En todos los casos sigo las ediciones de las cartas que hace Roberto Baschetti. (*Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994). Todas las citas corresponden a esta edición. Walsh no firmaba sus partes de guerra, a excepción de estas cartas.
2. Arfuch, 2002: 23.
3. Sobre el tema ver el desarrollo de Elizabeth Jelin 2002.

sivo y sistemático de la desaparición de personas, el cautiverio clandestino de prisioneros políticos, su tortura, su eliminación sin juicio, los fusilamientos que se escondía bajo los supuestos «intentos de fuga» de prisioneros.⁴ Walsh escribió esta carta en marzo de 1977, al cumplirse un año del golpe militar que derrocó a Isabel Perón, y la llevó a las direcciones de los diarios y revistas pero nadie la publicó.⁵ Después de enviar por correo los primeros ejemplares en un buzón de Plaza Constitución, cayó en una emboscada de la Armada. Walsh se resistió y lo matan.

La escritura testimonial disputa un territorio en el espacio mismo de la literatura. Un terreno propio, con estructuras propias que se identifican como categorías diferentes a las de la ficción a la vez que reivindican un terreno del arte directamente relacionado con la política. Walsh imagina un género que responde al desarrollo general de las estructuras del sentir⁶ de intelectuales de los 70 que consideran imposible hacer de la literatura un arte desvinculado de la política.

Walsh define el testimonio y la denuncia como categorías artísticas y en este gesto se emparenta con el programa de una «literatura de fundación» que Miguel Barnet propone en 1966 originada por lo que denominaba «novela testimonio», uno de cuyos méritos es la «supresión del yo del escritor o del sociólogo».⁷ La novela-testimonio repone el agotamiento de la novela como instrumento de conocimiento. En el testimonio prima el conocimiento de la realidad, a la cual el autor-testigo imprime un sentido fundamentalmente histórico. Escritura de la urgencia y escritura revolucionaria son dos de las marcas identitarias más importantes en la constitución del género; Walsh aporta las reglas del género y la voluntad de supresión de la obligación antropológica del lugar de enunciación del testimonio. A diferencia de Barnet, que apela a la figura del testigo en el marco de una revolución triunfante, Walsh escribe desde el lugar del protagonista de una derrota.

4. Ver Emilio Crenzel, Document de Travail de la Chaire, MCD, número 2004-01.

5. El texto se difundió «mano a mano», en copias caseras, y el 19 de abril de 1977 se publicó en Circular de *Contrainformación*, Nro. 2, Oficina de Prensa y Difusión del Partido Montonero. En abril de 1978 la revista *Con Todo*, No. 1/1, s/lugar, la editó. «Nadie reprodujo la carta —dice Horacio Verbitsky—, que encontré muchos años después en uno de los archivos de los grandes diarios. Solo el Buenos Aires Herald y Ariel Delgado informaron de su desaparición.» (Vinelli, 2002: 99).

6. Apelo al concepto de «estructura de sentimientos» en el sentido que la da a esta noción Raymond Williams: un concepto que trata de expresar los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente (1977: 150-158).

7. «La novela testimonio. Socioliteratura», en: René Jara y Hernán Vidal, 1986, *Testimonio y literatura*, Mineapolis, Minnesota, pp. 280-302. Comparto en este punto los postulados de Claudia Gilman sobre poéticas y políticas de los géneros. (2003: 341-344).

La escasa documentación oficial y los huecos en la memoria colectiva le permiten a los escritores jugar con la evidencia imaginativa y armar los textos del género. Frente al relato de los sobrevivientes, se trata de trabajar a partir de los vacíos e imaginar los silencios. El testimonio se enfrenta con algo más complejo que la representación del pasado próximo; nace con el mandato de percibir experiencias ajenas, asimilarlas y construirlas como experiencias próximas. Hay una voluntad de exponer las tensiones entre mostrar y esconder, exponer y silenciar, hacer hablar al informante incluso más allá del «silencio conspirativo» de los movimientos de la violencia revolucionaria.

Carta a mis amigos supone la exposición del cuerpo muerto de su hija, como el de un ángel vestido de blanco que grita y desafia. Aquí el autor se convierte en el escultor; Walsh restablece el aura al devolver el escenario ritual en que esa muerte tiene lugar; restituye la experiencia al hecho representado y emerge otra práctica en la escritura: la política. El semblante de Vicki está en la mirada de su verdugo.

El comunicado del Ejército que publicaron los diarios no difiere demasiado, en esta oportunidad, de los hechos. Efectivamente, Vicki era Oficial 2a. de la organización Montoneros, responsable de la *Prensa Sindical* y su nombre de guerra era Hilda. Efectivamente, estaba reunida ese día con cuatro miembros de la Secretaría Política, que combatieron y murieron con ella (Walsh..., 188).

El dibujo del cuadro corresponde a un soldado menor «un conscripto»; un sujeto que habla porque reconoce haber sido testigo de un acontecimiento de dimensiones extrañas, inexplicables en su marco de referencias; en este narrador pone el autor una de las marcas constitutivas del género: la urgencia por contar.

El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba, nos llamó la atención porque cada vez que tiraba una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía (...) De pronto —dice el soldado— hubo un silencio. La muchacha dejó la metralleta, se asomó de pie sobre el parapeto y abrió los brazos. Dejamos de tirar sin que nadie lo ordenara y pudimos verla bien. Era flaquita, tenía el pelo corto y estaba en camisón. Empezó a hablarnos en voz alta pero muy tranquila. No recuerdo todo lo que dijo. Pero recuerdo la última frase, en realidad, no me deja dormir. «Ustedes no nos matan, dijo, nosotros elegimos morir». Entonces ella y el hombre se llevaron una pistola a la sien y se mataron enfrente de todos nosotros (Walsh..., 190).

El testigo percibe la singularidad del episodio y narra su experiencia ante la inmolación. Walsh borra las marcas de identidad de esta voz; la reproduce estilizada, no le asigna marcas de credibilidad, borra los nombres y las refe-

rencias concretas a un sujeto particular. El soldado existe solo en el mundo textual, es parte de la ficción de memoria de la víctima. Su voz se reintegra al texto cuando se permite dudar y cuestiona la naturaleza de la risa de Vicki. Si en la referencia de la mirada parece desafiante y desacralizadora, en la voz narradora se acerca al cuestionamiento.

La metralleta era una Halcón y mi hija nunca había tirado con ella, aunque conociera su manejo por las clases de instrucción. Las cosas nuevas, sorprendentes, siempre la hicieron reír (Walsh..., 190).

Las dimensiones de la violencia superan las experiencias previsibles frente a las armas en el entrenamiento. Este relato se emparenta con el género de literatura militante en el sentido usual del término, a saber, un discurso de movilización en nombre de una causa y de una organización encargada de ejecutarla; sin embargo, esta experiencia se escribe cuando su autor cuestiona la política de guerra de la conducción de la Organización Montoneros.⁸ La paradoja del oxímoron de una niña jugando con las armas lleva a pensar el relato como la presentación de un caso de «crimen contra la humanidad». Todo uso militante correría el riesgo de restringir el alcance legítimo y universal de la denuncia del manuscrito biográfico. El tono de conmemoración que tiene la *Carta a mis amigos* le permite integrar en el enunciado episodios de los que no ha sido testigo directo.

Abajo ya no había resistencia. El coronel abrió la puerta y tiró una granada. Después entraron los oficiales. Encontraron una nena de algo más de un año, sentadita en la cama, y cinco cadáveres (*Carta a mis amigos...* 191).

La mirada que expone la emergencia de lo siniestro es la de los verdugos, posición que aparece integrada en la red política de Walsh. Las acciones de resistencia que se relatan ponen en diálogo dos espacios: la moral de oficiales subalternos frente a la moral revolucionaria. El escritor-padre escribe los actos heroicos de los militantes y reivindica una resistencia organizada del la-

8. Ver la colección de documentos escritos por Walsh en enero de 1977 en donde evalúa la situación de las tropas y llama a replegarse. Critica fundamentalmente los tonos triunfalistas de la conducción y la falta de vinculación con el pueblo. Construye una *hipótesis de resistencia* y convoca al «tránsito de la guerra a la resistencia» (*Documentos...* 229. La cursiva me pertenece) como forma de preservación de las fuerzas populares, incluida su vanguardia de lo contrario, solo queda el exterminio de los cuadros. Llama a poner «énfasis sobre los millares de pequeñas victorias más que sobre las operaciones espectaculares en que se fundamentan las grandes represalias (...) Propone como estrategia de guerra la propaganda infatigable por medios artesanales: «Si las armas de la guerra que hemos perdido eran el FAL y la Energía, las armas de la resistencia que debemos librar son el mimeógrafo y el caño» (234).

do de los revolucionarios. Walsh cuestiona los relatos de una resistencia desprovista de sentido, peligrosa, y efectivamente expresada en algunos de los relatos de la organización Montoneros solo para sus miembros y simpatizantes: «Su muerte sí, su muerte fue gloriosamente suya, y en ese orgullo me afirmo y soy quien renace de ella» (*Carta a mis amigos...* 191).

Las cartas son un nuevo relato sobre la resistencia y apelan al montaje de redes alternativas de circulación. No es entonces el acto heroico en sí mismo sino la escritura del discurso amoroso sobre la muerte de la hija lo que organiza el límite del decir. La enumeración del despojo de los condenados abre la *Carta Abierta*

La censura de prensa, la persecución a intelectuales, el allanamiento de mi casa, el asesinato de amigos queridos y la pérdida de una hija que murió combatiéndolos, son algunos de los hechos que me obligan a esta forma de expresión clandestina después de haber opinado libremente como escritor y periodista durante casi treinta años (*Carta abierta...* 241).

La reflexión sobre la muerte desencadena la acción pública de la denuncia y el desafío al dictador Videla. Frente a los destinatarios «amigos», la *Carta abierta...* abre fuego en el campo de los enemigos.⁹ Walsh es el vengador, el restaurador de la justicia en el único ámbito posible el espacio público y la circulación clandestina. El verdugo de la *Carta a mis amigos* se convierte en el victimario en la *Carta abierta* que no aparece deslumbrado por las acciones guerrilleras ni por su moral ni por la legitimidad de las acciones violentas. Los miembros de la junta de gobierno no pertenecen a esa zona gris e indefinida de los conscriptos y oficiales de la *Carta a mis amigos*. La *Carta abierta* al dictador y el tono de desafío implica la conversión del testimonio en una máquina de guerra capaz de acelerar el enfrentamiento político.¹⁰ La

9. Es significativo en este punto el final de la carta, en donde diseña el ámbito de circulación: «Esto es lo que quería decirles a mis amigos y lo que desearía que ellos transmitieran a otros por los medios que su bondad le dicte» (Walsh, 191). Cadena Informativa era un recurso artesanal en su estructura y funcionamiento, apelaba a la reproducción de la información a mano, a máquina, con mimógrafo. «Escribíamos y hacíamos las copias en papel Manifold, que es el papel más fino, con una máquina de escribir manual y cinco, seis carbónicos para hacer la mayor cantidad de copias posibles. Eso era Cadena Informativa.», concluye (Walsh citado en Vinelli, 2002: 99).
10. «Lo que diferencia a la guerra de la resistencia es la respuesta a la pregunta sobre el poder. La guerra pone en el orden del día la conservación del poder que se dispone a la toma del poder que se carece. La resistencia cuestiona los efectos inmediatos del orden social, incluso por la violencia, pero al interrogarse por el poder, responde negativamente porque no está en condiciones de apostar por él. El punto principal en su orden del día es la preservación de las fuerzas populares hasta que aparezca una nueva posibilidad de apostar al poder

publicación clandestina de la *Carta abierta* permite, en la imposibilidad de restaurar la justicia, abrir al menos la posibilidad de una comprensión.¹¹

La identidad de Rodolfo Walsh, escritor, estaba ya constituida, antes de la dictadura, en torno a la relación con la literatura argentina en 1970; ese mismo campo se enfrenta, después del 76, con un nuevo problema: dar forma a una realidad que ha superado todo lo que se puede imaginar. Es entonces que se constituye un género específico de «literatura testimonial»¹² con voces desmembradas, voces de los vencidos, voces de la derrota, voces recuperadas tras fatigosos trabajos de la memoria. Escritor y periodista son dos oficios que aparecen invertidos en las cartas. Si la *Carta a mis amigos* se juega en el espacio artístico de la construcción de un cuerpo inmolado, La *Carta abierta de un escritor...* abruma con cifras y datos precisos de la geografía represiva a la vez denuncia un elemento borrado en las memorias posteriores: los crímenes económicos. Con noticias verdaderas y documentadas, Walsh hace un inventario de las acciones de represión clandestina e incluye la primera lista de torturas y sus testimonios; hay un goteo en espectáculo de la destrucción.¹³

La primera persona clásica de memorias y relatos de campañas militares se convierte en un elemento fundamental al momento de dar cuenta de las marcas particulares del relato testimonial; la lógica de la guerra está en el discurso directo de la carta; Walsh actúa como vengador pero sin armas, frente a tamaño desafío, el victimario no puede no matarlo. Es un enfrentamiento desigual; el texto no silencia las huellas que delatan la autoría; frente a todo lo borrado impone el nombrar.

Ambas cartas están dirigidas a sujetos plurales y circulan en horizontes públicos. Convocan una variedad de significaciones asociadas tales como in-

(...) La obtención de ese objetivo de supervivencia está ligada a la desaceleración del enfrentamiento militar y a la aceleración del enfrentamiento político a partir del ingreso en el mismo de fuerzas actualmente espectadoras.» (Walsh, *Documentos...* 228).

11. Sigo aquí los postulados de Michel Pollak y Natalie Heinich «El testimonio» en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* No. 62/63, junio de 1986.
12. Pollak habla de la «literatura de la atrocidad» con posterioridad a 1945, en la cual estas problemáticas promovidas desde el principio por escritores sobrevivientes, han sido retomadas por otros para constituir un objeto de reflexión.
13. «La falta de límite en el tiempo ha sido completada con la falta de límite en los métodos, retrocediendo a épocas en que se operó directamente sobre las articulaciones y las vísceras de las víctimas, ahora con auxiliares químicos y farmacológicos de que no dispusieron los antiguos verdugos. El potro, el torno, el despellejamiento, la sierra de los inquisidores medievales reaparecen en los testimonios junto con la picana, el «submarino», el soporte de las actualizaciones contemporáneas. Mediante sucesivas concesiones al supuesto de que el fin de exterminar la guerrilla justifica los medios que usan, han llegado ustedes a la tortura absoluta, intemporal, metafísica, en la medida en que el fin original de extraer información se extravía en las mentes perturbadas que la administran para ceder al impulso de machacar la sustancia humana y hacerle perder la dignidad que perdió el verdugo, que ustedes mismos han perdido.» (*Carta...* 243-244).

terior / exterior; propio / común, en donde lo público se asimila a lo político. Walsh transgrede el sentido privado del género epistolar y lo disgrega en la multiplicidad de lo social. Lo público, los intereses comunes, los espacios compartidos y los códigos de la militancia, coexisten con el supuesto secreto de lo privado. El cuerpo de Victoria abre, necesariamente, la división de ambos espacios.

La carta se convierte en un mensaje cifrado, no es un soldado con su arma, es un escritor con sus letras el que sale al campo de batalla a matar. La narración sobre el delito del Estado se inaugura con un listado de cifras precisas: «15.000 desaparecidos, 10.000 presos, 4.000 muertos, decenas de miles de desterrados son la cifra desnuda de ese terror» (*Carta...* 242). frente al enemigo el odio es el único sentimiento moralmente aceptable, *La Carta* es también una enumeración de condenas hecha por el mismo condenado. Puede leerse como un documento del último acto dramático de resistencia antes de su muerte, aunque creo que es fundamentalmente una declaración de guerra que no guarda para sí el privilegio de la defensa. Opera la batalla en el terreno enemigo; al librarla recoge solo sus desventajas: desata las fuerzas abrumadoramente mayoritarias del dictador. Si en la construcción del enemigo de *Carta a mis amigos* había apelado a exponer un desacuerdo en las filas enemigas, este gesto se vuelve imposible frente a la junta de gobierno. A partir de allí, de ese ataque a un gobierno ilegítimo en su origen y a la denuncia de la ilegalidad de sus acciones, solo queda esperar las represalias. El escritor altera las reglas del secreto y anonimato que caracterizan la organización clandestina; en las condiciones límites de sentirse acosado en la ciudad, la *Carta abierta...* expone, en su extremo opuesto, las dudas sobre las posibilidades de una resistencia organizada.

El acto individual del Walsh tiene todas las características necesarias como para convertirse en un mito, a través del martirio de una hija y un padre, personaje no menos mítico en el campo de los hombres. No es entonces el acto heroico en sí mismo, sino la escritura y el amor que lo hacen posible, los que aparecen como valores susceptibles de ser apreciados como lugar de enunciación en el género testimonial. En ambas escrituras, en tanto escritos de un sobreviviente, hay una heroización de las víctimas, tan características de la retórica del militante. El preludio a la carta dirigida a la junta es un escrito autobiográfico que invoca razones personales para escribir y reconquistar la libertad de la palabra.

Desde lo más íntimo, desde los crímenes sobre los cuerpos, hasta los crímenes sobre un sistema y un futuro, Walsh testimonia la muerte como un protagonista, su escritura se erige en la venganza capaz de sobrevivirlo. Frente a la moral de una hija combatiente y víctima, se coloca en el lugar de escritor que cuenta los hechos en tanto memorias, en tanto acto de guerra contra

la dictadura. Estas notas hacen del testimonio de Walsh, un escrito documental de naturaleza inédita, capaz de escapar de las simplificaciones y de formas de narraciones que tienden a fijarse como estereotipos. Con una lógica de la guerra subvierte el libreto; al desmontar los eufemismos de la junta, ejecuta la venganza. Como documentos de guerra las cartas impugnan el discurso enemigo: donde *ustedes* dicen extremistas *yo* digo militante; donde *ustedes* dicen combate, *yo* digo ejecuciones... «en estos enunciados, se agota la ficción». Inventario de verdades y cifras, exposición de territorios ocupados por el enemigo, las cartas inscriben en el imaginario del género una posibilidad constitutiva: solo puede contar el verdadero cuento de la muerte quien ha llegado al fondo y ya no está. ✱

BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Crenzel, Emilio, «Cartas a Videla: una exploración sobre el miedo el terror y la memoria», Document de Travail de la Chaire, MCD, número 2004-01, 2004.
- Gilman, Claudia, *Entre el fusil y la pluma*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, 2002.
- Levi, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik, 1989.
- Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, 1999.
- Nofal, Rossana, *La escritura testimonial en América Latina*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras UNT, 2002.
- Pollak, Michael, *L'expérience concentrationnaire*, Métaillé, París, trad. Ludmila Catela para la Universidad Nacional de Córdoba, 1990.
- René Jara y Hernán Vidal, eds., *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.
- Vinelli, Natalia, ANCLA, *Una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, La rosa blindada, 2002.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

EL ESCRITOR COMO ALQUIMISTA TEXTUAL (CINCO NOVELISTAS ECUATORIANOS DEL SIGLO XX)

Raffaella Salmeri

Un libro no tiene sujeto ni objeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye un libro a su sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones.

Se está fabricando un buen Dios para movimientos geológicos. En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también hay líneas de fuga, movimientos de des-territorialización, y de desestratificación.

Un libro es una multiplicidad [...]

G. Deleuze y F. Guattari

Durante siglos el individuo ha procurado extraer de los textos ficticios imágenes de su pasaje por el mundo, de su existencia, de su vivencia, de su experiencia como persona singular y como colectivo. Ha percibido, poco a poco, que en las fábulas se pueden esconder las claves de la verdad, las respuestas a múltiples interrogantes y que, aún en los textos literarios, en la escritura, es posible encontrar aquello que en otros discursos no se ha podido alcanzar, es decir un espacio abierto para el diálogo, para la afirmación y para la continua confrontación. Es como si de repente la ficción literaria ha alcanzado el poder de restablecer el orden al caos de la experiencia y de la vida real y rutinaria de cada día:

La vida real fluye y no se detiene, es inconmensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás. La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se vuelve orden: organización, causa y efecto, fin y principio [...] Las novelas tienen principio y fin y, aún en las más informes y espasmódicas, la vida adopta un sentido que podemos percibir porque ellas nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, siempre nos niega. Ese orden es invención, un añadido del novelista, simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la ratifica.¹

Sin embargo, si de un lado la novela realista ha obedecido y ha mantenido de alguna manera ese orden ficcional, ese simulacro, ese principio y ese fin, del cual nos habla Mario Vargas Llosa, la metaficción narrativa, es decir, la literatura a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, ficción sobre ficción, en la cual la pregunta ¿Qué es la literatura?, aparece articulada no desde el exterior del texto como lo ha hecho Sartre, sino desde el interior de la literatura misma, se puede comparar y no es otra cosa que [...] «un texto que fluye y no se detiene, es inconmensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás».

Este tipo de literatura está caracterizada por novelas autorreflexivas aún en formación, flexibles, que se asemejan a la definición de novela que Mijail Bajtin ha enfatizado en su *Teoría y estética de la novela*. Para Bajtin, en efecto, la novela representa lo flexible por excelencia: el género persiguiendo una búsqueda permanente y constante, siempre de nuevo autoexplorándose y renovando todas sus formas consolidadas: «[...] la novela no es simplemente un género entre otros géneros. Es el único género en proceso de formación, entre géneros acabados desde hace tiempo y parcialmente muertos [...]».² De tal carácter puede ser únicamente un género formándose en la zona del contacto inmediato con la realidad justamente por el hecho que llegará a ser.

Efectivamente, los textos de metaficción pueden interpretarse como textos inacabados, siempre en construcción, ambiguos, sin un comienzo ni un fin, en los cuales se incorporan múltiples recursos y discursos llenos de tensiones ideológicas y estéticas. Son textos que optan por un final abierto que se distinguen por el hecho de no llevar implícita una conclusión, sino que por el contrario, casi siempre optan y prefieren dejar abierta una incógnita. ¿Por qué? Simplemente porque sus autores prefieren que sea el destinatario del relato, es decir, el lector y no solo el escritor quien decida cerrar o dejar abierta esa incógnita.

1. Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Bogotá, Seix Barral, 1991, p. 9.
2. Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 450.

Su lenguaje decisivamente complicado implica un intrincado desarrollo del tiempo narrativo y esto obliga e incita al lector a tomar parte y a colaborar en la construcción del texto a fin de tratar de decodificar su significado. Este espacio narrativo se distingue por el hecho de que todo puede ser literaturizado. Así lo pone de relieve el escritor ecuatoriano que ha sido incluido, por algunos críticos, dentro de la famosa y tan discutida generación de los años 30,³ Pablo Palacio, en su novela *Débora*, donde escribe páginas lentas en el sentido de que necesitan tiempo para ser elaboradas, creadas, inventadas; textos enredados que se esconden dentro de su misma praxis discursiva para recuperar una tradición literaria que se convierte en objeto de recreación: «[...] páginas que desfilan como hombres encorvados que han fumado opio: lento, lento hasta que haga una nube en los ojos de los curiosos; [...]» (p. 181).

Las diferentes novelas de la narrativa ecuatoriana que me he propuesto analizar en este trabajo, *Débora*⁴ (Pablo Palacio), *En la ciudad he perdido una novela*⁵ (Humberto Salvador), *Entre Marx y una mujer desnuda*⁶ (Jorge En-

3. Por «Generación del 30» se ha ido incluyendo y denominando a un grupo de escritores ecuatorianos que surgió en los años 20 y 30. Dichos artistas se han distinguido por el hecho de publicar obras de tendencia social, cuyas expresiones se concretaron en el realismo social, el indigenismo y el realismo socialista. Aunque Pablo Palacio ha sido encasillado dentro de esta generación, su obra artística no encaja perfectamente dentro de la proliferación de obras de denuncia y de protesta que se publicaron en la década de los años treinta. Su obra narrativa ha sido calificada como un caso extraordinario y único.

Palacio no se ocupa de hacer realismo social, no demuestra la explotación de los indígenas o la realidad del montuvio, sin embargo, en el fondo, su obra es un enfrentamiento agresivo e irónico con la problemática existencial. Toda la estructura que rige sus textos literarios se aleja tanto temáticamente como estilísticamente de su generación. En este propósito, y para tener más información sobre este particular asunto, aconsejaría la lectura del último estudio de Agustín Cueva sobre el pensamiento ecuatoriano: *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, en el cual Cueva rechaza y polemiza la idea de la pertenencia de Pablo Palacio a esta Generación. En efecto, según él Palacio no es un escritor de los años treinta sino de los veinte:

«[...] Palacio no es un escritor de los años treinta, sino de los años veinte, no tanto por la cronología de sus obras (cronología que también se apoya definitivamente en los veinte y no en los treinta), cuanto por el paradigma literario dentro del cual construye sus ficciones. Ponerlo a competir con el realismo de los treinta resulta sencillamente absurdo y, por eso, él mismo supo retirarse a tiempo de la carrera literaria.» Agustín Cueva, *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1993, p. 166.

4. Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapié*, Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1927.
— *Obras completas*, Colección Antares, vol. 141, Quito, Libresa, 1997 (manejamos esta edición).
5. Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Talleres Gráficos, 1929. Trabajamos con la 2a. ed., incluida en la Colección Antares, vol. 94, Quito, Libresa, 1993.
6. Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda*, Quito, El Conejo, 1984 [1976].

rique Adoum) y *Hoy empiezo a acordarme*⁷ (Miguel Donoso Pareja), (aún si las primeras dos han sido escritas alrededor de los años 30), se pueden situar dentro del discurso caótico de este tipo de literatura y responden, a mi modo de ver, a las directrices más comunes de la poética postmoderna.⁸

Su lectura y análisis ayudará a introducirme dentro de su complicada intertextualidad, dentro de sus símbolos y de sus metáforas, para demostrar y poner de relieve de qué manera sus estructuras y contenidos narrativos han sido innovadores y avanzados para su época, y como al mismo tiempo este tipo de narrativa goza de todas las características necesarias para poderse inscribir y revaluarse dentro del marco de la literatura latinoamericana postmoderna.⁹

Además quisiera puntualizar que los primeros dos textos que analizaré han sido precursores de tendencias futuras en la narrativa ecuatoriana y pueden encerrarse dentro del marco de las novelas denominadas postmodernas, en las cuales el autor latinoamericano deja de ser el demiurgo que define el destino de todas sus criaturas para disolverse detrás de una obra abierta, como diría Umberto Eco, en la que el lector tiene la última palabra. En opinión de Julio Ortega y parafraseándolo:

La nueva novela latinoamericana quiere ser una novela abierta porque entre el tiempo del lector y el tiempo del autor no se reconstruye un mundo, no se arma para explicarlo sino que se propone aquella figura que el lector mismo diseña convirtiendo en otro arte su acción de leer.¹⁰

Así mismo, me propongo demostrar que aún si estos textos han sido considerados e interpretados la mayoría de las veces como textos descentrados, marginados, extravagantes, a veces hasta incomprensibles, encierran dentro

7. Miguel Donoso Pareja, *Hoy empiezo a acordarme*, Quito, Eskeletra, 1997 [1994] (Edición manejada en el presente estudio).
8. Por poética postmoderna me refiero a todo ese juego narrativo manejado al interior de la estructura de dichos textos, tal como discontinuidad discursiva, fragmentación, continuas interferencias, digresiones, etc. El arte asume aquí un rol inconformista, debido al hecho de que la experimentación artística aparece como un cuestionamiento constante de las normas por parte del creador, y la obra aparece libre de cualquier regla previa. Un texto postmoderno es un texto autorreflexivo y autoreferencial el cual tematiza su propio status textual y los procedimientos en que se basa. Dichas novelas de la literatura ecuatoriana cumplen con todas las condiciones necesarias para poderlas clasificar como novelas postmodernas.
9. La crítica Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism*, presenta la definición primaria de la ficción postmoderna como una metaficción historiográfica. Dentro de esa categoría Hutcheon incluye textos que usan técnicas como la manipulación de la perspectiva de la narración, la autoconciencia, la incorporación de figuras históricas actuales y textos que desafían la ilusión de la identidad subjetiva identificada y coherente. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1989.
10. Julio Ortega, edit., *Una poética del cambio*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 6.

de su complejo juego textual, dentro de su caos premeditado, dentro de su estructura enredada, como todo laberinto, un centro; este centro es un punto preciso en el cual el escritor expone una determinada tesis, tesis que se irá creando y modificando gracias a la realización hiperconsciente de su escritura. En suma, es simplemente el sitio de la creación por medio de la palabra escrita. En este sitio lo que importa y lo que prima no es el significado o el significante, sino el camino, el itinerario, la mecánica implicada en el interior del texto mismo, la cual permite que el relato esté en continua mutación y en expansión:

Nunca hay que preguntarse qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en que multiplicidades se introduce o metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órgano hace converger el suyo [...] Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros pasajes [...].¹¹

La intertextualidad de estos textos es manejada como juego constructivo y encierra en su estructura compleja un sistema caótico y fragmentado, una discontinuidad, una continua tensión entre orden y caos. Este estilo cuestiona y pone en tela de juicio el discurso narrativo decimonónico caracterizado por la linealidad narrativa y de esta manera se aleja completamente de los cánones de la literatura tradicional. Efectivamente, en dichas novelas la acción de la obra no es lineal, con una escena sucediendo a otra, sino simultánea, con muchas escenas ocurriendo al mismo tiempo por todo el relato. En este punto, cabría señalar que este tipo de estructura utilizada por estos escritores ecuatorianos no es para nada nueva, sino que es algo experimentado y conocido desde antaño. Que un texto literario sea un punto de reunión o de evocación de los rastros y ecos de millares de textos es algo muy obvio y tenemos que reconocer que parte de estas técnicas han sido rasgos típicamente cervantinos, presentes ya en el *Quijote*,¹² y en múltiples textos literarios bajo formas de rupturas, digresiones, fragmentaciones, etc. A este propósito, no tenemos que olvidar, pues, que Cervantes, al radicar la crítica de la creación dentro de la creación ha sido el fundador de la imaginación moderna. Ha sido precisamente este escritor el que ha abierto el camino hacia la autonomía artística. En efecto, todas las artes, la música, la pintura, la poesía reclamarán después el mismo derecho, es decir el derecho de constituirse en sí mismas y no ser

11. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma*, Valencia, Pretextos, 1977, p. 45.

12. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, es en tal sentido una obra fundamental. En este texto están inventados y reinventados muchos juegos textuales y recursos para unir y desunir lo real y lo ficticio.

pasivas imitadoras de una realidad que solo reproducen, pues el arte desde ese momento no reflejará más realidad sino que tendrá la tarea de crear otra realidad. Justo en tiempos en que se habla de crisis de la novela, y en que se ha creído que la novela ha «muerto»,¹³ como nos lo recuerda Carlos Fuentes, el *Quijote* reaparece en la escena literaria y los novelistas buscan formas parecidas para reaplicar a sus textos literarios.¹⁴

Además, considero importante subrayar que en la historia de la literatura, el caos y la entropía han sido permanentes ejemplos de creación estética, las famosas metáforas de los *laberintos borgeanos*, podrían servir de ejemplo para evidenciar la circularidad de un texto literario tanto en el ámbito espacial en cuanto encierra al hombre en un laberinto sin salida como a escala temporal.

Novelas que en lugar de contar una simple historia con un comienzo, un nudo y un desenlace, se interrogan continuamente sobre su misma praxis literaria; novelas autorreflexivas en las cuales sus mismos autores se desnudan frente a la hoja en blanco haciendo dialogar su propia creación y mostrándose así hiperconscientes del relato que desarrollarán. Cuando un escritor decide sentarse a escribir se confronta, es como si de repente necesitara confesarse consigo mismo, se adentra en su espíritu, en su mente, en su conciencia, en sus más íntimos y auténticos sentimientos y pensamientos. La autoconciencia del acto creativo es todo ese mecanismo cerebral interminable, todo un proceso psicológico que va adquiriendo forma y vida en la mente de un creador en el momento en que decide entregarse al acto de la escritura. Lo denomino mecanismo cerebral interminable por el simple motivo que el acto de escritura así como todo el fluir de los pensamientos en la mente humana es interminable, incesante. El escritor es el que aún habla cuando parece que todo ha sido dicho.

Considero a los escritores ecuatorianos aquí mencionados en cierta manera conscientes de lo que tratarán de crear independientemente del hecho de que si al final estarán satisfechos o no de su creación, y se volverán hiperconscientes, es decir, más que conscientes en el momento en que decidan que todas sus dudas acerca de sus propias capacidades de creación, todas sus posibles interrogantes, todas sus digresiones sobre la forma de escribir no tendrán más que darse vuelta no solo dentro de su cerebro sino que tendrán que ser incluidas en el texto mismo para que sean desveladas, analizadas y cuestionadas por el realizador del texto, el lector.¹⁵

13. Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 9.

14. La manera de contar empleada en el *Quijote* de Cervantes reaparece en la escena literaria y principalmente en este tipo de literatura en el sentido de que estos autores ecuatorianos adoptan estilos y técnicas similares para llevar a cabo su proceso creativo.

15. La idea de realizador del texto está tomada de la teoría del crítico alemán Wolfgang Iser, para quien el lector asume un papel protagónico. Todos los espacios vacíos dejados por el au-

Es así que el escritor decide transmitir su *drama psicológico*, sus *demonios*,¹⁶ sus incertidumbres, al mismo texto literario. El escritor se desviste frente a la hoja en blanco, se entrega completamente al texto dando vida a una diferente técnica novelística que rompe drásticamente con la linealidad del discurso narrativo y con todo tipo de novela tradicional. Su praxis de escritor se transforma así en una especie de labor de alquimista en la cual están amalgamados múltiples recursos que alteran la diferencia entre lo real y lo ficticio, la conciencia y el mundo. El autor de la obra se vuelve así crítico de la misma y deja espacio a una pluralidad y polifonía de voces que se cruzan y se entrelazan. Estos particulares textos de ficción se diferencian, así como lo ha afirmado la escritora inglesa, Patricia Waugh, por el hecho de llamar conscientemente la atención sobre su propio status como artificio para plantearse la relación entre ficción y realidad.¹⁷

El autor de la obra no solo se introduce continuamente en el relato, sino que nos muestra paso a paso cómo lo va configurando, cómo el texto va adquiriendo espesor, para que el lector no olvide que aquello que está leyendo es una ficción, una irrealidad, un texto novelesco en el cual todo deviene posible y hasta creíble. Un ejemplo de esta configuración empleada como una estrategia hacia la composición de un acto creativo está muy bien enfatizada, justo en la primera página del texto con personajes de Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda*, leámosla:

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 como, no tienen un principio ni un orden otro que el que tú les des, e incluso la sucesión de renglones, de párrafos, de páginas puede ser alterada porque, aún inflexible en su estructura, es deliciosamente arbitraria (Adoum, p. 9).

El intrincado diálogo intertextual manejado dentro de este párrafo y dentro de este tipo de narrativa tiene una similitud y una estrecha relación con la

tor son rellenos por el lector quien viene a superarlo ya que los textos no pueden contener el cuadro total, sino que son el germen dinámico que permite su crecimiento. Iser, Wolfgang, «La estructura apelativa de los textos», en *En busca del texto*, compilados por Dietrich Rall, México, Universidad Autónoma de México, 1987.

16. «Demonios», término usado por Vargas Llosa para definir algunas obsesiones que se apoderan del escritor. Según Vargas Llosa el escritor no elige sus temas sino que es elegido por ellos, los que son presentados bajo una especie de obsesiones intocables y casi sacralizadas, desde el momento que se les concede capacidad para dirigir la vida de un hombre. Son obsesiones que se apoderan del escritor, tal como el poeta romántico era elegido por la musa, por la divinidad, quien le dictaba sus creaciones. Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona / Caracas, Monte Ávila, 1971.

17. Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York, Methuen, 1984, p. 2.

imagen de rizoma que propone Deleuze y Guattari¹⁸ y que sugiere el propio Adoum al momento en que expone al lector las líneas principales de la composición del proceso creativo de su novela *Entre Marx y una mujer desnuda*: «[...] Las cosas no han sido todavía sino que van a ser [...] no tienen ni un principio ni un orden otro que el que tú les des [...]» (p. 9).

El rizoma, según Deleuze, tampoco tiene un orden preciso, sino que es una red donde solamente se encuentran líneas que se manifiestan en una especie de encadenamiento siempre en mutación y en expansión. Dichas líneas pueden relacionarse con las oraciones y los párrafos fragmentados empleados por estos autores al momento de componer su obra artística. Carente, como plantea Adoum, de un significado preciso, de un plan previo, de un desarrollo lineal, el rizoma se transforma así en una buena metáfora de una textualidad en proceso de un texto haciéndose y renovándose en cada momento, tomando la textura como cartografía, como una superficie donde múltiples intensidades pueden inscribirse:

[...] En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también hay líneas de fuga [...] Un libro es una multiplicidad.

El discurso se vuelve así rizomático en el sentido de que siempre es capaz de forjar otros posibles sentidos; su juego de espejos no es reproducción, no es mimesis, sino que es contrariamente continua creación y transformación por parte de ambos componentes de una creación, el escritor y el lector.

Efectivamente, en este tipo de escritura lo que prevalece es, así como lo subraya el crítico Maurice Blanchot, una especie de complicidad y de colaboración mutua entre el escritor y el lector. El texto deja así de ser solo motivo de contemplación para constituirse en un llamamiento a la complicidad. En pocas palabras, el libro necesita del lector para alcanzar su plenitud artística, para ser independiente, autónomo y para convertirse finalmente en obra de arte:

De algún modo el libro necesita al lector para convertirse en estatua, necesita al lector para afirmarse como cosa sin autor y también sin lector. En principio, la lectura no le aporta una verdad más humana; pero tampoco lo convierte en algo inhumano, un objeto, una pura presencia compacta, fruto de las profundidades que nuestro sol no hubiese madurado. Ella «hace» solamente que el libro, que la obra se convierta —se convierte— en obra más allá del hombre que la ha producido, de la experiencia que en ella se expresó, y aún de todos los recursos artísticos con los que la tradición ha contribuido. Lo propio de la lectura, su singularidad.

18. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma*, Valencia, Pretextos, 1977.

ridad, aclara el sentido singular del verbo «hacer» en la expresión: Ella hace que la obra se convierta en obra.¹⁹

Valdría destacar que en este tipo de narrativa metaficcional, el escritor no es alguien que presume verlo y saberlo todo, no está allí para decir la última palabra, para dictar leyes; el escritor propone, opina, sin olvidarse de dejar siempre algunos espacios vacíos para que sean rellenados por el lector. Existe un «dador del relato» y un «destinatario del relato», según Barthes, y ambos son elementos esenciales. Lo importante es «descubrir el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del mismo». ²⁰ Barthes pone de relieve la transitividad del relato actual en estas líneas:

Hoy, escribir no es «contar», es decir que se cuenta, y remitir todo el referente (lo que se dice) a este acto de locución, es por eso que una parte de la literatura contemporánea ya no es descriptiva sino transitiva y se esfuerza por realizar en la palabra un presente tan puro que todo discurso se identifica con el acto que lo crea, siendo así todo el logos reducido extendido a una lexis.²¹

La tarea del lector sería, pues la de descifrar los códigos manejados en la estructura de la novela y abordar su nivel narracional o todo el conjunto de signos que encierran la clave de la comunicación entre el narrador y su destinatario, el lector. Aquí reside la transitividad del relato.

Escribir en estos textos significa, sobre todo, plantearse una pregunta indirecta a la cual el escritor no quiere responder, no está interesado en pertenecer a esa categoría de artistas únicos, sino que desea que todos participen en su aventura creativa. Es precisamente por esto que nos deja la respuesta abierta a cada uno de nosotros. Cabe entonces preguntarse: ¿Existe una única respuesta? ¿Es posible responder a lo que un artista escribe? La respuesta queda abierta por el simple motivo de ser inalcanzable, infinita. En efecto nunca se deja de responder a lo que un escritor ha escrito.

El lector tiene un rol fundamental, también, como coautor o productor del sentido del texto literario, que es visto como lugar de cruce y encuentro de códigos. Se trata de textos que implican un doble desafío: el del autor y el del lector. Del autor porque es él quien se desafía a sí mismo en el intento de acabar con la novela tradicional y de crear una forma diferente de novelar. Del lector porque su autor lo obliga a una lectura desafiante haciendo que él sea cada vez más partícipe de su proceso creativo:

19. Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 181-182.

20. Roland Barthes, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 32.

21. *Ibidem*, pp. 35-36.

Se acabó la novela como remedio para el aburrimiento o para pasar el tiempo: el escritor no es un payaso ni una niñera, no se despelleja ni arriesga la cornada solo para hacer dormir a los demás, y tienes que continuar, como un torero, hasta que uno de los dos caiga muerto-tú o este capítulo [...] (*Entre Marx*, p. 181).

Al igual que Cortázar en *Rayuela*, la nueva meta es liquidar al lector pasivo. *Rayuela* se puede leer en forma lineal o siguiendo un tablero de dirección que desemboca en diferentes lecturas que terminan en un círculo vicioso. El lector se convierte en productor de texto. No solo participa sino que interviene; es el autor de la respuesta final. El texto no solo puede ser leído, sino construido, deconstruido y aumentado hasta el infinito. Aunque el lector no interviene solo y exclusivamente en estos tipos de textos sino que de manera más o menos intensa en cada escrito que merece su participación constante; esta particular forma de narrar altamente compleja requiere una más intensa y activa participación de este último, ya que el juego intertextual manejado dentro de esta complicada estructura narrativa es una de las características principales de dichos textos literarios que obligan al lector a la recodificación de su tramado y que lo convierten en el creador del propio texto que va a leer. Es por eso que *Rayuela* se transforma en una invitación a jugar el juego arriesgado de escribir una novela. Jugar, escribir y vivir se vuelven realidades intercambiables.

Además, este tipo de lectura deviene también un desafío enriquecedor ya que cada individuo puede llenar esos espacios a su manera y construir su camino a través del laberinto de materiales disponibles siguiendo su propia lógica y su propio interés. Cada usuario dispone de una determinada situación existencial, de una determinada sensibilidad, de una propia cultura, de un gusto propio, de modo que la comprensión de la obra artística cambia de individuo a individuo: «Cada uno de nosotros, como Pierre Menard, es el autor de *Don Quijote* porque cada lector crea la novela, traduciendo el acto finito pero potencial de la escritura en el acto infinito, pero radicalmente actual, de la lectura».²²

La hiperconsciencia del acto creativo implica por parte del escritor y por parte del lector una continua búsqueda y una continua reflexión sobre el mismo arte de la escritura y el sentido de crear personajes literarios. Sus tareas, pues son las de demostrar que un texto es lo que es y no esforzarse en demostrar lo que significa. Así es como justamente lo afirma Susan Sontag:

Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en expresar de la obra de arte un contenido

22. Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, p. 31.

mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto.²³

El contenido y el valor de todo texto literario es sobre todo el contenido de la constante fantasía, de la continua creatividad y de la búsqueda incesante del artífice de la obra de arte, es decir, el escritor. Mas allá del género de la obra, de la estructura, del lenguaje, del estilo, se destaca la figura del creador hiperconsciente inmerso en su propia imaginación para dar vida a su única creación. La función del arte es cuestionar la realidad, recrearla o inventarla. Esta recreación deviene posible a través de la imaginación del escritor.

La imaginación, pues, en tanto la «hembra del acto» así como señalaba Martí «sin la que nada hay fecundo», deviene el alma para un escritor, algo que le pertenece y que nadie podrá jamás quitarle: «la imaginación, carajo, lo único que no pudieron arrancarme».²⁴ Las fantasías, los recuerdos, las paranoias mentales, las dudas de un escritor serán las que poco a poco darán forma al esqueleto de la obra. El escritor se dejará llevar por sus impulsos y poco a poco se desnudará frente a la obra que irá construyendo. Así el relato se interioriza, se hace introspectivo. El escritor:

[...] se desnuda, se baja del pedestal al que se acostumbra elevar a los artistas, se muestra tal como es, sin guardar ningún secreto para con el lector le muestra cómo es el proceso de creación, desmitificando al escritor aleado por las musas y la inspiración, poniéndose en su puesto de trabajador apto para escribir, así como otros son aptos para construir edificios o labrar la tierra.²⁵

El hecho de desnudarse, de ser hiperconsciente de lo que va a desarrollar lleva al escritor a una continua búsqueda de sí mismo y de la razón y del sentido de su obra, de su verdad y de su esencia. El escritor se involucra dentro del relato que está por desplegar, se interioriza dentro de su búsqueda verbal y mientras va creando y moldeando su obra, no deja de lado el hecho de hacer también su propia crítica, de dudar de sí mismo, de sus capacidades narrativas, transformando así el mundo de lo novelado en el espacio de lo permitido, de lo posible, de la invención por medio de su palabra.

En este espacio de invención se entrecruzan la teoría, la crítica y la práctica de escribir. Es una invención abierta a múltiples interpretaciones. En sus textos no existe una sola verdad sino diferentes voces que, interactuando, establecen y mantienen un diálogo al infinito. El texto se transforma así en una

23. Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p. 10.

24. Fernando Tinajero, *El desencuentro*, Quito, El Conejo, 1983, p. 136.

25. Laura Hidalgo Alzamora, «Entre Marx y una mujer desnuda o la novela otra», en *Cultura*, No. 1, Quito, Banco Central del Ecuador, 1978, p. 48.

obra abierta que mientras se va construyendo produce, así como lo subraya Umberto Eco en *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, nuevos fenómenos:

No hay nada que se pueda llamar la estructura final, puesto que esta debe ser indefinible: no hay un metalenguaje que pueda abarcarla. Si la estructura es identificada, entonces no es la última. La estructura final es aquella que escondida e inaprensible y no estructurada, produce nuevos fenómenos.²⁶

Además de ser hiperconsciente y crítica, la metaficción narrativa es una concepción carnavalizada del texto, en tanto la metaficción como la vida en el carnaval, es «ella misma la que juega e interpreta».²⁷ En el campo de la productividad textual, como en el carnaval, la literatura se interpreta a sí misma, su juego no es representación sobre la realidad sino ironía, humor, parodia que muestra un universo en constante mutación en el cual su discurso rompe radicalmente con las: «[...] leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, y con ese mismo movimiento es una impugnación social y política».²⁸

En estas determinadas novelas la historia está contemplada casi siempre desde una perspectiva irónica, cínica que rompe con todo tipo de falso sentimentalismo y compasión, creando la idea de texto como juego entendido en su sentido de trasgresión y contracanon. El humor manejado dentro de la estructura de los textos como instrumento y estrategia de expresión, varía de obra a obra. Cabría señalar que su similitud corresponde solamente a la semejanza en cuanto al contenido rebelde y cuestionador de las diferentes obras, diferencias que delatan el medio siglo que las separa.

Leer las novelas de la literatura ecuatoriana que menciono es como aventurarme en un largo viaje que en lugar de tener un itinerario o una meta preestablecida me permitirá perderme en los meandros de estos textos todas las veces que lo crea oportuno para, seguramente, poder alcanzar esa meta tan anhelada por parte de un escritor, es decir, poder finalmente sentirme cómplice de su juego creativo. Jugaré al juego de leer, inventar un nuevo rito, tratar de recomponer mediante el acto de la lectura los diferentes cabos dejados sueltos por parte de sus autores. Mi itinerario es otra búsqueda enriquecedora y desafiante a la vez, en el sentido de que nunca podré estar segura de encontrar un hilo conductor o un algo que trate de meter orden y dar un sentido a estos textos que se preocupan por acentuar el tratamiento de la palabra

26. Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1978, p. 46.

27. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 13.

28. Julia Kristeva, *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 189.

literaria más que su contenido. ¿Pero, por qué esforzarse en encontrar un sentido? El sentido no es otra cosa que la obra misma, su singularidad. Y es precisamente en esta singularidad que se encuentra la esencia de un acto creativo. Estos textos no tienen una meta preestablecida, su fin es conseguir, otorgar placer al lector, ese espacio de goce, esa posibilidad de crear una dialéctica abierta en la que nunca se acabará de crear y de recrear, y en la que existe, todavía, una posibilidad de reinventar un nuevo juego.

El propósito de este trabajo es el de rastrear en la singularidad de este mundo literario ecuatoriano, es decir, en la hiperconsciencia del acto creativo manejada por los escritores antes mencionados. Este rastreo me ha servido para constatar y enfatizar cómo dentro de este particular mundo literario el proceso de la experimentación es el cuerpo de la escritura; escritura hiperconsciente en que no hay una intención de significado preciso y en cuyo proceso hay un intento de suprimir los límites entre el escritor y el lector. Este intento de supresión de límites podría formar el texto ideal. La pregunta que surge de esta afirmación es ¿Existe un texto ideal? ¿En qué consiste? ¿Qué tiene de diferente de los otros textos? Si cada escritor posee su diferente estilo y poética para llevar a cabo su proceso creativo, un texto ideal podría ser el tipo de texto que propone y pone de relieve el propio Adoum en *Entre Marx y una mujer desnuda*, es decir, el escritor tendría que lograr la obra en que el lector participa de manera eficaz y productiva en el desarrollo de la trama y en el desenredo de sus múltiples nudos:

[...] la obra literaria debe ser movimiento y no reposo. Y esto vale también para el lector: lograr la obra en la que deba poner atención a cada frase, a cada palabra, como en un poema, sin las vastas planicies que se leen mecánicamente en un restaurante o en el metro y de las que no se recuerda nada sin que ello perjudique a la acción o a la idea general del libro, sino que actúe, participe, que discuta, que se plantee dudas aunque nadie las resuelva. [...] pero sin olvidar que tanto el contenido como la forma de una novela «tienen por límite la noción misma de arte». ¿Podrás? (pp. 180-181).

Por medio de este ensayo quiero enfatizar que el placer de un relato no es directamente su contenido ni su estructura, más bien las rasgaduras que su autor crea al interior del mismo texto, los juegos de lenguaje que atrapan y que mantienen alerta en cada punto al lector y que hacen que mientras lea levante la cabeza perplejo pero que inmediatamente vuelva a sumergirse con más interés y empeño de antes.

Textos que renuncian a reflejar o imitar la realidad: su capacidad crítica es otra, se basa ya no en su albedrío sino en su condición de metáfora de esa realidad dentro de la cual el lenguaje se vuelve historia. Se trata de novelas de autocuestionamiento, de autocrítica, de experimentación. Textos que rompen

con la ley de un comienzo, un medio y un fin. Esto no significa falta de desarrollo de los temas, sino un desarrollo que el lector debe completar por medio de su memoria narrativa pero también por medio de su propio poder de creación. Textos que se cuestionan continuamente sobre su misma praxis literaria, en los cuales sus respectivos autores transmiten sus propias dudas acerca de su propia capacidad de crear y de conocer.

En dichas novelas lo que prevalece es, como ya lo he mencionado, una especie de hiperconsciencia del acto creativo; hiperconsciencia que transforma el texto literario en una especie de juego lúdico entre el narrador, los personajes y el lector o más bien el comienzo de un juego más que su fin o desarrollo. Se trata de un juego textual que deja un espacio abierto a la imaginación y la sensibilidad de cada individuo. La escritura se convierte así en una praxis lúdica, una especie de ceremonia para que el lector pueda gozar de su lenguaje. Así como precisamente lo subraya Julia Kristeva: «la forma novelesca es un juego, un cambio constante, un movimiento hacia un fin jamás alcanzado, una aspiración hacia una finalidad defraudada, o, dicho en palabras actuales, una transformación».²⁹

Partiendo del presupuesto de que toda obra de arte no es un *factum* sino un *facendum*, el objetivo de esta lectura crítica es la búsqueda hacia una comprensión de un acto creativo abierto que reflexione sobre una diferente manera de leer el mundo y que deje espacio a un diferente tipo de creación y de interpretación, es decir: una interpretación que no se ocupe tanto del contenido de la obra sino de su proceso creativo. Una crítica de la lectura que se proyecta desde las mismas páginas del libro hacia el mundo exterior, y también y, sobre todo, una crítica del acto creativo contenido dentro del texto mismo, esto es de la creación dentro de la creación.

Considero todo texto literario una constelación de signos e indeterminaciones, de presencias y de ausencias, de plenitudes y de vacíos, de afirmaciones y de negaciones dentro del cual todo es permitido, todo deviene posible. Precisamente por este motivo, califico a mi trabajo crítico como un aporte y una posibilidad entre las tantas posibilidades y las múltiples aportaciones y también como un alto riesgo. Si el lector pretende encontrar en aquí una respuesta, una verdad de los textos, algo fijo y estable, me autorizo a informarlo que se está equivocando; mi trabajo crítico es un camino abierto en el cual nada es fijo, y como un texto literario es una transparencia en la cual un sentido deja transparentar otros posibles sentidos. Ningún trabajo crítico es una respuesta definitiva, la riqueza y la abundancia imaginativa de la escritura nunca permite conclusiones definitivas, siempre llegará alguien capaz de ver más allá. Un texto literario es una constelación de signos, de posibilidades, de propues-

29. Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 22.

tas, de preguntas en continuo devenir que pueden o no aportar nuevas ideas satisfactorias. En este sentido, los textos escogidos y nombrados de la literatura ecuatoriana lo confirman, concuerdo con la definición de novela propuesta por Carlos Fuentes: «Más que una respuesta, la novela es una pregunta crítica acerca del mundo, pero también acerca de ella misma. La novela es, a la vez, arte del cuestionamiento y cuestionamiento del arte». ³⁰

En estos tiempos postmodernos en que ficción y realidad pueden tomarse de la mano, en la era en que sabemos que algo es cierto solo si nosotros queremos creer que lo es. Es este estadio en el que la novela es novela solo porque lo dice la contraportada del libro, o porque lo confirman sus propios autores, o la reseña literaria de algún periódico, en estos tiempos, en esta era, estas novelas de la literatura ecuatoriana representan, a mi modo de ver, una de las múltiples maneras de captar y de entender el proceso creativo.

Entenderlo en el sentido de captar e interpretar la literatura como ejercicio creativo y crítico que implica el predominio de la diégesis, es decir, la estructura narrativa en el interior de la literatura, la experimentación dentro de la creación. En fin, crear experimentando, crear sin dejar y sin olvidarse de autocuestionarse, de plantearse dudas que no hacen otra cosa que enriquecer el acto de la creación y al mismo tiempo nos enriquecen; crear buscando el placer de la escritura, el placer de la palabra literaria, el placer de la creación, parafraseando a Roland Barthes y a Umberto Eco, el placer del texto abierto dentro del cual: «[...] Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original». ³¹ ❀

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- Adoum, Jorge Enrique, *Entre Marx y una mujer desnuda*, Quito, El Conejo, 1984.
 Donoso Pareja, Miguel, *Hoy empiezo a acordarme*, Quito, Eskeletra, 1997.
 Palacio, Pablo, *Débora y un hombre muerto a puntapiés*, Quito, El Conejo, 1985.
 Salvador, Humberto, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Talleres Gráficos, 1929.

Fuentes secundarias

- Achugar, Hugo, *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*, Montevideo, Trilce, 1994.

30. Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, p. 31.

31. Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979, p. 74.

- Alter, Robert, *Partial Magic, The Novel as Self Conscious Genre*, Bekerley, University of California Press, 1975.
- Araujo Sánchez, Diego, *Arte y cultura. Ecuador: 1830-1980*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Barrera, Isaac J, *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Libresa, 1979.
- Barthes Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- *¿Por donde empezar?*, Barcelona, Du Seil y Tusquets Editores, 1974.
- *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1987 [1972].
- *El susurro del lenguaje. Mas allá de las palabras y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial/Emecé, 1971.
- *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1966.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción de Aurora Bernardes, Madrid, Siruela, 1989.
- *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Siruela, 1998.
- Carrión, Alejandro, «Pablo Palacio, el fulminado por el rayo», en *Galería de retratos*, Quito, Banco Central, 1983.
- Cueva, Agustín, *Literatura, arte y sociedad*, Quito, Editorial Universitaria, 1973.
- *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993.
- Deleuze, Gilles y Guattari, *Rizoma*, Valencia, Pre-textos, 1977.
- *Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia, 1994.
- Derrida, Jacques, *Mal de archivo*, trad. Paco Vidarte, Madrid, Trotta, 1997.
- Donoso Pareja, Miguel, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1978.
- *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.
- *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Forster, Edward M, *Aspectos de la novela*, México, Universidad Veracruzana, 1961.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.
- *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1970.
- *La Arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI, 1970.
- *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Frye, Northon, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1957.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox*, New York and London, Methuen, 1984.
- Kristeva, Julia, *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Krysinski, Wladimir, *Encrucijada de signos. Ensayos sobre novela moderna*, Madrid, Arco Libros, 1996.
- Lytard, Jean-Francois, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987.

- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- Palacio, Pablo, «Novela Guillotinada», en *Revista de Avance*, No. 11, La Habana, septiembre, 1927.
- *Vida del aborcado, Novela subjetiva*, Quito, Talleres Nacionales, 1932.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- Pirandello, Luigi, *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- Pulgarín, Amalia, *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa post-modernista*, Madrid, Espiral Hispanoamericano, 1995.
- Rama, Ángel y Mario Vargas Llosa, *García Márquez y la problemática de la novela*, Corregidor, Buenos Aires, 1972.
- Robles, Humberto, «La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción y trayectoria (1918-1934)», en *Revista Iberoamericana*, No. 144-145, julio-diciembre, 1988.
- Salvador, Humberto, *Taza de té*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1932.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vázquez Rial, Madrid, Alfaguara, 1966.
- Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*, Bogotá, Seix Barral, 1991.
- Waugh, Patricia, *Metafiction, The Theory and Practice of Self Conscious Fiction*, London-New York, Methuen, 1984.
- Wolfgang, Iser, «La estructura apelativa de los textos», en Dietrich Rall, comp., *En busca del texto*, México, Universidad Autónoma de México, s.f.

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS DEL MODERNISMO: JOSÉ MARTÍ Y JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

Gipsy Gastello Salazar

Durante las últimas dos décadas del siglo XIX Hispanoamérica fue testigo del nacimiento de una nueva época, de una nueva actitud, que también representó en la literatura un nuevo movimiento: el modernismo. Aunque en gran parte de los estudios que se han hecho al respecto se coloca a Rubén Darío como el personaje más representativo, no cabe duda de que José Martí y José Asunción Silva aparecen como figuras fundamentales.

