

*diecisiete*

I semestre/2004



# kipus

ISSN 1561-0172

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •



triplicado

# kipus

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

diecisiete



I. semestre/2004

## CONTENIDO

### HOMENAJE

RAÚL VALLEJO 3 Con Neruda, siempre

### ESTUDIOS

- MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ 9 El lugar de las *Odas elementales* en la imaginación poética nerudiana
- RAÚL SERRANO SÁNCHEZ 19 «Tango del viudo»: entre lo vivido y lo poetizado
- LEONEL ALVARADO 33 Una estética de las cosas viejas: modernismo, barroco y marxismo en la literatura centroamericana
- MARTHA RODRÍGUEZ 45 ¿Globalización de la palabra?
- LUIS A. AGUILAR MONSALVE 55 La narrativa ecuatoriana contemporánea a partir de la década de 1970
- LUIS HACHIM LARA 69 Sujeto y proyecto ilustrado en el *Compendio de la historia geográfica, natural y civil del reyno de Chile (1776)* del abate Juan Ignacio Molina
- ANA SABRINA GONZÁLEZ 83 La polémica Joaquín Gallegos Lara-Pablo Palacin y su relación con la polémica Collazos-Cortázar

|                          |            |   |
|--------------------------|------------|---|
| <b>CRÍTICA</b>           |            |   |
| WILFRIDO H. CORRAL       | <b>87</b>  | El realismo histórico y la crítica indirecta  |
| DENISE LEÓN              | <b>93</b>  | El discurso criminal del Estado en <i>Soy paciente</i> de Ana María Shua  |
| MICHAEL HANDELSMAN       | <b>103</b> | Entre el bolero y el Internet: reflexiones desde la mitad del mundo   |
| IGNACIO SÁNCHEZ PRADO    | <b>113</b> | La novela a la muerte de los proyectos: <i>La virgen de los sicarios</i> frente a <i>De sobremesa</i>               |
| <b>RESEÑAS</b>           |            |   |
| ANTONIO RODRÍGUEZ VICÉNS | <b>129</b> | <i>Diccionario de El Quijote</i>  |
| YANNA HADATTY MORA       | <b>136</b> | <i>Autofagia y narración: estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935</i> |
| JORGE VELASCO MACKENZIE  | <b>140</b> | <i>Río de sombras</i>   |
| MARtha CHÁVEZ            | <b>145</b> | <i>Uno de estos días virtuales</i>  |
| JORGE DÁVILA VÁZQUEZ     | <b>148</b> | <i>César Dávila Andrade, combate poético y suicidio</i>   |
| YVONNE ZÚÑIGA            | <b>150</b> | <i>El aldabón del sueño</i>   |
| CARLOS VALLEJO           | <b>153</b> | <i>En mi cuerpo no soy libre</i>  |
| SANDRA URIBE             | <b>154</b> | <i>Sola sin tilde</i>   |
| SANTIAGO ARGÜELLO MEJÍA  | <b>158</b> | <i>Cuesta arriba</i>  |
| CAROLINA ANDRADE         | <b>161</b> | <i>Revista y revuelta</i>   |
| GRÍNOR ROJO              | <b>164</b> | <i>Diez tesis sobre la crítica</i>  |
| RICARDO MARURI CASTILLO  | <b>178</b> | <i>Presidio en el paraiso</i>   |
| ABDÓN UBIDIA             | <b>179</b> | <i>La Madriguera</i>  |
| <b>COLABORADORES</b>     | <b>185</b> |   |

## CON NERUDA, SIEMPRE

Raúl Vallejo

Con Pablo Neruda, desde el momento en que me enseñó a ver la poesía que habitaba en el íntimo corazón de las cosas, en los chécheres recogidos a nuestro paso transeúnte que vamos acumulando, no por el placer de la posesión sino por la gracia de sentir en ellos la vida que hemos vivido: «Amo / todas / las cosas, / no porque sean / ardientes, / o fragantes, / sino porque / no sé, / porque / este océano es el tuyo, / es el mío: / los botones, / las ruedas, / los pequeños / tesoros / olvidados, / los abanicos en / cuyos plumajes / desvaneció el amor / sus azahares, / las copas, los cuchillos, / las tijeras / todo tiene / en el mango, en el contorno, / la huella / de unos dedos, / de una remota mano / perdida / en lo más olvidado del olvido». Con Pablo Neruda desde que me enseñó que una vieja estación de tren es también un lugar para la poesía que espera en los andenes, para la que viaja en los vagones en donde transita el sueño humano: «En tus andenes / no sólo / los viajeros olvidaron / pañuelos, / ramos / de rosas apagadas, / llaves / sino / secretos, vidas, / esperanzas. / Ay, Estación, / no sabe / tu silencio / que fuiste / la punta de una estrella / derramada / hacia la magnitud / de las mareas, / hacia / la lejanía / en los caminos!» Con Pablo Neruda desde que me enseñó a saborear en la letra de un poema la humeante y marina fragancia de un caldo servido en las mesas amables de la gente del país suyo que hizo nuestro: «En el mar / tormentoso / de Chile / vive el rosado congrio, / gigante anguila / de nevada carne. / Y en las ollas / chilenas, / en la costa, / nació el caldillo / grávido y succulento, / provechoso. [...] Ya sólo es necesario / dejar en el manjar / caer la crema / como una rosa espesa, / y al fuego / lentamente / entregar el tesoro / hasta que en el caldillo / se calienten / las esencias de Chile / y a la mesa / lleguen recién casados / los sabores / del mar y de la tierra / para que en ese plato / tú conozcas el cielo».

Con Neruda, desde el instante en que me entregó su palabra de origen marino, el mar cuyo oleaje arremete en el bramido del verso, la vida marina de quien con nostalgia se resignó a navegar en tierra: «Saqué del mar, abriendo las arenas / la ostra erizada de coral sangriento / *spondylus*, cerrando en sus mitades / la luz de su tesoro sumergido, / cofre envuelto en agujas escarlatas, / o nieve con espinas agresoras». Con Neruda, desde el instante en que los pájaros fueron arte de su parte, con su canto revoloteando en los versos para afirmar la poesía en su vuelo de transparencia de aire, en la eterna posibilidad de las antiguas odas: «Entre los álamos pasó / un pequeño dios amarillo: / veloz viajaba con el viento / y dejó en la altura un temblor, / una flauta de piedra pura, / un hilo de agua vertical, / el violín de la primavera: / como una pluma en una ráfaga / pasó, pequeña criatura, / pulso del día, polvo, polen, / nada tal vez, pero temblando / quedó la luz, el día, el oro». Con Neruda, que supo dialogar en sus versos con otros poetas que contribuyeron a la formación de su verso, que aprendió de Manrique, Góngora, Lautréamont, o Maiakovski el rigor de la palabra; o en Ercilla, el primero, el sentido de lo americano: «...él solamente solo nos descubrió a nosotros: / sólo este abundantísimo palomo / se enmarañó en nosotros hasta ahora / y nos dejó en su testamento / un duradero amor ensangrentado».

Con su poesía desde que me mostró a un hombre escarbando en su interior desde el tránsito ineludible por la tierra en la que se estaciona nuestro dolor: «Sucede que me canso de ser hombre. [...] Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos, / con furia, con olvido, / paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia, / y patios donde hay ropas colgadas de un alambre: / calzoncillos, toallas y camisas que lloran / lentas lágrimas sucias». Con su poesía desde que me reveló el estacionado interior del hombre que requiere del silencio existencial para que su palabra emerja a la vida: «Ahora que me dejen tranquilo. / Ahora que se acostumbren sin mí. [...] Pero porque pido silencio / no crean que voy a morirme: / me pasa todo lo contrario: / sucede que voy a vivirme. / Sucede que soy que sigo. / Ahora, como siempre, es temprano. / Vuela la luz con sus abejas. / Déjenme solo con el día. / Pido permiso para nacer». Con su poesía desde que iluminó su propio renacimiento en la eternidad de la piedra y la serena contemplación a la que recurre el hombre cuando acepta su finitud: «Pero no alcanza la lección al hombre: la lección de la piedra: se desploma y deshace su materia, / su palabra y su voz se desmenuzan. [...] Cae el alma del hombre al pudridero / con su envoltura frágil y circulan / en sus venas yacentes / los besos blandos y devoradores / que consumen y habitan / el triste torreón del destruido. [...] La piedra limpia ignora / el pasajero paso del gusano».

Con él, desde cuando hizo de América la tierra épica de la gente que, a través de la historia, ha luchado por la existencia libre del ser humano; la gen-

te que habiendo sido presencia vital se hizo presente en la palabra del poeta: «Sube a nacer conmigo, hermano [...] Mírame, desde el fondo de la tierra, / labrador, tejedor, pastor callado: / domador de guanacos tutelares: / albañil del andamio desafiado: / aguador de las lágrimas andinas: / joyero de los dedos machacados: / agricultor temblando en la semilla: / alfarero en tu greda derramado: / traed a la copa de esta nueva vida / vuestros viejos dolores enterrados». Con él, desde cuando América dejó de ser únicamente geografía para convertirse en la imagen pura que hizo de nuestra tierra un espíritu de identidad única dentro del mundo de multiplicadas tierras: «América, no invoco tu nombre en vano. / Cuando sujeto al corazón la espada, / cuando aguanté en el alma la gotera, / cuando por las ventanas / un nuevo día tuyo me penetra, / soy y estoy en la luz que me produce, / vivo en la sombra que me determina, / duermo y despierto en tu esencial aurora: / dulce como las uvas, y terrible, / conductor del azúcar y el castigo, / empapado en esperma de tu especie, / amamantado en sangre de tu herencia». Con él, que bautizó a la tierra americana con el nombre de Juan porque la geografía requiere de un habitante que se funda con ella y hunda la semilla de su alma en la proliferación incesante de significados, de tal forma que lo particular se vuelque en el universo sin fin de la humanidad: «Detrás de los libertadores estaba Juan / trabajando, pescando y combatiendo, / en su trabajo de carpintería o en su mina mojada, / sus manos han arado la tierra y han medido los caminos. [...] Juan, es tuya la puerta y el camino. / La tierra / es tuya, pueblo, la verdad ha nacido / contigo, de tu sangre».

Con su poético amor de amantes que rozan la eternidad en el instante efímero que les entrega la pasión de sus cuerpos. «¿Quiénes se amaron como nosotros? Busquemos / las antiguas cenizas del corazón quemado / y allí que caigan uno por uno nuestros besos / hasta que resucite la flor deshabitada. / Amemos el amor que consumió su fruto / y descendió a la tierra con rostro y poderío: / tú y yo somos la luz que continúa, / su inquebrantable espiga delicada». Con la dureza de su amor que, afinado en la pasión del sexo y sus delicias, teme la permanencia de sus excesos personificados en la hembra violenta que lo supera, de la que se huye y a la que, sin embargo, recuerda con incandescente nostalgia: «Oh Maligna, ya habrás hallado la carta, ya habrás llorado de furia, / y habrás insultado el recuerdo de mi madre / llamándola perra podrida y madre de perros [...] Así como me aflige pensar en el claro día de tus piernas / recostadas como detenidas y duras aguas solares, / y la golondrina que durmiendo y volando vive en tus ojos, / y el perro de furia que asilas en el corazón, / así también veo las muertes que están entre nosotros desde ahora, / y respiro en el aire la ceniza y lo destruido, / el largo, solitario espacio que me rodea para siempre». Con la vivencia del amor de un hombre que se funde en el espíritu de todos los hombres que la hacen suya a tra-

vés de la poesía impregnada de vitalidad deslumbrante: «Pienso que se fundó mi poesía / no sólo en soledad sino en un cuerpo / y en otro cuerpo, a plena piel de luna / y con todos los besos de la tierra».

Con el poeta que soñó una patria más justa y tomó partido cuando se lo demandó su pueblo: «Yo no quiero la Patria dividida. / Ni por siete cuchillos desangrada: / quiero la luz de Chile enarbolada / sobre la nueva casa construida: / cabemos todos en la tierra mía [...] Yo me quedo a cantar con los obreros / en esta nueva historia y geografía». Con el poeta que entregó su verso desgarrado frente a la ignominia de la dominación imperial y asumió el compromiso con su pueblo igual que se asume el compromiso con la mujer que se ama o con la hondura inédita del alma humana: «Cuando sonó la trompeta, estuvo / todo preparado en la tierra, / y Jehová repartió el mundo / a Coca-Cola Inc., Anaconda, / Ford Motors, y otras entidades: / la Compañía Frutera Inc. / se reservó lo más jugoso, / la costa central de mi tierra / la dulce cintura de América. [...] Entre las moscas sanguinarias / la Frutera desembarca, / arrasando el café y las frutas, / en sus barcos que deslizaron / como bandejas el tesoro / de nuestras tierras sumergidas». Con el poeta preocupado por el destino ético que tendrá la construcción de su estética, por el sentido que alumbran sus poemas para aquellos que carecen de los instrumentos que les permitan leer poesía: «No escribo para que otros libros me aprisionen / ni para encarnizados aprendices de lirio, / sino para sencillos habitantes que piden / agua y luna, elementos del orden inmutable, / escuelas, pan y vino, guitarras y herramientas. / Escribo para el pueblo aunque no pueda / leer mi poesía con sus ojos rurales. / Vendrá el instante en que una línea, el aire / que removió mi vida, llegará a sus orejas, / [...] y ellos dirán tal vez: 'Fue un camarada'. / Eso es bastante, ésa es la corona que quiero».

Leyéndolo, nos convenció de que la poesía emerge sin la pureza pregonada por aquellos que confunden el concepto de la metáfora pura con la pura metáfora y no se dan cuenta de que aquella es parida contaminada por el mundo y el hombre y transformada en verso para el hombre en el mundo: «Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. [...] Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro». Leyéndolo, nos convenció del amor a los libros, no como un culto al papel que nos estaciona en su cárcel de vanidad intelectual sino como un beso de aquél que aprende de lo escrito para continuar viviendo: «Amor los libros / exploradores, / libros con bosque o nieve, / profundidad o cielo, / pero / odio / el libro araña / en donde el pensamiento / fue disponiendo alambre venenoso / para que allí se enrede / la juvenil y circundante mosca. Libro déjame libre. [...] / Libro,

déjame andar por los caminos / con polvo en los zapatos / y sin mitología: / vuelve a tu biblioteca, / yo me voy por las calles». Leyéndolo, nos convenció de que la poesía brotaba de su pluma de sangre verde como un manantial inagotable de metáforas. «Hay que perderse entre los que no conocemos para que de pronto recojan lo nuestro de la calle [...] y tomen tiernamente ese objeto que hicimos nosotros... Sólo entonces seremos verdaderamente poetas... En ese objeto vivirá la poesía...» Con Pablo Neruda, en su centenario, siempre. ●

*Santa Ana de Nayón, 05.08.04*

## EL LUGAR DE LAS ODAS ELEMENTALES EN LA IMAGINACIÓN POÉTICA NERUDIANA

Mauricio Ostria González

El ciclo de las *Odas* domina la producción nerudiana de los años cincuenta (*Odas elementales*, 1954, *Nuevas odas elementales*, 1956, *Tercer libro de odas*, 1957, y *Navegaciones y regresos*, 1959). Pero la sensibilidad de su poética se extenderá más allá de esos libros, por ejemplo, en poemas de *Estravagario* (1958), *Las piedras de Chile* (1961), *Arte de pájaros* (1966) o *Libro de las preguntas* (1974).

La crítica coincide en que las *Odas* representan un cambio, un movimiento significativo en el proceso escritural nerudiano.<sup>1</sup> El propio autor, que acostumbra a marcar estos cambios con 'explicaciones' y miradas retrospectivas,<sup>2</sup> desarrolla en el poema inicial de *Odas elementales* toda una poética en torno a los deberes del poeta y a la función de la poesía:

yo quiero  
que todos vivan  
en mi vida  
y canten en mi canto,  
yo no tengo importancia,  
no tengo tiempo,  
para mis asuntos,  
de noche y de día  
debo anotar lo que pasa,  
y no olvidar a nadie (1999: 63).

1. Hernán Loyola ve este cambio como negativo, «reflejo de un cierto voluntarismo optimista», «un esquematismo simplificador» (1961: 27-28).
2. Considérese, por ejemplo, los poemas «Explico algunas cosas», de *España en el corazón*, «Alturas de Machu Picchu I», de *Canto general*, «Tenéis que oírme», de *Las uvas y el viento*, «El sobrino de occidente», de *Cantos ceremoniales*, etc., y en el mismo libro de las *Odas elementales*, «Oda a la poesía». Sobre el tema, cfr. Ellis, 1979.

El programa de las *Odas* supone una cierta continuidad con *Canto general*, en cuanto a que la voz del poeta se propone cantar los dolores, las alegrías y las luchas de los hombres («porque ellas son mi canto») y, consecuentemente, excluir sus preocupaciones personales, así como los tonos y temas de su anterior poesía:

Las estrellas no tienen  
nada que ver conmigo,  
la soledad no tiene  
flor ni fruto.

Del mismo modo, la crítica<sup>3</sup> ha establecido, con diferentes énfasis, los rasgos caracterizadores de las odas: dominio absoluto del verso breve, ligero, aéreo; de la sintaxis rítmica simple (construcciones reiterativas, paralelas, simétricas, correlativas); de la semántica transparente (sustantivos rotundos, atributos nítidos, formas verbales con efectos dinámicos y plásticos); de instrumentos gramaticales (conjunciones o cláusulas conjuntivas) funcionando como embragues de tonos, giros y matices; de la imaginería chispeante, novedosa, a veces insólita, pero siempre clara, reconocible, basada predominantemente en procesos metafóricos; del temple optimista con proyecciones utópicas y el tono alegre, a veces juguetón, no exento de ligeras ironías y risueñas autocríticas; en fin, del resuelto espíritu solidario y testimonial que trasciende la mera escritura poética para vincularla con la historia y la realidad concreta.

El propio Neruda se ha encargado de remarcar uno de los atributos más notables de las *Odas*: su carácter de palabra recién nacida, de lenguaje originario, de imagen auroral:

En las *Odas elementales* me propuse un basamento originario, nacedor. Quise redescubrir muchas cosas ya cantadas, dichas y redichas. Mi punto de partida deliberado debía ser el del niño que emprende, chupándose el lápiz, una composición obligatoria sobre el sol, el pizarrón, el reloj o la familia humana. Ningún tema podía quedar fuera de mi órbita; todo debía tocarlo yo andando o volando, sometiendo mi expresión a la máxima transparencia y virginidad (1979: 405).<sup>4</sup>

La poesía nerudiana desde sus inicios y hasta las *residencias* se caracterizó por un creciente proceso de complejidad ('hermetismo' lo llamó Amado Alonso) formal y visionaria, un sumergimiento en las profundas aguas de la

3. Así, por ejemplo, Loyola 1961, Foxley 1972, Alazraki 1974, Suárez Rivero 1975, Pring Mill 1979, Sicard 1981, Concha 1999.

4. «Era evidente que las *Odas elementales* surgían como reanudación del esfuerzo de Neruda por lograr el inventario poético de la materia en sus múltiples manifestaciones» (Loyola, 1961: 28).

existencia individual y cósmica, saturado de densas oscuridades, correlativo de un cierto temple depresivo, pesimista, dominado por sentimientos de tristeza, melancolía, soledad que el propio Neruda ha reconocido repetidas veces: habla de *Residencia* como de «libro sombrío y esencial» y reconoce el «clima duramente pesimista que ese libro mío respira» (1979: 404). Y de *Tentativa del hombre infinito*, afirma: «ese libro mío procede, como casi toda mi poesía, de la oscuridad del ser que va paso a paso encontrando obstáculos para elaborar con ellos su camino» (1971: 325).