El escritor cubano José Martí es considerado el precursor del modernismo, aunque este lugar sigue siendo motivo de innumerables polémicas, ya que en su técnica narrativa se observan claros elementos modernistas pero también románticos. Mientras que el poeta colombiano José Asunción Silva se sitúa dentro del propio movimiento y con acentuadas señales del decadentismo europeo.

En una especie de acercamiento a la definición de modernismo, es decir ese «movimiento de liberación y renovación» (Perus, 1992: 92), podríamos hacer referencia a Federico de Onís, quien lo describe como:

La forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy (Veiravé, 1973: 156).

Por otra parte, hay que tomar en cuenta que «el modernismo no es una escuela —pues no tiene reglas ni cánones fijos— sino una época regeneradora» (Schulman y González, 1974: 27) y a pesar de que «mucho se ha rumorado en relación a que el modernismo hispanoamericano se constituyó co-

mo un movimiento artístico evasionista respecto del contexto epocal que vivía América Latina en aquel entonces», se debe tener claro que «la heterogeneidad de sus manifestaciones y representantes según el país de que se trate» (Urreojola, 2002: 2).

Es desde este punto de vista que se deben abordar las figuras de Martí y Silva frente a este movimiento, el cual «aparece más bien [...] en continua tensión entre el afán de universalidad y la responsabilidad de los poetas en tanto representantes de un pueblo [...] en una vorágine de contradicciones no resueltas del todo» (Urreojola, 2002: 2). Silva es ejemplo de ese afán de universalidad, mientras que Martí de la responsabilidad del escritor como representante de un pueblo. Sin embargo, una visión totalizadora de esta afirmación sigue partiendo de encuentros y desencuentros teóricos y académicos, porque:

Situar al modernismo en el espectro de su contexto social, económico y cultural implica en primer lugar hacerse cargo del controvertido tema de la modernidad. Pese a ser un tema largamente discutido, la falta de consenso entre los diversos autores acerca de qué es específicamente la modernidad, esto es, si se trata de una época histórica, de un momento que se repite cíclicamente a lo largo de la historia, o de una determinada cosmovisión, y por otro lado cuál es su ubicación cronológica a lo largo de la historia de la cultura, refleja las dificultades para asir teóricamente el tema (Urreojola, 2002: 3).

Para promover este acercamiento entre ambos autores, se puede establecer como punto de comparación *Amistad funesta* de José Martí y *De sobremesa* de José Asunción Silva. Estas obras fueron el único legado novelístico que dejaron sus respectivos autores y se encuentran inscritas en el modernismo. Pero tomando en cuenta las divergencias planteadas anteriormente, se debe señalar que *Amistad funesta* (conocida también como *Lucía Jerez*) es una novela híbrida, entre el modernismo y el romanticismo, «producto del desajuste de una sociedad cuyas formas políticas, económicas y culturales tradicionales se ven traspuestas por los valores propios del proceso de modernización naciente en los estados latinoamericanos» (Riobueno González, 2000: 233).

En cambio, *De sobremesa* se encuentra ya más inmersa dentro del modernismo, proponiéndose a lo largo de sus páginas lo que para el autor deberían ser las pautas literarias a seguir en esta época:

En una de las páginas iniciales de *De sobremesa*, José Asunción Silva revela sus preferencias poéticas a través del personaje de la novela: «decir en nuestro idioma las sensaciones enfermizas y los sentimientos complicados que en formas perfectas expresaron en los suyos Baudelaire y Rossetti, Verlaine y Swinburne». Allí mismo Silva llama a Baudelaire, entonces discutido y negado por críticos de la épo-

ca, «el más grande de los poetas de los últimos cincuenta años». Y encuentra a Verlaine entre los exploradores que vuelven con «frutos que tienen sabores desconocidos y deslumbrados por los horizontes que entrevieron» (Echarry Lara, s.f.: 5).

Aunque Martí hace uso del simbolismo en *Amistad funesta*, Silva es considerado por muchos investigadores, en gran parte por su obra poética, como uno de los máximos representantes del simbolismo y del decadentismo dentro del legado moderno que hoy en día tenemos a nuestra disposición. Mientras que para el autor cubano el problema central era el tema de lo nacional, la justicia social y la libertad; para Silva era el tormentoso camino hacia el conocimiento interior, el lujo, los viajes y el contacto con la intelectualidad europea:

La sensibilidad de los simbolistas mostraría, como la de los decadentes, mucho refinamiento. Transparentaba el mismo ardor y el mismo cansancio. Eran idénticas su finura y su extrañeza. Sus ídolos eran igualmente Baudelaire, Verlaine y Mallarmé: sus creaciones se les aparecieron como de absoluta interioridad creadora, al margen de las realidades exteriores (Echarry Lara, s.f.: 7).

También hay que entender que la diferencia entre ambas percepciones, descritas detalladamente en los protagonistas masculinos de las novelas anteriormente mencionadas, Juan Jerez y José Fernández, se relaciona con los estratos sociales y económicos de la época. Para Bernarda Urrejola, de la Universidad de Chile:

Es fundamental entender todo el fenómeno antes descrito teniendo en vista la consolidación de la sociedad burguesa en Europa, que luego pasó a América por vía del imperialismo capitalista. La instauración en América Latina del capitalismo y de los principios de la sociedad burguesa posibilitó el surgimiento de una sensibilidad particular, así como la articulación de una manifestación cultural tan heterogénea como el modernismo (Urrejola, 2002: 4).

Cuando se habla del modernismo como una época, un movimiento y una actitud plagado de contradicciones y diferencias, en José Martí con *Amistad funesta* y en José Asunción Silva con *De sobremesa* se ve claramente de qué se trata esta afirmación. No solo por la estética de cada uno de estos autores o por los temas tratados en sus obras, sino por la actitud frente a la vida, a la realidad, a la literatura. Partiendo del modernismo como algo difícil de definir todavía en el siglo XXI, este tipo de acercamientos y paralelismos caracterizan tanto a sus representantes como a sus legados literarios.

JUAN JEREZ Y JOSÉ FERNÁNDEZ: LAS DOS CARAS DEL HÉROE MODERNO

Como precursores o propios participantes del modernismo, tanto Martí como Silva plantean la figura del héroe masculino en sus respectivas obras de manera muy distinta. Sin embargo, los héroes masculinos del modernismo, en general, pueden considerarse como «artistas que niegan la sociedad y el tiempo en que viven [...] y buscan una utopía, la plenitud de la vida, mundos lejanos y pasados, en una visión nostálgica de lo que ya se fue, considerado como mejor» (Urreojola, 2002: 9). Incluso:

El plano discursivo, el «héroe abúlico» de la narrativa modernista se corresponde cabalmente con la tesisura del hablante lírico de la poesía del mismo período; ambos están directa o indirectamente marcados por el *tedium vitae* y por un aristocratizante testimonio de la decadencia, que los lleva a concebir el arte y la poesía como únicos valores incorruptibles en el naufragio de la realidad social inmediata (Montaldo y Tejeda, 1995: 4).

Al hablar de Juan Jerez en *Amistad funesta*, considerado *alter ego* de José Martí, vemos a un héroe que se mueve en la ambivalencia entre el romanticismo y el modernismo, ya que se mueve entre el amor como razón primordial para su lucha social, capaz de decir que «cada vez que me asomo a los hombres, me echo atrás como si viera un abismo; pero cada vez que vengo a verte, saco un brío para batallar y un poder de perdón que hacen que nada me parezca difícil para que yo lo acometa» (Martí, s.f.: 71). Sin embargo:

Juan Jerez es caracterizado por el narrador con elementos que pertenecen igualmente a héroes modernistas: el esfuerzo humano que realiza en búsqueda de altos valores dentro de una sociedad que se desintegra, respondiendo a un concepto ético y moral que le proporciona una visión positiva y dinámica de la vida [...] y que lo diferencia del clásico héroe romántico, aislado e imposibilitado de actuar por las fuerzas hostiles de la sociedad que pesan sobre él (Riobueno González, 2000: 248).

Por su parte, José Fernández en *De sobremesa*, también autobiográfico, es un héroe moderno en plena decadencia, quien dice que «para mí lo que se llama *percibir la realidad* quiere decir *percibir toda la realidad*, ver apenas una parte de ella, la despreciable, la nula, la que no me importa» (Silva, 1995: 181). A través de este personaje, el autor «dio a conocer los pilares fundamentales de su poesía cuando el protagonista explica cuál es la concepción que de ella tiene. Y esa concepción se asemeja mucho [...] a la del simbolismo: en gran síntesis y simplificando», siendo «las dos grandes arterias que confluyen

en la poesía silviana, enriquecidas con el espíritu y la sensibilidad de su época» (Carranza Coronado, 1996: 6-7). En la figura de Juan Fernández:

Sus temas son de estirpe romántica pero las circunstancias que los suscitan, su manejo y su expresión formal difieren muchísimo del espíritu romántico. Si Silva habla de la muerte, los sueños, la infancia perdida, el amor no satisfecho, las sombras del más allá, lo hace, igual que todos los modernistas, como una manera de negar la sociedad burguesa, que los ha excluido. Se afirman como creadores recurriendo a las utopías o —como en el caso de Silva— refugiándose en experiencias, seres y mundos ya desaparecidos y, por tanto, inaccesibles. Caso distinto era el del romántico, que participaba plenamente del vigor de la clase burguesa en ascenso. Su individualismo era constructivo, al contrario del individualismo del modernista, que lo lleva a romper con la clase a la cual pertenece, pero que lo rechaza [...] Silva fue un desadaptado, un rebelde frente a los valores consagrados vigentes y frente a la mediocridad de su medio y no solo por influencias y circunstancias epocales, sino como reflejo de su crisis personal dentro de ese medio. De ahí también su profundo escepticismo, que algunos críticos han visto como una influencia de Campoamor, poeta que le interesó, según consta en *De sobremesa* (Carranza Coronado, 1996: 8).

En ese mundo impregnado de contradicciones, Fernández se enamora de Helena, mujer a la que ve de lejos solo una vez y que la convierte en la fuente de todos sus deseos. Sin embargo, a pesar de ese sentimiento que atraviesa toda la obra, el protagonista cae en la promiscuidad, como parte de la búsqueda de ese amor imposible. El caso de Juan Jerez es totalmente contrario: enamorado y comprometido en matrimonio con su prima Lucía, no existe otra mujer en el mundo que logre desviarle de su objetivo sentimental, de su ideal de la perfección femenina, de su deseo carnal que ni siquiera se atreve a mencionar.

El decadentismo, siendo una de las características fundamentales en *De sobremesa*, «con su melancólica atmósfera y su ‘extrema percepción sensorial’», se muestra «con su despiadada conciencia, ante la fugacidad de todo lo existente, del apremio con que acosan el tiempo y la muerte» (Biblioteca Luis Ángel Arango, sfe: 7). En *Amistad funesta* se muestra una conciencia social bastante fortalecida, en la que lucha contra la injusticia va moviendo a su protagonista masculino, representando un rescate de los altos valores del hombre de bien.

Además,

la trágica y tortuosa historia de amor de Juan Jerez y su prima Lucía da pie a José Martí para penetrar en la organización social, cultural y política de la Hispanoamérica finisecular, que cristaliza sobre todo en la americanización de la forma, a través del entramado imaginario (metáforas, alegorías, símbolos) y del nivel fo-

noacústico del lenguaje narrativo, que afecta especialmente al ritmo musical de su sintaxis (www.literaturacubana.com, sfe: 1).

Mientras que en la única novela de Silva, el *alter ego* del autor profundiza los caminos infinitos que el poeta moderno puede elegir:

[Es] por ello [que en *De sobremesa*] sabemos que un poema tiene no un solo y preciso sentido, sino tantos sentidos como sugerencias o asociaciones despierte en el ánimo de quienes lo lean: innumerables lectores participan de lo que en el momento de su creación fue una experiencia solitaria. Un poema llega a ser así muchos poemas. Se considera que fue muy grande la influencia de Verlaine sobre la poesía europea de fines del siglo XIX y comienzos del XX, se dice que acentuó la calidad musical del verso (Biblioteca Luis Ángel Arango, sfe: 5-6).

Amistad funesta es una novela que «maneja una serie de tópicos que si, en su momento, no parecían ser demasiado escandalosos, con el tiempo se ha visto que contenían una carga que hoy ha ido eclosionando y se le considera una de las novelas modernistas fundamentales de su época» (Rodríguez y Suárez, 2002: 5); incluso convirtiéndose en «un interesante texto para hacer hasta análisis freudianos que ya se han comenzado alrededor del drama de Lucía Jerez y de su amado Juan» (Rodríguez y Suárez, 2002: 5). Es precisamente en ese manejo de lo escandaloso que se percibe con mayor claridad la diferencia entre una novela y la otra, enfrentándonos a un Juan Jerez noble y honesto y a un José Fernández que se entrega al vicio de la drogadicción, a la seducción de mujeres desconocidas y el derroche monetario para rodearse de objetos materiales plagados de lujo.

José Martí nació en una familia mucho más modesta que José Asunción Silva y aunque esa comparación no explique necesariamente la diferencia entre uno y otro, en Juan Jerez y José Fernández sí se nota esa distancia entre ambas percepciones. La actividad social y política de José Martí se trasluce en su protagonista, quien independientemente de la trama sentimental que se desenvuelve en *Amistad funesta*, tiene como norte la lucha contra la injusticia social propia del momento. En este sentido es que lo describe su creador:

Era la de Juan Jerez una de aquellas almas infelices que solo pueden hacer lo grande y amar lo puro. 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 como un marchamo ardiente, señala a los escogidos del canto [...] Había en aquel carácter una extraña y violenta necesidad del martirio, y si por la superioridad de su alma le era difícil hallar compañeros que se la estimaran y animasen, él, necesitado de darse, que en bien propio para nada se

quería, y se veía a sí mismo como una propiedad de los demás que guardaba en él depósito, se daba como un esclavo a cuantos parecían amarle y entender su delicadeza o desear su bien (Martí, s.f.: 20).

En cambio, José Fernández, es el arquetipo del joven adinerado que entre el ocio y la búsqueda interior queda inmerso en un entorno de superficialidades y experiencias oscuras. De hecho, este personaje cuenta que «borracho de ideas y cansado de pensar, salí de mi escondite hace ocho días a gastar las fuerzas que la quietud, los baños helados y el ejercicio habían acumulado en mí, y desde esa mañana hasta la noche ha sido una orgía de movimiento incesante» (Silva, 1995: 149). Incluso en *De sobremesa* se nombra el uso de los narcóticos como parte de realidad imperante en ese sector de la sociedad en la que se mueve José Fernández y así queda claro cuando al ser tratado por uno de sus médicos para encontrarle respuesta al extraño mal que lo aqueja, el especialista le dice «creo inútil decirle que los excitantes y los narcóticos que usted ha usado han hecho la mitad de la obra al producir su estado de hoy. Es usted un predispuesto y son los predispuestos los que dan a la morfina, al opio, al éter, amplia cosecha de víctimas» (Silva, 1995: 174).

El ideal de la perfección femenina también es planteada desde polos opuestos en *Amistad funesta* y *De sobremesa*. Cuando Juan Jerez le habla a su gran amor, su prima Lucía, este le dice:

Pensar, yo sí pienso en todo lo más difícil y atrevido; pero querer, Lucía, yo no quiero más que a ti. Yo he vivido poco; pero tengo miedo de vivir y sé lo que es, porque veo a los vivos. Me parece que todos están manchados, y cuanto alcanzan a ver un hombre puro empiezan a correrle detrás para llenarle la túnica de manchas. La verdad es que yo, que quiero mucho a los hombres, vivo huyendo de ellos. Siento a veces una melancolía dolorosa (Martí, s.f.: 71).

Allí la misión del intelectual como activista social y político queda marcada incluso cuando se habla de amor. Para Juan Jerez su ideal femenino lo mueve entre aventuras y desventuras, entre su lucha para el bienestar colectivo. Para José Fernández, esto es algo imposible de alcanzar, para él esa imagen de la mujer deseada no es algo real sino una ilusión, una invención desde sí mismo y en ese largo camino va probando otros cuerpos sin nombre y sin rostro; para finalmente darse cuenta que su sueño amoroso no es más que un misterio:

¿Muerta tú Helena?... No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas solo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman la Realidad. Lo que ellos llaman así, es solo una máscara oscura tras de la cual se asoman y miran los ojos de sombra del misterio, y tú eres el Misterio mismo (Silva, s.f.: 242).

El modernismo como época y actitud se traduce en un movimiento plagado de contradicciones y propuestas divergentes por parte de sus representantes. El caso de José Martí y José Asunción Silva es apenas un pequeño ejemplo de esto. Tanto en sus técnicas narrativas, como en sus temas planteados y la creación de sus personajes, se observa un abismo a ratos reconciliable. Ese puente invisible entre *Amistad funesta* y *De sobremesa* es la búsqueda de nuevos caminos, la renovación de una sociedad en decadencia. José Martí lo hace a través de la construcción del nuevo hombre latinoamericano, defensor de la justicia. José Asunción Silva a través del exceso, de la autodestrucción. Pero, de una u otra manera, encontrando en la ruptura una posibilidad de cambio. ☀

TEXTOS CONSULTADOS

- Aira, César, *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé, 2001.
- *Antología de la poesía colombiana*, tomo I, prólogo, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, s.f.
- Carranza Coronado, María Mercedes, «José Asunción Silva y el modernismo», en *Revista Credencial Historia*, Bogotá, Edición 76, 1996.
- Centro de Estudios Martianos, *Obras escogidas de José Martí*, tres tomos, La Habana, Editora Política, 1979.
- Charry Lara, Fernando, *Silva y el simbolismo*, tomado de la página de la Biblioteca Luis Ángel Arango, publicado en www.geocities.com/poeticarte/silsimbolismo.htm, Sld., s.f.
- *Comentario editorial a Lucía Jerez*, La Habana, web site de www.literaturacubana.com, s.f.
- Martí, José, *Amistad funesta*, La Habana, Gente Nueva, s.f.
- Montaldo, Graciela y Nelson Osorio Tejeda, «El modernismo en Hispanoamérica» en *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina (DELAL)*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila, 1995.
- Perus, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1992.
- Riobueno González, Yhana M., «Modernidad/Modernismo: Para una lectura de *Amistad funesta* de José Martí», en *De cara al sol*, Mérida, Ediciones Actual, 2000.
- Rodríguez, Pedro Pablo y Carmen Suárez, *Martí en Estados Unidos*, La Habana, Radio Habana, 2002.
- Schulman, Iván A. y Manuel Pedro González, *Martí, Darío y el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1974.
- Silva, José Asunción, *De sobremesa en Obras completas*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1995.
- Urreojola, Bernarda, «Modernismo hispanoamericano: ni estética a-identitaria ni compromiso estético», en *Cyber Humanitatis*, No. 23, Santiago, 2002.
- Veiravé, Alfredo, *Literatura Hispanoamericana*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973.

ACERCA DE LOS MESTIZAJES EN EL ECUADOR¹

Roque Espinosa

1

El 25 de noviembre del 2001 —informaba el INEC— empezó la ejecución del VI Censo de Población y el V de Vivienda del Ecuador. La población respondió de manera positiva en la entrega de datos. El instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), asumió esta importante tarea para conocer esta realidad nacional al filo del siglo XX.

Este día alrededor de 250.000 personas entre investigadores, supervisores y empadronadores, provenientes de los cuartos, quintos y sextos cursos de educación media, guiados por autoridades del magisterio y profesores secundarios, dieron inicio a esta gran tarea... El empadronamiento censal constituyó la mayor movilización de nuestra nación en tiempos de paz, pero además fue la finalización de una rigurosa planificación y el comienzo de una labor tecnológica de procesamiento computarizado de datos integral y compleja...²

La respuesta positiva a la que aludía el INEC de la población arrojó una información muy interesante.³ A diferencia de lo que habían sostenido los principales intelectuales y portavoces del movimiento indígena de que la población indígena ecuatoriana era de alrededor del 40% del total nacional, en un momento en que las etnias reconocidas por la CONAIE habían pasado de 12 en 1989 a 21 en 2001, el Censo puso en evidencia (véase cuadro adjun-

1. Agradezco los comentarios críticos a una versión preliminar de este trabajo por parte de la profesora Isabel Ramos, que me han permitido sortear (así lo espero) algunos puntos ásperezos de mi argumentación.
2. INEC, *VI Censo de población y V de Vivienda, 2001, Resultados preliminares*, Presentación.
3. INEC, *VI Censo de población y V de vivienda, Resultados definitivos*, 2003.

ECUADOR 2001 VI CENSO DE POBLACIÓN Y V DE VIVIENDA
CUADRO No. 71 POBLACIÓN POR ETNIAS Y RAZAS,
SEGÚN PROVINCIA, CANTÓN Y ÁREA

Total nacional y área	Etnias y razas						
	Total	Indígena	Negro (afroecuat.)	Mestizo	Mulato	Blanco	Otros
	0	6,83%	2,23%	77,42%	2,73%	10,45%	0,32%
República del Ecuador	12.156.608	830.418	271.372	9.411.890	332.637	1.271.051	39.240
Área urbana	7.431.355	149.832	178.555	5.803.650	236.183	1.032.652	30.483
Área rural	4.725.253	680.586	92.817	3608.240	96.454	238.399	8.757

Fuente: *VI Censo de población y V de vivienda. Resultados definitivos, 2003.*

to) que solamente el 6,83% era indígena o se reconocía como tal, y que el 77,42% era mestizo o se había reconocido como tal.⁴

Los defensores del movimiento indígena argumentaron acerca de la validez de estas cifras pero, hay varios puntos que merecen ser reflexionados y que tienen que ver con la relevancia histórica de esta información. Sobre todo, ¿qué significación tiene el que alrededor de un 80% de la población nacional se haya considerado mestiza?

Esto último resulta particularmente decisivo en un contexto en el que, al menos desde comienzos de los años noventa del siglo XX, se sostenía que la emergencia del movimiento indígena ponía en evidencia que el proyecto liberal ilustrado impuesto en el país históricamente «había tocado techo» y que el «proyecto de mestizaje y homogenización fracasó».

En el fondo —decía un intelectual identificado con el movimiento indígena al analizar el «programa criollo de incorporación india»— los criollos creían que con todas estas medidas⁵ terminarían por mestizar a toda la población, eliminando el «problema indio» por el lado de la homogeneización e incorporación... pero se quedarían perplejos al observar que los indios subsisten y que lejos de desaparecer y mestizarse se han revitalizado enormemente. Más aún, su perplejidad los remitiría a la tumba al observar que, mientras más escolarizados mejor manejan el problema nacional, que si han logrado más tierra, mejor han rehecho las redes co-

4. El Censo preguntó: «¿cómo se reconoce usted?», y dio varias alternativas: blanco, indio, afroecuatoriano, mestizo, otros..
5. El autor señala que «estas medidas» aluden al «aprendizaje del español, la escritura y la cristianización». «A este programa mínimo le agregaron con el tiempo —añade— otras ideas como: la eliminación del tributo, la eliminación del trabajo subsidiario, la eliminación de los diezmos, la entrega de la tierra, la cedulación masiva, el enrolamiento en el ejército y una serie de otras propuestas menores». Galo Ramón Valarezo, *El regreso de los runas*, Quito, COMUNIDEC / Fundación Interamericana, 1993, p. 107.

munitarias, en fin, que en la medida que el programa de integración mejor se ha cumplido, los indios le han dado la vuelta.⁶

¿Cómo entender estas posturas encontradas en torno a lo indígena y el mestizaje? ¿De qué modo entender el reconocimiento de calidad de mestizo, por parte de la mayoría de la población ecuatoriana, tal como lo denuncia el «VI Censo de Población y Vivienda»? ¿Qué implicaciones y significaciones tiene este hecho? Las páginas siguientes están orientadas a tratar de avanzar en esta línea de reflexión.

2

La primera consideración que se puede hacer respecto de este punto es que, para los intelectuales del país vinculados «críticamente», por simpatía o compromiso,⁷ al movimiento indígena y a los movimientos sociales en gene-

6. Galo Ramón Valarezo, *El regreso de los runas*, Quito, COMUNIDEC / Fundación Intera-mericana, 1993, p. 107. En un horizonte semejante, en una publicación aparecida hace no mucho se puede leer lo siguiente: «El fortalecimiento del movimiento indígena en la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), y su aparición pública en el levantamiento masivo del Inti Raymi en 1990 como un importante actor político y social con demandas 'étnicas' que incluían la creación de un Estado plurinacional, posicionaron de un nuevo modo lo indígena con respecto a lo blanco-mestizo (término típicamente usado para designar a la población no indígena y no-negra) y a lo nacional homogeneizante». (Catherine Walsh, «La (re)articulación de subjetividades políticas y diferencia colonial en Ecuador. Reflexiones sobre el capitalismo y las geopolíticas del conocimiento», en *Indisciplinar las ciencias sociales*, Quito, UASB / Abya-Yala, 2002, p. 184).

Una postura coincidente en este punto se puede apreciar, para el caso de Bolivia, en el artículo de Javier Sanjinés, «Mestizaje cabeza abajo: la pedagogía al revés de Felipe Quispe, El Mallcu», en el cual se lee lo siguiente: «...el paradigma del mestizaje busca eliminar, con su retórica y conocimientos propios, las diferencias entre mestizos, criollos e indios en una metáfora visual sintetizadora, unificadora, esencializadora, que llamo 'mestizaje ideal'... A contrapelo de este proceder jerarquizador, resulta entonces importante ubicar los conocimientos introducidos por los recientes movimientos indígenas subalternos a través de los cuales el mestizaje queda descentrado, igual que la perturbadora jerarquización y ordenamiento oficial de los hechos sociales... el movimiento indígena aymara de la altiplanicie boliviana —el katarismo— se divide en dos corrientes: el katarismo moderado y otro más radical. Ambos expresan, sin embargo, estrategias subalternas diferentes cuando luchan contra la visión unitaria criollo-mestiza de la nación-Estado». Catherine Walsh, *ibidem*, p. 136.

7. C. Walsh había señalado que «La oportunidad de colaborar con movimientos indígenas y de afrodescendientes en los últimos diez años, de vivir levantamientos, movilizaciones y rebeliones populares que han desembocado, entre otros cambios, en el derrocamiento de presidentes, me han hecho pensar, desde una perspectiva más crítica, sobre la actual agencia social, cultural, política y también epistémica de estos movimientos, como también sobre el papel que cumplen el Estado y los intereses trans-territoriales con relación a ellas» (*Ibidem*, p. 177).

ral, el mestizaje ha estado y está relacionado al «problema indígena». De ahí que —en su lenguaje— oponerse al proyecto homogeneizador que encierra el mestizaje es reivindicar lo indio, esto es, la diferencia que implica y representa en tanto opuesto a la homogenización. Se trata de una estrategia política esencial y necesaria en la que deben involucrarse los indígenas, los intelectuales de nuevo cuño y los que giran en torno a ellos.

De hecho así ha sucedido. La oposición al mestizaje ha sido el caballo de batalla de los intelectuales comprometidos con el movimiento indígena y con el emergente movimiento afroecuatoriano. No obstante, más allá de ponerse de espaldas a la «realidad», es decir, a la afirmación de que la mayoría de la población es mestiza, circunstancia por demás preocupante, dado que se trata de intelectuales y «movimentistas» que tienen la presunción de reflexionar (sino de representar) los intereses generales, esta posición ha traído como resultado que el tema del mestizaje no sea problematizado, más allá de este único y, en nuestra opinión, estrecho referente. Ni siquiera ha sido posible entender los elementos que están en la base del reconocimiento de la población ecuatoriana de su «carácter mestizo».

Enunciado en otros términos, esta postura anclada en la defensa de la diversidad cultural opuesta a la homogenización ha escamoteado o, al menos no ha permitido una reflexión más profunda sobre el tema del mestizaje, lo cual no ha dado paso a una problematización por encima del horizonte restringido al que se alude generalmente.

Por tanto, un primer esfuerzo que conviene hacer al momento es reconocer (antes de analizar los datos censales) qué es el mestizaje y cómo no está necesariamente atado a la homogeneización, como lo suponen los intelectuales indígenas y sus simpatizantes.

3

Para el efecto conviene avanzar en la constatación de que, por encima del proyecto ilustrado que intentó homogeneizar efectivamente nuestras sociedades, el mestizaje históricamente es un referente ambiguo y ubicuo. Encierra y connota la homogenización pero, de hecho, denuncia la heterogeneidad de la sociedad ecuatoriana.

Además de un símbolo o una estrategia de homogeneización es un referente y una estrategia que, en sí misma, también denuncia la heterogeneidad de la sociedad ecuatoriana. Expresa lo uno y lo otro. Desde esta perspectiva se puede decir que es un referente colmado de significaciones y significados contrapuestos que se resuelven y se han resuelto en la práctica (incluida la práctica política) y, desde esta perspectiva, debe ser repensado.

Esto quiere decir, que hay mestizaje, pero también mestizajes. Destacando que, a través de este enunciado se pretende poner en el tapete de discusión que aquel no alude solamente a *un* proyecto político definido e impuesto por los sectores dominantes, sino al conjunto de prácticas y formas de resignificación y resistencia que las distintas clases y, especialmente, los sectores subalternos, han generado y generan en torno a este referente que es consustancial a la conformación del Estado nacional.

4

La idea anterior tiene un conjunto de implicaciones teóricas sobre las que es necesario avanzar en el futuro.⁸ Por el momento, para los fines de este trabajo, conviene decir que la persistencia de la lectura restringida del mestizaje y la negación de los mestizajes ha determinado que se lo considere como un referente universal de carácter homogéneo.

Como tal, está opuesto a otros universales homogéneos que han sido igualmente establecidos y posicionados por los sectores dominantes y que son: lo «indio» o lo «negro», aunque también se podría hablar de lo «amarillo», si —como en el caso peruano— con ello se alude al peso específico de la población «china» u «oriental».

Estos universales a los que está opuesto el mestizaje son excluyentes entre ellos. De ahí que lo «blanco», en este discurso, no pueda ser considerado «negro» o «indio». Ni éstos últimos, puedan ser considerados blancos ni estar mutuamente referidos. Se trata de universales definidos en sus exclusiones y no en sus implicaciones.

Como es natural, en un horizonte en donde lo blanco, indio o negro, son excluyentes y homogéneos, lo mestizo (visto desde la mirada dominante) no solamente que aparece como homogéneo y excluyente sino, también, como el único término inclusivo. Desde ese horizonte aparece como función del proceso de integración y homogeneización social. Esta integración a través del mestizaje se ha logrado mediante una homogenización tiránicamente inclusiva impuesta por los sectores dominantes a través de la cual se ha negado la posibilidad de reconocimiento de la diferencia, así como la posibilidad de revocar esa tiranía por parte de los sectores dominados.

8. En términos generales algunas de las apreciaciones aquí señaladas están en la línea de reflexión inaugurada por Serge Gruzinsky.

Si estas ideas en torno al mestizaje han sido aceptadas al punto de que son constitutivas de los imaginarios que han formado nuestras sociedades y los sistemas de dominación correspondientes, en la práctica pueden ser cuestionados y, desde esa perspectiva, pueden ser consideradas no como «verdades» indiscutibles, sino como referentes que merecen ser redefinidos.

Redefinir el mestizaje quiere decir reconocer que no es homogéneo, ni es inclusivo de manera restringida. Significa reconocer que el mestizaje no afecta únicamente a los términos que surgen de la mezcla supuestamente dominante, sino a los blancos, a los negros, a los indios. En una palabra, se trata de un proceso de mestización de carácter general que afecta, históricamente, a todos los estratos sociales, el cual debe ser reconocido de modo de entender los procesos de mestizaje.

No de otra forma, puede entenderse que no existan blancos puros, indios puros, negros puros, ni tampoco mestizos puros. Todo ello es una construcción generada por los sectores dominantes para mantener atado el mestizaje a los puntos restrictivos de encuentro social y, más que nada, fortalecer de ese modo las exclusiones de las que es portador este proceso.⁹

El mestizaje —hay que repetirlo— expresa un proceso complejo y contradictorio, en el que se constituye tanto la homogeneidad como la heterogeneidad social y, él mismo es portador tanto de una como de otra. Se trata de un referente que, si hasta el momento, ha sido utilizado y leído, únicamente desde el lado de los sectores dominantes, conviene ser leído y reconocido desde el otro lado: desde la práctica de los sectores dominados. Más aún, conviene

9. No solamente de los sectores dominantes sino de los intelectuales «radicales» que niegan este proyecto cuando luego de varios años de permanencia en el país, como destaca Walsh, afirman que «En el Ecuador, la compleja naturaleza de lo colonial construye sentido, en parte por una ideología nacional del mestizaje como referencia de la identidad nacional homogénea, esta ideología marca a los indígenas y a los negros como los ‘otros’ (a pesar de que, según algunos informes, constituyen casi la mitad de la población) y, en aparente contradicción con esta ideología, se otorga *un valor desmedido al blanqueamiento y a todo proveniente del Norte. Dentro de este contexto, mi posicionamiento e incorporación como sujeto (norteamericano, blanco)* se convierte en un acto cotidiano necesariamente consciente, al igual que la reflexión sobre lo que significa vivir y trabajar desde esta posición histórica, *lo cual implica ubicarme en los intersticios que necesariamente se crean cuando uno vive en un país que no es suyo, pero que al mismo tiempo forma parte de la propia identidad*» (Catherine Walsh, «La (re)articulación de subjetividades políticas y diferencia colonial en Ecuador. Reflexiones sobre el capitalismo y las geopolíticas del conocimiento», en *Indisciplinar las ciencias sociales*, pp. 176-177 cursivas añadidas).

Es fácil entender por este camino que intelectuales blancos norteamericanos que no se mestizaron terminen conversando con intelectuales indios de las organizaciones indígenas, ya que, de alguna manera, ambos son exponentes de la «pureza» y esencialismo que critican.

avanzar en este proceso de relectura del mestizaje de modo de contribuir a la construcción de un proyecto político alternativo al que han impuesto los tradicionales sectores dominantes, que han usado el mestizaje como el camino necesario que tienen que recorrer nuestras sociedades. Se trata, en el un caso, del mestizaje de la homogeneidad y de la homogeneización, cuando lo que se apela es a reconocerle un contenido alterno: el de heterogeneidad y diferencia, en buena medida porque la práctica social de los sectores dominados ya ha colmado este significado.

Para entender este último punto es necesario ir más allá de la fascinación de la diferencia y entender a esta última como una expresión de una heterogeneidad estructural que alude a la desigualdad social y a la imposición desde la dominación de un conjunto de categorías subjetivas correspondientes a esa desigualdad, las cuales posibilitan y permiten su reproducción.

Dicho de otra manera, conviene profundizar en la relectura del mestizaje desde la perspectiva de los dominados, para dar pasos importantes (si es que esta variable se integra a otras de carácter estructural) en la construcción de un proyecto alternativo. Se trata de un largo camino en el cual, al parecer, hasta el momento se ha avanzado poco.

6

Antes de seguir adelante, conviene reflexionar acerca de dos noticias.

Primera. En las provincias ecuatorianas orientales de Napo, Orellana y Sucumbíos, en las dos últimas décadas, los quichuas de la amazonía (un grupo étnico tradicionalmente asentado en el altiplano) han empezado a ganar presencia. Al punto que no solamente han pasado a formar parte de las demás etnias de esta región sino que se han convertido en la más importante de las provincias nororientales.

¿Cómo interpretar este proceso?

Una lectura, anclada en experiencias de otros países, podría destacar que los quichuas se han convertido en dominantes porque otras etnias han sido barridas por el proceso civilizador, colonizador y por la presencia de determinados agentes externos: caucheros, plantadores, comerciantes, petroleras, etc. Mediante un proceso de acoso, cercamiento y asedio de carácter violento se habría producido, efectivamente, un aniquilamiento de dichas etnias. Una pregunta, sin embargo, surge inmediatamente: ¿cómo sobrevivieron los quichuas?

Sin pretender contestar esta otra pregunta y sin tratar de desconocer los procesos de aniquilamiento a los que han sido sometidas las etnias de la amazonía, conviene hacer otra lectura, que ha emergido de la investigación de

campo de un proyecto sobre frontera que la UASB está llevando adelante.¹⁰ Sucede —tal como lo ha demostrado esta investigación— que los quichuas, a través de una serie de estrategias sociales, se han ido emparentando con sionas, secoyas, tetetes, achuar, cofanes. Este proceso ha dado origen a la construcción de nuevas formas de parentesco entre comunidades hasta hace poco endogámicas, las cuales se han visto forzadas a redefinir las estructuras sociales de las etnias minoritarias. Ello ha dado como resultado que los quichuas se conviertan en dominantes y en hegemónicos en las mencionadas provincias, al punto que las escuelas quichuas son cuando no las únicas, al menos, las más importantes, siendo la Educación Intercultural Bilingüe Provincial controlada por este grupo.

Esto quiere decir que entre distintas etnias se ha producido un proceso de mestizaje que, en el referente impuesto por los sectores dominantes del país, ha convertido en hegemónica y dominante a los quichuas respecto de las otras etnias. Como tal, se ha producido un proceso creciente de subordinación, dominación y sometimiento de dichas etnias a los quichuas amazónicos.

Segunda noticia.

Los awá,¹¹ son un pueblo binacional. Se trata de una etnia de bosque húmedo semitropical que inicialmente estaba asentada en Colombia y, lentamente, se han ido localizando en el Ecuador. Como pueblo binacional está ubicado a uno y otro lado de la frontera. Muchos de los colonos no indios de ambos países, se han integrando a los «pueblos originarios» y han pasado a formar parte de ellos, como una estrategia de reconocimiento, acceso a la propiedad del suelo, así como un mecanismo de protección en contra del conflicto colombiano. Se trata de un proceso de reetnización que afecta a todo el cordón fronterizo. ¿No denuncia esta situación una mestización entre colonos pobres e indios, que ha determinado que aquellos se conviertan en awá?

Dejo pendientes estas preguntas para desarrollarlas en el debate. Sin embargo, conviene, en este punto, integrar otra reflexión que deberá sumarse a las noticias adjuntas.

Buena parte de los dirigentes indígenas de la CONAIE, inicialmente, eran maestros que formaron parte del Programa de Educación Intercultural Bilingüe. En este horizonte aprendieron quichua y se fueron integrando a las organizaciones indígenas, conociendo la realidad étnica de las comunidades y pueblos indios. Eran, por consiguiente, mestizos muchos de ellos que se reetnizaron. Es decir, generaron una estrategia de adquisición —consciente

10. «Efectos del conflicto colombiano en las provincias fronterizas de Esmeraldas, Carchi y Sucumbios», UASB / BID, 2005.

11. Esta noticia también ha sido tomada de la investigación sobre fronteras que está realizando la UASB en la frontera colombo-ecuatoriana.

y deliberada— de lo que podríamos denominar los *atributos* de la identidad indígena.

¿Cómo entender este proceso?

Como se puede observar, el mestizaje es un proceso que afecta a indios, colonos, blancos pobres, negros, etc. Es un proceso complejo de idas y vueltas que ha estatuido identidades lábiles respecto de cada uno de los actores sociales. Conviene señalar de todos modos que, hasta el momento, este proceso ha estado marcado por la lógica impuesta por el proceso de dominación y hegemonía de los sectores dominantes del país.

7

García Canclini, decía hace algunos años:

Los países latinoamericanos son actualmente el resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. Los impulsos secularizadores y renovadores de la modernidad fueron más eficaces en los grupos «cultos», pero ciertas elites preservan su arraigo en las tradiciones hispánico-católicas, y en las zonas agrarias también en tradiciones indígenas, como recursos para justificar privilegios del orden antiguo desafiados por la expansión de la cultura masiva.¹²

Para García Canclini, el mestizaje o, para ser más exactos los mestizajes, son expresiones de la hibridación étnico-cultural que como el arte se ubica «en el cruce de los caminos», en las intersecciones de lo moderno y posmoderno, en los espacios transfronterizos (territorializados y desterritorializados) al que aluden las migraciones.

Nada más lejano, por tanto, en la lectura de García Canclini que la idea de homogeneidad sobre el mestizaje o la reedición de una lectura esencialista complementaria a esta última y que está anclada en las «resistencias» a la homogeneización, como parecen sostener nuevos intelectuales ecuatorianos y andinos vinculados, aparentemente, a los movimientos indígenas.

Conviene pues, en el ámbito de nuestras reflexiones, tomar en cuenta este punto de vista de uno de los autores más influyentes dentro de los estudios

12. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989, p. 71.

culturales en la última década, si bien, al mismo tiempo, conviene hacer una reflexión crítica sobre su posición.

Autores como García Canclini han defendido que existe una yuxtaposición y entrecruzamiento de distintas «tradiciones» que han dado origen al carácter híbrido de nuestras sociedades. Este descubrimiento, como señalaba anteriormente, ha conducido a una fascinación de la hibridación. Desde nuestro punto de vista, sin embargo, esta idea nos parece discutible. De hecho, en estructuras sociales como las nuestras más que diversidades existen desigualdades o, para ser más exactos, las diversidades deben ser leídas en clave de las desigualdades. Esto quiere decir que entre desiguales no hay yuxtaposiciones sino imposiciones de un sector sobre otros, a pesar de que ello de origen a una resistencia y una resignificación de esas imposiciones por parte de los dominados. De ahí que defender la diversidad no signifique negar las estructuras de dominación y poder de las sociedades mesoamericanas, a menos que expresamente se enuncie este punto.

8

Partiendo de esta observación crítica, conviene decir que en nuestra lectura, el mestizaje tiene una doble connotación: por un lado, alude al proyecto histórico político de homogeneización que las elites dominantes han tratado de imponer a las sociedades latinoamericanas; por otro, alude al hecho de que este proyecto ha dado origen a toda clase de resistencias y resignificaciones que, en la práctica de los dominados, han cuestionado y, en cierto modo, revocado este proyecto.

Aparte de enfatizar que el proyecto de las elites dominantes ha sido cuestionado en la práctica, este trabajo ha enfatizado también la necesidad de dotar de un nuevo contenido político al mestizaje. Más exactamente, convertirlo en parte de un proyecto político alternativo de los sectores dominados que refuerce y reafirme la diversidad y heterogeneidad en el contexto de una redefinición social, política, cultural y económica de nuestras sociedades.

Como proyecto político de las elites dominantes que ha sido cuestionado se ha realizado a medias, es decir se ha ubicado a medio camino entre el éxito y el fracaso. Sin embargo ha cumplido una función política esencial que merece ser puesta de relieve: ha permitido a los sectores dominantes imponer una lógica de dominación social en la que la homogeneización ha sido la finalidad última.

Esta lógica de dominación ha impuesto en la vida cotidiana un sistema de clasificación y diferenciación social y un conjunto de disposiciones correspondientes a dicho sistema, en el que se identifican y reconocen como mutua-

mente excluyentes y diferenciados blancos, mestizos, indios, negros, «otros». Se trata de categorías fijas y fijadas socialmente que han adquirido el matiz de naturales.

Gracias a este sistema se ha logrado reconocer y acentuar las diferencias sociales en tanto diferencias sociales manifiestas, pero ha resultado poco menos que «imposible» reconocer las relaciones que se establecen cotidianamente entre los distintos sectores sociales, así como el proceso general de mestización al que aludíamos anteriormente.

Gracias a este sistema se han logrado imponer también los sistemas de clasificación y reconocimiento social basados en la exclusión y que tienen como referente la pirámide social, y en cuya base están negros e indios, mestizos en el medio y blancos en la cima.

Por medio de este sistema de reconocimiento en el imaginario se ha adensado la idea de que «ya que no se puede estar en la cima de la pirámide, al menos se puede intentar pensar que no se está en la base, es decir, reconocer que se está en el medio». Se trata de una clasificación política que es étnica y cultural, a la vez que económica y social, y en el que se reconoce como válido el sistema de clasificación impuesto y en el que los «mestizos» se pueden ubicar en un lugar específico de la pirámide social que los distancia por igual de los que están «arriba» tanto como de los que están «abajo».

El mestizaje impuesto por los sectores dominantes ratifica y legitima, desde esta perspectiva, los sistemas de clasificación y reconocimiento social a través de los cuales se definen y determinan las distintas clases. Son mecanismos discursivos y simbólicos por medio de los que se impone la dominación y gracias a estos se determina el lugar en que están ubicados cada uno de los sectores y actores sociales.

Dotar, por tanto, de un nuevo contenido político al mestizaje es revocar los sistemas de clasificación piramidal y lograr otras formas de clasificación que sean correspondientes a formas alternativas de relación entre los diferentes sectores sociales.

9

Una breve digresión.

Una de las demandas más importantes que se forjaron en los países andinos y mesoamericanos durante las décadas del ochenta y noventa del siglo XX, fue el reconocimiento de las diversidades. Escuetamente esta demanda se expresaba en el eslogan posicionado a todo nivel de «unidad de la diversidad». Como todos saben, buena parte de la lucha de los movimientos indígenas y de otros movimientos sociales apuntaba a hacer efectiva esta demanda, la cual,

lentemente, fue reconocida e integrada a las diferentes constituciones de nuestros países.

Esta demanda, sin embargo, dice poco. Dice tan poco que, en la práctica, no ha representado una modificación de nuestra realidad social y, por consiguiente, de los sistemas de exclusión y discriminación (económicos, sociales, políticos, culturales) típicos de las sociedades andinas y, entre ellas, la ecuatoriana.

La razón, como queda dicho, es que esta demanda ha sido leída desde las estructuras vigentes de dominación. De ahí que cuando se enuncia que el «Ecuador es un país diverso» lo que se ratifica es la unidad impuesta históricamente a la sociedad por los sectores dominantes en donde se reconocen unos pocos blancos, ahora unos pocos indios y negros, y una masa de mestizos. En otras palabras se ha reconocidos dos aspectos esenciales: a) la vigencia de una sociedad excluyente fundada en una pirámide social coronada por los sectores dominantes y en cuya base se encuentran indios, negros, mestizos, aún cuando la base de esta pirámide se haya modificado,¹³ b) la unidad impuesta por y desde la dominación y que se ratifica y reproduce a todo nivel de la estructura social.

No se avanza mucho, pues, cuando se enuncia pomposamente esta demanda. En realidad, se produce el fenómeno inverso: se ratifica la mirada dominante, tal como parece denunciar la realidad social de nuestros países. Es decir, la mirada racista que funda todos los sistemas de categorización y clasificación social. De ahí que políticamente se torne necesario no solo dotar de contenido alternativo la lucha de y por las diversidades (la metáfora más adecuada podría ser «diversidad de la unidad»), sino revocar también la topología simbólica de la dominación y de las pirámides que lo expresan, como expresiones racistas.

10

Erving Goffman decía, hace más de cincuenta años, que el estigma se puede expresar como la diferencia entre los atributos individuales y sociales que presentan unas personas o grupos y el estereotipo juzgado como normal en una determinada realidad social. Siguiendo este enunciado general se puede decir, por tanto, que en una sociedad racista como la ecuatoriana el peso

13. En la topología simbólica tradicional la pirámide se expresaba por el triángulo; actualmente se la podría identificar por el doble triángulo, es decir el rombo. Sería interesante analizar, sin embargo, que el triángulo invertido inferior debería estar «enterrado», es decir punteado, a partir de un límite imaginario, porque ello expresa la nueva postergación de los sectores indígenas y negros, afectados por nuevos procesos de mestización.

del estigma se lo puede determinar por la distancia entre los atributos adjudicados al indio y que forman parte de sus atributos identificatorios y los que se adjudican a su referente racial opuesto al que se lo juzga como «normal».

Se trata de una diferencia entre el ideal social juzgado como normal y la realidad social del indio juzgada como evidente. Es sobre la base de esta distancia construida políticamente que se ha logrado generar todo el sistema de clasificación social.

Como es conocido, este sistema de clasificación social ha considerado que quienes están en la cima de la pirámide se acercan al ideal y quienes están en la base se alejan y se oponen al mismo. Desde una perspectiva igualmente amplia se puede decir, por tanto, que quienes se ubican a medio camino entre uno y otro generan dos procesos sociales básicos. De una parte, un proceso de neutralización del estigma; de otra parte, la generación de prácticas y signos «desidentificatorios» que permitan esconder, disimular o negar socialmente los estigmas.

Según esta última lectura, el mestizaje dentro de la estructura de la dominación vigente, cumple el papel de neutralizador de o los atributos raciales de los indios y negros y, al mismo tiempo, la generación de signos y atributos de disimulo y negación de los mismos.

Se trata de una estrategia política y social que se constituye históricamente en base de las prácticas y acomodos sociales a los que los sectores dominados están sometidos. Se trata igualmente de una estrategia —si a esta palabra no se le adjudica un contenido exclusivamente «racional»— de supervivencia y reproducción de los sectores dominados para integrarse menos negativamente a una estructura social que los segrega y discrimina.¹⁴ Se trata, desde esta perspectiva, de un proceso de negación y más que nada de disimulo del ascendente indio o negro, de manera de hacer aceptable la carrera moral de los mestizos.

14. Conviene decir que esta estrategia no es ni mucho menos nueva en el Ecuador. Es una constante del desarrollo histórico social del país. Al respecto, Alexia Ibarra, al estudiar las *Peticiones de declaraciones de mestizaje*, desde finales del siglo XVII hasta los primeros lustros del siglo XIX, existentes en el Archivo Nacional de Historia, concluye que, al analizar al mestizaje «como una estrategia, como discurso de [un] sujeto en construcción y como fórmula de identificación cultural», se «hace un análisis de la capacidad recreadora y autodefinitoria del mestizo por medio de la cual puede conformarse como individuo capaz de movilizar relaciones sociales y de parentesco para alcanzar el reconocimiento social» de su nueva categoría. «En ese contexto —destaca— la final declaratoria de mestizo no solo se configuraba como categorización fiscal, sino también posibilitaba la designación de una categorización social de reconocimiento a nivel de relaciones de parentesco, alcanzado cierto prestigio social, sobre todo en casos en que los peticionarios provenían de sectores donde tenían mayor reconocimiento social y vínculos con la sociedad blanca» (Cfr., Alexia Ibarra Dávila, *Estrategias de mestizaje. Quito a finales del siglo XVIII*, Quito, Abya-Yala, 2002, pp. 19-20).

Queda claro, en todo caso, que el mestizaje constituye una estrategia no de negación de una estructura social binaria compuesta por indios-negros versus blancos, sino de ratificación de la misma. No obstante, como se ha señalado en estas páginas, esa no es la única lectura del mestizaje sino la lectura vigente y dominante.

11

Puestas sobre el tapete estas consideraciones preliminares se puede analizar o «leer» la información del último «Censo de Población y Vivienda del Ecuador». Ante todo, ¿por qué la mayoría de la población ecuatoriana se reconoce como mestiza?

De un lado, porque dentro del sistema de clasificación social vigente que no ha sido puesto en jaque por la lucha de los movimientos sociales y, sobre todo, del movimiento indígena, la mayoría de los ecuatorianos han encontrado un *marco* a través del cual el autoreconocimiento de mestizos ha significado firmar una declaratoria social de neutralización de su condición de indios o negros en tanto portadores de los atributos estigmatizados que han sido reconocidos por el conjunto de la sociedad. De otro lado, porque constituye una estrategia general de disimulo y negación del estigma con la finalidad de disminuir su carácter negativo. En esta última versión se intenta atenuar el peso del estigma y de los atributos estigmatizadores apelando a una identificación abstracta del carácter mestizo de la mayoría de la población.

Esto quiere decir que si bien la mayoría de la población no se reconoce como «blanca pura», al menos ha podido negar, abiertamente, que puedan ser juzgados «como indios o negros puros», tal como parece defender los movimientos étnicos del país y de la región. «No somos indios», parecería ser el grito de autoreconocimiento implícito en la declaración abierta de mestizos por parte de la mayoría de los ecuatorianos.

12

Desde hace rato, las ciencias sociales debaten sobre la importancia del significativo. Con ello se alude a la relevancia del discurso no solamente como constitutivo sino como instaurador de la «realidad». Para el caso del mestizaje esta línea parece ser altamente interesante y prometedora; si bien conviene analizar al discurso como integrado a las prácticas, entendidas como prácticas materiales de los sujetos sociales, de modo de no terminar en un callejón sin salida.

En todo caso, esta línea de reflexión ha llamado la atención sobre el lugar del enunciado y de la enunciación. Dentro de los límites de este artículo, conviene plantearse, siguiendo esta manera de definir una problemática, desde dónde se enuncia el mestizaje.

Brevemente diremos que el mestizaje se enuncia a distintos niveles. Vamos a llamar la atención sobre dos de ellos. Por un lado, se enuncia desde el discurso dominante y vigente en nuestro país. Es decir: desde la perspectiva de los sectores dominantes que han tratado de imponer un proyecto liberal ilustrado de carácter homogeneizador al que se ha adscrito la mayoría de la población. La declaración de mestizo por parte de un gran porcentaje de los ecuatorianos es una declaración de aceptación del discurso dominante, manifiesto en la infinidad de discursos que desde la familia, la escuela y el Estado se mantienen y reproducen. Uno de ellos es el discurso de la identidad mestiza mantenida y remozada a cada momento por el discurso histórico.

El lugar del enunciado es el discurso dominante, en tanto que el lugar de la enunciación son los sectores políticos dominantes del país que han usufructuado, acaparado y hegemonizado la política. Sin embargo, hay otro lugar desde donde se enuncia el mestizaje y es al que ha apelado este pequeño trabajo: las prácticas sociales materiales. De hecho, desde estas prácticas sociales, especialmente de los sectores dominados, se ha revocado y resignificado el discurso y la ideología dominante. Por tanto, desde las prácticas se ha generado un significante alternativo del mestizaje que, nos parece, debe ser entendido como un proceso abierto y no clausurado que nos remite a las «mestizaciones» que se van configurando en toda la estructura social. Por consiguiente, el lugar privilegiado de enunciación es la práctica material que revoca el discurso oficial y que estatuye un referente alternativo a partir del cual se van constituyendo diásporas de enunciación. Se trata de los mestizajes a los que se aludía al comienzo.

Enunciar desde las prácticas materiales (incluidas las prácticas discursivas como materiales)¹⁵ significa denunciar al discurso inmaterial como el único lugar del enunciado y de la enunciación, y reintroducir a éstas en tanto diásporas de sentido que revocan y redefinen esos lugares, reconocidos tradicionalmente como válidos y a los que los mismos sectores dominados apelan cuando se trata de autoreconocerse y afirmarse.

15. Que el discurso está integrado a las prácticas materiales significa que el discurso es material, tiene un soporte material, rige en un espacio material, está enunciado por sujetos materiales que ocupan lugares materiales diferenciados en la estructura social y que se diferencian (como sujetos discursivos) por esta materialidad. Por eso el periódico llega a unos y otros de manera diferenciada, así como la televisión y la radio, y el habla de los sectores dominados y pobres es distinta de la de los dominantes y ricos. Además, por ello unos pueden acceder a la escuela, mientras los otros no pueden hacerlo.

Los mestizajes, por tanto, deben ser analizados desde las prácticas y los sentidos de éstas para, en base de su análisis, generar propuestas alternas en los diferentes campos. De esa manera se podrá, además, superar los callejones sin salida a los que condujo el debate sobre el mestizaje al que apelan positivamente los sectores dominantes, pero al que en su negación también apelan los sectores dominados. No hay que olvidar —como dice Goffman— que «a menos que exista alguna cultura diferente en la cual refugiarse, cuando más se separe [el estigmatizado] de los ‘normales’, más se parecerá a ellos en el aspecto cultural».¹⁶

13

¿Cómo entender el mestizaje más allá de la lectura de los sectores dominantes a la que, históricamente, están sometidos los dominados?

Ya lo hemos dicho: el mestizaje es un proceso que afecta a todos los sectores sociales y debe ser entendido como un proceso de mestización continua de la estructura social.

El mestizaje y el proceso de mestización a que da origen es un universal. Como lo ha enseñado E. Laclau, lo universal es

un lugar vacío y no hay ninguna razón *a priori* para que él sea llenado por *ningún* contenido concreto, si las fuerzas que ocupan están constitutivamente divididas entre la política concreta que ellas advocan y la capacidad de esas políticas de colmar el lugar vacío, el lenguaje político de la sociedad cuyo nivel de institucionalización ha sido, en alguna medida, conmovido o subvertido, estará también dividido.¹⁷

Siguiendo esta posición, siempre que se guarde distancias respecto de su postura general acerca del discurso, el mestizaje es un lugar vacío que se colma contingentemente en cada momento por las distintas sociedades. Como tal, es un lugar que se define no tanto por la presencia sino por la ausencia, la cual se revoca históricamente en cada momento, en tanto se sutura en la contingencia por particulares concretos.

Por consiguiente, si hasta el momento este universal se ha colmado por la visión de los sectores dominantes, es decir, un lugar privilegiado considerado hegemónico, conviene revocarlo y releerlo desde la práctica material de los sectores dominados. En esta perspectiva, es esencial tener en cuenta las prác-

16. Ervin Goffman, *Estigma, la identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995, p. 136.

17. Ernesto Laclau, «Sujeto de la política, política del sujeto», en *El reverso de la diferencia. Identidad y Política, Nueva Sociedad* 2000, p. 138 (las bastardillas son del original).

ticas del «hombre en el mundo», las relaciones que se establecen entre las distintas clases y que están atrapados en relaciones materiales de desigualdad, explotación y dominación, las cuales constituyen una diáspora de sentidos.

Uno de los efectos (y en cierto modo de las «ventajas») de la lectura del mestizaje «desde este lugar»¹⁸ es reforzar la idea de que se trata de un proceso que afecta a la sociedad en su conjunto y que, por lo mismo, permite establecer los lazos y las relaciones entre las distintas clases y sectores sociales.

De esta manera se puede superar la visión excluyente del mestizaje. Es decir, la idea tan popularizada de que constituye un proceso de negación inducido (por las estructuras de dominación) que afecta la condición social inicial étnica y cultural de blancos, indios, negros, pero que se puede fijar en un sector social: los mestizos. De ahí que negar la importancia y el lugar que ocupan estos últimos signifique oponerse a las estructuras de la dominación y al discurso liberal ilustrado, aunque ello implique ponerse de espaldas a la realidad social, tal como lo han puesto en evidencia los discursos de ciertos intelectuales ligados al debate multiculturalista. *

18. Señalar que el significante es un «lugar vacío» ha ido de la mano con la idea de que se enuncia desde «ningún lugar». Como se sostiene en este trabajo, el lugar de enunciación es el discurso de las clases dominantes (que es liberal ilustrado) y el lugar del enunciado, el de los sectores hegemónicos que se han impuesto contingentemente a la sociedad. Por tanto, siempre hay un lugar de enunciación.