Esta oscuridad, densa, compleja de la poesía nerudiana se vincula, pienso, a la naturaleza imaginaria que predomina en ella. En efecto, el mundo poético construido por esa escritura se sustenta en una relación raigal con el espacio natural del sur de Chile: «Comenzaré a decir, sobre los días y años de mi infancia, que mi único personaje inolvidable fue la lluvia [...]. La lluvia caía en hilos como largas agujas de vidrio que se rompían en los techos, o llegaban en olas transparentes contra las ventanas, y cada una era una nave que difícilmente llegaba a puerto en aquel océano de invierno [...]. Frente a mi casa la lluvia se convirtió en un inmenso mar de lodo» [1979: 11]. «De aquellas tierras, de aquel barro, de aquel silencio, he salido yo a andar, a cantar por el mundo» [1979: 10]. A partir de esa experiencia inaugural, «se comenzó por infinitas playas o montes enmarañados una comunicación entre mi alma, es decir, entre mi poesía y la tierra más solitaria del mundo. De esto hace muchos años, pero esa comunicación, esa revelación, ese pacto con el espacio ha continuado existiendo en mi vida» [1979: 24]. Tiene razón Gaston Bachelard cuando afirma que «el sitio en que se ha nacido es menos una extensión que una materia» [1978: 18]. Por eso, el canto nerudiano no puede sino articularse como acuoso y vegetal: los habitantes de su mundo son la lluvia, los ríos, los océanos, los árboles con su multitud de hojas y raíces, las maderas podridas pululantes de pequeñas palpitantes vidas y unos seres humanos en cierto modo anfibios. Desde un principio, la poesía de Neruda encontró su morada en el agua y en el bosque, su complemento. Ése es el ámbito, ésa la materia que añora en el exilio y a la que desea regresar «hasta llegar al nido de la lluvia» [2000a: 386]. Así, pues, reitero, el bosque lluvioso y frío con su muchedumbre de raíces y ramalajes, de lagunas y charcos y torrentes lodosos, con sus ciclos de muertes y resurrecciones, constituye la sustancia y el orden originario de la poesía nerudiana. Ese paisaje, vivido y soñado, una y otra vez, se yergue en el sistema imaginario profundo que regula las relaciones semánticas y otorga a los diversos temas y estructuras su carnadura diferencial y específica, primera y definitiva fidelidad del poeta a sus raíces: «Las tierras de las fronteras metieron sus raíces en mi poesía y nunca han podido salir de ella. Mi vida es una larga peregrinación que siempre da vueltas, que siempre retorna al bosque austral, a la selva perdida» [1979: 219].

La regencia imaginaria del agua en la poesía de Neruda explica no solo la tendencia a la continua transformación del mundo (piénsese en *Residencia en la tierra*), sino también el carácter tráfuga de imágenes y personajes (incluido los hablantes), así como la continua presencia de la muerte. Afirma Bachelard: «El agua es realmente el elemento transitorio [...]. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana [...] es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal [...]: la pena del agua es infinita» [1978:15]. Así, el Neruda de *Residencia*:

Estoy solo entre materias desvencijadas,  
La lluvia cae sobre mí, y se me parece,  
Se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto,  
Rechazada al caer, y sin forma obstinada (2000: 98).

De aquí que, con la lucidez de costumbre, Jaime Concha advierte que el talante poético dominante en las *Odas*, su luminosidad y transparencia, su optimismo y su confianza esperanzada en la solidaridad de los hombres entre sí y con el cosmos, tiene su fundamento imaginario en la presencia del aire como imagen material dominante: «Entramos en un nuevo bosque, ni vasto ni profundo, sino vivamente aéreo y luminoso, multiplicado en la faz de los objetos singulares que se cantan» (Concha, 1999: 22).<sup>5</sup> Efectivamente este cambio de signo imaginario es, simultáneamente, recurso y resultado de la búsqueda expresiva nerudiana en procura de un lenguaje claro y transparente, una poesía dialógica que redescubra el mundo para todos los hombres, una escritura en que las cosas y los seres, percibidos en su singularidad material, sensual, espiritual, fulguran como recién creados. Poesía de la claridad.<sup>6</sup> Ilustran muy bien este cambio las diferentes moradas del poeta. Mientras en *Tentativa del hombre infinito*, la casa se sitúa en medio del bosque y de la lluvia, está deshabitada, como sobreviviendo desde el pasado (toda la descripción se construye con pretérito imperfecto), atrapada en el llanto de la infancia, poblada de sentimientos, objetos y palabras trizados, rotos, olvidados, desgraciados; en fin, erguida como imagen de la desolación y el abandono:

Esta es mi casa  
aún la perfuman los bosques  
desde donde la acarreaban

5. Véase, especialmente, Concha, 1999: 31-33.

6. «... el ideal de la claridad de la expresión poética predomina consciente y concienzudamente sobre todo lo que pudiera considerarse como un cultivo de cualquier tipo de oscuridad» (Pring Mill, 1979: 262).

allí tricé mi corazón como el espejo para andar a través de mí mismo  
 ésa es la alta ventana y ahí quedan las puertas  
 de quién fue el hacha que rompió los troncos  
 tal vez el viento colgó de las vigas  
 su peso profundo olvidándolo entonces  
 era cuando la noche bailaba entre sus redes  
 cuando el niño despertó sollozando  
 yo no cuento yo digo en palabras desgraciadas (1964: 31-32),

en *Nuevas odas elementales*, en cambio, la casa de ‘adobe y madera’ es un espacio amable, el paraíso cotidiano del que se han expulsado las ‘negras monarquías’ y los ‘reptiles mentales’, es taller del intenso trabajo del poeta y ha sido construida y amoblada para que todos la habiten:

Comprendo  
 que el comprador de mitos  
 y misterios  
 entre  
 en mi casa de odas,  
 hecha  
 con adobe y madera,  
 y odie  
 los retratos  
 de padre y madre y patria  
 en las paredes,  
 la sencillez  
 del pan  
 y del salero.  
 Pero es así la casa de mis odas.  
 .....  
 Para que todos vivan  
 en ella  
 hago mi casa  
 con odas  
 transparentes (1965: 7-9).

En sus diversos niveles de estructuración, las *Odas* parecen obedecer a un principio de acumulación, superposición o suma en procura de una visión total: «Estas *Odas* (...) se transformaron otra vez en ese elemento que yo ambicioné siempre: el de un poema de extensión y totalidad», apunta Neruda y agrega: «Concibo, pues, las *Odas elementales* como un solo libro...» 1971: 327). Una totalidad de signo contrario al de la mayor parte de su creación poética. Como señala Alain Sicard, se trata de un «proyecto ambicioso: el de acabar con esa poesía en la que el sujeto del acto poético anula su objeto,

cuando no lo sustituye» (1981: 609). Ahora se procura el esplendor del objeto del canto: las cosas y las gentes y la invisibilidad y transparencia<sup>7</sup> del sujeto, como se expresa en el poema pórtico de las *Odas elementales*.

Esta nueva perspectiva provoca, como ya se ha dicho, el adelgazamiento del verso, su fragmentación en pequeñas secuencias de pocas sílabas, con acentuación casi siempre llana. El verso corto, con frecuencia producto de la fragmentación de endecasílabos,<sup>8</sup> acelera el ritmo, lo hace alado y chispeante. Véanse estos fragmentos de las odas al tomate y a la papa:

La calle  
se llenó de tomates,  
mediodía,  
verano,  
la luz  
se parte  
en dos  
mitades  
de tomate,  
corre  
por las calles  
el jugo.  
En diciembre  
se desata  
el tomate,  
invade  
las cocinas,  
entra por los almuerzos,  
se sienta  
reposado  
en los aparadores,  
entre los vasos,  
las mantequilleras,  
los saleros azules... (1999: 246).

Te llamas  
papa  
y no patata,

7. «El ser transparente implica no la mera invisibilidad del sujeto poético pregonada en la primera de las odas, sino más bien una acción positiva, que es transparentar todo lo que se desea comunicar» (Pring Mill, 1979: 294).
8. «Las *Odas elementales* presentan la novedad del verso mínimo, de dos tres y hasta unas sílabas, abandonando las de siete, diez y, sobre todo, las de once. Todas las *Odas* son endecasílabas, o tienden a esta melodía, pero Neruda disfraza el endecasílabo, lo corta y recorta» (Cardona Peña, 1955: 71).

no naciste castellana:  
eres oscura  
como  
nuestra piel,  
somos americanos,  
papa,  
somos indios.

Profunda  
y suave eres,  
pulpa pura, purísima  
rosa blanca  
enterrada,  
floresces  
allá adentro  
en la tierra,  
en tu lluviosa  
tierra  
originaria,  
.....  
Papa,  
materia  
dulce,  
almendra  
de la tierra, (1963: 108-109).

Es interesante observar que mientras el tomate es representado como una fuerza expansiva que todo lo invade con su forma y color, alegre y luminoso como el verano, la papa se concentra en su ser apretado y profundo, en la pureza dulce de su flor enterrada. También es sugestivo que aunque el tomate y la papa son oriundos de América, el poeta solo se identifica con la raíz india, callada y oscura de la papa y no con la euforia colorida y desbordante del tomate.

Una de las novedades más importantes en la estructuración de las *Odas* es la simplificación de la estructura sintáctica. Nada de las anomalías, extrañezas, desarticulaciones, aflojamientos, mutilaciones de la «sintaxis descoyuntada» de raíz irracionalista con que Amado Alonso (1965) caracterizaba a *Residencia en la tierra* se hace presente en la estructura de las *Odas*. Por otra parte, la sintaxis semántica (relaciones y estructuras de significados) se organiza sobre la base de oposiciones entre objeto y calificativos o entre sujeto y verbo, de modo de suscitar la borrosidad o la fusión de atributos y naturalezas: lo abstracto se hace concreto, lo general, singular, lo espiritual, material, lo natural, cultural y viceversa. De ese modo, se construyen nuevas solidaridades léxicas a través

de las cuales se establecen comunicaciones fluidas entre los distintos órdenes de seres, entre las cosas y los hombres, entre la naturaleza y la cultura, entre el yo y el tú, el poeta y el mundo. Así lo advierte Jaime Concha: «En las Odas (...) se trata de una relación de yo a tú entre el poeta y los objetos que (...) pertenecen a un universo ya pacificado, en equilibrio y en armonía como para sostener un diálogo tierno, a veces travieso y juguetón, con la figura que los convoca» (1999: 19).

La oda nerudiana se distancia de la oda clásica (Foxley 1972, Alazraki 1974, Concha 1999), aunque en muchas de ellas se puede establecer una estructura tripartita (enunciación, transformación, conclusión) y aunque el género se presta muy bien a la nueva perspectiva en la que el diálogo y la relación simpática campean en un mundo casi siempre sereno. No obstante, el canto a héroes o a acontecimientos notables, propio de la oda clásica, es sustituido aquí por el canto a lo cotidiano, lo elemental que, por efecto del mismo canto se torna exultante en su plenitud.<sup>9</sup> Asimismo, el tono amable, ‘natural’ de las odas nerudianas contrasta con seriedad solemne de las odas tradicionales. Efectivamente, la crítica ha advertido el matiz conversacional (la relación horizontal yo-tú) de las *Odas* y también las fuertes reminiscencias orales, que los textos conllevan.<sup>10</sup>

Es verdad que el esfuerzo nerudiano por ejercer el oficio poético como un trabajo, un deber que lo hace invisible y lo convierte en la voz del pueblo, así como el construir una poesía de «condición diurna y meridiana» (Concha, 1999: 25), no perdura. A partir de *Estravagario*, Neruda reclama su derecho a ‘volver a su lugar natural’: «ahora me dejen tranquilo (...). No puedo ser sin que las hojas vuelen y vuelvan a la tierra (...). Lo tercero es el gran invierno, la lluvia que amé, la caricia / del fuego en el frío silvestre» (1972: 13). Ciertamente, en las mismas *Odas*, el poeta incumple su proyecto:

Es verdad que de pronto  
me fatigo  
y miro las estrellas,  
me tiendo en el pasto,  
pasa un insecto color de violín,  
pongo el brazo sobre un pequeño seno  
o bajo la cintura  
de la dulce que amo,  
y miro el terciopelo

9. «La oda, composición poética que en la antigüedad exaltó héroes y hazañas, presta su carácter a lo esencial y sustancial de la materia que nos rodea, a los elementos» (Suárez Rivero: 84).

10. Cfr. Foxley 1972, Pring Mill 1979, Concha 1999, Bracamonte s.a.

duro  
 de la noche que tiembla  
 con sus constelaciones congeladas,  
 entonces,  
 siento subir a mi alma  
 la ola de los misterios,  
 la infancia,  
 el llanto en los rincones,  
 la adolescencia triste (1999: 63-64).<sup>11</sup>

Como quiera que sea, las *Odas* representan el esfuerzo nobilísimo del poeta (¿voluntarismo utópico?) por negarse a sí mismo y poner su creación al servicio del hombre, sin descuidar por eso la función del arte. En definitiva, «esos preciosos caligramas poéticos que definirán el rostro de la poesía nerudiana durante el decenio 1950-1960» (Concha, 1999: 21), dejarán su huella permanente en la simplificación de las estructuras del lenguaje poético nerudiano, en la amplitud de sus registros tonales y de sus dimensiones comunicativas, en los matices lúdicos y en la presencia explícita o implícita del vínculo —esencial para Neruda— entre la poesía y el destino de las gentes: «mi poesía fue regional, dolorosa y lluviosa. Pero tuve siempre confianza en el hombre» (1972: 37). ●

## OBRAS CITADAS

- Alazeaki, Jaime. «Observaciones sobre la estructura de la oda elemental», *Mester*, IV, 2, 1974, pp. 94-102.
- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Introducción a una poesía hermética*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Bracamonte, Jorge. «Mirada sobre lo elemental desde la poética en Pablo Neruda», [www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/bracamonte.html](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/bracamonte.html), s.a.
- Cardona Peña, Alfredo. *Pablo Neruda y otros ensayos*, México, Ediciones de Andrea, 1955.
- Concha, Jaime. «Introducción» a Pablo Neruda, *Odas elementales*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 13-56.
- Ellis, Keith. «Las recapitulaciones en la obra de Pablo Neruda», en A. Sicard, coord., *Coloquio Internacional sobre Pablo Neruda. La obra posterior al Canto general*, Poitiers, CRJA de l'Université de Poitiers, 1979, pp. 79-97.

11. Así también, por ejemplo, en fragmentos de las odas a «la envidia», al «invierno», «la lluvia», «la madera», «la noche», «el otoño», «la poesía», «un reloj en la noche».

- Foxley, Carmen. «Estructura progresivo-reiterativa en *Odas elementales*», *Taller de Letras*, 2, 1974, pp. 25-39.
- Loyola, Hernán. «Pablo Neruda: itinerario de una poesía», prólogo a Pablo Neruda, *Antología esencial*, Buenos Aires, Losada, 1961, pp. 7-37.
- Neruda, Pablo. *Tentativa del hombre infinito*, Santiago, Orbe, 1964.
- *Nuevas odas elementales*, Buenos Aires, Losada, 1965.
- *Antología esencial*, selección y prólogo de Hernán Loyola, Buenos Aires, Losada, 1971.
- «Discurso de Estocolmo», *Anales de la Universidad de Chile*, 157-160, 1972, pp. 23-37.
- *Confieso que he vivido*, Barcelona, Argos Vergara, 1979.
- *Odas elementales*, edición de J. Concha, Madrid, Cátedra, 1999, 8a. ed.
- *Residencia en la tierra*, edición de H. Loyola, Madrid, Cátedra, 2000, 6a. ed.
- *Canto general*, edición de Enrico Mario Santi, Madrid, Cátedra, 2000, 6a. ed.
- Pring Mill, Robert. «El Neruda de las *Odas elementales*», en Alain Sicard, coord., *Coloquio Internacional sobre Pablo Neruda. La obra posterior al Canto General*, Poitiers, CRLA de l'Université de Poitiers, 1979, pp. 261-300.
- Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981.
- Suárez Rivero, Eliana. «La estética esencial en una oda nerudiana», en Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck, eds., *Simposio Pablo Neruda*, Madrid, University of South Carolina/Las Américas, 1975, pp. 79-96.

## «TANGO DEL VIUDO»: ENTRE LO VIVIDO Y LO POETIZADO

Raúl Serrano Sánchez

### DESAFÍOS DE VANGUARDIA

«Tango del viudo» integra la III parte de la primera *Residencia en la tierra* (1933), esa que abarca la producción poética de Pablo Neruda que va de 1925 a 1931, y que sin duda recoge no solo los textos que afirman las propuestas de ruptura y renovación que ya se vislumbraron en *Tentativa del hombre infinito* (1926), que marca la entrada, vigorosa, del chileno en la primera vanguardia no solo latinoamericana, sino que sintoniza y realiza a plenitud las propuestas que en términos universales se estaban dando con respecto a todo el movimiento de recambio y refundaciones, de las que Neruda participa con un olfato y una intuición avasalladora. Además, es el poema-carta que recoge una de las experiencias definitivas en la vida de Neruda respecto a su relación con Josie Bliss, «la pantera Birmana», motivo y eje del texto que funda y fusiona, de manera alucinante, lo vivido y lo poetizado.

No necesariamente estando presente en el ojo del huracán innovador, sino encarando un exilio casi buscado o fortuito que con 23 años a costas lo lleva a ejercer de cónsul del gobierno chileno en Rangoon (octubre de 1927); ese paraíso oriental se presenta como revelación de todo lo antes no vivido por quien para entonces había publicado ya un libro que era anuncio y tentativa de desconcertantes e insolentes discursos en la poesía hispanoamericana, nos referimos al posmodernista *20 poemas de amor y una canción desesperada* (1924) y *Tentativa del hombre infinito*, que anclarian en el poeta exploraciones y hallazgos de los que tenía ciertas nociones y convicciones según lo declara (agosto de 1928) a su amigo, el escritor José Santos González Vera:

Mi nuevo libro se llamará *Residencia en la tierra* y serán cuarenta poemas en verso que deseo publicar en España. Todo tiene igual movimiento, igual presión, y está desarrollado en la misma región de mi cabeza, como una misma clase de insistentes olas. Ya verá usted en qué equidistancia de lo abstracto y lo viviente consigo mantenerme, y qué lenguaje tan agudamente adecuado utilizo.<sup>1</sup>

La experiencia vital en ese Oriente, mítico más que lejano, prácticamente inédito a la hora de confrontar no solo la cosmovisión que un latinoamericano llevaba, poseía, en la vida cotidiana, en el tráfico y trato de los días con quienes habitan ese universo que inicialmente está por derrotarlo, porque no se siente con fuerzas ni ganas para soportar ese «infierno» como él lo llama. Su geografía y clima lo hostigan, lo desequilibran, así como el tener que asumir la soledad, ya no desde una postura intelectual o puramente filosófica, sino como algo que le permitirá descender a aquellos niveles de absurdo, deslumbramiento, paradojas y poesía que subyace en una cultura tan compleja y rica, que pone en crisis los valores, las ideas e incluso los sueños de quien a la vuelta del tiempo va encontrándole el encanto, o va resignándose al diálogo truculento que significa todo ese mundo cuya simbólica, religiosidad, contradicciones, injusticias acumuladas, lo empujan hacia un abismo del que Neruda solo logra salvarse, o lanzarse sin boleto de retorno a través de la escritura; o de continuar, de insistir en un proyecto que ya había empezado en Chile dos años antes de instalarse en ese cielo en llamas que le resulta Rangoon.<sup>2</sup>

En esta zona alucinante, zona de otra edad, la escritura del chileno experimenta lo indecible, ese sondear por «mares como poblándose de cenizas», o el perforar la roca de lo que desde el dolor tanto físico, material, como metafísico, lo lleva no solo a configurar el registro de un mundo que él ha capturado (retratado sin reparar en reflexiones filosóficas o inventarios de antropólogo), tampoco lo hace desde el ángulo del testimonio directo, sino desde la metamorfosis que la palabra poética le posibilita, desde esa «equidistancia de lo abstracto y lo viviente consigo mantenerme», según sus propia definición.