Alex Ron,
HISTORIAS DE AEROSOL,
Quito: Eskeletra, 2005, 120 pp.

Todos hemos visto aquellas letras pintadas sobre paredes, que en su silencio logran gritar al mundo, a los cuatro vientos, la pasión de un amor, la inconformidad con el gobierno, el genio que se esconde dentro de un joven normal. Todos hemos visto los graffiti, nos hemos reído de ellos, con ellos o hemos decidido ignorarlos, pero dentro de todo, todos tenemos más en común con los grafiteros de lo que creemos. En noches de niebla, los graffiti son explosiones de pasión propia o ajena, son una guerra con el tiempo, un desafío a la vida. Si para algunos es el extremo, para otros es la única forma en que se puede vivir la vida. Es en sus *Historias de aerosol*, cuentos de grafiteros, drogadictos y jóvenes enfrentados al mundo que Alex Ron es capaz de capturar la paradoja de la existencia: el instante eterno de la locura.

La niebla en los cuentos recuerda siempre la real irrealidad del mundo. La niebla recubre el mundo, lo esconde, permite que se vea sin dejar que sus formas se puedan distinguir. La niebla logra reproducir la verdadera esencia de la existencia: la indeterminación, la confusión. No sé por qué, al pensar en la niebla en los cuentos me acuerdo de «El grito» de Edward Munch. El cuadro crea un fuerte impacto sobre quien lo ve, sin que éste pueda describirlo en su totalidad con palabras y aunque las formas y los trazos son imprecisos; la niebla logra que el entorno tenga un efecto similar sobre nosotros. Es como vivir en un sueño, en el que no se puede estar seguro de si somos los soñados o los que soñamos.

Como la niebla, la ciudad en los cuentos logra reproducir el carácter alborotado de la vida. Ya sea de noche o de día, la ciudad está a tono con el constante movimiento de la vida. Oficinas, ofertas, negocios, reuniones y sueños por el día y por las noches huidas, deseos, pasiones desenfrenadas propias o prestadas, la adrenalina de saberse vivo. Es interesante ver como en los cuentos se presenta casualmente la valla oxidada de Marlboro, los carros que pitan, el semáforo que cambia permanentemente; todo recuerda lo que nunca se detiene pero nunca cambia. La ciudad y el tiempo son como otros personajes, que desencadenan reacciones, que impulsan la locura, que a veces son «panas» y otras veces son el enemigo. Las luces, los guardias, los carros, todos forman parte de una ciudad que «acolita», que enfrenta, que permite que la vida siga. La ciudad es el testigo silencioso de la locura. En cuentos como «Navegantes» o «Mariposas» donde la ciudad no es el principal espacio, la selva continúa con la sensación abrumadora y ecléctica de la ciudad. «Pedaleaba a buen ritmo por un camino de tierra al que de lado y lado la vegetación parecía devorar [...] Se escuchaban diferen-

tes sonidos de animales, la selva era un manantial confuso de códigos y escondites.» («Mariposas»).

En general la realidad se nos presenta como algo inasible, muchas veces a través de un estado de drogadicción en los personajes, aunque cabe recalcar que esta droga no es siempre marihuana o alcohol, sino también el amor o la adrenalina. Sin importar la droga, el mundo es caleidoscópico, confuso, de «colores embriagantes», «rebelde o integrado, utópico o moderno». Como dice aquel despechado de «La ley»: «Un sorbo más de tequila, nunca me aturde el tequila, es más nítido el caos», o como lo ve Samuel al tratar de salvar al mundo: «Todo ese estruendo parecía una confusa ovación, un dale Samuel, tú puedes, sálvanos». El mundo es todo excepto perfecto, y únicamente sirve para ayudar a desbocar todos los deseos y las penas, «no hay paraíso y todo sigue siendo una porquería».

Nuestra propia existencia también se nos presenta como algo inasible, como algo indeterminable sin comienzo ni final; somos como sueños, presencias invisibles. Tomando a Matías en «Tostados»: «Se ve el puente, pero nuestras imágenes aparecen borrosas, como si fuésemos fantasmas, creo que somos fantasmas».

Como mencioné anteriormente, el concepto de amor se maneja como una droga. Se presenta como algo intoxicante, como tan bien lo pone Matías: «Intento olvidarte, todo el tiempo, pero sigues presente como una droga, como un síndrome de abstinencia» o como nos relata el graffitero de «Aerosol»: «deambulaba ebrio con la foto de Camila». El amor es un «volver a depender del silencio de otro ser», arriesgarse al que el dolor tenga el sabor del amado, enfrentar al tiempo en «besos intemporales». El amor se maneja como algo que simplemente aparece, se da, como el camino al éxtasis, a la felicidad. El amor es desconcertante e incierto y el momento de la fusión sexual, es como si el mundo desapareciera en una locura interminable:

Andrés apareció en medio de la niebla y dejó que ésta los sumergiera en la química anónima de sus cuerpos. Navegaron contra marea hasta recobrar la audacia para desenterrar la noche y alcanzar nuevos cometas. Fueron sacudidos por el placer de sus sexos nuevamente caudalosos e interminables. Despertaron en un abrazo que lastimaba al tiempo, los cuerpos más ágiles y la piel sin sed. Los labios todavía conservaban residuos de tormenta eléctrica. Se miraron y volvieron a temblar.

A través de los cuentos, la búsqueda de adrenalina, su anhelo, está presente, ya sea como el personaje de «Desert Air» que entró en la guerrilla aunque «realmente no tenía una buena razón para [jugarse] la vida, simplemente quería [jugársela]» o aquel personaje de «Partituras en Lima» que se jugó todo por un amor que nunca creyó encontrar. La adrenalina, como la pasión es la que permite escapar al sinsentido que es la vida, a ese sinsentido que mata al alma y en que el yo se pierde. Por esto la pasión también es una constante en los cuentos. Desde las explosiones de pasión en las paredes de la ciudad, «en los callejones más olvidados, en los vórtices de la tormenta, donde los perros ladran frenéticos y los borrachos recuerdan nombres de santas» (Aerosol) hasta las explosiones físicas de placer, capaces de vencer al tiempo y desafiar a la muerte.

Los cuentos tienen cierta sensación mágica e incomprensible. ¿Cómo entender si las mariposas de Juan Correa lo mataron, quizás, porque no cantaba bien? ¿Cómo imaginar a dos ancianos que con la inocencia y la pasión de un primer beso pudieron

convertirse en niños? ¿Cómo entender que dos hermanos pueden estar unidos por una sola alma que la brutalidad del mundo puede dividir? ¿Cómo entender que Cupido no ha muerto y que Dios tiene celular? Los cuentos en su sencillez nos presentan la complejidad de la vida, despiertan en el lector la duda de qué es la vida y qué es el mundo, de qué es lo real y qué es lo imaginado. Tal vez no todos seamos grafiteros, quizás no todos estemos tratando de conquistar un amor imposible o un sueño inalcanzable, pero todos somos parte de esta alborotada confusión que parece no tener ni pies ni cabeza y parece aparecer y desaparecer en un nano-segundo.

En estos cuentos, todos nos encontramos inmersos en una locura verosímil.

Emilia Aguinaga

Modesto Ponce,
EL PALACIO DEL DIABLO,
Quito: Pan-Óptika Editores, 2005, 435 pp.

Leer la novela *El Palacio del Diablo* de Modesto Ponce me llevó a muchas partes pero, fundamentalmente, me llevó y me trajo de muchos otros textos mientras mi atención se iba centrando, cada vez más, con interés profundo, en los planteamientos de una obra que involucra, no desmaya, abarca con ambición y entreteje una relación texto-lector (lectora en este caso) que deja marcas y conmociona con intensidad.

Al mencionar este ir y venir por tantos textos a partir de la lectura, me estoy refiriendo a los aspectos de la intertextualidad, es decir, a las asociaciones presentes en la obra misma y a aquéllas que como receptora de esta propuesta narrativa fueron mi aporte, desde los cruces culturales propios. Así, como en un periplo largo y de múltiples paradas, llegué inevitablemente a las propuestas teóricas de Bajtin asumidas, a la vez, por Carlos Fuentes en su libro *Valiente mundo nuevo* (1990). Y considero que es importante compartir algunas de sus reflexiones, de manera amplia, pues ilustran con total pertinencia aspectos sumamente importantes del trabajo novelístico de Modesto Ponce.

Para Batjin —dice Fuentes— la novela es un campo de energía determinado por la lucha incesante entre las fuerzas centrípetas que desdeñan la historia, se resisten a moverse, desean la muerte y pretenden mantener las cosas juntas, unidas, idénticas; y las fuerzas centrífugas que aman el movimiento, el devenir, la historia, el cambio, y que aseguran que las cosas se mantienen variadas, diferentes, apartadas entre sí.

Mi voz —dice Batjin— «quizás signifique algo, pero en todo caso, mis palabras llegan envueltas en capas contextuales determinadas por las voces de los demás y por la pluralidad de lenguajes que viven dentro de cualquier sistema social». A esto se lo llama heteroglosia (diversidad y pluralidad de lenguajes) y se considera que «la novela es el lugar privilegiado donde se reúnen los lenguajes plurales»... Batjin le atribuye a la novela una revolución radical del lenguaje humano, una liberación fundamental de intenciones culturales y emocionales anteriormente sujetas a la hegemonía de un lenguaje unitario. De la pluralidad de con-

textos inherentes al lenguaje, el texto narrativo extrae y concierta una serie de confrontaciones dialógicas que le permiten al novelista dar a las palabras significados nuevos y, sobre todo, problemáticos. La novela es el instrumento del diálogo en el sentido más amplio: no solo diálogo entre personajes, sino entre lenguajes, géneros, fuerzas sociales, períodos históricos distantes o contiguos... Más que un género entre otros, los usa todos a fin de colocar al autor como al lector dentro de una era de lenguajes competitivos, en conflicto (Fuentes, 36-37).

Con esta larga cita he infringido, sin lugar a dudas, toda norma de ensayo crítico. Sin embargo, no me arrepiento, porque creo que se convierte en un testimonio de sustento teórico que retrata exactamente el logro que obtiene Modesto Ponce con su novela *El Palacio del Diablo*, obra que combina en una pluralidad de voces, los múltiples discursos que se alternan para insertarnos en un mundo polifacético en el que dialogan el presente con el pasado desde la palabra de sus narradores, de sus personajes, de los autores citados, de los datos consultados y, sobre todo, desde una ciudad que es dicha, pero que también, a medida que avanzan las historias contadas, se va soltando y se va diciendo sola como si formara parte de un currículo oculto.

La presencia constante del contrapunto entre las múltiples historias, situaciones y personajes ajetea al lector, lo llevan de un tiempo a otro, de un espacio al siguiente, le hacen dar saltos retrospectivos para poder recoger datos que le permitan configurar la identidad de los personajes. Los hilos del discurso narrativo que configuran el entramado de la novela fluyen desde voces que nos hacen recorrer los diversos caminos de lo contado pero que también nos detienen con frecuencia por dos motivos que caracterizan esta escritura: la pintura de los espacios (la ciudad, Quito, que se convierte en protagonista, o un paisaje de campo, una habitación, una oficina, muchos ambientes), y digo «pintura» porque los detalles seleccionados en la configuración de imágenes van estructurando verdaderos cuadros que se visualizan, más allá de la descripción simple y llana. El otro motivo que nos detiene en el devenir dinámico de la narración es el de las reflexiones, las valoraciones fuertes, las opiniones de los narradores sobre aspectos históricos, políticos, sociales, de filosofía de vida, de cotidianidad, tomados muchos de ellos del referente real e insertados o enlazados con los sectores anecdóticos de la novela. Son momentos en que las asociaciones lectoras ya mencionadas nos recuerdan a los realistas del XIX (Balzac, Stendhal, Flaubert) pero en una combinación que actualiza la obra y la vuelve contemporánea por su diferente organización, por la manera cómo están estructuradas sus partes. Esto último permite constatar, justamente, la tensión que menciona Batjín entre las fuerzas centrípetas y centrífugas que, en *El Palacio del Diablo*, entran así, en el juego de la ficción hecha lenguaje.

El oficio de escribir, el hacer literatura, los aspectos técnicos que han tenido que ser afrontados en el trabajo de la misma novela, aparecen con regularidad en los momentos en que el narrador principal se presenta como personaje y se enfrenta al que supuestamente escribe, generando una especie de desdoblamiento del yo narrativo, recurso que logra proyectar las tensiones y los conflictos que se producen en el acto de la creación misma. Este narrador llega siempre con la lluvia, lo que se transforma en una propuesta simbólica que vincula uno de los rasgos distintivos de la ciudad —se señala lo impredecible a la lluvia y sus efectos como una característica de Quito—, con lo que podría ser la impredecible presencia de esa voz narrativa que quiere apropiarse

del discurso para ejercer el poder que le confieren las normas consagradas en cuanto a novelar pero que pierde generalmente la partida frente al desencadenamiento tumultuoso de situaciones y de acciones de unos personajes que cobran vida propia y anulan cualquier intento de dominio, tal como solía mencionar don Juan Rulfo cuando, después de escribir su novela *Pedro Páramo*, su propia creación del personaje, Susana San Juan, lo mantenía arrinconado, tal era la fuerza autonómica de esa mujer llena de palabras.

Al respecto de ese narrador de la obra de Modesto Ponce, se dice en una parte del texto: «Maldivinándonos, el narrador se impacientó. Dijo que no nos recomendaba comenzar con descripciones sobre el clima y la naturaleza, impropios de la novela moderna, como inadecuados son los retratos psicológicos que agotan al lector y dejan poco en claro; los personajes, añadió, viven y se muestran a través de la acción» (245).

Y más adelante el tal narrador queda descalificado ante el lector cuando quien supuestamente escribe afirma sobre él lo siguiente:

Pensativo, inconforme... el narrador preguntó ahora la pregunta que no sirve para nada: «¿De qué trata la novela? ¿Cuál es su título?» Le expliqué que no importa el qué, sino el cómo, que lo que cuenta son los personajes-personas y las personas-personajes, que el argumento es un soporte indispensable, un andamiaje, casi un pretexto; que vale más el hilo emocional, la estructura, la manera cómo se anlazan las cosas, que no tenemos la menor idea del título, ¿cómo se le ocurre?; cuando nosotros mismos, de pronto y en medio de estas explicaciones comenzamos a dudar de lo que decimos, de nuestras limitaciones y de las limitaciones de lo que de límites carece (364).

Tales aseveraciones afianzan la concepción de la novela como una construcción de lenguaje que rescata, de alguna manera, en las ilimitadas posibilidades del decir, una realidad que siempre estará mediada por las voces que la nombran.

Raúl Serrano, en la presentación de la obra en Quito, afirmó con acierto que «esta novela cabalga como un animal de múltiples cabezas y bocas, a un ritmo realmente endiablado» y, justamente, desde tal ritmo se construye con vital arquitectura la visión de ese espacio-palacio, esa ciudad abarcadora que permite estructurar una novela desde la relación que mantienen con ella el narrador innombrado y Tadeo, el protagonista; una relación problemática de cercanías, afectos, desafectos, reproches y renegos, como problemática es la vida de los que le habitan, sus personajes, los personajes de la novela. Manteniendo los contrapuntos como uno de los rasgos de la obra, estos personajes se convierten en los signos representativos de un entramado social, económico, político y cultural urbano en el cual están crudamente señaladas las dicotomías y paradojas entre quienes detentan todos los poderes y quienes, en los márgenes, sufren las consecuencias. Así, van configurándose quienes se ubican en el extremo del poder: el señor Presidente que es uno y pueden ser todos, cubierto de máscaras y maquillajes; su actual asesor, el banquero don Nicanor Sancho de la Palma, prototipo de la corrupción legitimada y su esposa Antonieta. Y los que se ubican en el otro extremo, el de la pobreza, víctimas de todos los abusos como la Zoila y su hija «la Carmelina linda» o ese retrato esperpéntico del mendigo, convertido, sin palabras, en la voz de la conciencia de don Nicanor, conciencia que debe desaparecer para olvidar orígenes, traumas y ausencia de bondades.

Pero la obra perdería actualidad, en este presente que no se puede concebir como sencillo, llano, binario, sino como el de las confluencias contradictorias del caos y la complejidad. Por eso, los extremos se incorporan a otras muchas historias de vidas en la que aparecerán los personajes dedicados a la publicación de un semanario, que pretenden hacer periodismo transparente y crítico, liderados por Daniel Izquierdo, los que permiten acceder a la presencia de la vida familiar en interacción de silencios, soledades, pérdidas y recuerdos, relaciones parentales, de hermanos, de amistad incondicional, de pareja.

En ese mundo complejo de la ciudad-palacio con todos sus secretos y todas sus intrigas, combinación de escenas de una vida posmoderna que difumina las líneas de lo público, lo privado y lo social, hay en la novela una presencia enfática de la relación amorosa proyectada, sobre todo, desde la vida en pareja del narrador sin nombre y de Tadeo. Relaciones que surgen, en diversas edades según las cuales, cambian de fisonomía pero se centran, fundamentalmente, en un erotismo del que derivan los afectos, la necesidad del otro, la soledad de dos, la compañía de dos, la invasión o el respeto a la individualidad del otro. Desde mi lectura, es esta otra marca de identidad de *El Palacio del Diablo* que transversaliza toda la obra y que abre el acceso a una presencia fuerte de la mujer en personajes como María Teresa, Marina, Lina o Lariza. O fuera de la relación de pareja, la singular Nana. Son personajes completos, intensos, cuyas imágenes y caracterizaciones inciden con fuerza en la percepción del lector. Sin embargo, persiste en la construcción de ellas como personajes, algo de la idea tradicional que se mantiene en cuanto al ser mujer dentro de la cultura hegemónica tan característica de Latinoamérica: mujeres con cierto misterio que las convierten en impredecibles o de comprensión inalcanzable por parte de la pareja, mujeres que, a pesar del toque de originalidad que las acompaña como personajes de la novela, son vistas, permanentemente, solo desde la mirada masculina.

El Palacio del Diablo causará polémicas por la particularidad de la visión desde la que lo ficticio se remite a la realidad, por la descarnada presentación de los oprobios, abusos, inequidades y corrupciones a los que se hace referencia, por el tono que en ocasiones se torna agresivo, descalificador o, cuando menos, escéptico o irónico frente a lo mencionado, manteniendo, a través de la visión del mundo tanto del narrador como de algunos personajes, una actitud de inconformismo que queda ubicado como testimonio cierto en la literatura. De allí la total pertinencia de uno de los comentarios que sobre ella se han vertido:

Novela compacta que ocasionará reacciones y debates. Libro para leerse con pasión y reflexión. Obra rebelde, irreverente, dura y tierna a la vez, que rescata el amor, el respeto, la inconformidad con un mundo injusto y la capacidad de creación, como los únicos elementos que nos permitirán sobrevivir (Contraportada del libro).

Coincido con quienes ya han afirmado que, por extensa que sea esta obra, el interés de la lectura no desmaya hasta la última página del libro.

Cecilia Vera de Gálvez
Universidad Católica Santiago de Guayaquil
19 de octubre de 2005

Mario Campaña,
AIRES DE ELLICOT CITY,
Montevideo: edición no venal, 2005, 90 pp.

Siempre que leo poesía me pregunto qué busco en el poema: ¿cómo es el decir del verso? ¿Por qué el poeta, ese ser dotado (o impedido) para la expresión verbal, ha elegido este lenguaje que apuesta revela y oculta, ilumina y oscurece, dice y extravía? La poesía es una invitación para que cada uno se reconozca en el vértigo de lo que no sabe: la lectura hace manifiesto que el propósito cenital de la poesía son las palabras mismas: su cadencia, sus evocaciones, sus alusiones a lo familiar y a lo desconocido, su sonido trabajado, su significación a punto de nacer y de perderse. Leer poesía es propiciar la entrega total a la palabra: la lectura somete al lector a lo que lee haciendo de la palabra la única entidad a través de la cual las cosas y los pensamientos adquieren un rostro novedoso. En poesía la realidad no es más que lenguaje.

Al leer las páginas de *Aires de Ellicot City* de Mario Campaña me fue ganando la sensación de que una voz impregnada de sabiduría se dirigía a mí y me cuestionaba lo que yo creía que ya sabía. Si el propósito de leer poesía es exponernos al ímpetu de la palabra, abandonarnos a merced del lenguaje, permitir que otro hable por nosotros, este libro posee una potente fuerza artística que consigue asombrarnos y abandonarnos en el desamparo. La mejor poesía es aquella que a uno lo deja en la intemperie. ¿Y por qué esta poesía nos enfrenta al miedo que sentimos frente al vacío? La cartaprólogo de Carlos Germán Belli, que antecede el largo poema, enuncia las líneas maestras del libro. ¿Cuál es el asunto de este poemario? La peregrinación psíquica en la que vivimos, dice Belli.

Así, el pretexto que impulsa el poema parece ser el de alguien que viaja, aunque, ya sabemos, se viaja en el espacio pero sobre todo en el tiempo, en el tiempo interior. Viajar es entregarse a la memoria del que viaja. La voz de ese que habla en este largo poema fragmentado no se puede detener —casi es un procedimiento joyceano: habla de lo uno y de lo otro mientras anda, mientras se mueve, mientras observa, mientras recuerda, mientras descansa, mientras sueña. Habla a partir de paisajes cuyos contornos lo asaltan y desde las rememoraciones que se imprimen en sus recuerdos. El hablante del poema es como nosotros, alguien que no se puede concentrar en una sola cosa mientras labra su subjetividad a medida que anda.

En ese traslado, a veces gozoso, a veces doloroso, la voz poética de *Aires de Ellicot City* propone no solo reflexionar sobre la temporalidad sino que instiga a sentir el paso del tiempo en nosotros; así nos descubre que la vida se mueve entre el idilio y el delirio; nos incita a considerar que, más allá de lo visible, hay otra rica realidad que también es necesaria. Dice el poeta: «Todo es aire fresco en ese mundo imaginado». La poesía instaura, así, el ámbito de la imaginación para manifestarnos que detrás de las certezas existe otra cara que debemos explorar para reconocer lo que somos y lo que hemos dejado de ser. El paso del tiempo —hacia la muerte— es entonces un hecho que se nos revela desde nuevas perspectivas poéticas. El viaje puede llegar a su fin, y ese, creo, es el drama existencial que asalta al verso de Campaña, pues aquí se poetiza ese susto en el que andamos, esa cancelación de la vida que todos lamentamos.

La poesía de gran hechura tiene el cometido de revalorizar la paradoja, pues el ser humano es aquel que consigue sobrevivir atravesado por la lógica contradictoria pre-

sente en la palabra. Versos como «Hurra, para los que no descubrieron nada» nos abren a una celebración de otro tipo, que apuesta por aquellos que algo han perdido; «Por primera vez se escucha / Perpleja la narración de su mutismo» nos cuestiona la certeza de que, muchas veces, lo que comunica es el silencio y no la palabra fútil; «Vive el hombre una vida que no hay» nos pone de lleno en el tópico del vacío que debemos enfrentar para no enloquecer; «acaso / Al fin lo que no es, pueda alumbrar lo que sí es» instala a sus lectores en la dimensión de la paradoja: la poesía misma es paradójica pues somete el ejercicio de la comunicación a una instancia de incomunicación.

Uno de los logros más sentidos del poemario es su tono: las frases de los versos son pulidas, parece que nada está demás, da la impresión de que el libro no está escrito sino que ha sido tallado con el cuidado del artesano por el detalle. Tanto es así que, a veces, algunas líneas parecen certeros microgramas, como cuando dice: «Sueño: mundo que cambia cada noche». En otro registro, los versos se la toman con el sinsentido, en un desafío dirigido no solo al lector sino al poeta mismo que arriesga su palabra: «¿Es el mar, o el sueño, lo que engaña?», «Los que no somos amos nunca / Llevamos lejos nada», «El movimiento debe de ser / Pura y tardía fantasmagoría del ir», «Si digo la verdad, se transforma / En una maldición. Una mentira». También es notable la recuperación, en esta poesía de aires cosmopolitas, de un vocabulario costeño que hace impensable un desarraigo a pesar de que el texto ha sido escrito fuera del país.

En fin, si se pudiera hablar de protagonista en un texto poético, el de *Aires de Elliot City* es uno que habla sin cesar. Uno que reflexiona sobre su situación —la nuestra— en un mundo donde la felicidad parece siempre ajena; que se plantea adivinar el devenir, que lucha consigo sin saber dónde ubicar al sueño en nuestro entorno. El tema de todo gran poema es la palabra y en este poemario atestiguamos al lenguaje desplegándose para hacer del sinsentido algo signifiante. Por eso el camino de este peregrino es zigzagueante, obligado a detenerse y a cambiar de ruta para poner cierto orden a su reflexión. Como se dice en varios momentos del libro, se trata de un viaje de lado, de costado, del revés, a contraluz, en el que la voz poética se da modos para contemplarse indefensa y desolada. Es un viaje incierto, sin garantías, que va descubriendo los dolores y las bondades de aquel que habla.

Cada vez creo con más firmeza que la literatura es la lectura (iba a escribir: la literatura es *únicamente* la lectura, pero debo reconocer que también es una práctica institucional que circula socialmente). Por eso la poesía es una palabra que debe escucharse en casa. Ya se sabe que el lenguaje es una suerte de habitación en la que moramos, y que la palabra del poema nos insta a reconocer que llevamos a costas esa casa. Para escuchar toda gran poesía —la de Mario Campaña— debe apelarse al silencio. La gran poesía también es para pocos. La circulación del poema no reclama públicos bulliciosos deslumbrados por la figura de un escritor a quien no se ha leído. Se trata, pues, de leer a Mario Campaña. No creo equivocarme al afirmar que su escritura literaria —como la de Iván Carvajal, Javier Ponce o Alexis Naranjo, por citar solo a los más cercanos de sus pares ecuatorianos— debe ser medida en el contexto de toda la lengua española, y no únicamente en una apreciación de corte nacional.

Fernando Balseca
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

J.M. Coetzee,
ELIZABETH COSTELLO,
 Editorial Vintag, 2004, 233 pp.
HOMBRE LENTO,
 Slow man: Editorial Knopf, 2005, 263 pp.

Gracias a los amigos del Área de Letras de la Universidad Andina «Simón Bolívar», Sede Ecuador, fui invitado, en los últimos meses del año 2004, para que dicte algunas conferencias (o para que hable simplemente y menos pretenciosamente) sobre el escritor sudafricano J. M. Coetzee (Premio Nobel de Literatura del año 2003), dentro de un ciclo abierto sobre las literaturas y culturas del mundo que lo dirigió Alejandro Moreano. Fue una experiencia maravillosa, pues al tiempo que me puso otra vez en contacto con el ambiente universitario, me permitió adentrarme en la obra narrativa de este formidable autor, nacido en 1940, en Ciudad de El Cabo. Con los/las alumno/as de ese ciclo repasamos algunas de las novelas de Coetzee, pero fundamentalmente nos concentramos en «Esperando a los bárbaros» (aquel alegato extraordinario contra el racismo, la intolerancia y la xenofobia).

Coetzee es, como saben los que han seguido las pistas sobre su vida y su obra, un escritor hermético. Poco se sabe de su vida privada, detesta las entrevistas, vive alejado del mundanal ruido, de las presiones mediáticas, de la gloria de los premios literarios. En una de las poquísimas entrevistas que lograron hacerle hace algunos años periodistas españoles, declaró que había decidido vivir fuera de Sudáfrica, su país de origen, y que iba a radicarse en Australia («un país civilizado, me parece que dijo, donde estaría libre de los odios racistas sean del color que fueran y de la estupidez de los que no supieron valorar su libertad»). Y, en efecto, se vino a vivir a Australia, a Adelaide, para ser exactos, donde dicta clases, de cuando en vez, en una de sus universidades.

Por esas cosas de la vida y sin jamás imaginarme (al menos mientras estudiaba y hablaba sobre la obra de Coetzee en la Universidad Andina) yo también debí venir a vivir, desde febrero de 2005, en Australia (enviado dentro de los que consideraba «castigos diplomáticos» un ex canciller abusivo y arrogante del autollamado «Dictócrata»). Desde que llegué, debo confesarlo, comencé a averiguar sobre Coetzee. Para muchos era un misterio. Conocí a profesores universitarios que vivían también en Adelaide. La escritora argentina María Elena Lorenzin, de la universidad de Flinders, por ejemplo, me dijo que encontrar a Coetzee era más difícil que encontrar un canguro con tres cabezas. Sin embargo en esas librerías mágicas del barrio de Gleebe en Sydney hallé sus últimas novelas: *Elizabeth Costello* y *Hombre lento*, que acaba de aparecer en estos primeros días de la primavera del sur. J. M., como vemos, no deja ver su persona pero sigue escribiendo silenciosa, maravillosamente. Ejemplar actitud que deberían(mos) aprender muchos de los que viven (vivimos) enredados con las palabras y mareados, las más de las veces, por los cargos, los viajes, los premios, la ilusión mediática. ¿Se imaginan lo que le hubiese ocurrido a Coetzee de ser ecuatoriano? Al menos le habrían obligado, pienso, a que sea Vicepresidente de la República o Presidente eterno de la Casa de la Cultura o Embajador Itinerante por los Países de Habla Hispana (EIP-HH).

Pensando en los amigos de la Universidad Andina con quienes estudiamos la obra de Coetzee, comento brevemente estas dos últimas novelas suyas, más que como un análisis literario de las mismas, como ligeras pistas para que ellos/ellas, y cualquier otro lectora o lectora, por su cuenta, las busquen, las lean y encuentren sus propios caminos y saquen sus propias conclusiones.

Elizabeth Costello es un personaje que crea Coetzee para rendir homenaje a Australia. Costello, se supone, es una escritora nacida en Melbourne (la más bella ciudad de este país-continente) en 1928, ha publicado nueve novelas, dos libros de poemas, un libro sobre la vida de los pájaros y una selección de artículos periodísticos. Una escritora que ha vivido, entre 1951 y 1963, en Inglaterra y Francia y que acaba de ganar uno de los más importantes premios literarios del mundo. Los que conozcan la vida de Coetzee saben que prácticamente está depositando su gloria y su vida en la imagen de esa escritora ficticia. Australia no tiene (de lo que conozca) un o una escritora de la talla de Coetzee pero él consigue, a través de la ficción, dar a este país que lo acoge, esa escritora que le falta.

Y es precisamente con la voz de Elizabeth Costello que Coetzee dicta nueve lecciones magistrales sobre diferentes tópicos en diferentes y extraños escenarios. Nueve lecciones —que se dirían son una ampliación de su discurso en la Academia y sus ensayos publicados en otras épocas— para burlarse de los profesores pretenciosos, de los novelistas «estrella», de las monjas misioneras, de los que se creen inmortales. Habla sobre el realismo en una universidad de Pennsylvania; sobre el futuro de la novela africana a bordo de un crucero para turistas retirados; sobre la vida de los animales y su relación con los filósofos y los poetas en el Appleton College; sobre el humanismo en una reserva rural de Zuzulandia; sobre el problema de la existencia del diablo en un centro de estudios de Amsterdam; sobre erotismo en una universidad de Melbourne; y sobre la fama y la inmortalidad en una sala del Purgatorio. Lecciones dictadas (o escritas) con su inteligencia matemática, con su precisión de agrimensor, con su sabiduría de filósofo y con su gracia de artista.

Y, por otra parte, *Hombre lento* como sería la traducción de «Slow man», es una reflexión sobre el dolor de perder algo, de sentirse disminuido, incompleto. ¿Sin patria? El personaje principal (Paul Rymont, un fotógrafo retirado, nacido en Lourdes, Francia) es un hombre viejo (de la edad de Coetzee) que pierde una pierna en un accidente de bicicleta en una carretera australiana (hace una descripción patética de lo horrible de la amputación, del mundo de los hospitales, de los médicos) y, a partir de allí, va construyendo una red de evocaciones, de reflexiones, de sueños. Vive acompañado de su segunda mujer, llamada Marijana (otra extranjera, nacida en Croacia), que como Paul Rymont lucha por aprender y dominar un nuevo lenguaje y unas nuevas costumbres. Esta pareja evoca sus respectivas infancias, sus miedos a la muerte, sus antiguos amores. Y, claro, si estamos en Australia no podía dejar de aparecer en la novela Elizabeth Costello, quien suma sus reflexiones a las de la pareja y las incluye en una nueva novela (esta novela, por supuesto) que ella escribe en esta última novela de Coetzee, editada primorosamente por la editorial Knopf.

Libros magníficos, como todos los de Coetzee, en los que plasma toda su habilidad narrativa y su capacidad sorprendente de bucear en el alma de los más diferentes seres y las más diferentes circunstancias. Libros que pronto serán traducidos a muchas

lenguas y llegarán a muchos seres que, como yo y ustedes, seguimos las noticias y las obras de este gran autor de nuestro tiempo.

Galo Galarza
Sydney, 6 de septiembre de 2005

Michael Handelsman,
LEYENDO LA GLOBALIZACIÓN DESDE
LA MITAD DEL MUNDO:
IDENTIDAD Y RESISTENCIA EN EL ECUADOR
Quito: Editorial El Conejo, 2005, 263 pp.

El Ecuador le debe mucho a Michael Handelsman, no solo por su papel esencial, desinteresado y generoso como miembro fundador y actual presidente de la Asociación de Ecuatorianistas, entidad internacional que agrupa a los académicos que estudian, de modo especializado, los múltiples, diversos y siempre cambiantes aspectos de la cultura ecuatoriana y que, por sobre todo, difunden de modo inteligente nuestras letras en las distintas universidades de USA en las que trabajan y, desde luego, en las publicaciones académicas con las que colaboran.

Más allá de esta labor encomiable, Michael Handelsman ha sido un ensayista erudito, paciente, siempre minucioso, que ha analizado la literatura, como muy pocos ecuatorianos lo hemos hecho, en aspectos tanto generales como muy específicos.

A él le debemos aportes indudables y, en muchos casos, inéditos acerca de nuestra literatura; se puede decir que el interés de Handelsman rebasa el ámbito literario y se expande hacia los niveles más altos y complejos de nuestra cultura.

Lo prueban sus numerosos ensayos, hasta ahora nada menos que doce, entre los cuales no podemos dejar de mencionar, entre otros: *Un estudio de la prosa de la mujer ecuatoriana* (2 tomos); *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador*; *IncurSIONES en el mundo literario del Ecuador*; *En torno al verdadero Benjamín Carrión*; *Lo afro y la plurinacionalidad*.

Pues bien, este ecuatorianista y ecuatoriano de corazón que nos visita, como una especie de Melquíades, que nos trae, periódicamente, desde la Universidad de Tennessee, de la cual es profesor titular, noticias no anacrónicas del exterior, como lo hacía el inolvidable personaje de García Márquez, sino muy actuales y nada menos que acerca de nosotros mismos, ahora nos entrega un nuevo libro que junta dos términos que se han creído contradictorios: lo global y lo local. Lo local aquí, es por supuesto, el Ecuador. Y aquello ya tiene que ver con una posición existencial y una filosofía de vida. Si su interés, como lo ha demostrado siempre, es el estudio del Otro, de las otras culturas, de todo aquello que los grandes poderes se preocupan muy bien en ignorar, este modo exhaustivo de conocer nuestro país ratifica esta profunda elección personal y la gran honestidad intelectual de quien la ha mantenido, así de firme, durante tantos años.

Ahora Michael Handelsman nos trae este gran libro: *Leyendo la globalización desde la mitad del mundo: Identidad y resistencias en el Ecuador*.

Hasta aquí, quienes hemos tenido el privilegio de leer este libro exhaustivo, lanzado por Editorial El Conejo, es quizá la obra más ambiciosa de nuestro admirado autor. Son nueve capítulos que tienen que ver con temas tan controverbiales como la misma globalización, la identidad, lo plurinacional, lo pluricultural, las culturas marginales —como la afroecuatoriana—, el contraste entre el mundo también marginal de las rocolas y el Internet.

Y debemos anticipar que no hay asunto importante de la vida ecuatoriana, política también, que la lectura de Handelsman descuide, a veces en capítulos muy especializados que, incluso a quienes estamos familiarizados con la producción bibliográfica de nuestro país, nos ilustran acerca de algunas obras que, o ni siquiera conocíamos, o a las que no habíamos prestado la atención que se merecen.

Nadie como Handelsman ha logrado leer, insistimos, con tanta pasión y paciencia, el relato, el teatro, el ensayo, el cine, y, por cierto, en un lugar destacadísimo, el propio curso de los grandes conflictos que han sacudido nuestra historia actual, como, por ejemplo, en ese formidable capítulo 8 dedicado al fenómeno migratorio que no solo ha cambiado el mapa demográfico del Ecuador, sino también el rumbo de nuestro devenir histórico.

Y el libro se cierra con un capítulo que compara dos libros fundamentales en el mundo de la teoría: *Imperio* de Hard y Negri y esa suerte de réplica brillante que uno de los nuevos y grandes pensadores latinoamericanos, profesor de la Universidad Andina Simón Bolívar, Alejandro Moreano, hace en su tan comentada obra *El apocalipsis perpetuo*.

Abdón Ubidia

William Ospina,
URSÚA,
Bogotá: Alfaguara, 2005, 478 pp.

Nacido en 1954 en los Andes colombianos, William Ospina se ha convertido en una de las figuras literarias más interesantes de la actual Colombia, pues es un escritor (y traductor) cuya escritura se pasea de modo notable por casi todos los géneros: no solo es uno de los poetas más sensibles y de más acabada expresión en el ámbito de las letras hispanoamericanas, sino que ha cultivado con esmero y lucidez la forma del ensayo, ya sea en su variante literaria o en su vertiente cultural, en las que Ospina muestra ser uno de los que mejor ha comprendido, en nuestras democracias frágiles y con gobernantes que no representan a la mayoría de la población, que la política es una actividad que debe estar sostenida (y vigilada) por la cultura, como lo demuestran, solo por citar dos de sus trabajos recientes, *¿Dónde está la franja amarilla?* (1997) y *El surgimiento del globo* (2000).

Justamente en algunas de sus reflexiones de este último trabajo citado se pueden hallar ciertas fuentes que podrían explicar algunos de los derroteros que toma *Ursúa*, primera novela de Ospina, quien se ha empeñado, con claridad meridiana en sus ensayos, en aceptar de manera frontal el orden mental europeo en el que existe la cultura latinoamericana de hoy. Para Ospina no se trata de desdeñar una herencia, una tradición, una lengua, una inserción en un mercado global sino, esencialmente, el objetivo es entender qué elementos de nuestro pasado han determinado nuestros procesos de hoy. Ospina no tiene miedo en insistir en el carácter «mestizo» de nuestras culturas americanas. Él, que ha bebido de los grandes escritores del planeta, no hace aspavientos para reconocer las culturas nacionales latinoamericanas de hoy como mestizas; justamente ese mestizaje sería una condición de nuestra novedad y de nuestra creatividad, redinamizando, a partir de la literatura, un término que los llamados estudios culturales han puesto en entredicho. No se trata, pues, de arribar a nuevos vocabularios cuya novedad precisamente puede estar vacía sino de dotar de contenido renovado y crítico a los conceptos que ya tenemos, y que nos permiten trabajar desde el pensamiento crítico.

Según se desprende de la nota final de *Ursúa*, ésta sería la primera de una serie de tres novelas que «son recuentos de hechos históricos narrados por un personaje de ficción» (473). Estamos ante un intento de ficcionalizar la historia americana, en particular la aventura sin límites de los conquistadores europeos en busca de El Dorado, de las amazonas o de las maravillas del Perú. Esta novela de prosa muy cuidada, precisa y descriptiva, tiene como cometido hacernos revivir (e imaginar) las circunstancias en que se produjo la presencia española en nuestras tierras. El narrador de la novela es un letrado que ha participado en las guerras de conquista del Perú, junto a Pizarro, y que permanece cerca de cincuenta años en tierras americanas. El narrador empieza abordando con intenso asombro toda la gesta de Ursúa, uno de los capitanes más jóvenes que condujo a sus tropas utilizando una gran violencia irracional en contra de la población indígena.

La de Ursúa es la historia de formación de esa especie de antihéroe que él encarna, ya que el narrador no deja de transmitirnos todo su horror frente a los métodos empleados en estas empresas conquistadoras. Ospina nos ofrece un relato acerca del loco camino que exige la búsqueda del poder, el delirio que ocasiona la pretensión de mandar sobre otros hombres. Sin embargo, lo que asombra de la novela es que parte de un supuesto que a veces, por afán de las posiciones ideológicas, parecemos olvidar: la invasión europea fue una obra humana. Con este recordatorio, y entendiendo que «toda frontera está tejida de incertidumbre y de hierro» (19), Ospina nos muestra el lado de lo humano que animó a Ursúa y a los otros que enloquecieron ante la promesa del poder y de la riqueza. De esta suerte, asistimos al drama de estos jóvenes arrancados de sus lares familiares para venir a sucumbir en una naturaleza que casi nunca comprendieron pero que fueron capaces de describir con todas sus dudas y pesimismo.

Algo clave a lo largo de la novela es el afán del autor por documentar la flora, la fauna y el entorno del terreno americano. Pareciera aprovechar Ospina la perspectiva de las primeras miradas europeas de lo americano a fin de construir una especie de catálogo de lo que hubo, de lo que se ha perdido o está por perderse. Por eso mismo, la presencia de la heredad indígena está aquí subrayada en historias, en costumbres, en

mitos, en todo aquello, en fin, que devela de modo decisivo la presencia jamás borrada de nuestras culturas ancestrales. Aquí cobra más sentido aún el mestizaje ante los ojos de Ospina, pues ese sería un valor que define la personalidad y el futuro de nosotros los americanos.

La novela, que se lanza a descubrir la humanidad de los personajes en medio de sus contradicciones y vicios, es un homenaje a la memoria oral que aún persiste en recordarnos la existencia de otra lógica narrativa, es un monumento al arte de narrar: «Todo ser nuevo que encontramos viene de otro relato y es el puente que une dos leyendas y dos mundos» (125) se dice en el texto, lo que reafirma esta voluntad de hacer caber el mundo —en este caso también la versión histórica de un suceso de influencia mundial— en un texto narrado. Todo puede caber en un relato. Todo puede ser narrado, si se dispone de los medios para crear un mundo. La maestría de Ospina consiste, entonces, en ofrecernos la ilusión de un recuento de apariencia histórica pero gobernado por los efectos estéticos de la narrativa literaria.

La novela propone una interpretación no estereotipada de los hechos de la conquista: sin esconder la miserias de aquellos que emprendieron la empresa, y sin cejar en una crítica dura a los resultados de la invasión, esta novela muestra ese universo de intrigas y de humanidad presente en todo acontecimiento histórico. Es también un homenaje a ese componente europeo que nos define, que produjo también hombres que hicieron lo posible por evitar el terrible sufrimiento provocado en el nuevo continente. La prosa directa de *Ursúa* hace que muchas veces el lector dude de si se trata de una narración histórica o de una novela porque, parecería decirnos Ospina, la realidad misma de la conquista americana tuvo forma de novela.

Fernando Balseca
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Cristóbal Zapata,
NO HAY NAVES PARA LESBOS,
Quito: Eskeletra, 2005, 80 pp.

LAS BASES DE UNA ESTÉTICA

Cristóbal Zapata (1968) es uno de los nombres de mayor interés de la nueva literatura ecuatoriana y uno de los más sólidos aportes de Cuenca a esa literatura. Sus cuatro libros publicados hasta la fecha, lo confirman.

Su obra se caracteriza por una franca trasgresión de la norma estética vigente; por una búsqueda que hunde sus raíces en las profundidades de lo erótico universal y que no teme apoderarse de textos ajenos y hacerlos propios, en una especie de envolvente seducción de aquellas apropiaciones que caracterizan a lo posmoderno. Sí, yo me atre-

vería a adscribir la obra de este autor a la posmodernidad, en la que caben perfectamente las iconoclastias, las rupturas, y al mismo tiempo los eclecticismos y los encuentros más insólitos; una visión anárquica del mundo y de la realidad, que encuentra, por supuesto, su expresión cabal en el terreno de lo artístico, y una estética que oscila entre lo realista de nuevo cuño, lo decadentista y una tendencia minimalista, que usa de los recursos poéticos con economía suma.

Veamos unos ejemplos de cada uno de estos rasgos, tomados todos del libro *No hay naves para Lesbos*, pero que igual podrían ejemplificarse a partir de textos de la obra anterior:

Posición iconoclasta

Refiriéndose a una ambigua escena de un filme de Luc Besson dice en *León*: «Amo esta secuencia, como amo estas parejas excéntricas: el adulto y la niña, el poeta y la puta, el hermano y la hermana».

Nadie puede negar la carga de alejamiento de posiciones convencionales, por tanto, de iconoclastia, que contienen estas expresiones y la posición vital y humana que conllevan.

Rupturas y encuentros

En *Estación recoleta* el escriba se desprende, «en una funda», de todas las pertenencias de la mujer amada, en franca ruptura con ella, con su recuerdo, y sin embargo: «era dichoso cada vez que abría / los cajones y las sorprendía / dormidas, encantadas».

Al final, cuando va a refugiarse en la taberna, «a beber en el nombre de tu nombre» (nótese la ritualidad de la frase, que le confiere un carácter casi religioso, eucarístico, en medio de la desolación del amor), su posición no puede ser más antitética, para terminar en la síntesis última y *ecléctica*: «Crucé la calle, entré en la cantina de enfrente / y fui pasado. / Crucé la calle como quien se va para siempre / como quien se recoge a tu lado».

Visión anárquica del mundo

En el poema «No hay naves para Lesbos», que da nombre al volumen que comentamos, existe una definición filosófica que marca las diferencias entre las poéticas tradicionales y la de Zapata: «el deseo —aquello que nos obstinamos en llamar destino». Es un punto de ruptura que clausura las viejas concepciones del *fatum*, el hado, la suerte, y las sustituyen por una fuerza nacida del cuerpo y sus impulsos primarios, eróticos. Esa misma fuerza que mueve el avatar de la muchacha que protagoniza la historia trágica de un ser que teniendo sus cinco minutos de gloria, aspira a desbaratar con su actitud existencial, la moral imperante, y termina siendo víctima de su propio impulso, vuelto autodestructivo de tan apasionado.

Estética realista

En consonancia con aquel realismo sucio del que se habla hoy en la plástica, hay ciertos pasajes que no pueden dejar de sacudir al lector, como aquel de las mujeres del protagonista del poema «Conjuradas», en sus labores abortivas, que las hace «dejar en sucias tinajas de aluminio / membranas, tejidos deshechos...» Momentos como este, o las imágenes del texto «Bacon», resultan de lo más turbadores del volumen, sin perder por ello su oscura carga de belleza.

Decadentismo

Una estética decadente recorre mucha de la obra de Zapata. Pienso que un ejemplo clave en este libro es el que tiene que ver con La muerte de la Virgen de Michelangelo Merisi di Caravaggio, expresado en la prosa que antecede al poema «Porto Ercole, verano de 1610». El cuadro ha sido universalmente reconocido como la plasmación realista —con sus tremendas notas de enfermedad, de hinchazón, de carne humana mordida por el dolor y las postrimerías—, de un hecho que se consideró siempre con un aura sobrenatural, el tránsito de María. Sin embargo, una visión de curioso esteticismo, que rompe moldes, ve la composición cargada de matices, que resultan inconcebiblemente sensuales. Y no solo eso, es el punto de partida de su noción más personal del arte plástico: «El placer estético, y a un nivel profundo, erótico, que me deparó esta célebre pintura... fundarían mi correspondencia con los dominios de la imagen».

No es la única toma de posición en este campo, pero sí quizá la más expresiva.

Minimalismo

La estética minimalista está reiteradamente presente en alguna de la mejor lírica de Zapata. ¡Qué impresionante capacidad del poeta para configurar un mundo en poquísimas palabras! La síntesis, la economía, ensalzadas como las virtudes mayores de lo lírico, por gente sabia de la talla de Hugo Friedrich, se cristalizan en textos como «Inviernos», «Stendhaliana», «Bacon», poblados de visiones desazonantes, «León», «Choros», «Vista aérea de San Luis», y el bellissimo «Arte rupestre», que contiene estas deslumbrantes imágenes sobre los amantes prehistóricos: «Iluminados por el deseo / hacen la luz, la claridad»; «en la penumbra del mundo / un hombre y una mujer/ reinventan el fuego»; «Porque no es la Tierra / lo que el deseo alumbraba / sino la bóveda del cielo».

ITINERARIO HACIA EL YO MÁS ÍNTIMO

Ya en 1992, cuando publicó con Patricio Palomeque el libro de arte *Corona de cuerpos*, Zapata se mostró en toda su dimensión de poeta que no acepta reglas ni convenciones, y nos presentó el romance caballeresco desde el punto de vista del deseo y el encuentro sexual.

Te perderá la carne (1998) y *Baja noche* (2000) continuaron esa línea, que a veces llega a audacias extremas y permite hablar del autor como un genuino representante de la joven literatura erótica del Ecuador. Pero en *Baja noche* irrumpía una nueva vertiente productiva, la autobiográfica. Verdad que casi todo lo lírico lleva esa marca. Y más ampliamente, podríamos decir que cuanto un artista crea contiene una parte de su yo, que se enlaza con los diversos mundos en los que se desarrollan sus vivencias, y decantado, emerge como obra, ya libre de los peligros subjetivos contra los que prevenía César Dávila Andrade.

Por supuesto, en la lírica se dan matices, y, sobre todo a partir del romanticismo, irrumpen en la poesía los sentimientos extremos e íntimos. *Baja noche* contiene uno de los textos confesionales más desgarrados de cuantos haya escrito un poeta entre nosotros, y, hasta la aparición de ese libro, el más hondo y auténtico de los de Zapata. Ese volcarse del dolor, de la ruptura, y la experiencia humana, estremecía.

Ahora en *No hay naves para Lesbos*, el escritor bucea de modo más intenso en sí mismo y extrae de su experiencia algunos de los momentos más vibrantes y hermosos del volumen.

Uno de ellos, y quizá el de mayor relevancia, sea *Tristes páramos*. Prosa lírica en la que Zapata encara, con una conmovedora sinceridad, la tragedia de la muerte temprana de su hijo Ariel; composición de un aliento lírico indiscutible y una economía y precisión admirables.

El lector se siente en el centro mismo del drama humano que sacude al hombre que, desconcertado ante la enfermedad y la muerte del pequeño ser amado, vaga por una urbe extraña, como sonámbulo:

«Tan distante de casa, tan lejos de tu infancia, vas por la ciudad prestada de la nada a la nada, de cualquier lado a ninguna parte.»

Pero no es el único momento de confesión, de vuelco de sentimientos, manejados, eso sí, con un equilibrio magistral.

Con distintas dosis de intensidad, el yo emerge en varias piezas; en la inicial «El gusanito»: «Como una polilla inmune a mis venenos y mis trampas / el amor me corroo pacientemente». Ese mismo amor que le hace sentirse desolado en «Inviernos»: «Tanto tiempo después / la ciudad es la misma / idénticas la tempestad y la tristeza. Apenas ha cambiado el poema / y el nombre de la mujer que no llega».

En «Geodesia», en donde se pasa de la experiencia individual a la histórica, transformando a la mujer en el orbe, y a los perfiles de su cuerpo en paralelos y meridianos; por ello, el poeta puede decir, en tan hermosa expresión: «Me queda también / la línea azul que has dibujado en tu cintura / como aquella otra que imaginaron los geodésicos...// Pongo mi mano sobre tu línea/ y la Tierra es mía».

En *Estación recoleta*, en el que el yo lírico oscila entre la despedida y la reminiscencia, insistentemente, como ya señalamos antes: «Una vez más / oficiaba la liturgia del adiós.// Me demoré en marcharme / y antes de irme / un sábado del verano / me dejé llevar —o fingí dejarme— / hasta el parque donde nos citamos / una tarde de diciembre...» El texto, bastante reiterativo, revela claramente las bajamares y pleamares del fin de una conflictiva relación.

HACIA LESBOS

Diecinueve espléndidos poemas y prosas líricas conforman este gran libro. La última es de Onetti. Zapata la incluye no como suya, pero está tan perfectamente ensamblada con el conjunto de sus *trabajos de amor perdidos*, como diría Shakespeare, que se amolda a la perfección a la temática y al desarrollo del poemario. Y saber elegir el texto apropiado para hacerlo parte de los suyos, es también mérito creativo de un escritor, aunque más de un lector pueda sentirse chocado.

Dice María Augusta Vintimilla que «Es admirable la precisa composición de cada poema...» y asimismo, que el libro está «enraizado en sus poemarios anteriores, algunas de cuyas líneas maestras continúa —como ese diálogo con un extenso registro de textos culturales—, pero también con aperturas que dejan vislumbrar nuevos comienzos...»

Sí, Zapata llega en *No hay naves para Lesbos* a un punto de alta calidad en los textos que conforman el poemario; trabaja sobre motivos que estaban en sus otros títulos, en especial, por supuesto, la cultura, una de sus más altas y hondas pasiones, y lo hace cada vez con mayor dominio del oficio y el instrumento lingüístico, y más bien con pocas falencias, lo que nos permite afirmar que este libro es el anuncio contundente de la madurez que ha alcanzado el autor, manteniendo una línea estética, una concepción del mundo, una forma de enfrentar la vida y el arte, contradictorias, dialécticas, transgresoras, pero profundamente personales.

No hay naves para Lesbos es la concreción de un hacer lírico, exigente, basado en un trabajo incansable sobre los textos; es la negación absoluta del impromptu, de la improvisación, y es la celebración de los temas en las formas más acabadas de la poesía contemporánea no solo de Cuenca, sino del país.

Nos sentimos verdaderamente orgullosos de entregar este libro a unos lectores cultos, ávidos, críticos, y conscientes de que la poesía es una materia en constante evolución; obra que confirma una vocación literaria labrada a fuego, en el centro mismo del cuerpo, el corazón y el talento de un gran autor.

Jorge Dávila Vázquez
 Universidad de Cuenca
 diciembre, 2004

Raúl Vallejo,
CÁNTICOS PARA ORIANA,
 Quito: Seix Barral, 2004, 151 pp.

Aunque por el espíritu del libro quisiera alejarme de la jerga académica, cabe decir que Vallejo vuelve postmoderno un dilema modernista. Me refiero a esa ruptura entre tradición y modernidad que desveló a Yeats y a Eliot y no le quitó el sueño a Joyce, quien la asumió con toda naturalidad. Precisamente, Yeats decía que la sal antigua era la mejor para empacar. Por lo tanto, podemos decir que los *Cánticos para*

Oriana fueron empacados con sal antigua, es decir, con un lenguaje que reinventa, a lo Pierre Menard, el clasicismo y busca crear, a partir de formas clásicas, sus propios mitos formales. Pero el lenguaje, como bien lo sabe el personaje de Borges, sufre el paso de la historia y debe asumirlo para tener sentido en el presente. Sin embargo, la novedad no reside en el uso de formas reconocibles, sino en la percepción del texto como un palimpsesto que fabrica —la erótica convertida en estética— una mitología clásica y, sobre todo, caribeña. De hecho, éste es un cántico caribeño en el que la Oriana del Amadís «se convirtió en dueña» en las playas del Caribe.

Al hablar de formas reconocibles me refiero al repertorio del discurso amoroso, en el que la lectora y el lector reconocen las señas de la tradición romántica, que, en Latinoamérica, se filtró en el bolero a través del Modernismo. Además, el gongorismo de los *Cánticos* y la intención de crear un mundo que se baste a sí mismo los acerca, de manera novedosa, al universo de la poesía pura. Sobre todo, a la tradición del poema absoluto, de la que participan el *Cántico* de Guillén, *Muerte sin fin* de Gorostiza, mencionados por Aguilar Mora en el prólogo, y *Stabat Mater*, del mismo Aguilar Mora. Felizmente, el libro de Raúl Vallejo reabre el diálogo con una poesía que, por desgracia, sigue siendo de culto en Latinoamérica.

Digo que los *Cánticos* se acercan a la poesía pura. Sin embargo, el poema no se cumple en sí mismo, es decir, no solo se complace en construir su propio mundo, ya que la consumación que se busca es doble: erótica y, solo así, ontológica. Aunque ésta se logra a veces, se ve amenazada por una ruptura latente, un «sentido del vacío». Aquí volvemos al bolero, pues como en el bolero, los *Cánticos* son la manifestación de un deseo incesante, un anhelo que se sabe irrealizable. De ese diálogo que no encuentra el objeto del deseo surge, como diría Monsiváis, el «harén ilusorio» de Agustín Lara. De hecho, el libro adopta la forma de un diálogo que se convierte tanto en contrapunto como en letanía, desacralizando, así, el *Cantar de los cantares*. Vallejo recurre al ritmo de la letanía para nombrar el mundo.

Por otra parte, el vacío incesante, de consecuencias sobre todo ontológicas, acerca este texto, me parece, a la obra anterior del autor. Los *Cánticos* son celebración y, al mismo tiempo, *fiesta de solitarios*, título de un libro de Vallejo. Incluso los títulos de los apartados que dividen el poema evidencian la presencia constante del vacío; por lo que al final, el encuentro amoroso produce una «derrota dulce» o «una frágil permanencia», no despecho ni coraje como en el bolero.

Como todo poema total, los *Cánticos* aspiran a la universalidad. Esa duración espaciotemporal, es decir, esa respiración extendida del poema largo hace que los distintos apartados se integren en una unidad en la que cabe toda la experiencia humana: de los Andes a Dupont Circle, de Wall Street a Río. La geografía solo importa si revela las señas de la identidad humana. Para que el reconocimiento sea universal, como quería Whitman, los *Cánticos* no se quedan en el drama estrictamente privado de la pareja porque la experiencia es de todos. En esto también se alejan del bolero.

No hay que olvidar que, esencialmente, se trata de cánticos y cantares. Por eso no es casual que el libro venga acompañado de un disco que, si bien lo convierte en un artefacto postmoderno, también le devuelve su oralidad y, sobre todo, su espíritu medieval. Su avance es a la inversa. El disco, esto es, el poema grabado funda otro discurso que le permite al clasicismo del libro entrar de lleno en la postmodernidad. La

imagen del Amadís en el estudio de grabación, aunque es posterior al libro, se integra a la mitología discursiva que Vallejo funda con sus *Cánticos*, y éstos, clásicos y modernos, son una «nostalgia en tierra extraña».