1. Citado por Hernán Loyola en el estudio introductorio a *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 1994, 3a. ed., p. 24.
2. En el poema de 1964, «Rangoon 1927», el hablante, que asume el lenguaje de lo testimonial, recuerda así esa etapa, texto también en el que la sombra de la Maligna, la no nombrada, volverá a estar presente: «En Rangoon era tarde para mí./ Todo lo habían hecho:/ una ciudad/ de sangre,/ sueño y oro. / El río que bajaba/ de la selva salvaje/ a la ciudad caliente,/ a las calles leprosas/ en donde un hotel blanco para blancos/ y una pagoda de oro para gente dorada/ era cuanto/ pasaba/ y no pasaba./ Rangoon, gradas heridas/ por los escupitajos/ del betel,/ las doncellas birmanas/ apretando al desnudo/ la seda/ como si el fuego acompañase/ con lenguas de amarantho/ la danza, la suprema/ danza:/ el baile de los pies hacia el Mercado,/ el ballet de las piernas por las calles». *Memorial de Isla Negra*, Bogotá, La Oveja Negra, 1982, p. 73.

*Residencia en la tierra* no es un texto que se ocupe por exaltar o poner en la picota toda la parafernalia del progreso, la maquinización de las sociedades modernas o las modernizadas a fuerza de las urgencias de las ambiciones que el capitalismo voraz iba dando; sus revelaciones, o sus informes, hablan de un sujeto que está atravesando las aguas incandescentes de esa soledad, de esos dolores que en la poesía de la vanguardia latinoamericana no llegaba a tener el examen o el ciframiento que Neruda le da en la primera *Residencia*, esa que es ritual y liturgia de quien va componiendo un evangelio que es suma de fragmentos, astillas de una escritura que desde entonces, o a partir de esos «hallazgos horribles» abrirá una variedad de vetas, posibilidades para la poesía que otros escribirán posteriormente: abanico, collage, suma de edades, períodos y tradiciones.

Las dos *Residencias*, sin duda, son la punta de un volcán enterrado en las aguas, en todos los mares, los vasos y advocaciones de muertes sin fin, o las piedras de sol que regenerarán la poesía latinoamericana que trazaría esa cartografía que desde los modernistas le ha dado un corte que la torna inconfundible. Yurkievich es certero al apuntar:

Neruda acomete una revolución instrumental porque promueve una revolución mental. Su arte impugna la imagen tradicional del mundo, contraviene sobre todo la altivez teocéntrica y la vanidad antropocéntrica del humanismo idealista; e impugna el mundo de la imagen: la mimesis realista, la visión perspectivista, la representación progresiva y cohesiva, la figuración simétrico-extensiva, la representación progresiva y cohesiva, la figuración simétrico-extensiva, la composición concertante, la expresión estilizada, el arte de la totalidad armónica.<sup>3</sup>

Y es el mismo Neruda quien desplegará el contexto en el que su texto se convierte en esponja que resume y subsume todo lo que fue la escritura, e incluso el estilo de *Residencia I*, así como el ver trastrocada su vida en medio de un mundo tardío que lo obligaba a resistir con la palabra no como evasión, sino como confrontación, como autoflagelamiento:

Pero mi estilo se hizo más acendrado y me di alas en la repetición de una melancolía frenética. Insistí por verdad y por retórica (porque esas harinas hacen el pan de la poesía) en un estilo amargo que porfió sistemáticamente en mi propia destrucción. El estilo no es solo el hombre. Es también lo que lo rodea, y si la atmósfera no entra dentro del poema, el poema está muerto: muerto porque nunca ha podido respirar.<sup>4</sup>

3. Saúl Yurkievich, «Residencia en la tierra: paradigma de la primera vanguardia», en *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 220.
4. Pablo Neruda, *Confieso que he vivido. Memorias*, Buenos Aires, Losada, 1976, 5a. ed., p. 133.

## UN TANGO Y LA HISTORIA DE UN ADIÓS INCONCLUSO

En medio del maremagno que es la primera *Residencia*, un poema, que a la vez es escritura antipoética por todo lo que tiene de prosaico, de discurso nada delicado y de pulsión cinematográfica como «Tango del viudo», destaca, a su vez, como un pedazo de sol, un puñado de arena tirado sobre un espejo ustorio, o una tinta goyesca que se ha salvado de alguna debacle; o es el único testimonio de una guerra en la que no participa una multitud de combatientes, sino un par de cuerpos que encarnan todo lo que las teorías del erotismo, e incluso del psicoanálisis podrían proponer como posible hermenéutica. Incluso destaca por la diferencia tonal, con relación al conjunto de textos, lo que le imprime a esa suerte de soliloquio que es *Residencia I* un vuelco, un quiebre por el que y a partir de él, es posible que el poema se convierta en una isla, una balsa que navega con su velamen en ruinas a lo largo de esas aguas cenagosas que son las otras vertientes de la *Residencia*, y en el que la amargura no solo de la herida, sino por haber herido, es un mal sin remedio.

El tango reúne y proyecta en su título lo que de dramático, irreverente, violento, revanchista, tiene un tango bonaerense. Recordemos como lo definió uno de sus máximos exponentes, Enrique Santos Discépolo: «Es un pensamiento triste que se baila». Además, la elección del título, como la propia estructura del texto, dividido en cinco momentos, de absoluta unidad rítmica y de sentido, donde el aliento narrativo (el poema por sí solo es un cuento, o *nouvelle* en germen) captura el fulgor de la furia y el dolor más íntimos, busca hacer de lo vivido o de la experiencia inmediata, una música capaz de atrapar y catapultar hacia la eternidad aquello que es herida de la que el hablante lírico pretende que no sea cicatriz, laceración que busca cicatrizar sin evitar que la escritura poética la convierta en un puñal que no deja de perseguirlo, acorralarlo; de repetir su música malvada, siniestra, mientras del presente trata de hacer un pasado, y de la huida, la fuga de la amante desquiciada (la Maligna), un *mea culpa* que lo lleva a habitar la nostalgia como opción para recuperar lo que en la erótica de la memoria los cuerpos son adversarios complementarios, amorosos enemigos que la lujuria y la pasión, con sus barrotes y alas, han convertido en presidiarios, contrarios que el imán del deseo llama e invoca para ponerlos, otra vez, ante una lid en la que todo es infierno por apagar, paraíso por convertir en cenizas. Ese nivel de eroticidad se contraponen al que, en términos más bien sexuales, opera en las letras tangueras. Al abordar este hecho, Sábato anota:

El cuerpo del Otro es un simple objeto, y el solo contacto con su materia no permite trascender los límites de la soledad. Motivo por el cual el puro acto sexual es doblemente triste, ya que no solo deja al hombre en su soledad inicial, sino que la agrava y ensombrece con la frustración del intento.

Este es uno de los mecanismos que puede explicar la tristeza del tango, tan frecuentemente unida a la desesperanza, al rencor, a la amenaza y al sarcasmo.<sup>5</sup>

Tango designa, por su atmósfera, por su sonoridad, lo que el término tiene de puerto, pero a la vez de partitura de la música prohibida, condenada, desplazada por la cultura hegemónica en su momento, de la ciudad; es la letra no solo del drama de los emigrados (Neruda a su manera lo era en Rangoon), de las ciudades que empezaban a sumar arrabales y catedrales donde las bajas pasiones, como las altas, no solo se abrazaban, se convierten en complementarias y adversas. Pero a la vez es la música de las cartas que los hombres solos, de las urbes que los convierten en fantasmas, escriben pensando en una destinataria posible o inventándola, reconstruyéndola desde los despojos, o ruinas de la memoria, del amor que solo se reconoce en el encono y lo imposible.

Las estrategias discursivas de Neruda le permiten poner muy vanguardistamente, y sin falsas poses, sobre la mesa de las innovaciones de entonces, todo lo que la cultura popular tiene de encanto, encantatorio y decidor: es la música de quienes (ese hombre, ese transeúnte como Neruda y su hablante lírico) son drama desde y en la calle, o desde las brasas de una vida que les ha arrebatado lo que solo con cólera, rabia, como parte de una bronca, de una vendetta sin nombre, se puede cifrar desde la letra de esas canciones que el bandoneón supo poner el hálito vital como para acentuar ese efecto, esa viada de puntapié y humillación, pero a la vez de celebración de lo que puede entenderse como una mala pasada de Dios o de la suerte. Recurso del que se nutrirá la narrativa ecuatoriana y latinoamericana de los 70 y 80, con la variante de que, a más del tiempo, empieza a tener predominio y legitimidad la poética del bolero.

## ¿OTRO «GALOPE MUERTO»?

Neruda con su tango deconstruido, hace acopio de todo lo que desde la memoria le traía, como murmullo, como «un galope muerto»; esa escritura de lo dicho desde una masculinidad a veces herida o de pronto partida por esos

5. Ernesto Sábato, *Tango: discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1963, p. 15.

hachazos que en el fragor de la furia, de la locura, no encontraban explicación cabal.

Los cinco momentos de su anti-poema-tango, están ensamblados con una precisión impecable e implacable, dado que desde el inicio: «Oh Maligna, ya habrás hallado la carta, ya habrás llorado de furia»,<sup>6</sup> hasta el verso con que se cierra el concierto: «substancias extrañamente inseparables y perdidas», lo que ha transcurrido, o de lo que se nos da cuenta es de la segunda versión de un drama, metamorfoseado por la poesía, de lo que dice «la carta» a la que alude el hablante, considerando que en ella está y no, o en parte, lo que en «Tango...» consta reconstruyéndose entre dos aguas: las de la desolación, y la culpa; la de la ruptura y el arrepentimiento por esa ruptura:

Cuánta sombra de la que hay en mi alma daría por recobrarle,  
y que amenazadores me parecen los nombres de los meses,  
y la palabra invierno qué sonido de tambor lúgubre tiene.

El recurso entre afirmación y sospecha de lo que se está contando, tan común en Neruda, le permite al locutor lírico poner en ese vaivén lo que tiene de cierto y mágico la no bautizada sino nominada como «Maligna», de animal tierno, erotizado, lujurioso; lo que tiene de salvaje, de fuerza arrebatadora —cuerpo en llamas—, pasión que hace de la locura, o sea de la reedición y redefinición del mal, la dimensión otra de un erotismo que ella funda, como sucede con Ña Pancha, La Tigra de José de la Cuadra, que es la teórica, la hacedora de la normativa a la que el usufructuario de sus territorios y dones debe someterse. En el caso de la Maligna, su territorio es el del espanto, el pavor, lo obsesivo y obcecado. Imposición de lo temible, como resultado del miedo a perder al amado, que lo considera el eje (no como en las letras de los tangos: puro objeto sexual), el centro de todas sus desestabilizaciones, de toda la prolongación de sus rituales, esos en los que el cuerpo no solo es el elixir, también el veneno, el blanco de todos aquellos desgarramientos posibles que por igual lo explican o lo ocultan.

Escritura del adiós, de los adioses, que se dan como resultado o consecuencia de esos argumentos que en los momentos de lucidez, o sea de razón ciudadana o mortal, hacen que las fronteras entre el bien y el mal, entre el caos y el engañoso sosiego, se impongan como justificativos para continuar por esos caminos de los que solo se cosechan arrepentimientos que se gangrenan, que dejan de ser cicatriz para convertirse en tumores. Porque si bien se recobra esa «normalidad», lo que sucede, como al «viudo» del poema, es que ter-

6. Las citas de «Tango del viudo» corresponden a *Residencia en la tierra*, edición de Hernán Loyola, Madrid, Cátedra, 1994, 3a. ed., pp. 174-177.

mine por ser deficitaria, o una condena que se torna pesado fardo, dura pesadilla de seguir empujando:

He llegado otra vez a los dormitorios solitarios,  
a almorzar en los restaurantes comida fría, y otra vez  
tiro al suelo los pantalones y las camisas,  
no hay perchas en mi habitación, ni retratos de nadie en las paredes.

Como sucede en los tangos, en el poema el viudo encarna a quien se sabe victimado no por el amor que no ha recibido, sino por quien es su asesino, o sea el amante al que ese amor-pasión amenaza con amputarlo de todo lo que hasta entonces consideraba como una vida con sus planes por realizar. Por tanto, lo de «viudo» resulta irónico, dado que ese nuevo estado del personaje poemático solo es resultado de sus decisiones y opciones, con algunas dosis de dubitación, así como la suma de sus negaciones:

así también veo las muertes que están entre nosotros desde ahora,  
y respiro en el aire la ceniza y lo destruido,  
el largo, solitario espacio que me rodea para siempre.

Sí, ese «largo, solitario espacio» lo rodeará no solo al hablante por «siempre», sino, lo intuye muy bien, al mismo autor, o sea al dueño de la máscara por algo más que «para siempre». Esa Maligna, antes solo aludida, esbozada, quizá cumplió uno de sus cometidos no planeados ni imaginados nunca, resultado, tal vez continuidad de sus obsesiones demenciales o de ese amor terrorista, alucinante y salvaje que la habitaba, al conseguir ser parte substancial del espacio que cerca, que muerde y limita al protagonista, a quien lo «afli-gen» muchos pensamientos, cruce de lamentaciones que solo pretenden configurar una suerte de posible réquiem por quien, a pesar de que se extravía entre otras geografías, selvas, guerras y compromisos políticos, no puede (pasión de pasiones), no podrá con el aroma, las fiebres y neurosis del cuerpo de esa Maligna que es punto de inflexión de tantos desastres y resurrecciones.

Quizás el componer una carta-tango (Neruda se ampara en el verso libre y en un relampagueante nivel narrativo), más que pretender ser el testimonio de una tragedia rabiosamente realizada, es la excomunión, el auto de fe de quien no pudo ser parte de esa «llama doble» que era la Maligna y su mundo, personaje de esta carta que es la continuación de la que ella de pronto nunca encontró, ni quiere encontrar, porque de seguro no cree en los adioses, quizá porque está convencida, al revés, que «no es tan corto el amor», ni es «tan largo el olvido». O porque muy en el fondo ella ha impuesto, ha insertado en la sangre, en la levadura del alma, en el magma de la conciencia de su amado, una marca tan indeleble que todo lo que él toque o denuncie en poesía, en

otros cuerpos o la vida, le traerá el aire de su nombre secreto, diabólico, enigmático, candente como un misil lanzado por uno de esos jinetes del Apocalipsis. Sí, la Maligna supone, y no se equivoca, que más allá de toda fuga, su reo de pasiones y descalabros amorios, no dejará de recordararla, e incluso de escribirle una y otra carta, con esos versos cargados de una eroticidad (un indirecto homenaje al nerudianamente admirado Quevedo) que son ritual y laceración:

Y por oírte orinar, en la oscuridad, en el fondo de la casa,  
 como vertiendo una miel delgada, trémula, argentina, obstinada,  
 cuántas veces entregaría este coro de sombras que poseo,  
 y el ruido de espadas inútiles que se oye en mi alma,

## LOS MATERIALES FÁCTICOS

Entre los textos de *Residencia*, «Tango del viudo» también destaca por ser uno de los pocos poemas, si no el único (en esa primera etapa de las *Residencias*), que no está presentado como confesión para todo quien tenga oído y quiera escucharla, pero sí a un destinatario concreto, aunque se presente como la máscara de otra máscara, de la que solo Neruda llegó a saber las «impenetrables sustancias divinas» que constituían su nombre en la vida real.

Además, con solo este texto, dentro del juego de sentidos, de alguna manera se cumple aquello que anota Bachelard: «Ciertas poesías se enlazan con la transformación, otras con la transfiguración. Pero el ser humano siempre debe sufrir una metamorfosis con el poema verdadero. La función principal de la poesía, es la de transformarnos. Es la obra humana que nos transforma con mayor rapidez: basta un poema».7 En este caso podríamos que decir que basta esta otra versión de un «tango» para que sucedan una y múltiples transformaciones en quien penetre estos versos.

¿Quién era esa Maligna, esa pantera birmana? ¿Protegía Neruda a alguien a quien al darle el denominativo de Maligna podía significar tender hilos y puentes hacia una mujer con la que el joven poeta hizo de su exilio voluntario una fiesta que en su esplendor y deliro estuvo a punto de avasallarlo? La amante enigmática, perversa, vuelve a aparecer cerrando *Residencia II* (1935), ya no con la ambigua y rencorosa —dolorosa— designación de Maligna, sino de Josie Bliss, de quien el hablante se interroga:

7. Gaston Bachelard, *Lauréamont*, México, Fondo de Cultura Económica, [1935] 1985, p. 94.

Qué vestido, qué primavera cruza,  
 qué mano sin cesar busca senos, cabeza?

Muchos años después, en sus memorias, el poeta daría cuenta de lo que significó el descubrimiento de Rangoon, su cultura, los prejuicios de castas, al igual que todo lo que los colonizadores ingleses hacían y deshacían con respecto a los nativos, así como de esta misteriosa, envolvente y alucinante mujer, cuya aura hechizante se presta para convertirla en personaje de novela o de una película de Vicente Aranda:

Aquellos europeos prejuiciosos no eran muy interesantes que digamos y, a fin de cuentas, yo no había venido a Oriente a convivir con colonizadores transeúntes sino con el antiguo espíritu de aquel mundo, con aquella grande y desventurada familia humana. Me adentré tanto en el alma y la vida de esa gente, que me enamoré de una nativa. Se vestía como una inglesa y su nombre de calle era Josie Bliss. Pero en la intimidad de su casa, que pronto compartí, se despojaba de tales prendas y de tal nombre para usar su deslumbrante sarong y su recóndito nombre birmano.<sup>8</sup>

Esa relación salva a Neruda de algunas caídas, e incluso converge, llega en el momento en que la escritura de *Residencia en la tierra* estaba en su total éxtasis. Josie Bliss es el fuego, el refugio de una pasión que genera complicidades pero a la vez dudas, sospechas, de las que el poeta busca respuestas que no sean o tengan que ver en la ruptura, sobre todo porque, a partir del fantasma de los celos, los sentidos de apropiación no profundizan la relación, más bien abren campos de bloqueo, generadores de los diversos elementos que constituyen «Tango del viudo». El testimonio de Neruda respecto a la amante, a la hora de la arqueología de los recuerdos, no hace sino señalar, marcar, los cinco instantes que integran ese tango cuya música de fondo está signada por el bandoneón que es una convocatoria a thanatos, como complemento de esa subyugación erótica que resulta desbordante.

Sentía ternura hacia sus pies desnudos, hacia las blancas flores que brillaban sobre su cabellera oscura. Pero su temperamento la conducía hasta un paroxismo salvaje. Tenía celos y aversión a las cartas que me llegaban de lejos; escondía mis telegramas sin abrirlos, miraba con rencor el aire que yo respiraba.<sup>9</sup>

Las obsesiones sonámbulas de la amante son las que siembran en Neruda la duda de que la enfermedad, el monstruo, de los celos no cederá a la razón.

8. Pablo Neruda, *Confieso que he vivido. Memorias*, op. cit., p. 120.

9. *Ibid.*

Quizás solo sea una excusa en el chileno para justificar su distanciamiento, cuyos niveles alucinatorios no solo que podían secuestrarlo por mucho tiempo, sino que atentaban contra su proyecto artístico del que siempre tuvo plena conciencia. Esa imagen del cuchillo («Enterrado junto al cocotero hallarás más tarde/ el cuchillo que escondí allí por temor de que me mataras») y la sombra de la muerte, en la realidad, es retratada así:

A veces me despertó una luz, un fantasma que se movía detrás del mosquito. Era ella, vestida de blanco, blandiendo su largo y afilado cuchillo indígena. Era ella paseando horas enteras alrededor de mi cama sin decidirse a matarme. Cuando te mueras se acabarán mis temores, me decía. Al día siguiente celebraba misteriosos ritos en resguardo de mi fidelidad.<sup>10</sup>

Neruda estaba convencido que esa pantera «acabaría» por matarlo. Un mensaje enviado por su cancillería, avisándole que debía trasladarse a Ceilán, le permitió planear la huida y el escape de la Maligna. Huida a espaldas, por tanto, acto desleal o desesperado por librarse de quien no es que no amaba, sino que no terminaba por ser la compañera convencional, el soporte para sus planes futuros, pero sí esa suerte de maldición, de vuelta a una realidad con la que el poeta ya tenía algunos pactos y alianzas, pero también rupturas:

Dejaba a Josie Bliss, especie de pantera birmana, con el más grande dolor. Apenas comenzó el barco a sacudirme en las olas del golfo de Bengala, me puse a escribir el poema «Tango del viudo», trágico trozo de mi poesía destinado a la mujer que perdí y me perdió porque en su sangre crepitaba sin descanso el volcán de la cólera.<sup>11</sup>

A más de los desquiciantes celos, el poeta nos habla de que en el torrente sanguíneo de Josie Bliss hervía «el volcán de la cólera», de la que en «Tango del viudo» se da cuenta con este verso: «y el perro de furia que asilas en el corazón».

Celos, locura y furias desenfrenadas dan origen a la fuga de Neruda de los brazos y delirios de la obsesiva y delirante Josie Bliss. El poema recrea y fija, lo que sucede hasta el momento de embarcarse en el buque que lo llevará a la tierra de la liberación que es Ceilán. Incluso, el hecho de que apenas instalado en la nave, y sin lograr sosiego, decida componer el poema, dándole cabida desde la ficción poemática, a aquello que le es útil no solo para reinventar a la amante, sino para retratarla en esa agua de mar que es el poema, que tiene el mismo movimiento o capacidad de desplazarse en su lectura que la rese-

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p. 121.

ñada por el autor, esto es, estar en viaje hacia un puerto en el que está convencido Josie Bliss solo será ese «nombre de sustancias divinas». Pero sucede que no es así, aunque el hablante lírico profetizara:

y la paloma de sangre que está solitaria en mi frente  
 llamando cosas desaparecidas, seres desaparecidos,  
 sustancias extrañamente inseparables y perdidas

Josie Bliss —el referente inspirador de la Maligna— no da su brazo a torcer, por lo que arma maletas y lo sorprende a Neruda en Ceilán instalándose frente a su casa, desde donde puede vigilarlo e impedir que otros y otras se le acerquen a cualquier hora. Presionado por las autoridades locales, el chileno tuvo que pedirle a la pantera que se marchara.

Sin duda que la Bliss encarnaba esas «sustancias extrañamente inseparables y perdidas» que volvían a amenazar a Neruda ya no desde la memoria o el poema, sino desde la realidad total y neurotizante. Reencuentro que dio paso a lo que sería su último diálogo, quizá el que lo marcará toda su vida e inspirará el texto con el que se cierra *Residencia II*, así como muchos años después —1964— los poemas que se incluyen en *Memorial de Isla Negra* («Amores: Josie Bliss I»; «Amores: Josie Bliss II»),<sup>12</sup> donde la marca de ese látigo del adiós no solo que deja de estar presente; la culpa, la calidad de herida no suturada, nunca terminó de atormentarlo, de revelarle esa verdad declarada en su hora: ser un viudo que no dejó ni ha dejado de repetir su tango en medio del mar de ceniza de la noche, de una ciudad, de un puerto en donde la Maligna lo sigue esperando con su cuchillo para concluir lo que el poema ya ha anunciado.

Por fin un día decidió partir. Me rogó que la acompañara hasta el barco. Cuando este estaba por salir y yo debía abandonarlo, se desprendió de sus acompañantes y, besándome en un arrebato de dolor y amor, me llenó la cara de lágrimas.

12. En el primero de estos textos, «Amores: Josie Bliss (I)», el hablante se pregunta: «Qué fue de la furiosa?/ Fue la guerra/ quemando/ la ciudad dorada/ la que la sumergió sin que jamás/ ni la amenaza escrita,/ ni la blasfemia eléctrica salieran/ otra vez a buscarme, a perseguirme/ como hace tantos días, allá lejos./ Como hace tantas horas/ que una por una hicieron/ el tiempo y el olvido/ hasta por fin tal vez llamarse muerte./ muerte, mala palabra, tierra negra/ en la que Josie Bliss/ descansará iracunda».

El texto se cierra con estos versos: «Ahora tal vez/ reposa y no reposa/ en el gran cementerio de Rangoon./ O tal vez a la orilla/ del Irrawadhy quemaron su cuerpo/ toda una tarde, mientras/ el río murmuraba/ lo que llorando yo le hubiera dicho».

En «Amores: Josie Bliss (II)», hay la siguiente declaración de reconocimiento: «Yo me fué de la deshabitada/ (...) Josie Bliss que alcanzó revolviendo/ mi amor y su martirio./ Lanzas de ayer, espadas del pasado!/ —Soy culpable, le dije/ a la luciérnaga». *Ibid.*, pp. 117-119.

mas. Como un rito me besaba los brazos, el traje y, de pronto, bajó hasta mis zapatos, sin que yo pudiera evitarlo. Cuando se alzó de nuevo, su rostro estaba enharinado con la tiza de mis zapatos blancos. No podía pedirle que desistiera del viaje, que abandonara conmigo el barco que se la llevaba para siempre. *La razón* me lo impedía, *pero mi corazón adquirió allí una cicatriz que no se ha borrado*. Aquel dolor turbulento, aquellas lágrimas terribles rodando sobre el rostro enharinado, continúan en mi memoria.<sup>13</sup>

El hombre, en su racionalidad ciudadana, reconoce lo que ese adiós tuvo más de muerte a crédito para él, que para la mujer que se quedaba en esos lugares ignotos con las astillas de un nombre al que, antes que liberar con su pasión, sin duda lo condenó. Lo hizo porque, como él tan contrita y arrepentidamente lo reconoce, «La razón me lo impedía».

Quizá era el momento en el que hombre y poeta se divorcian, o tal vez, el ciudadano cuyos planes de consagración lo llevaban a establecer los riesgos del placer, en este caso el amor, significaban en una hora en que «la razón» se imponía a la irrazón de quien, años después solo se sabría reo de unos recuerdos, de «un dolor turbulento» que sin duda era una forma de expiación por tratar de designar a la culpa de una forma que de pronto no hiciera tan notorio el divorcio entre el ciudadano en el que los hechos de un momento, que nutrieron una expresión poética que no volvería a repetirse en su siempre desconcertante escritura, cedía a la razón que todo lo ordena e institucionaliza para negarle a esa poesía, a esa pantera birmana, lo que de ángel perturbador tendría siempre.

## RETORNO A LAS TIERRAS DE LA MEMORIA

Cuando regresó, treinta años después a Rangoon, ya toda una figura, un nombre incluido hasta en *El pequeño Larousse ilustrado*, y permanente candidato al Nobel, Neruda se encontró con una ciudad distinta, desfigurada.

Nadie le dio noticias, indicios, ni datos de su «perseguidora» y «heroína» de «Tango del viudo», el fantasma de rostro enharinado que nunca dejó de seguirle los pasos, de entrometerse en sus otros amores, en sus batallas mesiánicas, y en esa otra batalla o guerra fundamental: la escritura, de la que Josie Bliss es arte y parte, continuidad y fin nunca alcanzado; cuerpo y fantasma de un adiós jamás concluido, y de una pasión que el poeta no pudo dar por clausurada.

13. *Ibid.*, p. 133. El subrayado es nuestro.

Sí, «Tango del viudo» es uno de los poemas más intensos y reveladores del período residenciario, donde los elementos, las pistas, referentes de la realidad se fusionan, tejen, dentro de las propuestas de lo que esa poesía de vanguardia, la primera en Latinoamérica se proponía como fundamento de unos lenguajes (quebrar las lógicas discursivas, acabar con la eufonía modernista de la rima, tronchar la ética y las nociones de una sociedad que se veía camino a la dicha supuesta), y Neruda como parte de un proyecto del que *Residencia en la tierra*, en sus dos primeros y grandes momentos, es punto de encuentro y desencuentros. Como lo fue para él la ausencia de la Maligna que al igual que su referente con «nombre de calle», Josie Bliss, lo convirtió, lo convirtieron, en un viudo que desde el espejo de la poesía, como de los espejismos de la realidad, no dejará de repetirles, incluso en medio de lo que se expresa como otro «polvo enamorado»:

Cuánta sombra de la que hay en mi alma daría por recobrarle,  
y qué amenazadores me parecen los nombres de los meses,  
y la palabra invierno que sonido de tambor lúgubre tiene. ●

*Quito, marzo, 2003-agosto/2004*

## UNA ESTÉTICA DE LAS COSAS VIEJAS: MODERNISMO, BARROCO Y MARXISMO EN LA LITERATURA CENTROAMERICANA

Leonel Alvarado

Hace más de un siglo, Rubén Darío dijo que «la verdadera poesía está en las cosas viejas; en Palenque y Utatlán...»<sup>1</sup> Aunque esa poesía de las cosas viejas brillaba por su ausencia en el libro que la proponía, se trataba, ante todo, de una propuesta americanista que, por un lado, participaba del proyecto nuestro-americanista de Martí, y, por otro, marcaba el nuevo rumbo estético-ideológico del Modernismo. A pesar de que la ruptura no fue total, el nuevo siglo encontró al Modernismo liberado de cisnes y oropeles; el exotismo de *Prosas profanas* había sido sustituido por el descubrimiento de lo americano en *Cantos de vida y esperanza*. Lo viejo, proveniente de la «Nuestra América» martiana se planteaba como auténtico, como lo otro que, recién descubierto, se convertía en lo propio.

La propuesta de Darío en torno a lo indígena es fundamental pues no solo cerró la tendencia mitologizante, extendida a lo largo del siglo XIX, sino que se replanteó el tema en términos contemporáneos. En el primer caso, el Neoclasicismo y el Romanticismo realizaron una lectura «oficial» de lo indígena, en la que se buscaba sustentar la construcción de la nacionalidad a través de la idealización del pasado. Se fabricó, así, el mito de la cornucopia americana; la variante, respecto de la Colonia, consistía en que las riquezas americanas ya no formaban parte de la promesa de enriquecimiento para el europeo, sino que constituían la base de la construcción del futuro americano. De esto es buen ejemplo la poesía inventarial de Andrés Bello, en la que la botánica se entrelaza con el ideal nacional. La mitificación de la naturaleza, en el Neoclasicismo, se complementó con la imagen romántica del indígena, como supuesto héroe inspirador de las luchas libertarias.

1. Rubén Darío, *Prosas profanas*, Madrid, Plaza & Janés, 1981, p. 32.

Al final del siglo, las «Palabras liminares» de Darío cuestionaban, por omisión, esa imagen de una América mítica, oficializada en el diecinueve. El nuevo rumbo de la poesía modernista iba hacia una América escondida bajo el plutonismo frutal y heroico de neoclásicos y románticos. No se trataba, en ningún momento, de una propuesta ideológica, que sí la había en el XIX, sino de una búsqueda de autenticidad traducida en la búsqueda de un lenguaje propio. Lo que había en el Modernismo, entonces, era el redescubrimiento de una realidad más textual que propiamente «real». Así, la propuesta dariana confiaba exclusivamente en la construcción de un nuevo discurso —de vida y esperanza, como el título del libro de Darío— originado en la poetización, es decir, en la escritura de «las cosas viejas». Lo que resultó esencial para el entendimiento de lo indígena fue su actualización, esto es, su puesta en escena en un presente ansioso por descubrir su pasado.

La reescritura de este pasado era, sobre todo, poética; al misterio maya se llegaba, entonces, a través de la magia de las palabras. Lo que mediaba entre ese misterio (cosmogonía indígena) y esa magia (estética modernista) era una conciencia mestiza que buscaba conciliarlos en una realidad textual, que sería la expresión de un proyecto americanista. La reactualización de «las cosas viejas» derivaba, pues, en el cuestionamiento de una vieja conciencia eminentemente europeísta. La mirada mestiza se imponía como filtro textual y, sobre todo, como imposibilidad de encuentro o apropiación de lo americano. Ante todo, se buscaba construir un discurso que, si bien no llegó a definirse como proyecto total, desencadenó en textos y perspectivas que prolongaron el polvorín iniciado intuitivamente por Darío y sus seguidores.

No es paradójico que Darío, fatalmente centroamericano, esté en el inicio de esta tradición de la ruptura. Quien heredó poco después esa tradición fue Miguel Ángel Asturias, otro centroamericano que necesitó salir de Mesoamérica para comenzar a entenderla. Fue en París donde se dedicó a estudiar el *Popol Vuh* junto al investigador George Raynaud. También, en París, al conocimiento de la mitología maya se sumó su contacto con los movimientos artísticos de vanguardia, sobre todo el Surrealismo y la influencia de Joyce y Proust en el lenguaje narrativo. Esta experiencia le permitió ir del descubrimiento del mundo indígena al descubrimiento de la palabra para nombrarlo. De hecho, en *Hombres de maíz* (1949) se plantea una solución en el plano estético, más que en el ideológico, a la situación del indígena. Así, la novela subraya, como en la poesía modernista, la importancia de la realidad textual por encima de la realidad social. De ahí que, como señala Arturo Arias, «una vez aprendido el instrumental, y convencido de que tiene que capturar las fuerzas telúricas, la fuerza de la tierra de la cual depende en gran medida el mundo maya, el problema se vuelve el de cómo expresar aquel mundo que sabe que debe ser el suyo, pero el cual, irónicamente, desconoce en gran medida, al igual que to-

dos los guatemaltecos no indígenas». <sup>2</sup> De esta forma, la conciencia mestiza, o mejor dicho ladina, se impone ideológica y estéticamente para crear «un gran universo verbal que es eficaz a nivel lingüístico... Así, la 'realidad' histórica pasa definitivamente a un segundo plano, detrás de la realidad lingüística». <sup>3</sup> La intuición modernista se vio transformada, tanto en Asturias como en autores posteriores, en la búsqueda de «soluciones ladinas para un problema indígena». <sup>4</sup>

La solución es, en primera instancia, textual. En este sentido, Martin Lienhard coincide con Arias, y, para ello, pone a dialogar *Hombres de maíz* con *Balun Canan* (1957). A Lienhard no le interesa demostrar que *Balun Canan* sea una novela centroamericana; esto lo da por entendido. Lo que sí le interesa es confrontarla con *Hombres de maíz* para determinar sus afinidades y contradicciones. El punto en el que se centra el análisis es en la forma en que ambas novelas se conectan con el referente indígena. Si bien la novela de Castellanos reescribe los textos sagrados mayas, sobre todo el *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*, y los propone como inicio mítico de la historia mesoamericana; Asturias, por su parte, no reescribe los libros sagrados sino que reinventa, confiando en el artificio del lenguaje, un orden mítico en el que se encuentran indígena y ladino.

En ambas novelas se plantea la necesidad del traspaso de la tradición, ya sea recontando la cosmogonía maya o rehaciéndola mediante un discurso mítico y surrealista. Se trata, así, de la fijación del discurso, del paso de la palabra a la letra, del cuento oído y contado al libro. En ambas novelas, y por vías diferentes, se busca legitimar una ascendencia mítica de la historia y los personajes: en el *Popol Vuh* (Castellanos) y en la poética maya (Asturias). Como concluye Lienhard, en esa búsqueda del pasado, ambas narraciones no dejan de ser productos de una intelectualidad mestiza «que intuye el papel necesariamente relevante de los indios en cualquier proyecto de construcción de so-

2. Arturo Arias, «Ideología y lenguaje en *Hombres de maíz*». *Texto Crítico*, 11: 33 (1985): 159. Arias describe el proceso que siguió la formación ideológica de Miguel Ángel Asturias. Señala cómo su concepción de la «problemática indígena» fue madurando a la par de la búsqueda de un discurso para expresarla. La primera muestra significativa quizás sea su tesis de licenciatura, en la que defendía los problemas del indígena guatemalteco sin determinar las causas; luego, su viaje a México y la influencia de José Vasconcelos en su formación juvenil. Esto lo llevó a plantear la necesidad de crear una universidad popular para alfabetizar y «civilizar» a la población indígena y mestiza. Sin embargo, fue en el segundo viaje, esta vez a París, en el que su perspectiva frente al indígena tuvo un cambio significativo, que culminó en la escritura de textos como *Leyendas de Guatemala*, *Hombres de maíz* y *El espejo de Lida Sal*.
3. *Ibid.*, p. 161.
4. *Ibid.*, p. 160.

ciudades viables en la zona maya». <sup>5</sup> Así, estas novelas forman parte de una línea narrativa y poética que se continúa practicando en la región centroamericana.

De esta forma, tanto a nivel de la crítica como de los mismos escritores existe la plena conciencia de que la literatura centroamericana se inicia en los textos sagrados mayas. No se puede entender o, mejor dicho, descifrar el universo mágico-poético de Asturias, en los cuarenta y cincuenta, ni el de la poesía y la narrativa de los sesenta a la actualidad desconociendo un origen que se remonta al *Popol Vuh* y al conjunto de los libros sagrados. Así, el diálogo entre estos textos y la literatura contemporánea de la región es constante. La actualización textual, iniciada intuitivamente en el Modernismo, es parte esencial de una constante relectura del pasado como forma de pasar en claro los conflictos del presente. El *Popol Vuh* y el *Chilam Balam* están en el inicio de nuestra literatura y también en los textos más recientes; se vuelve a ellos para replantearse el presente.

La literatura maya ha sido fundamental a lo largo de la historia centroamericana; de ello son buen ejemplo las novelas de Arturo Arias, Mario Roberto Morales y Gael Cárdenas, entre otros. La narrativa y la poesía contemporáneas han permitido la inserción y la convivencia de temporalidades diferentes. Por lo tanto, gran parte de la literatura centroamericana contemporánea parte de la reescritura o, incluso, de la traducción de los textos indígenas. Esto comprueba, por una parte, la capacidad regenerativa de aquellos textos que se originan en la tradición oral; a pesar de haber adquirido una forma definitiva a través de la escritura, en estos textos persiste el germen de la vitalidad renovadora. Lo que la literatura contemporánea centroamericana ha encontrado en los textos que la fundan es una inagotable capacidad de diálogo. Sin embargo, cada aproximación a los textos originales ha sido diferente, pues todo ejercicio estético está mediatizado por un discurso. De por sí, se impone una conciencia ladina que se busca, incluso ontológicamente, en la cosmogonía maya.