Leonel Alvarado
Nueva Zelanda, 2005

Jorge Enrique Adoum, coord.,
ANTOLOGÍA ESENCIAL —ECUADOR SIGLO XX—,
(El cuento-La poesía-La novela corta-
El ensayo-La crítica literaria)
Quito: Editorial Eskeletra, 2004

La *Antología esencial —Ecuador siglo XX—*, a no dudarlo continúa y amplía proyectos que en otros momentos se produjeron en el país como la Biblioteca Ecuatoriana Mínima en la década de los 60; la Biblioteca de Autores Ecuatorianos de Clásicos Ariel dirigida por Hernán Rodríguez Castelo; la colección Letras del Ecuador que fundó el poeta y narrador Rafael Díaz Ycaza en la década del 70 cuando presidía la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas; y La gran literatura del 30 que coordinó Miguel Donoso Pareja en los 80 bajo el patrocinio de Editorial El Conejo. Proyectos cada uno con sus peculiaridades y aportes que son más vitales a la hora de los recuentos, y que dada las coyunturas o las «objetividades» que nunca resultan tales por parte de los autores o editores, porque no solo que reflejan alarmantes omisiones, unos, si no que también evidencian «rencores» (subjetividades) que en nuestro medio casi han devenido característica en quienes muy difícilmente podían esforzarse por dejar de lado (lo que fatalmente aún se palpa en los nuevos lectores) las animadversiones y los prejuicios, que siempre sobran.

En esta ocasión los editores han pretendido superar algunas de esas prácticas equívocas, y han tratado, asumiendo los riesgos que toda antología conlleva, brindar una visión que completa, amplía e incluso modifica algunos de los enfoques o «razones» que en su momento suscitaban esas otras selecciones que, a pesar de sus posibles o evidentes limitaciones, hoy son parte, lo reitero, de una historia que por desacuerdos completos o a medias no podemos pasar por alto.

Esta cuidada y preciosa edición de la *Antología esencial —Ecuador siglo XX—*, inicialmente es resultado de largos diálogos y reflexiones entre el editor Ramiro Arias, y el coordinador general, el poeta y crítico Jorge Enrique Adoum. Proyecto que en su realización les llevó, según lo han confesado, un par de años en los que tuvieron que superar más de un inconveniente.

Son cinco tomos, cada uno con su respectivo antologador, que dan cuenta de lo que se ha escrito a lo largo del siglo XX en el Ecuador en poesía, cuento, ensayo, crítica y novela breve.

Quienes asumieron la responsabilidad de preparar cada volumen, lo han hecho desde la visión más amplia, sin otro condicionante que no sea su experiencia como lectores lúcidos y críticos atentos de nuestra tradición, por tanto como apasionados por la palabra. Cada una de estas selecciones, va más allá del obvio y siempre reiterado argumento del «gusto», al que no se trataba de dejar de lado, sino de darle una vuelta de tuerca para que el mismo converja con un rigor que permita a los lectores, de dentro y fuera, evidenciar que ese gusto lo que refleja, digno de destacar, es una percepción que combina perspectivas que dan cuenta de los diversos momentos, rupturas, quiebres de la escritura de creación y el debate de ideas, variado y plural, en nuestro país. Además, esta biblioteca portátil, pone sobre la mesa de la polémica una apuesta directa a lo que ha sido y es la literatura ecuatoriana, juzgada en primera instancia por los cinco antólogos: Alicia Ortega aborda el cuento; Miguel Donoso Pareja armó el tomo de crítica; Raúl Vallejo tuvo a su cargo el ensayo; Hernán Rodríguez Castelo asume la lírica, y Jorge Enrique Adoum, que a más de coordinador general, es el antólogo del tomo, distintivo de esta biblioteca, de novela breve.

La noción de esencial (según el diccionario de la Academia, entre otras acepciones trae la de «notable») que podría resultar pretenciosa si no la entendiéramos como un método, esto es como una estrategia para reiterar lo que por «antología» se entiende desde la idea de *esencial*; esta solo es una aproximación, lo que no quiere decir que sea la última y definitiva; porque sabemos que toda antología siempre es un proyecto por concluir, que tampoco puede ni debe contentar a todos, porque se trata del escogitamiento de un período amplio, no de una colección para no resentirse con nadie.

Esta *Antología esencial*, tanto en los argumentos que cada antologador ofrece para legitimar su propuesta, como en los textos en sí seleccionados, problematiza respecto a las concepciones que en términos de escritura han manejado los creadores ecuatorianos a lo largo de un siglo; además que pone en evidencia cómo ciertos debates y enfoques estéticos y políticos tuvieron eco y recepción entre esos creadores. Este examen de unos textos, es el de una tradición que ante el avasallamiento de la dialéctica globalizante ha sabido y sabe (de ahí la importancia de esta biblioteca) mostrarse como una resistencia no a esas nuevas realidades políticas (a las que no hay que desdeñar de entrada sino someter a un fuerte chequeo crítico), detectando lo que de sometimiento y colonizador tienen esas estrategias de seducción con las que se pretende aniquilar de la aldea local todo aquello que corresponde a sus peculiaridades, de las que la literatura y el arte, dentro del conjunto de la cultura, bien han sabido dar cuenta en este y otros tiempos.

SOBRE NOVELAS BREVES:

UN ANTECEDENTE

Entre nosotros, hay que subrayarlo, a pesar de que el antólogo de este tomo lo haya postergado u obviado, una de las primeras selecciones de novela corta que se abría con *Los Sangurimas* de José de la Cuadra y se cerraba, en un total de doce títulos, con *Dos muertes en una vida* de Alfonso Barrera Valverde, que a su vez incluía a tres autores del XIX: Miguel Riofrío con *La emancipada*, Juan León Mera con *Un matrimonio inconveniente* y Carlos Tobar con *Timoleón Coloma*, la llevó a plena reali-

zación Miguel Donoso Pareja y la Editorial El Conejo en los 80 bajo el slogan de «Joyas literarias. Novelas breves del Ecuador».

Algunos títulos como *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio, *Los Sangurimas* de J. de la Cuadra, *Mama Pacha* de J. Icaza, *Arcilla indócil* de Arturo Montesinos Malo, *Ciudad de invierno* de Abdón Ubidia, *Historia de un intruso* de Marco A. Rodríguez, forman parte de la antología concebida por Adoum.

La diferencia con lo reunido en esta *Antología esencial* estriba en la inclusión de *Relatos de Emmanuel* del gran narrador, miembro del mítico «Grupo de Guayaquil», Enrique Gil Gilbert; *La Linares* de Iván Egüez y *Alerta roja* de Juan Andrade Heymann (Donoso en «Joyas literarias» incluyó de este autor *El lagarto en la mano*), a más de incorporar textos que pertenecen a autores como Raúl Vallejo, Huilo Ruales y Vladimiro Rivas.

Esta segunda selección de novela breve, circula después de más de 15 años de la anterior, muestra el poco interés que sobre el género se tiene en el país, que cuenta con muy buenos y excelentes cultores. Quizá ese descuido obedece a que la crítica, como bien lo apunta el poeta Adoum, no ha mirado a la *nouvelle* con la atención y el encanto que el género despierta; en su intenso y polémico ensayo introductorio, Adoum le rinde el homenaje que el género se merece. Además, este volumen nos invita a reconsiderar algunas ideas respecto a los orígenes de nuestra novela, que no nació como sabemos extensa sino breve con *La emancipada* del lojano Miguel Riofrío en un probable 1863, antes de la extensa y denigrada por cierta crítica militante, *Cumandá* (1879) de Juan León Mera, autor de otras «novelitas ecuatorianas».

Dos textos que a su vez, curiosa coincidencia, y a buena hora, corresponden a dos puntos de vista ideológico-políticos opuestos, y que muestran lo que de «drama y paradoja» tenía y tiene la república desde su fundación. «Dramas y paradojas» que acompañarán a quienes en el siglo XX, empezando por el vanguardista Pablo Palacio y continuando con esos otros vanguardistas como De la Cuadra, Icaza, hasta llegar a Abdón Ubidia, Huilo Ruales y Vladimiro Rivas, la novela corta tendría desde su aburguesado origen como parte no solo de las vicisitudes de un género sino de la propia escritura de quienes, desde sus sensibilidades y experiencias harán de la novela corta un «bolo de lodo suburbano» para echarlo, «con guantes de operar», a rodar por esas calles de la ciudad que la contradictoria y compleja modernidad ha trazado, y que la novela breve y larga desde la década del 30 convertirá en escenario ambiguo, vital y apocalíptico, en donde en el rodar de ese bolo hombres y mujeres, al encontrarse con los fragmentos de su yo pedacado, hallarán «carne» de su carne. Novelas que generarán permanentes y renovadoras trasgresiones, que hacen que el burgués género solo tenga como tal su fe de bautizo, porque la vocación de subvertor nadie, nunca, podrá arrebatarlo.

Respecto a la ausencia de mujeres en esta selección, Adoum concluye con esta reflexión que a la vez explica y evalúa lo que la escritura de mujeres define y la *nouvelle* suscita:

Bastará la lectura del «Orden del libro» para advertir que no figura en él ninguna mujer. Las narradoras ecuatorianas, y no solo las del siglo XX, son autoras de novelas y de cuentos, algunos de ellos magníficos, como lo atestiguan los recogidos en el volumen respectivo de la presente antología. Se ha disparatado mucho —tanto desde la crítica acusada de misoginia como desde la muy reciente ginocrítica— en torno al papel de la mujer en la litera-

tura, sea como personaje o como autora, que no intento siquiera avanzar supuestas explicaciones sociológicas o psicológicas. Me basta reafirmar mi convicción de que, así como hay mucha literatura infantil en América Latina y muy poca literatura para niños, abunda una literatura femenina y son raros los logros de una literatura escrita por mujeres. Pero esto no viene al caso, precisamente porque no hay una muestra de ella en las páginas que siguen a esta palabrería.¹

ALREDEDORES DEL CUENTO

Un trabajo que por sus calidades y cualidades lo convierten en una revelación y aporte inobjetable de esta *Antología esencial*, es el tomo dedicado al cuento, preparado por la crítica y académica Alicia Ortega.

Su selección supera aquello que suele ocurrir con ciertas antologías que denotan la comodidad de quienes las trabajaron: repetir las selecciones que otros en momentos diversos hicieron. En este tomo el lector (avisado y el circunstancial) podrá contrastar y evidenciar que a más de considerar otras selecciones, esta es distinta, otra, porque parte de una amplia indagación en lo que es la cuentística ecuatoriana del XX y su recepción crítica.

El estudio introductorio es una carta de navegación por los diversos instantes y procesos de la ficción breve, sin que se agote en lo descriptivo e informativo, pues sucede que como todo buen estudio (los de esta *Antología* lo son) nos brinda y apuesta interpretaciones que dentro de la tradición de nuestra crítica o modalidad de lectura, se muestran iluminadoras.

Alicia Ortega ha hecho un trabajo que se suma, con sus particularidades, a aquellas antologías —lo reconoce— que de una u otra manera señalaron un tránsito: *Antología básica del cuento ecuatoriano*, con varias ediciones, de Eugenia Viteri, *Así en la tierra como en los sueños* de Mario Campaña y *Cuento contigo* de Cecilia Ansaldo.

Al inaugurar su ensayo, Ortega linda y deslinda lo que será materia de su análisis:

Ensayar una reflexión sobre la modernidad del cuento ecuatoriano exige una revisión de dos libros fundacionales: *Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio, publicado en 1927, y *Los que se van*, colección de cuentos de Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta y Joaquín Gallegos Lara, publicado en 1930. El inicio de la historia moderna del género cuentístico en Ecuador apunta, por tanto, a la década de 1920 y enlaza con un conjunto de acontecimientos históricos que incidirán en tres sentidos: en el carácter y trascendencia de las cuentística de esos años, en la elección de sus líneas temáticas, concepción del lenguaje y del universo cultural representado y, por último, en la vocación política e impugnadora de sus escritores y pensadores.²

Todo su análisis se mueve en esas tres líneas interpretativas. Hay que reparar que el estudio de Ortega, intenso y sagaz, a su vez es uno de los más amplios (tiene la autonomía como para editarse como un libro aparte) que del cuento ecuatoriano se haya producido entre nosotros. Estudio, además que se detiene en cada uno de los cuen-

1. Jorge Enrique Adoum, *Antología esencial —Ecuador siglo XX— La novela breve*, Introducción, p. 32.
2. Alicia Ortega, *Antología esencial —Ecuador siglo XX— El cuento*, Introducción, p. 7.

tos antologados, poniéndolos en diálogo con otros así como recreando sus sentidos posibles con los códigos del espectro cultural que los suscita o que los acoge.

Queda flotando una interrogante: ¿los autores seleccionados en este volumen son todos los que había que considerar? Sin duda que por ser una antología que da cuenta de un siglo del cuento ecuatoriano, es posible que algunas omisiones correspondan en estricto a las razones que hacen que una selección siempre sea una propuesta o una lectura-apuesta, esto es, una lectura por concluir, por completarse. Por tanto, lo que siempre pesará es esa *apuesta*.

«EL CENTAURO DE LOS GÉNEROS»

Lo mismo sucede con el tomo dedicado al ensayo, en el que Raúl Vallejo, luego de reflexionar y pasar revista a lo que ha significado e implica entre nosotros este género, se detiene, desde la autocrítica, para cuestionar ciertas actitudes y posturas respecto a la relación del crítico con las alharacas de métodos y teorías academicistas, que no es que haya que obviar, sino que antes de utilizar o usufructuar deberíamos someter a una vigilia implacable, que nos permita superar esa suerte de admiración de colonizados por quienes, desde el supuesto pensamiento fuerte, pretenden sorprendernos (esto no es chauvinismo) con descubrimientos de última hora, anulando con una ilegible y densa jerga académica lo que de «herejía» tiene, según el decir de Adorno, el ensayo.

El ensayo, como nos lo recuerda Vallejo citando a Alfonso Reyes, es «el centauro de los géneros», y en los días (habrá que revisar la noción de *día* en el drama y melodrama postmoderno) que corren, como espacio para la especulación, el debate y la confrontación de ideas, ha dado paso a ciertos patetismos discursivos que los *mas media* reclaman como culto al tiempo y la fugacidad, que tendremos que entender como frugalidad y frivolidad. Al respecto, Vallejo formula el siguiente reparo:

Más allá de la memoria y la nostalgia del ensayo, que resultan de comprobar la difícil viabilidad de este género artístico en las condiciones culturales de la sociedad de hoy, mi mayor tristeza es provocada, quizás, por la constatación de que, a fuer de democratismo o modelos academicistas, se ha instalado entre nosotros el desprecio por el estilo que es, más que nada, el desprecio por la estética. En el reino del entretenimiento vivimos bajo la preeminencia de una cultura del espectáculo y la oralidad en la que cualquier confrontación de ideas ha quedado reducido a la destreza de argumentar todo en un minuto y medio frente a las cámaras de televisión. En dicho reino no existen ni tiempo ni lugar para la divagación, para la expansión del pensamiento, para la vitalidad de la palabra inteligente. Ahí la escritura es sacrilegio, una patología autoritaria y jerarquizante de la cultura letrada... solo que los sacerdotes de dicho reino serían incapaces de expresarlo de esa manera.³

Es destacable cómo Raúl Vallejo resuelve una ecuación a primera vista complicada, cómo periodizar, ubicar con coherencia ese maremagno que es el ensayo en el que historia, política, sicología social, antropología cultural, crítica de la cultura, del arte, crónica y testimonio, así como lo especulativo, se chocan, se miran y encubren. La fór-

3. Raúl Vallejo, *Antología esencial —Ecuador siglo XX— El ensayo*, Introducción, pp. 14-15.

mula que acuña es más que acertada, reveladora al haber creado las siguientes divisiones: «El ensayo de tema histórico. El ensayo de tema sociológico. El ensayo de tema filosófico. El ensayo de tema cultural. El ensayo de tema literario».

Está claro que entre los 37 autores reunidos en este volumen, solo hay una mujer: Lupe Rumazo. La lista se complementa con la que se presenta en el tomo dedicado a la crítica literaria. ¿Las mujeres no escriben ensayo en el Ecuador? Sin duda que sí, la prueba está en lo que es el ejercicio de la crítica literaria, pero sucede que muchas otras, lo podemos ver en las páginas editoriales de algunos diarios, ejercen su escritura y opinión a través del artículo periodístico.

En la selección de Vallejo, están nombres fundamentales de la ensayística nacional del XX como Federico González Suárez, José Peralta, Aurelio Espinosa Pólit, Pío Jaramillo Alvarado, Gonzalo Zaldumbide, Leopoldo Benites V., Raúl Andrade, Atanasio Viteri, Isaac J. Barrera, César E. Arroyo, Alejandro Carrión, Fernando Tinajero, Alejandro Moreano, Bolívar Echeverría, entre otros. Voces que construyen un coro plural, lo suficientemente polifónico y múltiple como para intuir cuánto de diverso, polémico y contradictorio nos habita como supuesta totalidad, no definida, permanentemente definiéndose.

DE CRÍTICA Y CRÍTICOS

El controversial novelista y crítico, Miguel Donoso Pareja, da cuenta de lo que la crítica literaria en el Ecuador ha significado y ha producido. Su estudio introductorio, resultado no solo de sus profusas y siempre renovadas y atentas lecturas de nuestra tradición, es consecuencia de su propia praxis y experiencia como lector y crítico que en los talleres literarios que dirigió en México en la década de los setenta y en nuestro país en los ochenta, le permitieron fraguar métodos de lectura, esto es de desciframiento que lo han convertido en un atento y siempre cuestionador lector de lo que se produce en el medio. Donoso parte de las múltiples definiciones de lo que se entiende o se estima como crítica en nuestro medio, llegando a establecer una serie de paradojas y contradicciones que se ventilan como parte de esa intolerancia (¿inmadurez?) de algunos escritores respecto a la crítica, que muchas veces se confunde con la práctica del elogio.

Donoso despliega todo un coro en el que tienen su lugar, obviamente, los autores canónicos, referentes indispensables, cuyas modalidades de lectura van dibujando no solo unas sensibilidades sino las convicciones respecto a cómo se miraba y se examinaba los textos que irían configurando nuestra tradición, hasta llegar a las nuevas formas y sensibilidades del «ejercicio del juicio» que según Martí es la crítica. Formas que en unos casos combinan lo que en su momento las teorías (de ellas se da cuenta) caídas desde todos lados nos otorgaban como posibilidades para entrar a ese universo de palabras en el que volvemos a comprobar que leer es otra forma de crear y recrear: de traducir.

Lo que el antólogo destaca es que esas posibilidades han cuajado porque

Para bien de nuestra literatura y de todos (lectores, creadores y críticos), la crítica en el Ecuador —incluso la más académica y rigurosa, la más voluntariosamente objetiva y cientí-

fica— ha optado mayoritariamente por el ensayo como vehículo expresivo, es decir, por un discurso con libertad de forma y desarrollo, así como de carácter básicamente reflexivo, dejando de lado paulatinamente y desde muy temprano sus propósitos didascálicos y morales (salvo alguna que otra lamentable excepción).⁴

Entre lo que podrían ser puentes con lectores, autor y crítico, Donoso llama la atención cuestionando lo que sucede con los diarios del país y su poco interés por lo que se publica entre nosotros y lo que viene de afuera. El crítico deplora y clama por la ausencia y presencia de los míticos suplementos literarios, que en la década de los 80 y 90 fueron notorios como *La liebre ilustrada*, *Catedral salvaje* y *Matapalo* en Quito, Cuenca y Guayaquil; y la carencia de gentes (no es que no existan, sucede que no tienen espacio) que se ocupen permanentemente en las páginas editoriales y culturales de los diarios de comentar los libros recientes.

Sin duda, no se trata de publicar artículos que devienen fórmulas algebraicas; se trata de plantear textos que generen interés sin caer en el mero elogio, que se conviertan en pistas provocadores para el hipotético lector. Sobre esto, Donoso apunta:

Es más importante señalar, por desgracia, que no hay un solo columnista de las páginas editoriales de nuestros diarios dedicado enteramente a comentar los libros que aparecen en el país o vienen del exterior. Tampoco los hay en las páginas diarias dedicadas a la cultura que los matutinos han creado en sustitución de los desaparecidos suplementos literarios, páginas que, además, tienen un espectro cultural tan grande como para incluir la moda, la música popular grabada, los cuidados de belleza, las pautas para escoger los vinos, los chismes del *jet set* internacional y los del mini (proto, para o pseudo) *jet set* local (que lo tenemos, no faltaba más).⁵

EL LUGAR DE LA LÍRICA

Hernán Rodríguez Castelo, a quien le debemos, entre otras empresas y aportes, la Biblioteca de Autores Ecuatorianos de la ya clásica de Clásicos Ariel, que a pesar de su presentación nada seductora, siempre será un referente fundamental a la hora de ocuparnos de un pasado y de unas fuentes que no solo nos explican mejor, sino que nos complican más a partir de las interrogantes que todo proceso identitario nos plantea.

Autor de un par de antologías, entre las que destaca la que también es clave a la hora de hablar de selecciones: *Antología de la lírica ecuatoriana contemporánea*, publicada en la década de los 70, de la que esta selección de la *Antología esencial* es una suerte (así nos lo advierte el autor) de continuidad y ruptura frente a antecedentes como *La palabra perdurable* (1991), antología de la poesía ecuatoriana preparada por Fernando Balseca y *Poesía viva del Ecuador —Siglo XX—* (1990) que publicó J. E. Adoum.

Salvo en los volúmenes dedicados al cuento, la crítica y la poesía, en los que las escritoras que surgen en la década de los 80 amplían la presencia de la mujer, escasa en

4. Miguel Donoso Pareja, *Antología esencial —Ecuador siglo XX— La crítica literaria*, Introducción, p. 30.

5. *Ibidem*, p. 21.

nuestra literatura, lo que muy bien destaca Adoum en su prólogo, hoy esa presencia, gracias a los nuevos aires de libertad y a los logros que la misma mujer ha conquistado, cada vez es mayor. De ahí que sea más que ilustrativo, decisivo lo que Rodríguez Castelo anota al final de su introducción, fijando una síntesis que condensa el devenir, y la mirada, de la literatura escrita por las mujeres del Ecuador a lo largo del siglo pasado:

Se me antoja ver como una gran síntesis de esa libertad que el siglo conquista en la lírica el salto que se da entre «El hombre que pasa» de Aurora Estrada y *erosonera* de Margarita Laso: de la mujer que ve pasar al hombre que desea, «tan pálida y débil sobre el musgo tendida», a la mujer que lo goza y canta ese gozo primordial y dionisiaco.⁶

Dos miradas, dos temporalidades alternas; dos sensibilidades respecto al cuerpo y el deseo (la primera desde lo contemplativo, la otra desde la asunción del gozo); percepciones que son encaradas desde la escritura poética y que también se visibilizan en los diversos momentos o fracturas que la lírica ecuatoriana iniciada con el Modernismo, que luego pasa a la vanguardia, el postmodernismo (¿o postvanguardia?), hasta llegar a lo que Rodríguez Castelo llama «Transición a la contemporaneidad» y la «Inauguración de la contemporaneidad», para seguir «En busca de continuidades y rupturas» y arribar a «La generación que cierra el siglo».

En cada uno de estos momentos, el antologador hace su evaluación, aplicando el polémico método generacional, destacando las figuras «cumbres» como las denomina de cada generación. En «Transición a la contemporaneidad» es interesante como, entre otros nombres, recupera a dos poetas sobre los que no se ha dicho mucho en el país: Augusto Sacotto Arias y Atanasio Viteri. Del primero comenta:

[...] hace, en 1940, el que me parece el poema paradigmático de la generación: «Sismo» [...] En él la angustia y el dolor que agobian el corazón del poeta ante las catástrofes que flagelaban ya o amenazaban a la humanidad del siglo— hallan poderoso correlato lírico en la ruptura de versos y dislocaciones rítmicas, y en una retórica recia y eficaz: metáforas trágicas, enumeración objetivizante, frialdad descriptiva cuasi documental, repeticiones obsesivas, violentas dislocaciones.⁷

De Viteri, nos da esta aproximación:

[...] fue depurando un juego metafórico riquísimo, hasta hacer de la metáfora instrumento de penetración lúcida y apasionada de motivos de gran intensidad intelectual y cultural ¿así el «señor Zola», recogido en la antología—. Pero volvió a una combinatoria rica de metáforas e imágenes para un férvido captar los oscuros fondos sensuales de la vida y los seres, y con ese instrumental evocó nuestra prehistoria en *La tierra de cristal obscurecida*, libro de los más bellos que se hayan escrito en nuestra literatura, lírico y épico, en el que una fastuosas imaginería y espléndida plenitud verbal adensa climas para cuadros de estupendo brío narrativo y alta emoción.⁸

6. Hernán Rodríguez Castelo, *Antología esencial —Ecuador siglo XX— La poesía*, Introducción, p. 44.

7. *Ibidem*, p. 26.

8. *Ibidem*, p. 27.

Sabemos que una selección de esta naturaleza, cuenta que para ciertos lectores redescubran la obra de autores (como muestra valgan los mencionados) a quienes la crítica local no ha reactualizado o si lo ha hecho no ha pasado de ser como mera referencia. También importa lo que se señala respecto a poetas que el antologador menciona pero, lamentablemente, sus textos no aparecen en la selección, tales como Jorge Martillo, Mario Campaña, Edwin Madrid, Leopoldo Tobar y Roy Sigüenza. Sobre esta «generación que cierra el siglo», se observa lo siguiente:

El humor fue expresión de libertad. Porque esta generación disfruta como ninguna antes la libertad que la lírica ecuatoriana fue conquistando tan apasionada y lúcidamente a lo largo del siglo. Libertad para violar tabúes: el de lo sagrado falsificado en ortodoxias y disciplinas eclesiásticas, el de unas libertades usadas como instrumentos de quienes lo poseen todo para mantener en la ilusión de libertad a quienes perdieron cualquier posibilidad de ser realmente libres, el de la decencia ocultador de toda suerte de hipocresías.⁹

PARA CERRAR EL CICLO

Nadie podrá negar, aún aquellos que desde su perspectiva podrían repetir que aquí «no están todos los son, ni son todos los que están», lo cual es válido para los debates de rigor, pues este es un proyecto que a inicios del siglo XXI, dentro de la tradición nuestra, marca una constante y algunas variantes. Creemos que más allá de los consabidos escamoteos, un proyecto como este merece ser destacado y reconocido no solo por los estudiosos del hecho literario y los creadores del medio, sino por el destinatario de dentro y fuera del país: los lectores múltiples y plurales. A más de los textos antologados que hablan por si solos, cada estudio introductorio se convierte en pieza clave, diálogo de suma y síntesis que sigue las líneas de ese mapa que enuncia y bosqueja el espíritu, entre celebratorio y paradójico, de un país como el Ecuador.

Benedetti, al comentar las antologías de poesía, sostiene algo que está vinculado a esta propuesta de Eskeletra Editorial:

[...] todas las antologías son objetables; entre otras razones porque cada buen lector hace normalmente la suya. Aunque no se lo proponga de modo expreso, irá fichando, mental y sentimentalmente, a sus autores preferidos y a veces tan solo poemas ligados a circunstancias especiales (un amor, una muerte, un nacimiento, un goce inesperado) de su vida. Por eso es difícil que su selección coincida con las que hacen los profesionales de la crítica.¹⁰

Sin duda —los editores lo advierten como para curarse en salud— sabemos, en efecto, que toda antología a más de «objetable» es arbitraria, y que siempre resultará muy complicado que las preferencias personales o de grupo empaten con las que nos ofrece un profesional de la crítica. También sabemos que toda antología es objetiva en tanto que la subjetividad de quien elige está orientada a seleccionar objetos sensibles, que omite a quienes no podía descuidar, pero que incluye, de ahí el aporte y la utili-

9. *Ibidem*, p. 43.

10. Mario Benedetti, *La realidad y la palabra*, Barcelona, Destino, 1991, p. 86.

dad de esta *esencial Antología esencial*, a quienes para cada uno de los antólogos de los cinco volúmenes deben ser tomados en cuenta, porque si alguna razón irrefutable los autoriza, es la de que en ningún momento su subjetividad, ni su lucidez se vio perturbada o ennegrecida por «rencores», prejuicios de alguna laya o desafectos de los que, de seguro, cada uno de nosotros —lectoras y lectores— bien podríamos desnudar y denunciar de cuerpo entero.

Raúl Serrano Sánchez
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador
Quito, octubre, 2004

Gustavo Abad, *El monstruo es el otro: la narrativa social del miedo en Quito*, Quito, 2005, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional / Abya-Yala, Serie Magíster, vol. 58; 76 pp.

Este trabajo explora en hechos y en discursos para entender cómo el aumento de la violencia en Quito ha provocado una serie de respuestas basadas en el miedo, esa forma de relación social inspirada en la desconfianza y el temor al otro.