A esto se suma el hecho de que se llega a los textos desde diversos discursos. Así, la relectura del *Popol Vuh* y del *Chilam Balam* ha estado mediatizada, según la época, por el modernismo, el surrealismo, el criollismo, el realismo mágico, el marxismo y el barroquismo. Ambos textos han sido esenciales no solo para el universo mítico-mágico de Asturias, sino para la poética revolucionaria de Ernesto Cardenal, Roque Dalton y Otto René Castillo, por mencionar a unos pocos. Fue a partir de los sesenta, con el surgimiento de la poesía militante en Centroamérica, que la literatura maya se releyó como el pun-

5. Martin Lienhard, «La legitimación indígena en dos novelas centroamericanas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 414 (1984): 120.

to donde se originó la literatura de resistencia de la región; el *Chilam Balam* dejó de ser un libro de enigmas cosmogónicos para convertirse en texto de resistencia ideológica. En este sentido, el discurso indígena se percibió desde los parámetros del marxismo; el enlace de cosmogonía maya y marxismo permitió el surgimiento de libros como el *Homenaje a los indios americanos* (1974), de Cardenal, *Jaguar en llamas* (1990), de Arturo Arias, y *Pasos de animal grande* (1986), de Galel Cárdenas. Se trataba de la convergencia de dos discursos que coincidían en su carácter de propuestas de resistencia.<sup>6</sup> Además, el marxismo permitía el soporte teórico para la reinterpretación de la historia y la consiguiente construcción de un discurso propio, nacionalista, en oposición a la presencia extranjera en la región.

Pero el diálogo sufrió nuevos desplazamientos. Al marxismo de Dalton y Castillo se sumó la Teología de la Liberación de Cardenal y el neobarroquismo de Galel Cárdenas y Fausto Maradiaga. Sin embargo, la cosmogonía maya siguió siendo el punto de encuentro de un discurso emparentado con la sociología de la literatura y lo barroco. La relación entre cosmogonía maya, marxismo y barroco, que aún tiene vigencia en la literatura centroamericana, está marcada por la búsqueda de un discurso nacionalista. Esta tríada genera un campo de contradicciones y diferencias que marca una constante tensión entre las obras. Es el caso de un poema de Fausto Maradiaga, de su libro *La palabra y sus deberes*.

## ESCRITURA EN VOZ ALTA DE UN TEXTO SAGRADO

En «Los mayas en Copán», Maradiaga reescribe una historia posible de los mayas. Si bien parte de los libros sagrados, como depositarios del conocimiento mítico, se centra en la elaboración de un discurso que metaforiza la historia maya. Esto le permite establecer un diálogo entre diversas realidades textuales, lo que pone en juego la estética barroca y el marxismo. A través del *Popol Vuh* busca recobrar el carácter mágico y primordial de la palabra como fundadora de la realidad. El poema surge, entonces, del «deber» —según el título del libro— de recobrar el valor sagrado de la palabra según la concibe la cosmogonía indígena. Es en esta propuesta, que conjuga barroco y marxismo, en donde surge el conflicto, es decir, la tensión que, según Lezama Lima, ca-

6. James Iffland, *Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica*, San José, EDUCA, 1995. En el capítulo sobre las «Ideologías de la muerte en la poesía de Otto René Castillo», Iffland esboza la relación entre cosmogonía maya y marxismo, pero, desafortunadamente, no la desarrolla.

racteriza al barroco americano. «Percibimos, dice Lezama, que el esfuerzo por alcanzar una forma unitiva, sufre una tensión... un impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo». <sup>7</sup> Se trata, por lo tanto, de una tensión entre esencia y apariencia, debido a la interacción de elementos aparentemente disímiles. Esto deriva en la acumulación, como característica esencial de lo barroco, y en la búsqueda de una armonía entre los elementos que componen el texto.

En el caso del poema de Maradiaga, como en los libros de Gael Cárdenas, la tensión se da entre lo formal (estética barroca) y lo ideológico (cosmogonía maya dialogando con marxismo). Además, el poema se plantea como relectura de los textos sagrados mayas, lo que genera un contrapunto entre pasado y presente, oralidad y escritura, prosa y verso. Lo que se busca, en todo caso, es la reactualización, es decir, la inserción del texto y el mundo maya en el presente del poema. Una vez más, como en la literatura comprometida o militante de los sesenta a los ochenta, los conflictos del presente se interpretan a través de los enigmas del pasado, lo que comprueba que ambas temporalidades, a pesar de la distancia, son igualmente conflictivas:

Estos enigmas de siluetas ancestrales  
No retornarán al olvido y lo imposible;

El deber del poema es evitar que esos enigmas caigan en el «olvido y lo imposible». De ahí que el texto maya reaparezca alterado por el paso del tiempo y por la intención del autor. La conciencia del contar se interpone entre el tiempo y los textos, con lo que el relato maya no se actualiza únicamente en el nivel de la escritura, sino en el de la oralidad. Es decir, el *Popol Vuh* y el *Chilam Balam* vuelven a su forma original de relatos contados; por lo que el poema de Maradiaga, como toda su poesía, se vuelve un texto no para ser leído, sino para ser escuchado: un texto escrito en voz alta, un poema en busca de oyente, más que de lector.

Aquí está la clave de gran parte de la literatura centroamericana contemporánea. La poesía y la novelística mayenses, iniciadas por Asturias, buscan construir textos contemporáneos que devuelvan los libros sagrados mayas a su nivel de oralidad; desde la conciencia de la letra se intenta regresar a la magia original de la palabra. Instalada en lo que Ángel Rama llamó «la ciudad letrada», nuestra literatura «no deja de sentir, ni siquiera ahora, como nostalgia imposible el deseo de la voz». <sup>8</sup> El poema se vuelve, entonces, conversacional, y

7. José Lezama Lima, *Obras completas*, México, Aguilar, 1977, p. 304.

8. Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, Lima, Horizonte, 1994, p. 89.

la novela, testimonial; el texto de nuestro presente se propone como un eco letrado de las voces del pasado:

Aquí, donde el fuego elabora la profundidad sencilla de la estatura humana;  
 Donde se acostumbran a morir los elementos  
 Para darle una dimensión más entera a lo que debe ser;  
 Donde a la niñez se le arrancó del tiempo  
 Y las fuentes de la amistad no dan más brillo;  
 Donde abiertas están las mandíbulas del hambre  
 Buscando la simetría y la mansedumbre de los huesos.  
 Aquí, donde la claridad no tiene sitio  
 Porque las tinieblas no han llegado  
 Y estamos encerrados en la matriz de lo terrible.

Decir aquí duele hasta lo indecible del medular sensitivo,  
 Porque el desgarramiento no puede someter  
 La cortante velocidad en el filo de la palabra.

Aquí: no el oleaje que reconstruye  
 El universal horizonte de las cosas;  
 No la palabra que sobrevivió al olvido  
 Y se pronuncia desde una insondable tristeza;  
 No la palabra que comenzó en la boca de un recién nacido  
 Y recién vuelto a morir en nuestros brazos.  
 Yo no puedo nombrar este aquí  
 Donde jamás habitó la esperanza,  
 Donde todo fue colmado por un poderoso alarido

Que rompió los cristales de la agonía  
 Derramándola sobre la dura superficie del silencio  
 Y que hoy me habita de soledad,  
 Cuando se me deshace de fuego en el poema.

La inserción de la voz histórica en el «aquí» —que es tiempo y lugar—, está marcada por un desgarramiento entre la voz y la letra, ya que la palabra busca volver a «la matriz de lo terrible»; es decir, el poema, en tanto testimonio desvinculado de su fuente por siglos de dolor, es un intento de salir de la orfandad textual y mítica. El poema se convierte en lo que Lienhard llama un «testimonio indirecto»;<sup>9</sup> esto es, un texto que testifica/textifica sobre el desgarramiento sufrido por un pueblo a través de los siglos. Esa palabra «que comenzó en la boca de un recién nacido/y recién vuelto a morir en nuestros bra-

9. Martin Lienhard, «El cautiverio colonial del discurso indígena: los Testimonios», en Iris M. Zavala, edit., *Discursos sobre la 'invención' de América*, Atlanta, GA, Rodopi, 1992, p. 58.

zos» testimonia la imposibilidad de recobrar el pasado indígena, debido, tanto al dolor que el texto indígena testimonia, como al desgarramiento histórico sufrido por quien escribe el poema en el presente. La voz se ahoga en la garganta, incapaz de nombrar los horrores del presente porque «abiertas están las mandíbulas del hambre» y «todo fue colmado por un poderoso alarido/que rompió los cristales de la agonía». Así, en el poema conviven dos temporalidades unidas por una misma cicatriz; de ahí que el poeta, como testigo del presente, se reconozca como «un sujeto que está comenzando a comprender que su identidad es también la desestabilizante identidad del otro».<sup>10</sup>

Buscando volver a la voz, la letra se convierte en alarido. El poema, que no necesariamente busca «elaborar una utopía de restauración de los tiempos antiguos»,<sup>11</sup> adquiere una cierta cualidad épica. Precisamente, en la relectura o traducción testimonial de los textos antiguos, la literatura centroamericana contemporánea se vuelve inconfundiblemente épica. No se trata de reconstruir una utopía, sino de crear obras que por las características desmesuradas de la realidad que cuentan derivan en «una épica de hazañas comunes y sentimientos colectivos»;<sup>12</sup> se agudiza, así, la tensión «entre la lengua y la realidad, entre la experiencia y la expresión».<sup>13</sup> Confrontando textos en prosa escritos por Vallejo durante el final de la Guerra Civil española y su libro póstumo *España, aparta de mí este cáliz*, José Pascual Buxó rastrea la forma en que el discurso marxista de Vallejo se expresa abiertamente en la prosa y se canaliza estéticamente en el verso. Así, el proyecto público de la prosa se convierte, en la poesía, en expresión privada de una voluntad popular.

Tanto en la prosa como en el verso, y esto ocurre en toda la poesía de Fausto Maradiaga, se plantea el protagonismo heroico del pueblo a través de enunciados populares que conservan la vitalidad y la fuerza épica de la oralidad. Producto de esta fuerza popular, el libro de poemas se concibe como un canto épico, pero no en el sentido clásico, pues se suprime la idea de un héroe individualizado. Se trata, pues, de una epopeya que recoge y exalta las características humanas e ideológicas de un período desgarrador. Lo que, según Buxó, humaniza esta epopeya popular es el manejo de un tono que reproduce las vibraciones acústico-motoras de la colectividad en armas. No es casual que el libro de Maradiaga termine, de manera ascendente, en el extenso poema «Canto popular», que constituye un abrumador llamado, de corte withmaniano, a la colectividad.

10. Cornejo, *Escribir en el aire*, op. cit.

11. *Ibid.*, p. 92.

12. José Pascual Buxó, «Vallejo: el estatuto oral de la epopeya», *Hispania*, 72: 1 (1989): 67.

13. *Ibid.*, p. 68.

De esta manera, los libros mayas se convierten, en el espacio de las guerras centroamericanas, en textos de resistencia, en prosa militante que, al integrarse en el «aquí»,

... se reviste de acontecer sangriento  
 Donde el miedo se tiñe de vértigo y ausencia  
 Para descubrir en la superficie poderosa de los espejos:  
 Un cruel amanecer de tinieblas en conflicto.

Por ello, «decir aquí duele hasta lo indecible». De ahí que el desgarramiento no puede testimoniarse en «la cortante velocidad [del] filo de la palabra». Testimoniando siglos después, el poeta cumple «el doble papel de cronista y agonista».<sup>14</sup>

Otra característica de la poesía centroamericana que la hace volver a los textos indígenas y coloniales es su extensión. Se trata de poemas largos, como en Ernesto Cardenal, Gael Cárdenas y el mismo Fausto Maradiaga, vinculados a un afán épico. La extensión de esta poesía tiene que ver con lo que Buxó llama «el estatuto oral de la epopeya»,<sup>15</sup> es decir, edificar grandes cantos que narran las hazañas violentamente cotidianas de una colectividad. En Cardenal, la épica deriva en conversación integradora de diversas temporalidades; en Cárdenas y Maradiaga, se trata de la estética barroca aplicada a la cosmogonía maya. En este último caso, el escribir en exceso, con palabras salidas a borbotones, ensimismadas en el decir, da la impresión de que «la carga dramática del poema no pudiera caber en el espacio cerrado de la escritura y buscara la expansión del sonido sin fronteras».<sup>16</sup>

Ese «estallido de la forma que en su propio despliegue se complace», del que habla Carlos Monsiváis a propósito del neobarroco, deja de ser fin en sí mismo en la poesía de Maradiaga, pues el poema revela un drama que rompe los límites del texto. El poema no se complace en su propio júbilo verbal o en un desbordamiento de la *imago lezamiana*. Monsiváis también habla de ese miedo a los espacios vacíos, manifiesto en el barroco. Sin embargo, el poema de Maradiaga no llena ese *horror vacui* con imágenes desconectadas del drama humano, pues éste es el verdadero horror, el vacío en el que no se quiere caer, el aquí «donde el miedo se tiñe de vértigo y ausencia». Precisamente, la extensión extrema del poema es un intento de resistencia a la atracción de ese vacío, una forma de buscar ese «objeto perdido» del que hablaba Severo Sarduy cuando decía que en el neobarroco existe un «deseo que no puede alcan-

14. *Ibid.*, p. 71.

15. *Ibid.*, p. 65.

16. Comejo, *Escribir en el aire, op. cit.*, p. 243.

zar su objeto». Ante un poema de esta naturaleza no se puede simplificar el barroco tachándolo de mero exceso verbal.<sup>17</sup>

De hecho, en la relectura del *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*, la poesía neobarroca centroamericana revela una intensa vocación por la palabra hablada, una afición ritual al texto dicho. El poema largo es producto de la pasión testimonial y el desperdicio barroco; la acumulación de imágenes equivale al recargamiento decorativo de la iglesia barroca. Se trata de poblar el espacio, o, mejor dicho, de hacerlo a medida que se hace el poema; como señala Arnold Hauser, el espacio barroco se concibe como «algo en proceso de formación»;<sup>18</sup> el inacabamiento del texto, lo mismo que su oralidad permite su recreación en otros textos. El espacio que se busca crear en el poema de Maradiaga, lo mismo que en la literatura centroamericana, es un «aquí» en constante renovación; un sitio de encuentro de pasado y presente, voz y letra; un espacio para la colectividad.

En Centroamérica, la literatura, alimentada de mitología maya, barroco y marxismo, ha luchado por crear, en medio de una mitología monstruosa, un espacio cultural de penetración en la sociedad. Además, las características compartidas por los países centroamericanos han permitido el surgimiento de lo que podría legítimamente llamarse un sistema literario regional. La poesía de Centroamérica se entiende, así, como una fuerza estética y política que busca hacer del lenguaje un instrumento de definición de una identidad nacional. En cierto sentido, la lección dariana quedó en suspenso por varias décadas debido a los acontecimientos que sacudieron a la región en la primera mitad del siglo: la lucha antiimperialista de Sandino, la masacre de campesinos salvadoreños en 1932 y la Revolución de Octubre en Guatemala. Estos hechos, a los que se sumaron el afianzamiento de las dictaduras y la presencia estadounidense, el surgimiento de los movimientos guerrilleros a principios de los sesenta, la «guerra del fútbol» en 1969 y la Revolución Sandinista, crearon el escenario en el que se desarrolló la poesía centroamericana contemporánea. Esta línea de conformación de una literatura de izquierda desembocó en formas expresivas como el feminismo, el testimonio y la narrativa mayense.

Esa búsqueda de un lenguaje que nombre tan conflictiva realidad tiene que ver con los ciclos creadores y destructores de las entidades cósmicas. Así, las experimentaciones textuales y la integración de diversos discursos bien pueden explicarse a través de un episodio del *Popol Vuh*: después de destruir a los hombres de madera porque eran incapaces de adoración, los dioses formadores y creadores dejan caer una frase contundente: *Fue solamente un ensayo, un*

17. Tanto Monsiváis como Sarduy son citados en Bolívar Echeverría, comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, El Equilibrista, 1994.

18. Arnold Hauser, *The Social History of Art*, New York, Vintage Books, 1951, p. 175.

*intento de hacer hombres*.<sup>19</sup> Esta aventura modernista, barroca y marxista de nuestra literatura sigue siendo, como toda obra humana, un «ensayo de hombres». ●

## BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Jorge Eduardo. «Los hijos del maíz y de la yuca (Introducción a la literatura indígena de Centroamérica)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 449, 1987, pp. 65-80.
- Arias, Arturo. «Ideología y lenguaje en *Hombres de maíz*», *Texto Crítico*, 11: 33, 1985, pp. 153-164.
- Burgos, Fernando. «Conexiones: Barroco y modernidad», *Escritura*, vol. 6, No. 11, 1981.
- Buxo, José Pascual. «Vallejo: el estatuto oral de la epopeya», *Hispania*, 72, 1, 1989.
- Cardenal, Ernesto. *Antología*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1971.
- Cárdenas, Galel. *Pasos de animal grande*, Tegucigalpa, Editores Unidos, 1986.
- Cornejo Polar, Antonio. «César Vallejo: universalización nacional», *La Torre*, III, 12, 1989.
- «Vallejo: mestizaje, transculturación, modernidad», *Páginas*, XIV, 19, 1989.
- *Escribir en el aire*, Perú, Horizonte, 1994.
- Echeverría, Bolívar, comp. *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, El Equilibrista, 1994.
- Hauser, Arnold. *The Social History of Art*, New York, Vintage Books, 1951.
- Iffland, James. *Ensayos sobre la poesía revolucionaria centroamericana*, San José, EDUCA, 1995.
- Kurnitzky, Horst. «Barroco y posmodernismo: una confrontación postergada», *Nuevo Texto Crítico*, VII: 14-15, 1994, pp. 355-368.
- Lezama Lima, José. *Obras completas*, México, Aguilar, 1977.
- Lienhard, Martin. «La legitimación indígena en dos novelas centroamericanas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 414, 1984, pp. 110-120.
- «El cautiverio colonial del discurso indígena: los Testimonios», en Iris M. Zavala, edit., *Discursos sobre la 'Invencción' de América*, Atlanta, GA, Rodopi, 1992.
- Maradiaga, Fausto. *La palabra y sus deberes*, Tegucigalpa, López & Cía., 1986.
- Morley, Sylvanus. *The Ancient Maya*, Stanford, Stanford University Press, 1969.
- Popol Vuh*, traducción, introducción y notas de Adrián Recinos, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Zimmerman, Marc. «El papel de la poesía en Centroamérica», *Centroamericana*, 4, 1993, pp. 67-85.
- *Literature and Resistance in Guatemala: Textual Modes and Cultural Politics from El Señor Presidente to Rigoberta Menchú*, Athens, Ohio, Ohio University Press, 1995.

19. *Popol Vuh*. Traducción, introducción y notas de Adrián Recinos, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 30.

## ¿GLOBALIZACIÓN DE LA PALABRA?

Martha Rodríguez Albán

Al proponerme una reflexión en torno a la posibilidad de «Globalización de la palabra», me han surgido diversas inquietudes. Partiré de las definiciones de los términos «globalización» y «palabra», inevitablemente argumentaré desde una postura personal ante ambos, y buscaré responder sobre cómo me ubico ante el fenómeno de la globalización, en tanto escritora y usuaria de una lengua específica en una geografía y en un contexto histórico específicos.

### LA GLOBALIZACIÓN, UN CONCEPTO SOCIO-ECONÓMICO Y POLÍTICO

El vocablo «globalizar» se define, en el *Diccionario Larousse Ilustrado* (edición de 1984), como «dar carácter global, general» a algo. Se refiere, pues, a pérdida de las especificidades.

La globalización es un fenómeno basado en el neoliberalismo económico, que supone una internacionalización de la economía y la sociedad en su conjunto. Una de las implicaciones sociales y políticas más importantes es la pretendida «eliminación» de las fronteras geográficas.<sup>1</sup>

Abrir fronteras implica exponerse a modificar los antiguos patrones de consumo y al abandono de ciertos modelos culturales tradicionales. Se pretende que favorece un mestizaje cultural, y se parte del supuesto de que los valores de la cultura dominante son mejores que los propios y de que pueden transplantarse de manera fácil y sin costo.

1. Félix Valdés García, *Revista Cubana de Ciencias Sociales*, No. 32.

Cada cultura orienta y define los rasgos de su actividad productiva, desde sus propios patrones de consumo hasta el tipo de producto final que elaboran, su uso y sus características. Al abrir las fronteras sin conocerse uno mismo se corre el riesgo de menospreciar o perder elementos básicos de nuestra identidad en el camino, con el implícito costo de esta pérdida, en diversos ámbitos además del económico. Anoto un ejemplo extremo, para graficar este riesgo no previsto: en décadas recientes los grados de desnutrición en muchas nacionalidades indígenas de nuestra Región Oriental se han vuelto alarmantes; pero ellos no padecían desnutrición hasta la modificación de sus hábitos alimenticios, inducida por su reciente contacto con la cultura occidental, así como por la modificación de los ecosistemas que los sustentaban, y que este contacto ha traído consigo.

El riesgo de desaparecer en el curso de este proceso es mayor para algunas culturas minoritarias, como las diversas nacionalidades indígenas de nuestra Región Oriental. En tanto estados latinoamericanos —comunidades con historia de un contacto mayor con los usos económicos y la tecnología de Occidente— acaso no lleguemos al extremo de la extinción, pero los niveles de pobreza sí se prevé que aumenten en nuestros países, a menos que se adopten políticas tendientes a disminuir el impacto del sistema económico global, y que preserven rasgos fundamentales de nuestra identidad.

Son importantes estas consideraciones, pues el impulso de este fenómeno social y económico, no exento de importantes implicaciones éticas, parece ser irreversible. El Informe de la OIT sobre el Empleo en el Mundo, año 2001, concluye así: «A pesar de la revolución de las comunicaciones que tiene lugar en el mundo actual, aumenta el número de trabajadores que no pueden encontrar empleo o acceder a los recursos tecnológicos emergentes necesarios para garantizar la productividad en una economía global cada vez más digitalizada (...). Dada su velocidad de difusión en los países pobres y ricos, la revolución de las tecnologías de la comunicación y de la información (TCI) da lugar a la ampliación de la *brecha digital* a escala internacional (...). Salvo que se aborde esta situación con urgencia, las aspiraciones de empleo y el potencial de productividad de millones de trabajadores en un gran número de países en desarrollo, no podrá realizarse».<sup>2</sup>

Anoto la opinión de Juan Sanavia, director general de la OIT, quien postula tres requerimientos básicos, en los países pobres, para reducir la «brecha digital» que los separa de los ricos: 1. Formulación de una estrategia nacional

2. *La Revista de la OIT*: «Salvar la brecha digital: aprovechar las TCI para favorecer el desarrollo económico, la creación de empleos y la erradicación de la pobreza». Trabajo No. 38, enero/febrero 2001.

coherente respecto a las TCI; 2. Existencia de una estructura asequible de telecomunicaciones; y, 3. Disponibilidad de una población activa instruida.<sup>3</sup>

Yo insistiría, además, en la necesidad de identificar y afirmar los valores culturales que consideremos irreductibles, para saber claramente a qué es aquello a lo que no estamos dispuestos a renunciar, en el camino de este proceso que aparentemente resulta inevitable.

## EL PAPEL DE INTERNET EN EL PROCESO DE GLOBALIZACIÓN

Resulta imposible hablar del fenómeno de la globalización sin referirse a la revolución propiciada por las tecnologías de la comunicación y de la información (TCI), la cual ha fortalecido de manera particular la ilusión de la «eliminación» de fronteras geográficas.

Internet, el producto más visible de este conjunto de tecnologías, no es otra cosa que la red más grande de computadores conectados entre sí, con la posibilidad de compartir información en formato electrónico. Sus herramientas proveen: acceso a información mundial, posibilidad de comercio a través de la red, correo electrónico, telefonía, «chat» y foros.

En los tiempos actuales, estas redes han sustituido a los Estado-naciones del modelo económico anterior en su función de vehículos de democratización, llamados por otros, con criterio más radical, «los vehículos de penetración cultural de hoy», los instrumentos que pueden poner en peligro la supervivencia de culturas y de grupos étnicos minoritarios.<sup>4</sup> Es una posibilidad real, —además de injusta y dolorosa—, el que muchas culturas minoritarias puedan sucumbir, en la pobreza económica o en la transculturación. Una autora, Mary Waters, se refiere a diversos matices que caben en la pretensión de uniformidad, opinión que puede leerse en el contexto de un nuevo mestizaje al amparo de la cultura digital: «Hibridarse culturalmente es hasta divertido, sobre todo para quien la cultura original es la dominante o una de las hegemónicas. Pero hibridarse en términos de clase económica u otra situación material no es necesariamente una experiencia tan placentera ni tan provechosa. Y el acceso, por otro lado, a la hibridez discursiva no es, desde luego, tan fácil para los miembros de las razas visiblemente oscuras».<sup>5</sup> Considero que son plenamente justificados los reclamos de responsabilidad ética a lo largo de este

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. Leslie Bary, «*Síntomas criollos e hibridez poscolonial*», Congreso de LASA, Guadalajara, México, 17 de abril de 1997.

envolvente proceso. El escritor Mario Benedetti, por ejemplo, lo afirma repetidamente: «La globalización es un fenómeno económico pero también ético. Creo que lo que más caracteriza a la globalización es la falta de respeto a los pueblos más pobres; es una demostración de la vanidad del poder y del dinero». <sup>6</sup> No obstante esta implicación y los mencionados riesgos de este proceso, no deja de resultar crítica la desventaja, en términos económicos, de no tener acceso a las redes de información. En nuestros países esta tecnología constituye un lujo, pues a nivel mayoritario se carece de la infraestructura básica para acceder a las redes de información y de servicios. Es una falacia decir que solo basta con tener acceso a una computadora conectada a la red, generalmente por vía telefónica. Y lo es por el simple hecho de que 2/3 partes de la población mundial no han usado jamás el teléfono. <sup>7</sup>

La OIT estima que en este año 2002 existimos 450 millones de usuarios de Internet, y que, de todas estas personas, el 90% viven en los países industrializados, frente a un 1% en A. Latina y otro 1% en el conjunto de las poblaciones de África y Oriente Medio. <sup>8</sup> Esto quiere decir: 405 millones de usuarios en los países económicamente desarrollados, frente a 4,5 millones en América Latina.

Desde un punto de vista desaprensivo, podría eventualmente mirarse un menor acceso a Internet como un hecho alentador, al considerarlo una poco deseable influencia externa sobre los rasgos culturales y la manera de pensar de un pueblo. Yo creo que esta posición purista es peligrosa, y casi estoy persuadida de que ese hecho constituye una desventaja: a la larga resultará más nefasta la condición de menor acceso potencial a información. Juan Sanavia, director general de la Organización Internacional del Trabajo, es concluyente en su afirmación de que «el ámbito de las TCI es mundial, su impulso, irreversible, y su efecto, generalizado». <sup>9</sup> El Informe de la OIT sobre el Empleo en el Mundo predice en sus conclusiones que «los países que no consigan incorporarse a la revolución digital, o que se demoren en este empeño, se enfrentarán a una pérdida de ventajas competitivas y de cuotas de mercado, así como a una posible caída de la renta nacional». <sup>10</sup>

6. Mary Waters, «Ethnic Options. Choosing Identities in America», Berkeley, P.U. de California, 1990.

7. Mario Benedetti, Entrevista para *La República en la Red*, 31.12.00, p. 16.

8. Félix Valdés García, *op. cit.*

9. OIT Publications, World Employment Report 2001, «Life at Work in the Information Economy».

10. *La Revista de la OIT*, *op. cit.*

## LA PALABRA, EN TANTO SIGNO LINGÜÍSTICO

El lenguaje es, básicamente, un vehículo de comunicación; relación de elementos codificados, de signos compuestos por una expresión (elemento fónico) y un contenido (concepto),<sup>11</sup> o, siguiendo a Saussure, por un significante y un significado.<sup>12</sup>

Pero lo que me interesa resaltar aquí es la profunda interacción de lo cultural y social con los aspectos lingüísticos; esto es, con la palabra.

Si bien la relación entre expresión y contenido de un símbolo es arbitraria,<sup>13</sup> obedece a ciertas reglas convencionales; esto es, que sí se fundamenta en un acuerdo, pero entre los hablantes de esa lengua particular (a lo largo de la evolución del latín vulgar, hace varios siglos, los habitantes de lo que ahora es Francia han ido llamando «église» a lo que en español se ha llamado «iglesia», y en portugués «igreja». ¿Por qué eligió cada uno de estos pueblos esa forma particular de denominación? No se sabe: esa elección fue, pues, arbitraria, pero se partía de un acuerdo tácito en cada una de esas comunidades de hablantes. La elección entre una u otra manera de nombrar un mismo objeto tiene que ver más con procesos no medibles por métodos científicos de la actualidad, difícilmente codificables, pero sustentados probablemente en una manera particular de ver los objetos de la realidad, y no en otra, en un punto de vista específico, y no en otro). El ejercicio de una lengua es, pues, una puesta en escena de ciertos valores culturales de una comunidad. Es netamente una actividad social, y como tal, precisa de otros individuos para transmitirse y enseñarse, así como para modificarse en el transcurso de la historia. Es la afirmación continua de una cosmovisión, reflejo de los puntos de vista y conceptualizaciones que caracterizan y diferencian a esa comunidad hablante de las otras.

La riqueza particular de cada lengua hablada o escrita no se cifra, pues, en su capacidad de comunicar una serie de significados (propiedad que no la vuelve diferente de otras lenguas), sino en la de diferenciar una comunidad hablante de las otras, en su capacidad de reflejar y transmitir una importante carga de la historia de ese pueblo en particular, de sus maneras de ver y nombrar el mundo y de las apreciaciones estéticas de la sociedad que la ha creado (hay conceptos que existen, y por lo tanto son enunciables, solo en una lengua y no en otras; un ejemplo literario de este conflicto es tema del famoso cuento

11. Francisco Marcos Marín, *Introducción a la lingüística: historia y modelos*, Madrid, Síntesis, 1990, p. 14.

12. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal, 1980, p. 104.

13. *Ibid.*

de Borges «La busca de Averroes», de *El Aleph*; el sabio árabe-español no podía traducir ni descifrar el significado de los vocablos griegos «tragedia» y «comedia», que había hallado en la *Retórica* de Aristóteles, simplemente porque la cultura árabe no poseía una tradición teatral). Una lengua nos informará también de su evolución cultural y de los usos que ese pueblo ha sido y es capaz de dar a este apreciable y particular motor de su desarrollo.

Y es esta propiedad de la palabra (la diferenciadora, la individualizante de cada comunidad lingüística) lo que la vuelve irreductible ante las pretensiones de uniformidad, ante la ilusión de un mundo engañosamente enunciado como carente de fronteras.

### LA PALABRA, EN TANTO POSIBILIDAD DE EXPRESIÓN DEL DESEO DEL INDIVIDUO

El psicoanálisis se sustenta, como ninguna otra fuente de conocimiento, en el carácter individual, específico e histórico de cada ser humano. El término «deseo», en la acepción psicoanalítica silvestremente explicada, se refiere a aquello que cada individuo persigue, que le hace falta para completarse, en la pretensión de que esta tarea es susceptible de ser llevada a su fin. La terapia psicoanalítica apunta no solo a que cada paciente pueda reconocer su deseo<sup>14</sup> sino a la necesidad de un habla especial: el ejercicio de una palabra que, a fuerza de dar vueltas y buscar explicarse, de analizar esa falta, en un momento dado consigue decir el nombre de aquello que se busca.

El psicoanálisis sostiene que solo se puede reconocer el propio deseo cuando se lo articula en la palabra.<sup>15</sup> Es por eso que dicha terapia se fundamenta, precisamente, en un ejercicio del habla: terapia que remueve estructuras mentales de las que no hemos tenido conciencia, que las saca a la luz, las vuelve visibles y les otorga corporeidad a fuerza de nombrarlas.

La palabra como posibilitadora del descubrimiento de la propia individualidad. La palabra como herramienta que instituye, que diferencia e individualiza, que devela elementos de la propia estructura síquica, que crea.

De allí que el psicoanálisis trate a los individuos de uno en uno, insistiendo en aquello particular de su vida que lo ha hecho diferente. No pretendo, con esta afirmación, que todo el mundo precise o deba vivir la experiencia de una terapia psicoanalítica, ni mucho menos. Busco solamente resaltar, entre las concepciones que el psicoanálisis ha aportado, la apreciación de que la palabra

14. J. A. Miller, «Psicoanálisis puro, psicoanálisis aplicado, psicoterapia», en [www.ilimit.com/cd-celp/freudiana/J.A.Miller\\_psicoan.puro\\_aplicado.htm](http://www.ilimit.com/cd-celp/freudiana/J.A.Miller_psicoan.puro_aplicado.htm)

15. *Ibid.*

específica de un individuo es indispensable para que éste se reconozca como único e irrepetible, para que identifique plenamente —bajo la premisa ineludible de la necesidad de nombrarlo— aquello que le hace falta, aquello que lo caracteriza y lo vuelve diferente de todos los otros seres humanos; partiendo del supuesto de que este saber sustentará un mejor conocimiento de sí y del mundo que le rodea. Para que el individuo se reconozca a sí mismo como tal: que delimite sus propios rasgos y carencias, que sea capaz de leerse y re-interpretar su historia personal y diferenciarse de los otros seres humanos.

La palabra, en tanto portadora y propiciadora de elementos diferenciadores, es, por naturaleza irreductible a una condición unívoca, a la posibilidad de portar rasgos uniformados y uniformantes.

## LA PALABRA, EN TANTO HERRAMIENTA Y SOPORTE DE CREACIÓN ARTÍSTICA

Ya hemos mencionado que la palabra es, entre otras cosas, un instrumento que posibilita la expresión de una individualidad, de un conjunto de valores inherentes a una historia específica y a una cultura. Pero la palabra posibilita, además, la expresión de otra categoría de percepción de la realidad: la artística.

La literatura, y el arte en general, muestran puntos de vista y aproximaciones particulares a la complejidad del mundo, muy alejados todos ellos de definiciones totalizadoras, de las concepciones y supuestos del positivismo científico. El arte literario nos permite acercarnos a las realidades diversas desde un punto de vista diferente: a través de imágenes y metáforas, no tanto de conceptos. En la literatura no existen representaciones unívocas de la realidad; pero a través de ella, precisamente de su pluralidad, podemos hacernos una idea de cuán compleja puede ser, y de representarla más como un conjunto de matices que como un fresco.

Esto, en cuanto a lo que posibilita el lenguaje literario, en oposición al lenguaje prosaico y al científico. Por otro lado está el escritor: cada uno se define por lo que escribe.

La herramienta y soporte de su creación literaria es su palabra. Una palabra que se corresponde con la cosmovisión que él posee y expresa, que da fe de sus sentimientos particulares, de sus opciones. Incluso de los propios cambios de perspectiva a través de los años (porque si bien los mundos que representa una lengua no son estáticos, cambian por extensión las palabras que los nombran y conceptualizan, así como cambian igualmente nuestros afectos en relación a dichas palabras —y a los fenómenos que representan—). Surgen así nuevas temáticas en los escritores y nuevas maneras de decir y de nombrarlas.

Es en este punto donde me pregunto yo: ¿De qué manera me ubico, como usuaria de la palabra en tanto escritora, frente al fenómeno de la globalización?

## EL ESCRITOR ANTE EL FENÓMENO DE LA GLOBALIZACIÓN

Caben aquí diversas posturas.

Las más radicales sostienen que, a diferencia de lo político, el creador literario no «maneja» las palabras: son ellas las que lo buscan y lo conducen; el creador literario (sobre todo el poeta y el narrador de cuentos) no elige los temas ni la forma de plasmarlos: son aquellos los que se acercan a él y lo convierten en una suerte de «médium» que vuelve posible el develamiento. En esta apreciación lo único soberano e importante es el texto que se quiere crear.

Otros escritores, sobre todo quienes viven en zonas geográficas particularmente conflictivas, todavía se identifican con versiones remozadas del concepto de «literatura comprometida con su realidad». Las obras de estos autores tendrían un cierto carácter utilitario, al verse en necesidad de aportar a la comprensión de la realidad o la historia nacionales, de contribuir al descubrimiento/ conocimiento/ consolidación de la identidad de un grupo social (definido por la pertenencia a un país, por su raza, condición económica, problemática social, etc.), de elevar el nivel educativo de un pueblo, etc.

En el otro extremo se ubican los escritores solidarios con los valores socio-económicos aparejados a la globalización, quienes creen en los productos de consumo masivo y apuestan al valor de su obra en tanto producto que las editoriales comercializarán.

Abarcando los extremos del escritor de la palabra pura o el escritor comprometido con su medio, y el escritor que cree en la cultura digital y globalizada, existe, pese a todos, una zona intermedia: todos estos elementos forman parte de la realidad en que se mueve «lo literario», el mercado de las grandes editoriales, la manipulación de los medios de comunicación (que seleccionan qué escritores existen y cuáles no) y de las sociedades culturales tradicionales y sus ámbitos de influencia, las políticas culturales estatales de muy diverso impacto, etc.<sup>16</sup>

Cada escritor se plantea su ejercicio literario de forma distinta, partiendo del supuesto de que todos aspiramos, deseamos, que nuestra obra sea leída, que reciba críticas, que exista. Como probablemente muchos otros escritores,

16. ARCO, París 2001, «Literatura de crisis y proyección de futuro», en [www.arcomundo.org/acodoc3.htm](http://www.arcomundo.org/acodoc3.htm)

yo no deseo abandonar mi personal proyecto literario, mi búsqueda individual, como tampoco mis aspiraciones a tener un espacio en la industria editorial. Suscribo, pues la opinión de un conjunto de escritores colombianos, reunidos en el año 2001 en París, para discutir diversos aspectos de su producción creativa:

La literatura parece ceder paso a la industria editorial de la literatura, gobernada por las editoriales. Esto determina en cierta forma el condicionamiento creativo del artista, pero no lo impide. Se oponen a ese poder: la calidad de la obra propiamente dicha, y el tender a fortalecer una crítica literaria independiente.<sup>17</sup>

Para sostener y fortalecer el espacio de libertad en la creación, al que aspiramos como artistas, para sostener esta suerte de lugar de resistencia, concuerdo en el inmenso valor de una crítica no dependiente de la opinión económica de las editoriales, que no se afine en sectarismos, cualesquiera que fueran sus categorías. Una crítica que reconozca y premie la calidad literaria de las obras, al margen incluso del fervor del público o de la opinión de los editores.