El primer capítulo, «Ciudad real y ciudad imaginada», contiene una crónica de la ciudad como espacio de existencia y comunicación, y hace un acercamiento a las principales narrativas —oficial, mediática y cotidiana— que contribuyen a la construcción del miedo. El segundo, «La representatividad monstruosa del otro» aborda la manera cómo el poder se afianza sobre los conceptos de orden y de paz para justificar la eliminación de todo lo que, desde su mirada, resulta peligroso, violento y monstruoso. El tercero, «La crisis del Estado social y la imposición de modelos disciplinarios», trata sobre los conceptos de violencia social o estado de violencia más allá de la lucha de clases o la confrontación entre buenos y malos. En el cuarto capítulo, «Violencia y prácticas sociales», se analiza cómo la percepción de inseguridad provoca una ruptura entre los habitantes y su entorno, una crisis de sentidos, en medio de la cual se desarrollan diversas estrategias de sobrevivencia.

Finalmente, se propone: a) reconocer la dimensión política de la violencia, y b) desmontar el esquema de organización maniqueísta del mundo basado en el lugar común de la lucha del bien contra el mal.

Luis Aguilar Monsalve, *Dejen pasar al viento*, Quito, Eskeletra, 2004; 134 pp.

Con estos cuentos, según Cecilia Mafla Bustamante, el narrador ecuatoriano «plasma una amalgama de sentimientos profundos —soledad, angustia, desconfianza, celos, incertidumbres, humillación— mediante recursos narrativos posmodernos, como la metaficción. Muestra una ruptura elocuente del lenguaje convencional a través de colocaciones léxicas novedosas y creativas. La musicalidad de sus reiteraciones fónicas marca una semejanza en el nivel fonético de la lengua, a la vez que destaca la diferencia en los niveles semántico y pragmático. Juega con el tiempo «mañosamente engaños», con los personajes, con los narradores, con los acontecimientos, la realidad

y la memoria, creando suspenso y, como en sus obras anteriores, sorprendiendo al lector con finales insólitos y abiertos.

Carlos Bonfim, *Humor y crónica urbana: ciudades vividas, ciudades imaginadas*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional / Abya-Yala, Serie Magister, vol. 38, 2003; 80 pp.

La risa, aún en sus formas más intrascendentes, inocentes, banales, cumple en la vida diaria el importante papel de proporcionar placer. Pero, además de este carácter vital, la risa cumple, dentro de su importancia social, un papel que podríamos definir como propositivo.

En la crónica, a su vez encontramos una lectura de cómo vivimos la ciudad, cómo la habitamos, cómo la imaginamos. El cronista se configura como un lector privilegiado que mira la vida cotidiana a través de los intersticios, de los márgenes, de los pequeños detalles, y desde ellos recoge —y construye— relatos sobre la ciudad. Y en este proceso define —sin proponérselo explícitamente— una estrategia para pensar las prácticas ciudadanas.

Partiendo de una reflexión inicial en torno a la función social de la risa y de algunos cronistas latinoamericanos que recurren en sus textos al humor, esta obra propone pensar más detenidamente la relación que se divisa entre humor y crónicas urbanas. Plantea, además, que esta relación puede ser definida como una estrategia discursiva. Como un modo alternativo de acercarse a la realidad —como una nueva (y privilegiada) propuesta de lectura de nuestras prácticas cotidianas. Y nos invita a ver qué propuestas subyacen allí, qué lecturas y qué modelos de ciudad y de ciudadano se plasma en aquellos textos.

Eliécer Cárdenas, *Relatos del día libre*, Quito, Eskeletra, 2004; 211 pp.

En *Relatos del día libre*, Eliécer Cárdenas —anotan los editores— vuelve a confirmar su nivel de madurez y destrezas del contar breve, amasado a lo largo de una ya dilatada entrega a la creación literaria.

Estas diez historias lo confirman así; y es más, lo ponen ante nuevos y cada vez más complejos retos respecto a la aventura —siempre innovadora, sin límites— de la ficción cuando con sabiduría y recursos muy bien amalgamados y explotado de manera sutil y auténtica, nos introduce a un universo que es la suma de muchas «pequeñas realidades» como pedía el gran Pablo Palacio; pequeñas realidades (por pequeñas no menos avasalladoras) en las que los temas eternos de los seres humanos nunca dejarán de ser una constante a la hora de forjar historias en las que el amor y el desamor de la primera adolescencia, las incoherencias de la realidad que encaran quienes se saben dueños de toda fría verdad pero que el rato menos pensado los descabros de la cotidianidad están a punto de arrastrar hasta la misma locura; los restos de la memoria

que funde, en una armonía supuesta, los fragmentos de lo que es una y múltiples vidas llenas de la nostalgia acre —conjunción de verdad y mentiras— compartidas con la tribu familiar; así como la conciencia traicionada o la fe que otros traicionan por razones más que prácticas, convirtiendo ese acto irónico en una revelación que quizá es la mejor metáfora de lo que proponen estas historias que a más de un lector —concluida la última página— de inmediato lo llevará a buscar la primera para tratar de encontrar la clave de sus secreto encanto, de esa desazón que provocan.

Este libro mereció el Premio Nacional de Cuento «Joaquín Gallegos Lara», 2004, otorgado por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

Juan Pablo Castro Rodas, *La noche japonesa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2004; 87 pp.

A propósito de esta *nouvelle*, Roberto Sánchez Cañar plantea: ¿Qué pasa cuando los hilos gruesos de lo cotidiano se desgajan? Y se desgajan. Y no nos damos cuenta, o sí, pero no estamos dispuestos a mover un dedo, o movemos todos y el brazo y la mano, y sabemos que los movemos, y las cosas nos extrañan de tal manera que nos resulta imposible dejar de caminar —inexorablemente— hacia una pendiente que conocemos bien, sin regreso, sin pausa, sin tragedia, sin drama, como las personas de esta novela. Una dulce decadencia que desciende, como una novela de Oé, como un *Trópico de cáncer*, como una persona secreta que nos fascina.

El escritor ecuatoriano J. P. Castro Rodas es autor del poemario *El camino del gris* y de las novelas *Ortiz* y *La estética de la gordura*.

Jorge Dávila Vázquez, *La luz en el abismo y otros cuentos*, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por El Libro y la Lectura, Colección Cuarto Creciente, 2004; 165 pp.

Este volumen es una antología personal, en el que Dávila Vázquez ha reunido cuentos escritos en diversos momentos de su ya dilata presencia en la narrativa ecuatoriana actual. Se incluye el texto que da título al volumen (formaba parte de una antología ya agotada) y que es una suerte de homenaje al maestro del relato latinoamericano, el lojano Pablo Palacio.

El narrador cuenca Jorge Dávila Vázquez —apunta el novelista Iván Egúez— es el minucioso picapedrero de lo cotidiano. Su cuentística fluye entre las buenas conciencias provincianas y la depurada técnica universal del relato. Se apropia de todo lo que ve para dejar constancia de una época mojigata y egoísta. Ha cultivado con gula el cuento breve y ha logrado aquello que es patrimonio de los buenos narradores: una impronta que lo singulariza y hace que el lector identifique sus estampas como las de un artista inconfundible.

Iván Egüez, *Letra para salsa con final cantante*, Quito, Ediciones El Búho, 2005; 102 pp.

El crítico cubano Agenor Martí ha dicho que «esta novela logra con creces que un amargo hecho, insólito, grotesco y banal —que durante semanas recorrió los medios de comunicación del planeta y en particular los del Ecuador—, adquiera mediante la elaboración literaria categoría excepcional y se instale definitivamente en el acervo literario latinoamericano».

Se refiere a la emasculación que Lorena Bobbit provocara a su marido, el ex marine John Wyne Bobbit y que fuera objeto de un sonado juicio en los Estados Unidos de Norteamérica en el que la ecuatoriana, nacida en Bucay, resultó absuelta.

La novela está construida desde los recuerdos de Evo, un migrante que había regresado meses atrás a su tierra (y cuyo drama será parte del relato simbolizando el amor en su pureza primitiva), que ha reunido una serie de testimonios que se van articulando como arreglos instrumentales para esta polifonía. Las voces se acoplan y surgen de todas partes para construir una narración llena de pasión y oficio en la literatura.

Egüez aborda esta historia con una nueva y honda perspectiva —añade Martí—: la humanidad de quienes protagonizaron tal hecho, y la narra por medio de las voces de esos personajes, en una polifonía en espiral que avanza, inexorable, hasta un final no por conocido menos sorprendente. Amena, reveladora, conmovedora, esta novela corta se inscribe entre esas narraciones que, súbitamente, ingresa con donaire en la dimensión literaria, es decir, en el ámbito donde el olvido no impone su dominio.

Esta novela corta está construida con precisión, un lenguaje impecable y un ritmo que conduce al lector por una ruta en la que, a pesar de constatar lo que ya sabe, se da cuenta de cuán poco ha sabido de los seres que protagonizaron esa historia cruel.

Iván Egüez (Quito, 1944) es uno de los más sólidos escritores ecuatorianos; autor de una obra en la que se destacan, entre otros, *La Linares* (novela, 1975); *Pájara la memoria* (novela 1985); *Sonata para sordos* (novela, 1999); *El triple salto* (cuentos, 1981); *Ánima pávora* (cuentos, 1990); *Historias leves* (cuentos, 1995); *Calibre catapulta* (poesía, 1969); *Buscavida rifamuerte* (poesía, 1975); *Libre amor* (poesía, 1999).

María del Carmen Garcés, *Sé mis ojos*, Quito, Sur Editores, 2004; 118 pp.

Un magnífico conjunto de relatos, comenta Iam Lima, escritos desde un punto de vista inteligente y cáustico: *Sé mis ojos* es una crónica de la necesidad más poderosa que el miedo, que lleva a sus personajes a oponer resistencias, golpear, y a veces derribar los límites impuestos por una sociedad que no siempre consigue encasillarlos.

Lírica, pero limpia de florituras, irónica a ratos, a ratos desgarrada, la prosa de María del Carmen Garcés (nacida en Latacunga) renueva los temas del amor, la locura, la guerra, la supervivencia, conformando un poderoso fresco de situaciones y caracteres que se niegan a desaparecer de la memoria.

Garcés es autora de dos cuentarios más: *Mírame a los ojos* (1995) y *Cuando ella devolvió el beso* (2001).

Ubaldo Gil, *La noche en que fui Cristóbal Colón*, Quito, Eskeletra / Editorial Mar Abierto, 2005; 138 pp.

Esta colección de diecisiete textos —anota Miguel Donoso Pareja— es armónica y sólida, con un nivel medio que excede lo meramente bueno y nunca tiene un descenso. Esta calidad es el resultado de un desarrollo serio y sin apresuramientos, de la conciencia de que no basta tener condiciones y la vocación sino que es necesario «adquirir la dificultad», es decir, el oficio. Esta conjunción la ha logrado el autor a partir de su talento —sin el cual todo habría sido inútil—, trabajo, rigor, disciplina, estudio y autocrítica. Lo digo sin ambages. *La noche en que fui Cristóbal Colón* es un libro en que se dan la mano lo sobrio y lo tierno, la intensidad y el desentrañamiento de una amplia gama de vivencias y emociones. En otros términos, se trata de una lectura grata y aleccionadora, digna de la mayor atención.

Ubaldo Gil (Manta, 1965) con anterioridad ha publicado el ensayo *Metafísica y transtextualidad en la narrativa de Borges* y los volúmenes de cuento: *Trama sin utopía* (1993) y *No lo hagas en Navidad* (2003) que incluye la novela breve *Amor más allá de Madrid*.

José Hidalgo Pallares, *Historias cercanas*, Quito, Editorial El Conejo, 2005; 104 pp.

Este es el segundo libro de José Hidalgo Pallares (Quito, 1980). Con el primero, *La vida oscura* (2003) se mostró como un escritor de vocación, de escritura pulcra e interesado en abordar el sentido complejo de lo humano. En este segundo libro, Hidalgo reafirma aquello que se vislumbraba como un proyecto en ocho textos de plena realización narrativa.

Señala el editor que estos cuentos plantean imágenes sencillas de personajes igualmente sencillos pero de fuerte contenido humano y gran profundidad. Estas historias están ambientadas en espacios cotidianos y su autor saca provecho del manejo de la tensión y una resolución sorpresiva siguiendo las normas del cuento clásico. Todos los temas de nuestra vida: el amor, los miedos, la desesperanza, son tratados en estos cuentos con un despliegue de escritura sobria, sugestiva, que no teme ni a la ironía ni al humor.

Este libro ganó el Premio Joaquín Gallegos Lara 2005.

Cecilia Lanza Lobo, *Crónicas de la identidad: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional / Abya-Yala, Serie Magíster, vol. 56, 2004; 132 pp.

La apuesta de este texto radica en afirmar que la crónica es capaz de diluir la frontera entre autor, texto y lector hasta fundir el relato con la propia realidad. Aunque es evidente que la ciudad letrada aún se mantiene como fuente de nuestros imaginarios, las nuevas prácticas discursivas han hecho posible el traslado del discurso de la identidad, desde la institución del Estado nacional hacia el espacio de las mediaciones donde circulan los relatos de la ciudadanía mediática que configuran hoy nuestras identidades heterogéneas, pluriculturales, transgenéricas.

En este espacio se instala la crónica como relato anfibio capaz de aprehender la nueva realidad desafiando las categorías tradicionales de (re)presentación. Esta cualidad define el lugar de enunciación de la crónica que asume la vida como relato, capaz de articular tres discursos: el concierto polifónico de las voces de alteridad, la centralidad de los márgenes y la mitificación de la vida cotidiana.

Con el fin del siglo XX como escenario, se trata de responder por la manera en que las crónicas de Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel han ido y van construyendo el imaginario de nuestras identidades, desde el terreno literario, pasando por el dominio de su práctica en el espacio periodístico y literario, hasta instalarse hoy como la narrativa posmoderna por excelencia. Por eso, este trabajo es una crónica personal de esa crónica colectiva que es el imaginario continental.

Christian León, *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*, Quito, 2005, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional / Abya-Yala, Serie Magíster, vol. 64; 106 pp.

En los últimos quince años se produjo en América Latina un gran número de películas que abordaron con desencanto la vida de los personajes marginales de la gran urbe. Los filmes configuran una tendencia en el cine regional que ha empezado a denominarse «realismo sucio». Este libro plantea un análisis de las implicaciones sociales, culturales y cinematográficas del fenómeno a partir del concepto de «cine de la marginalidad». Filmes como *Rodrigo D. no futuro* (1990), *Pizza, birra y faso* (1990), *La vendedora de rosas* (1998), *Ratas, ratones y rateros* (1999), *Amores perros* (2002) y *Un oso rojo* (2002) son examinados con minuciosidad para descubrir el horizonte discursivo que los explica.

El cine de la marginalidad define una nueva situación histórica nacida del agotamiento del paradigma «nuevo cine latinoamericano» surgido en los años de 1970. Plantea una singular combinación de modelos narrativos de ficción y procedimientos

documentales a través de la apropiación de géneros cinematográficos del primer mundo desde la periferia. Se caracteriza por reconstruir el punto de vista del sujeto marginal más allá de las narrativas de redención y progreso propias de la cultura ilustrada. De ahí que el autor sostenga que este cine introduce en la escena pública la vivencia de los sujetos y las subculturas excluidas de las instituciones sociales. Sin embargo, esta visibilización del mundo marginal, lejos de ser transparente y apacible, muestra la imagen intraducible y violenta del sujeto subalterno, que desafía al propio relato cinematográfico y deja ver el límite de la racionalidad capitalista y la cultura letrada.

Edwin Madrid, *Mordiendo el frío*, Madrid, Colección Visor de Poesía, 2004; 66 pp.

Con este poemario, Edwin Madrid (Quito, 1961) ganó el IV Premio Casa de América de Poesía Americana, concedido por un jurado integrado por Mario Benedetti, Luis García Montero, Jesús García Sánchez, Ángel González y Anna María Rodríguez.

Este poemario está conformado por textos de poesía en prosa, cuidadosamente contruidos en la tradición del epigrama, articulados bajo el tema del amor erótico. Madrid tiene registros en los que el amor y el humor se engarzan libremente como el sexo que disfruta el hablante lírico a plenitud: «En el bosque, luego de desnudarla, le cubría con hojas hasta que el sol cayera. La muchacha olía a eucalipto y de su entrepierna salía una fragancia a mundo que retenía en la punta de mi lengua por más de una semana».

Asimismo, la voz poética del libro mantiene una continua evocación de lo que ha sido la experiencia vital de la piel y su estremecimiento: «Amelia no es una muchacha. Es el diablo metido en un cuerpo terso y afebrado. Con ella mis días tuvieron el aroma de la hierba buena o fueron una cama cubierta de chinches».

Edwin Madrid ha publicado, entre otros poemarios: *Oh muerte de pequeños senos de oro* (1987); *Celebridad* (1990); *Caballos e iguanas* (1993); *Tentación del otro* (1995); *Tambor sagrado y otros poemas* (1996); *Puertas abiertas* (2000) —poemario traducido al inglés y al árabe—.

Sonia Manzano, *Eses fatales*, Guayaquil / Quito, Báez Editor / Libresa, 2005; 156 pp.

«Encontré a mi madre comiendo de sus propias heces fecales un domingo de hacer ya casi un año atrás.» Así comienza esta novela que, según sus editores, es una obra destinada a formar parte de la antología de lo prohibido; una novela maldita, contada con pasión en la que desfilan escritoras, hetarias, musas, coprófagas, devotas del amor lésbico. Dice la narradora de la novela: «Por fin he podido romper mi botella de champagne sobre la quilla balanceante de mi primera, y quizás mi última, novela lésbica...»

Sonia Manzano, (Guayaquil, 1947) ha publicado, entre otros títulos, en poesía: *Full de reinas* (1991), *Patente de corza* (1997); en novela: *Y no abras la ventana toda-*

vía (Primer Premio de la II Biental de novela ecuatoriana, 1993), y *Que se quede el infinito sin estrellas* (2001); su cuentario *Flujo escarlata* (1999) ganó el Premio Joaquín Gallegos Lara, al mejor libro de cuentos publicado en ese año.

James Martínez, *Los planes del reino*, Cuenca, Universidad de Cuenca / Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Colección La (h)onda de David, vol. 13, 2004; 76 pp.

Galo Alfredo Torres, anota sobre este texto de James Martínez (Guayaquil, 1949): En el Trópico, al Sur, allí donde los hombres, el tiempo y el amor corren acunados entre dos enormes sábanas —la azul del mar y la verde del bananal—, se alzan estos cantos que saben a sal y fruta: sustancias primeras y fundantes.

He aquí los sonidos con los que el poeta atestigua su estar-en-el-mundo. Estos son los trazos con los que se confiesa y perdona; estas las cadencias con que recuerda y olvida.

Purificada revelación de los días y su dramaturgia, en *Los planes del reino*, James Martínez va de la gloria al lamento, de la imagen —hecha de yodo, agua y verdor— al ritmo —reposado, amplio y sentencioso—. Asistimos, pues a la heredad de un hombre que ha transitado soles y lechos, de una vida que, devenida palabra y eco, ha alcanzado la suprema edad de la sabiduría.

María Luisa Martínez, *La novelística de Miguel Donoso: la desgarradura de una errancia*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional / Aby-Yala, Serie Magister, vol. 57, 2004; 92, pp.

Este estudio es una aproximación al proyecto narrativo del ecuatoriano Miguel Donoso Pareja; buscando hacer más explícito el material literario que nutre sus novelas y que establece un diálogo de largo aliento con la teoría novelística que se construye en Latinoamérica a partir de los años setenta del siglo anterior.

Indagar en los límites narrativos de novelas como *Henry Black*, *Días tras día*, *Nunca más el mar*, *Hoy empiezo a acordarme*, *La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona* y *A río revuelto*, nos conduce hacia la prefiguración del concepto de lo literario, del escritor y del mundo que son ficcionalizados por Donoso Pareja y que al mismo tiempo lo ficcionalizan en forma de vacío, de mito.

La idea que guía este trabajo crítico es la búsqueda de un lenguaje que permita la apertura de otro: el placer de la lectura.

María Fernanda Moscoso, *Al otro lado del espejo: el mundo infantil en el nuevo cuento ecuatoriano* Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional / Abya-Yala, Serie Magíster, vol. 61, 2004; 68 pp.

La propuesta del presente ensayo gira alrededor de un corpus de cuentos que hablan sobre niños y niñas; así, *Al otro lado del espejo: el mundo infantil en el nuevo cuento ecuatoriano* constituye una lectura de las imágenes del mundo infantil en algunas narraciones escritas a partir de 1970 en el Ecuador.

Para ello se realiza un recorrido por distintos relatos que hablan sobre niños y niñas para establecer la relación entre el recuerdo, la memoria y la escritura. Luego, se establecen los lugares antropológicos de los textos y sus implicaciones en el interior de los relatos. El análisis de los cuentos —a través de las preguntas ¿qué es el mundo infantil?, ¿cuál es la mirada del adulto sobre los niños y niñas?, ¿cómo se construye la infancia en la literatura?— presenta a unos infantes que han sido expulsados del paraíso para pertenecer al mundo de la cultura y que, sin embargo, se convierten en monstruos que son arrojados nuevamente y que habitan, probablemente, en la escritura, con lo cual se cierra una especie de historia circular sobre la infancia.

Huilo Ruales Hualca, *Mal de ojo*, Quito, Eskeletra, 2a. ed., 2005; 144 pp.

Esta segunda edición de la primera novela de Huilo Ruales Hualca (Ibarra, 1947), actualmente residente en Francia, corrige la versión que se publicara en Salamanca por parte de la editorial Parásito, texto traducido al alemán (Editorial Horlemann) y que fuera escogido, junto a otra obra latinoamericana, para integrar *Literaturenklub* (colección en lengua alemana de literatura no europea).

A propósito de *Maldejo*, el escritor Byron Rodríguez comenta: «En Rioseco, fantasmal y esperpéntica, dos seres, Fantoche y Chela, sobreviven en la nada. Es un pueblo abandonado, en el cual el vacío que dejó el naufragio de los días inunda todos los rincones, como una lluvia larga y amarillenta. Los dos seres deambulan por las calles solitarias, por las casas derruidas, llenas de polvo y olvido. A los dos les acompaña la memoria de los muertos, de los hechos esenciales del pueblo y siempre la soledad como una sórdida herrumbre. *Maldejo*, la novela de Huilo Ruales, abre la puerta de un sueño agónico, del cual ningún lector saldrá indemne. Escrita con un lenguaje claro y conciso, la fuerza de *Maldejo* reside en la plasticidad de las imágenes. Un ejemplo: «Pero con el moño canoso, el polvo rosado, la pintura roja en su boca media ajada, los aretes y el collar, parecía una novia antigua y usada». Una bella novela, concluye Rodríguez.

Por su parte, la crítica alemana Ania Müller anota que «Hualca goza de las palabras como un gourmet. Su lenguaje, mientras se le desliza en la boca, se convierte en fuego pirotécnico. El poder de su palabra erige un mundo habitado de imágenes im-

presionantes que abren los ojos y los oídos del lector para transformar lo ordinario en cosas nunca vistas ni oídas».

El poeta Ramiro Oviedo, ha escrito: «[...] la historia de una Gran Catástrofe, después de la cual a lo mejor todo puede re-comenzar, gracias a la memoria tatuada en *Maldejojo*, libro de destrucción masiva y declaración de amor al mismo tiempo».

Esta reedición acerca un texto que no llegó a circular en su momento entre los lectores ecuatorianos de Ruales Hualca, autor de otros cuentarios como *Y todo este rollo también a mí me jode*, *Loca para loca la loca*, *Fetiché fantoche*, *Historias de la ciudad prohibida* (antología). Como poeta ha publicado *El ángel de la gasolina*, y como dramaturgo: *Añicos*, *El que sale al último que apague la luz* y *Satango*, todas representadas en Quito y Europa. La obra de este autor ha merecido reconocimientos como el premio Hispanoamericano de cuento «Rodolfo Walsh» (1982), el nacional Diario *Últimas Noticias* (1984), el Joaquín Gallegos Lara (1987) y el «Aurelio Espinosa Pólit» (1994).

Álvaro Samaniego, *Las reglas del circo*, Quito, Santillana, 2005; 195 pp.

Un circo que se estrella contra la modernidad. Un mundo que se desmorona atrapado por la nostalgia de un tiempo que ya no existe más. La imposibilidad de la magia en medio del cinismo de la urbe para la que el circo se quedó en la atracción de las ferias de pueblo.

Esta novela relata los estertores que padecen los curiosos habitantes de un circo y la manera cómo se desmoronan las ilusiones de quienes todavía están encandilados por ese mundo signado por la soledad y la decadencia en medio de una sociedad global que todo lo arrasa. En medio de todo, los seres humanos que habitan el circo intentan salvarse a partir de sus propias leyes, producto de una ética particular en la que las nociones del bien y del mal están en relación directa con la posibilidad de sobrevivir.

Esta es la primera novela de Álvaro Samaniego (Quito, 1963), de oficio periodista que ha publicado con anterioridad un libro de cuentos, *Las voluntades rotas* (1996), y otro de relatos periodísticos: *Crónicas de héroes y mártires* (2000).

Iván Ulchur Collazos, *Las no veladas vidas de Magnus Shorter*, Quito, Grupo Editorial Norma, 2004; 192 pp.

Magnus Shorter quiso ser sacerdote; después tomó el acordeón y se fue por la vida. Nos cuenta su historia, de pronto iluminado por un *graffiti* en latín (*haec res laudabitur in aeternum*) que lee en un baño de la Universidad de Texas, hasta llegar al puerto seguro de la vida matrimonial.

La novela está salpica de humor, llena de chistes sobre todo y todos, de tal forma que el texto está construido en clave irreverente. Articulada en la estructura del viaje y la reflexión desde los elementos de la cultura no académica, esta novela contada con

pasión, nos conduce por los caminos de una vida en busca de todo que al final se topa con el amor: Magnus encuentra a Morgana y juntos llegan a Quito, puerto simbólico en los Andes.

Tal vez en los profundos y múltiples *graffiti* que enmarcan esta historia esté la clave del delicioso viaje que emprendemos cuando levantamos anclas en compañía del argonauta Magnus Shorter, pirata de biblioteca, virtuoso de la música popular, soñador de pueblos felices y corsario constante de los ardores de su sin par, hermosa y lujuriosa Morgana.

Iván Ulchur, colombiano, ha publicado *García Márquez: del humor y otros dominios* (ensayo, 1997).

Raúl Vallejo, *Vastas soledades breves. Cuentos escogidos*, Cuenca, Universidad de Cuenca / Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Colección Triformidad, No. 18, 2004; 57 pp.

Este volumen recoge, desde las predilecciones del autor y dedicado a un público colegial, algunos de los cuentos breves que ha escrito desde que en 1976 publicara *Cuento a cuento cuento*, hasta *Huellas de amor eterno* (Premio Nacional «Aurelio Espinosa Pólit», 1999), e incluye dos cuentos inéditos en libro.

Según el crítico Jorge Dávila Vázquez, Vallejo Corral «nació para cuentista. No había cumplido dieciséis años, y ya escandalizó a la burguesía de su entorno, con un libro de relatos balbuceantes y cargado de esas verdades que solo conoce, sufre y vive la adolescencia.

Desde ese tiempo, ahora ya un tanto lejano, Vallejo no ha dejado de aportar al cuento ecuatoriano con su humor, su erudición y sus tremendas ganas de narrar, que parecen renovarse en cada nuevo libro.

Con esta selección —concluye Dávila Vázquez— los lectores pondrán apreciar la variedad, la imaginación y la evolución del oficio de un notable relatista ecuatoriano de hoy».

Sara Vanegas Coveña, *Versos trashuman-tes (Selección de textos) 1980-2004*, Cuenca, Universidad de Cuenca / Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Colección Triformidad, No. 20, 2004; 79 pp.

Sobre la poesía de la autora cuencana, el crítico español, Juan Ruiz de Torres, anota: «El lenguaje de Sara que desconstruye ritmo, rima, medida, signos de puntuación, crea un clima impersonal, como de lienzo pictórico, muy cercano a las abstracciones de Ritsos. La sensación de alejamiento es siempre muy intensa. Incluso en poemas personales, en cierto modo parientes de la poesía oriental, aún del haiku.

Poesía para leer y releer. Quizás intelectual en exceso, pero su bello y complejo hermetismo se entrega con poco esfuerzo».

El crítico y narrador, Jorge Dávila Vázquez, estima que Sara Vanégas, es «el nombre más grande de la poesía nuestra de hoy [...] La tendencia hacia una estricta economía de la lírica ha hecho de la autora la representante de una de las tendencias capitales de la poesía del siglo veinte entre nosotros».

Este libro obtuvo el Premio Nacional de Poesía «Jorge Carera Andrade», concedido por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito en el 2004.

Diego Velasco Andrade, *Alquimias*, Quito, K-oz Editorial, Colección El zaguán de aluminio, 2004; 213 pp.

Cómo transmutar veinte años de poesía y no morir porfiando en el intento... Eso parecería decirnos —apuntan los editores— Diego Velasco Andrade —una de las voces fundamentales de la llamada «generación de los talleres» en el Ecuador—, en estas sus *Alquimias*: selección personal de su casi «anónima», pero valiosa obra poética. Fiel reflejo de una búsqueda incesante de «quintas esencias», «elíxires rojos» y «piedras filosofales», con las que persigue abordar La natura, El amor, La filosofía, El arte y La muerte: esenciales arquetipos de una creación poética trascendente, de quien en la década de los ochenta formó parte del taller de literatura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana que coordinó el novelista Miguel Donoso Pareja.