También es importante, insisten los colombianos, propiciar y fortalecer políticas culturales que busquen una mejor interacción entre lo económico y lo cultural: «Lo económico y lo político necesitan nutrirse de lo cultural, pese a la incomunicación actual. Crear puentes, sobre todo a nivel educativo (los economistas también necesitan educarse culturalmente) y en el de los lenguajes»<sup>18</sup> (17). No deja de resultarme interesante este planteamiento, este llamado a acortar distancias con nuestros necesarios interlocutores, habida cuenta de que ellos y nosotros, así como muchos más, integramos y actuamos en ese espacio común que es el de «lo literario».

Si Internet es un vehículo adecuado para difundir una obra literaria, lo dejo a discusión de los lectores. Es más, les pregunto: ¿A qué público se puede llegar a través de Internet? ¿A quiénes nos interesa llegar?

Convencida de que todos estos acercamientos o contactos (ocurran en la realidad o en el mundo virtual) modifican de hecho los imaginarios, mueven algunos símbolos; convencida de que, sin renunciar en absoluto a nuestra individualidad, estos acercamientos nos capacitan a los escritores para ubicarnos y desenvolvemos de mejor manera en ese espacio de «lo literario»; convencida de estas premisas, repito, les dejo, finalmente, más preguntas, dos interrogantes que buscan muchas respuestas: ¿De qué manera se puede propiciar un contacto mayor de la escritura de un autor con el mundo, una posibilidad mayor de confrontación? ¿Cuáles pueden ser esas estrategias innovadoras de acer-

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

camiento al espacio físico de ese «otro» desconocido, que tanto puede ser aquel poder de las industrias editoriales, como el potencial lector que vive en un barrio distinto de su misma ciudad, en otras ciudades de su país, o en otros países y continentes?

Me cuestiono todo esto, y les hago extensivas mis inquietudes porque siento que este espacio amplio en el que todos nosotros nos movemos no es propiedad solo de un grupo de escritores, ni siquiera del poder de las editoriales, y, sobre todo, no es un reino susceptible de ser interpretado unívocamente. Es en ese espacio abierto, dialógico y crítico, en ese espacio y no en un reducto o grupo confinado, donde me interesa difundir la producción de mi quehacer literario. ●

## LA NARRATIVA ECUATORIANA CONTEMPORÁNEA A PARTIR DE LA DÉCADA DE 1970

Luis Aguilar Monsalve

La década de 1960 en Hispanoamérica consagró a un grupo de autores importantes y se desentendió con sutileza del resto. Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa ocuparon el interés de catedráticos, críticos, estudiantes de la ciencia literaria y público en general. A ese mismo nivel, pero con cierta distancia, lucían Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, José Donoso, José Lezama Lima y Guillermo Cabrera Infante. Las literaturas que no dependían de esta promoción fueron ignoradas, y la ecuatoriana fue una de esas muchas, a pesar de que técnicas experimentales, renovación de temáticas, un lenguaje menos vernáculo y, de hecho, las sugerencias de I. A. Richards de prestar más atención a los detalles del texto mismo que ya aparecían en la palestra de esa era. Sin embargo, en el caso ecuatoriano la narrativa tuvo mayor fondo en la década de 1970 cuando se usaba la complejidad en la narración, el desdoblamiento del personaje, la experimentación y el elemento lúdico en el lenguaje, el fluir de la conciencia, la fragmentación paralela de la dimensión espacio-tiempo, la invención de mundos alternos como el onírico, el monólogo interior, la pluralidad de voces, ecos a veces, el realismo mágico, la simultaneidad de verdades ficticias enmarcadas en un trasfondo definitorio que «[e]sa ilusión de falsedad, dijo Renzi, es la literatura misma» (Piglia, 28), o la visión totalizadora de la realidad y tantos otros ardidés que sorprendieron a propios y extraños.

En el ambiente de los años 70 deambulaban también las enseñanzas de T. S. Eliot con sus tres enunciados de crítica: la *desasociación de la sensibilidad*, la *impersonalidad poética* y la noción del *objetivo correlativo*. Asimismo, el nuevo acceso al *estructuralismo* y *posestructuralismo* que debatían preocupaciones sobre el lenguaje y la filosofía y, no necesariamente, la historia o el contenido. No obstante, gracias a los enunciados del lingüista suizo, Ferdinand de Saussure,

sure, en los años de 1950 y 1960 comenzó a tomar forma un estudio más moderno de la lengua y menos histórico a diferencia de lo que se hacía en el siglo XIX. Igual cosa debemos decir de los trabajos del crítico literario Roland Barthes que siendo estructuralista, también en los 60 y 70, era ya un abanderado del posestructuralismo y usó el método del primero dentro de la cultura moderna y en lo segundo anunciaba *la muerte del autor*, un concepto controversial que permitió la libertad literaria textual. Del mismo modo, Jacques Derrida promulgó la idea de que en el universo no hay *absolutos* y éste es *decentrado*. Por otro lado, también estaba presente el trabajo misional de Terence Hawkes que consistía en animar y continuar en un cambio hacia los estudios literarios estructuralistas. Además, el posestructuralismo cobró mayor vigencia en la década de los 80 al hacerse más emotivo y evadir cualquier forma de autoridad textual ya que, de acuerdo con Barbara Johnson, lo *deconstructivo* es una identificación disciplinada y desmantelada de las fuentes del poder del texto.

La narrativa del Ecuador —pese a las corrientes del criollismo, el cosmopolitismo y sus ismos subalternos, el neorrealismo, el boom como fenómeno catalizador de la grandeza hispánica, el posboom y el posmodernismo, cuya fragmentación es aceptada como un fenómeno liberador, sintomático de escape de sistemas fijos, dentro de módulos de comportamientos literarios— no llegó a integrarse ni a participar activamente en ello, aunque dentro del realismo social la literatura ecuatoriana de los años 30 tuvo una participación de liderazgo en Hispanoamérica, lo que contradice uno de los postulados más firmes del modernismo, cuyo lamento, pesimismo y desesperación se hacen presentes frente a un mundo fragmentado. No obstante, sin una comprensión somera de este movimiento, sería imposible entender la cultura del siglo XX.

En Ecuador los que ponen la variación son los autores de la Generación del 30, cuyo realismo social despertó un cambio violento y proletario en el país dentro de un contexto nacional histórico que presencié América. Así, la narrativa ecuatoriana moderna, en lo que se refiere a un inicio nacional, recibe influencia directa de esta época. El Grupo de Guayaquil, compuesto por Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, ofrece una producción atrevida y despampanante con *Los que se van* (1930). Luego Jorge Icaza y Alfredo Pareja Diezcanseco dan al mundo una realidad marginada por la injusticia, el desdén y la pobreza. Según Raymond L. Williams, además de éstos, «Adalberto Ortiz y Miguel Donoso Pareja fueron los escritores que modernizaron la narrativa ecuatoriana y lo hicieron con una ficción de alta calidad..., una obra relativamente desconocida fuera del Ecuador». (Williams, 139) Hay seres desesperados en vías de desilusionarse en los que el silencio, la angustia, la nostalgia y la amargura refuerzan la tristeza hemisférica del ejidista mejicano, del guajiro cubano, del llanero venezolano, del pam-

pero argentino o del huasipunguero ecuatoriano. La crítica de su producción literaria enfatiza y reconoce las injusticias al denunciar los abusos y la explotación del indio serrano, del montuvio costeño y del cholo ciudadano en ambas regiones geopolíticas. El latifundista criollo es el responsable del estancamiento integracionista necesario y relevante. La denuncia de los escritores es tan feroz que, al exponer una autenticidad tremendista, subraya el lado escatológico y mórbido de la condición humana. Recuerda, a distancia, los postulados naturalistas de Zola, basados en la filosofía positivista de Comte, las teorías de Darwin y la medicina experimental de Bernard. Este artificio de subrayar lo infrahumano dentro de una realidad externa en opresión, distorsiona su contexto de denuncia porque uno no sabe, a ciencia cierta, del estado psicológico, interno de los personajes, sean estos los villanos o los redentores. Quizá si citásemos en este momento a Jacques Lacan —crítico psicoanalista expulsado de la Asociación Internacional Psicoanalítica por su visión no ortodoxa, entre otras, sobre el inconsciente mismo como núcleo de nuestro ser— comprenderíamos objetivamente su idea de la deconstrucción como una amalgama de concienciación. Obviamente, este realismo social de hace más de setenta años, no existe hoy en día con el mismo atrevimiento, intensidad y pujanza de entonces. Los autores, a partir de los 70, han hecho de la narrativa ecuatoriana una más atrayente para que se lea no tan solo en suelo patrio, sino que atravesase las fronteras y se integre dentro de las corrientes más exigentes del hemisferio. Sin embargo, como residuo de aquella literatura primeriza de cambio y, sobre todo de denuncia, permanecen dos escritores claves de esa época: José de la Cuadra y Pablo Palacio, cuya literatura innovadora y visionaria ha dado precedentes para nuevos estudios de renovación en la literatura hispanoamericana. La influencia del primero, con *Los Sangurimas* (1934), se inserta dentro del realismo mágico, suceso que ha llamado la atención: «que... de la Cuadra anticipara el procedimiento mítico que hoy caracteriza a la nueva novela» (Sacoto, 24) y que se puede percibir ya en Eliécer Cárdenas, en su mejor novela *Polvo y ceniza* (1979). Pablo Palacio, con *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) refuerza una literatura de intimidad y surrealista, al igual que en el caso de Miguel Donoso Pareja, con su obra *Henry Black* (1969).

El crítico Hernán Vidal con acierto opinó que el fenómeno del «boom» se debía a una producción, comercialización y distribución de sectores poderosos:

Latinoamérica entró en esta etapa [del boom] durante las décadas de 1950-1960. Es sintomático que la narrativa del boom haya correspondido a este ciclo económico. La supuesta formalidad resulta ser una forma más de la homogenización internacional del consumo, promovida sobre la base de infraestructuras creadas por conglomerados multinacionales... Entendida de este modo, la fascinación

crítica por la narrativa contemporánea en desmedro de otros períodos y géneros equivale a una afirmación tácita de que la literatura hispánica solo tiene valor e historia en la medida en que puede ser comercializada en ese mercado. (Vidal 10-11)

Este punto de vista re-valorativo del llamado «boom» explica su carácter elitista cuyo sentido último relegó a otras literaturas, entre ellas, la ecuatoriana.

Por otra parte, el ensayista y crítico Emir Rodríguez Monegal piensa que el fenómeno del boom es «...editorial [que] tiene sus raíces en... la expansión de las editoriales hispanoamericanas durante la última década, ...política promocional, muy hábil, de ciertos semanarios hispanoamericanos de gran circulación, que son los verdaderos fabricantes del 'Boom' » (Rodríguez Monegal / *Narradores* 31). Además, expresa la idea de que este fenómeno es una creación inherente del literato y la aceptación total de sus integrantes contribuyó a ello «... Si hay un boom de la novela latinoamericana es porque detrás de ese boom publicitario hay una producción de deslumbrante originalidad... Conviene aclarar que este boom de la novela... tiene su origen en el mundo hispánico y no es producto (como suponen algunos imaginativos) de la facundia publicitaria de las editoriales extranjeras...» (*Diario* 31). Entonces, se podría argumentar que para los aislados se anteponían factores decisivos para su no-inclusión, por ejemplo: carencia de difusión en el extranjero, falta de contacto con centros culturales en Europa y los Estados Unidos o diferencias del nivel económico entre los países, etc. Sin embargo, y a pesar, entre otras cosas, de que dentro de las nuevas tonalidades y de influencia sudamericana, estaba latente la idea sugerida por Jorge Luis Borges en lo que se refiere a «la memoria ajena» con su insistente claridad de los recuerdos artificiales que ha sido el centro de la narrativa contemporánea. «Los grandes relatos de Borges giran sobre la incertidumbre del recuerdo personal, sobre la vida perdida y la experiencia artificial. La clave de este universo... no es la amnesia o el olvido, sino la manipulación de la memoria y de la identidad» (Piglia 51).

David Viñas, por otro lado, señala y se pregunta acerca de:

Ese búho monumental, que solía seducir como abrumar, ¿era sólo un eco?... ¿O de algunas voces?... ¿Fue acaso el búho la voz privilegiada que le otorgó el oído metropolitano al cuerpo de América Latina? ¿Fue acaso el búho el «ruido» que se hizo en las zonas metropolitanas para tapar otras voces de América Latina? ¿Fue el búho la única voz, privilegiada e impuesta o manipulada, que el imperialismo cultural y la academia metropolitana querían escuchar de América Latina? (Viñas, 16)

Con este cuestionamiento bajtiniano que cae dentro de la heteroglosia y lo dialógico y, lo que es más, insinúa que la verdadera aceptabilidad del boom

debe llevarnos a la interpretación selectiva y «diferencial» de Jacques Derrida y a los bordes posestructuralistas basados en su concluyente afirmación de que no hay nada fuera del texto. Viñas sugiere hacer un estudio deconstruccionista del síndrome «boom» discerniendo aquellas voces marginadas y silenciosas que forman la base palimpsestica detrás del concepto total que es el boom oficial. Si aceptamos la sugerencia de este autor, deberíamos aclarar que la deconstrucción es parte del posestructuralismo como son el feminismo, las teorías del psicoanálisis, el marxismo y el historicismo. Sin embargo, la diferencia radica en que el primero, a diferencia de los otros, trata de los opuestos jerárquicos de los que está compuesto el pensamiento progresista de Occidente: día / noche, bueno / malo, presencia / ausencia, mente / cuerpo, forma / concepto. Al distinguirlo de esta manera, uno puede evaluarlo mejor y, de hecho, valorar más acertadamente la narrativa contemporánea ecuatoriana dentro del proceso evolutivo de las escuelas y métodos teóricos.

De otra manera, hay que fijarse también en las opiniones tanto de Ángel Flores como de Raúl Silva Cáceres que apoyaron el sentido elitista alentando los aspectos formales de esta narrativa. Éste último afirma: «No deja de ser sintomático que nos encontramos por primera vez con un reducido grupo de hombres privilegiados que pueden vivir del producto de su creación literaria» (Flores/Silva Cáceres, 9). Dentro de los aventajados, Mario Vargas Llosa irradió la noción de que en la América Hispánica se puede hablar tan solo de dos tipos de novela: la antigua, que involucra toda narrativa antes de 1960 y la novela que sale a partir de esta fecha liderada por los Cuatro Grandes. Valga la oportunidad para reiterar la idea que el producto boom no nació de súbito. Se debe a un proceso por el cual:

...salen de las novelas claves que sentarán las bases preparatorias del apogeo literario de la narrativa moderna en nuestro continente hispanoamericano; ellas son entre muchas: *Los de abajo* (1915)..., *El hermano asno* (1922)..., *La vorágine* (1924)..., *Don Segundo Sombra* (1926)..., *Huasipungo* (1934)..., *Los Sangurimas* del mismo año, *Todo verdor perecerá* (1941)..., *El mundo es ancho y ajeno* (1941)..., *El Señor Presidente* (1946)..., *Al filo del agua* (1947) y *El Túnel* (1948)... (Aguilar Monsalve, 4).

Las novelas *Pedro Páramo* (1955) y/o *La región más transparente* (1959) serían las que inicien propiamente el boom. En estas obras de corte distinto ya se vislumbra el cambio «... al tratar la narrativa estructural como algo complejo de modelos y temas recurrentes» (Barry, 52). En particular, el estructuralismo —con las figuras máximas como las del antropólogo Claude Lévi-Strauss y el crítico literario Roland Barthes, éste ya mencionado en líneas anteriores— dicta las nuevas normas para el desarrollo de la moderna narrativa. Para estos autores, este movimiento intelectual afirma que «... su esencia es la

creencia de que las cosas —asuntos— no se pueden comprender aisladas, tienen que ser vistas en un contexto de una más amplia estructura de la que forman parte...» (Barry, 39. *La traducción es nuestra*). Obviamente, ambos estaban influidos por Saussure y su teoría del lenguaje que «aplicaba conceptos provenientes de la estructura lingüística al estudio del fenómeno social y cultural» (Culler, 124. *La traducción es nuestra*).

Por otro lado, Carlos Fuentes en su trabajo crítico, asegura que:

Radical ante su pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. La vieja obligación de la denuncia se convierte en una elaboración mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir ante todo lo que la historia ha callado... Esta resurrección del lenguaje perdido exige una diversidad de exploraciones verbales que, hoy por hoy, es uno de los signos de salud de la novela hispanoamericana. (Fuentes, 30)

Dentro de este proceso creativo, la narrativa ecuatoriana de estos años se mantiene sin provocar mayor interés de la crítica y está aislada del boom, aunque la producción de novelas y de cuentos es mayor que en cualquier otro momento anterior. En su gran mayoría, sigue los dictámenes estructurados del boom, sin estar jamás ligada a éste al no tener un éxito comercial desbordante ni la publicidad que gozaban aquellos «best sellers», a pesar de que existía una renovación de experimentación técnico-formal tardía. El factor que determinó su retraso dentro de la corriente es el continuismo de lo heredado en la década de los 30 con algunas distinguidas excepciones, desde luego. El aspecto social ha sido crítico en la cronología narrativa ecuatoriana. La exaltación constante y dominante de los narradores de la década de los 60 se realiza más bien en el terreno teórico, donde se trata de examinar con profundidad la realidad cultural ecuatoriana, a la vez que gestiona sacudirse del conformismo y el determinismo marcadores de un estado formativo tradicional y negativo. Como resultado de esta sublevación útil en contra de la asfixiante manera de hacer literatura narrativa, surgió el grupo *tzántzico* del año 1962 con su compromiso de reestructurar las tendencias culturales y proveer de un cambio en la narrativa ecuatoriana. Según el crítico y biógrafo Galo René Pérez «el advenimiento de los ‘Tzántzicos’, nombre que quiere significar ‘reductores de cabezas’, en una de las lenguas precolombinas... Les poseyó una tenaz actitud de iconoclastas, cuyo pensamiento crítico no desdeñó el ejercicio de la sátira y la burla, apuntando naturalmente hacia la imagen general de sus predecesores literarios» (Pérez, 269).

José Steinsleger opina asimismo: «El movimiento *tzántzico* nuclea a jóvenes de la pequeña burguesía radicalizada y se propone la ruptura con el pasa-

do decadente y oficialista. La obra no es para ellos tan importante como los contenidos de la nueva cultura revolucionaria que fluye de la II Declaración de la Habana». (35)

Un movimiento moldeador como éste es el segundo en darse en Ecuador, siendo el primero el conocido realismo social de los años 30 que tanto beneficio dio, entonces, a la literatura ecuatoriana. Este último se inspiró en la Revolución Cubana, en boga en ese momento. Los intelectuales supusieron que para tener éxito en una revolución cultural, histórica, ideológica y social, el cambio tenía que ser efectivo dentro de un medio popular, si se quería alcanzar una meta. Los vehículos usados fueron el ensayo y la poesía y un poco de teatro junto a las masas; de allí, que tanto el cuento como la novela no fueron utilizados por el tiempo que tomaba. Esto sirvió para que una década después, en los 70, la narrativa resurgiera robusta y diferente. A partir de 1972 con la caída del presidente José María Velasco Ibarra, la toma del poder por el general Guillermo Rodríguez Lara y el petróleo de por medio, la Asociación de Escritores del Ecuador y el Frente Cultural publican la gaceta *La Bufanda del Sol* de donde salen trabajos creativos y críticos, que conllevan una evolución esencial de base y guía para futuras generaciones de narradores ecuatorianos. Michael Handelsman afirma que esta revista:

...constituyó un foro en el cual se inició una verdadera revisión crítica de nuestra historia en la cultura. Aunque marcados por una orientación más serena y estudiosa que la de los tzántzicos espontáneos que iniciaron el parricidio cultural de los años 60, los miembros del Frente Cultural llevaron el aporte cultural... a una segunda etapa de parricidio y sometieron los mismos planteamientos a un proceso de análisis más profundo y reflexivo: el aburguesamiento de la cultura nacional y la necesidad de transformar la sociedad (Handelsman, 35-36).

Este grupo restablecedor provee de estímulo intelectual y ofrece una creación literaria basada en las innovaciones ocurrentes en el hemisferio, facilita el cambio y la selección necesarias al publicar una literatura experimental innovadora, que se sujeta a la realidad nacional y a las tendencias artísticas de la nueva narrativa hispanoamericana. Si hubo factores específicos fuera del Ecuador que mantuvieron a la ecuatoriana aislada y excluida del boom hispanoamericano, también las condiciones internas del país contribuyeron a su falta de promoción y difusión por la casi inexistencia de casas publicitarias y una Casa de la Cultura Ecuatoriana que respondía a dictámenes del momento y se veía imposibilitada de dar servicio profesional por falta de recursos. Se trata, pues, de «una sociedad incapaz de desarrollar su potencial artístico e intelectual —situación no poco común en Latinoamérica— debido a la falta de apoyo del Estado y de instituciones privadas que dirigen sus prioridades ha-

cia lo que es rentable dentro de un sistema capitalista-dependentista que beneficia y enriquece solo a un 5% de la población» (Chica, 57-58)

Si en los 70 y 80 hay un aumento de la publicación de textos literarios, por ello no hay que concluir que éstos vayan a ser leídos. Un factor de gran relevancia que ha mantenido a los escritores fuera del contacto internacional ha sido la falta de una colectividad de lectores a nivel nacional. Esto se debe a tres razones importantes: a) las clases pudientes prefieren leer literatura extranjera; b) la lectura no es una práctica de la mayoría, y c) hay un alto índice de analfabetismo y los que pueden leer desconocen el valor artístico local. Sin embargo, en esta época «advertimos el sitio preeminente al que había escalado la novela ecuatoriana y lo destacamos como el período áureo de la historia de nuestra narrativa...» (Sacoto, 43). Las más destacadas y representativas novelas de este decenio serían creaciones de personajes míticos: *La Linares* (1977) de Iván Egúez; históricas: *El pueblo soy yo* (1976) de Pedro Jorge Vera; anecdóticas: *María Joaquina en la vida y en la muerte* (1977) de Jorge Dávila Vázquez o las ultramodernas técnicas narrativas e innovaciones lingüísticas que se han puesto en juego a través de obras como *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976) de Jorge Enrique Adoum, para nombrar unas cuantas. No obstante, lo que sobresale en este novelar transformador es la combinación desesperada, autor-caracteres al margen del sufrimiento y, de trasfondo, toda una identidad ecuatoriana golpeada por la permanente angustia y frustración sociales; encasilladas en los mismos temas de ayer y de hoy sin lograr deshacerse. Pasan por estas páginas modernos burócratas, curas, dictadores, masas humanas amorfas, revolucionarios o uniformes militares que deshonraron su misión de defensores de la constitución y de las leyes.

La novela que pertenece al posboom, décadas de los 80 y 90, cambia de perspectiva en la concepción temática y punto de vista. Por ejemplo, el escritor actual rehúsa pensar en postulados irrealistas y no se involucra en ideales altruistas como sus predecesores, está más interesado en la formulación de una realidad concreta, veraz, que recuerda en algo, al realismo decimonónico cuando fragua sus postulados en contra del decadente romanticismo de ese tiempo. Se aproxima más al hombre simple que comulga mejor con un lector no elitista. No se encuentra tampoco un alarde de literatura libresca ni hay un sentido de estertor inmediato, sino un consenso directo con su realidad sencilla y ecuaníme. Según Jordi Gracia: «Uno de los rasgos más visibles [de esta nueva literatura], es su aptitud para atraer y gustar de lectores que carecen de referencias sentimentales ligadas a nuestra historia reciente... son relatos contados sobre fondos de verdad y con formas de mentira» (Gracia, 135-138). Por otro lado, hay un deseo de incorporar letras de canciones populares, lenguajes de radiodifusoras, frases de telenovelas y de películas como en *Boquitas pintadas* de Manuel Puig o *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel. En

el caso de Ecuador con Iván Egüez en *El poder del gran señor* y Raúl Pérez Torres en *Sólo cenizas hallarás*. Lo cual lleva a Jorge Ruffinelli a decir que nos encontramos frente a una «desacralización del arte y su sustitución por el consumismo democratizador de la cultura de masas, la mercantilización del conocimiento y el arte: el culto al pastiche que niega el individualismo y la originalidad» (Ruffinelli, 31-32) Aclaremos, no obstante, que los personajes de la novela de los ochenta, en su gran mayoría, son seres apáticos, insignificantes y poco ambiciosos, características que se encontrará también en el siguiente período de diez años.

La mujer en este momento tiene una participación directa e independiente de cualquier influencia fallo-creativa, así lo atestiguan Isabel Allende, Rosario Ferrer, Ana Lidia Vega, Elena Poniatowska y Luisa Valenzuela, entre muchas. En Ecuador, Eugenia Viteri y Alicia Yánez Cossío son las que abren el camino para toda una generación femenina como María Leonor Baquerizo, Argentina Chiriboga, Gilda Holst, Sonia Manzano, Martha Rodríguez, Jenny Carrasco o Fabiola Solís, entre las más conocidas. Pero quizás, es Yánez Cossío la que se distingue sobre las demás por su continuo novelar y experimentación narrativa. Falta mencionar una tendencia típica del posboom que es la inscripción de un lenguaje popular como la *honda* mexicana o el *lunfardo* argentino. En Ecuador se acopian particularidades del idioma, tal como lo hace Eduardo Carrión en su libro *Un puma entre las rejas* (1997). Quede en claro, que la narrativa novedosa del posboom se la aplica tanto en Europa como en los Estados Unidos y se la conoce como *light* por ser ligera y entretenida.

En el decenio de los 90 la novela ofrece un cambio tácito en la creación del personaje, una temática más accesible a un público cosmopolita y una expresión literaria que trasciende las fronteras patrias. Ejemplos de esta novelística son *Una silla para Dios* (1990) de Eliécer Cárdenas, *El viajero de Praga* (2001) de Javier Vásconez, *Aprendiendo a morir* (1997) de Alicia Yánez Cossío y *Bestiario de cenizas* (1997) de Byron Rodríguez para nombrar un cuarteto de alta producción ecuatoriana. Asimismo, están exentos de ardidés literarios propios del boom como el realismo mágico a lo García Márquez o el barroquismo a lo Carpentier. «Por ser una narrativa menos desafiante, menos exigente, despojada del virtuosismo técnico que permeó... [la década anterior], con personajes desvaídos, de estructura lineal, con intentos de recuperación mítica esporádicos... Sea de ello lo que fuere, esta es la tónica de la actual narrativa» (Sacoto, 308-309). A pesar de esto, debemos señalar que «no quieren [del todo los posboomcistas] excluir por completo elementos que modifican la representación directa de la realidad» (Shaw, 373).

En el cuento, en la década de los 70-80 hay una marcada reacción en contra del realismo social y una bienvenida al realismo psicológico. Predomina una tendencia anti-criollista y un estado de aceptación a una renovación de aptitu-

des estéticas influidas por la presencia del boom. Si Borges fue la fuerza de mayor representabilidad de los 50, Cortázar será el exponente número uno a lo largo de la hegemonía del nuevo relato hispanoamericano. Valga decirlo y, sin buscar ninguna polémica, si bien es cierto que en toda Hispanoamérica se cuenta con elementos transformadores dentro de este género literario, no han surgido cuentistas que estén al mismo nivel de Borges, Cortázar, Onetti o Rulfo; Arévalo Martínez y Quiroga; anteriores. En Ecuador, en este período sobresale Miguel Donoso Pareja que trae a luz la obra magistral de Pablo Palacio y desde un inicio se presenta como la antítesis de la tendencia del realismo social. Sus figuras son seres involucrados y «sujetos dolientes en la medida en que la posición es la pérdida y habitan continuas despedidas» (Vallejo, 93). Asimismo, Donoso Pareja «...irrumpió en la vena irreverente, iconoclasta y mágico realista y su escritura fue un desafío al lector, introduciendo niveles oníricos amagados por la realidad» (Sacoto, 62). Carlos Carrión está «obsesionado con la búsqueda del amor joven... frente al aburrimiento de la institucionalidad familiar» y Jorge Velasco Mackenzie es un entendido en la creación de seres marginados al borde del abatimiento. «Para estos cuentistas el sentido de la narración ya no está en lo fáctico sino que se desprende del contexto, apunta a un supratexto, circunda su literalidad. Los hechos son importantes no por sí mismos, sino por las consecuencias de la conciencia del personaje. El discurso narrativo rompe la linealidad cronológica de la anécdota, la que, a su vez, recupera su coherencia y casualidad en la mente organizada del lector» (Valdano, 413-414). Por otra parte, Carlos Carrión, ejecutor de una renovación en la cuentística ecuatoriana, presenta a sus personajes llenos de vida y conflicto interior, logrando ubicarlos dentro de una base sólida para el cambio en el relato ecuatoriano. Hallaremos, entonces, historias tiernas, otras llenas de liberación sexual o elevadas a un plano erótico que componen la nomenclatura de su temática.

De la misma manera, Jorge Dávila Vázquez es el maestro en presentar todo un cosmos regional de problemas en un mundo circular enclaustrado y cuyos personajes se desenvuelven en un hábitat del pasado, sin poder soltarse de las ataduras caducas y llenas de mala intención y malicia; porque un presente no abriga un cambio. En una amalgama de contrastes salen libres los defectos de las beatas o de las personas que siguen «con piedad» los ritos católicos, pero que una vez fuera de la iglesia, con su lengua viperina, son capaces de incendiar a las personas con sus murmuraciones, juicios sin fundamento o calumnias intemperantes. Eliécer Cárdenas, por otra parte, enfatiza una problemática socioeconómica que puede recordar lo comprometido, testimonial y trascendente de la generación de los 30. Pero su cuentística lo pone al día, con una temática acuciosa y de análisis. Se enfrenta al campesino o ciudadano común en una actitud de protesta. Por ejemplo, ve la saga de una migración indebi-

da. Las personas tienen que abandonar su tierra natal; no pueden ni quieren vivir con el mismo yugo de una tradición inicua y que, si ha cambiado en algo, no lo ha hecho lo suficiente como para seguir aguantando la misma rutina injusta. Renueva el discurso narrativo y las rupturas de tiempo/espacio tapizado por un lenguaje casi cinematográfico. Obtener una narración moderna en la que el monólogo interior, usado con anterioridad y maestría por Joyce y Wolf, juega un papel primordial para darnos el interior inquietante del personaje creado con destreza.

Abdón Ubidia en el cuento capta una problemática de lo urbano, un mundo burgués en declive. En *Bajo el mismo extraño cielo* (1998), un libro de relatos muy representativo, saca una radiografía de lo existente en una sociedad que se mueve dentro del diario desarrollo, arrastrando un bagaje de una tradición que apesta a mohó y se golpea con el nuevo empuje del progreso. El conflicto está dado por una modernidad que no espera y que choca con los viejos enunciados de ideales falsos y caducos que no lograron nada en su tiempo, peor en el presente. Crea, a la vez, un ambiente de incógnita y la ciudad que es un personaje propio, se comporta igual que sus personajes; no importa quién influye a quién, porque el resultado es ambiguo, entre la realidad y lo ficticio. Javier Vásconez irá por el mismo camino de denuncia que «se centra principalmente en Quito y sus prejuicios, su gente ancestral... porque es rancia y vive agolpada y pegada a su tradición innoble de nobleza, complejos y creencias» (Sacoto, 145). Los personajes se fugan hacia un mundo de añoranzas y de recuerdos. A este grupo generacional se deben otros escritores de gran talento y contribución marcadamente progresista, como Raúl Pérez Torres, Carlos Béjar Portilla, Marco Antonio Rodríguez, Iván Egúez, Francisco Proaño Arandi, Vladimiro Rivas y otros.\*

Un siguiente grupo de cuentistas ilustres son aquellos que cubren la siguiente década, la que va del 80 al 90. Uno de los mejores exponentes de la narración corta de este período es Byron Rodríguez. Hay una profunda mezcla de realidad y magia dentro de su trabajo; combina también lo misterioso con lo onírico y lo telúrico. Nos da un cuadro folclórico exacto de Cotopaxi con sus vivencias en el campo y en la ciudad. El lector atento se da cuenta de la magia estructural, narrativa y temática de sus relatos. De la misma manera, Iván Oñate maneja con maestría tanto la estructura externa como la interna de la historia. Conocemos los cuentos de su libro *El hacha enterrada* (1986) y, sin lugar a dudas, es uno de los mejores que se han producido en el Ecuador por su lenguaje, uso de símbolos y la reacción/acción de sus personajes. Son concebidos minuciosamente; todo detalle está controlado por una narrativa sobria y exigente que se bifurca a varios niveles distributivos. Otro cuen-

\* Por escasez de espacio, no es posible dedicar un análisis a estos y otros escritores.

tista de este período es Raúl Vallejo. Sus relatos están cargados de un fino realismo y originalidad que se han hecho acreedores a tener su voz propia en la cuentística nacional. «Su sitio es merecidamente ganado a través de años en el oficio, con una trayectoria clara, ascendente, en un afán de perfeccionamiento técnico y de lograr una expresión literaria cabal para la temática múltiple de sus narraciones». (Sacoto, 209). Gilda Holst se desenvuelve en un terreno en el que se subraya la incomunicación y su fortaleza radica en encontrar una identidad femenina segura. Liliana Miraglia con su «cuentario, construido a partir de soportes anecdóticos mínimos, que propone una lectura de sensaciones a través del buen manejo del recurso de la ambigüedad» (Viteri, 355). Oswaldo Encalada Vázquez, dueño de una narrativa poderosa y amigo del microcuento somero, ceñido, lleno de un ambiente por lo regular recordatorio, nos muestra el problema del hombre contemporáneo que se debate en un mundo de irregularidades anímicas, inseguridad y dudas. En esta misma generación se encuentran Ramiro Arias, Sonia Manzano, Huilo Ruales y otros que nos dieron historias cortas de primera, capaces de competir en igualdad de condiciones con otras producciones audaces del hemisferio.

En la última década de 1990 a 2000, Modesto Ponce Maldonado sorprende por el uso de un lenguaje preciso, imágenes vigorosas y renovación en la temática como en la reconstrucción del sujeto/persona, instituyendo personajes conflictivos, capaces de hacernos sentir sus esperanzas más sublimes o sus angustias más desgarradoras. Su único libro de cuentos *También tus arcillas* (1997) reúne una gama de asuntos que van de lo bíblico a lo amoroso, dejando siempre una huella sólida dentro de la nueva literatura ecuatoriana. Raúl Serrano Sánchez es otro relatista transformador que maneja con precisión el cambio de voz narrativa, el suspenso continuo en la trama del cuento y un final que sorprende; este compuesto tripartito sería lo constante y dominante en su narrativa. Carolina Andrade es experta en el manejo del asunto real y mágico. El desdoblamiento de la historia es conciso, sus personajes juegan con lo de aquí y el «otro allá» de una manera ágil y sorprendente en un espacio y tiempo rápidos. Aminta Buenaño, dueña de unas historietas plagadas de denuncia en contra de una sociedad «hipócritamente pura», que recuerda a Jorge Dávila Vázquez, y masacrada por una identidad estropeada en un cosmos personal en la que los sentidos se han distorsionado y, aún, su propia sexualidad se ha visto envuelta en escombros. Otros representantes de la última cuentística del siglo son muchos y excelentes, entre ellos: Martha Rodríguez, Marcelo Báez, Yanna Hadatty Mora y Leonardo Valencia.\*

Los más recientes relatistas se han establecido con el propósito de marcar una gran diferencia en la cuentística nacional. Su espíritu penetra en la reali-

\* Vale el mismo raciocinio.

dad básica de las cosas naturales y se comunica con entereza usando un lenguaje espontáneo, figuras ambiguas en un mundo mezclado por la realidad y el poder marcado de la ilusión, pero también deambulan la frustración, el desengaño, la pesadilla, la soledad, el desdoblamiento, el espejismo, la angustia... Vallejo añadirá: «...las características temático-estilísticas... considerando... que su novedad radica en la preocupación... semántica, el perspectivismo múltiple de narración y narrador, la ruptura espacio temporal...» (Vallejo *Una gota de inspiración toneladas de transpiración*, 11-25) Asimismo, Pablo A. Martínez indica, basándose en los comentarios de Claude Couffon, que en «La *condición posmoderna*... en donde se plantea lo posmoderno como resultado de la incredulidad en los metarrelatos propuestos por la modernidad: la primacía del sujeto y de la razón... la emancipación del hombre; el auto-conocimiento progresivo; y la libertad de la voluntad. Según Lyotard, los metarrelatos... que pretendían una autoridad total han perdido credibilidad en la época contemporánea que enfrenta, en términos culturales, un eclecticismo cultural». (Martínez, 106-107) Igualmente, los altibajos de la política y la economía impiden una temática optimista y constructora. «Pero hay también el canto gozoso a la vida, al amor... de Ramiro Arias, en los cuentos de Parra Gil» (Sacoto, 10) Sin embargo, «[es] necesario hacer del relato una obra de arte...» (Viteri, 10) y, se lo ha hecho. Además, se percibe de una manera dominante y constante el deseo genuino de los escritores que escriben relatos literarios, al ubicar su trabajo cuentístico a la altura de cualquier literatura mundial. De allí que «[se] encuentra además un gran cosmopolitismo en las obras de Oñate, Ubidia, Aguilar Monsalve; un entretenimiento clásico... [en] Sonia Manzano y un amasamiento mítico en tema y personajes en los cuentos de Byron Rodríguez» (Sacoto, 10).

Para terminar quiero citar una vez más a Raúl Vallejo que resume de la mejor manera el sentimiento de un autor que se dedica también a la crítica:

Los escritores somos lectores privilegiados porque nuestra experiencia en el manejo de los textos nos posibilita un diálogo que, por lo general, va cargado de la pasión que hallamos en la escritura. Pero ese privilegio para la lectura es, al mismo tiempo, una maldición pues, al momento de la lectura, nos toca entorpecer las líneas del texto en frente nuestro... con nustr[a]... escritura. El libro de otro es, a veces el libro que hubiésemos querido escribir pero a nuestra manera, lo que lleva implícito una trampa: pretendemos distanciarnos pero, en el fondo, nos distanciaríamos para vernos mejor. (Vallejo, 363) ●

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Monsalve, Luis A. «El preboom de la novela hispanoamericana en el siglo XX», discurso de introducción a la Academia Ecuatoriana de la Lengua, Quito, agosto, 2001.
- Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory*, Oxford University Press, 2000.
- Derrufino de Abud, Elena. *Marginality, Postmodernism, and Oppositional Narrative Practices in the Andean Region: 1976-1996*, Denver, University of Colorado, 1998.
- Flores, Ángel, y Raúl Silva Cáceres. *La novela hispanoamericana actual (compilación de ensayos críticos)*, Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1971.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, 1969.
- Martínez, Pablo A. «Posmodernidad y cultura popular: una encrucijada del cuento ecuatoriano para el siglo XXI», *Kipus: revista andina de letras*, No. 12, Quito, pp. 103-115.
- Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo*, Lima, Fondo Editorial de Cultura, 1998.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente*, Madrid, Alianza 2001.
- Pérez, Galo René. *Literatura del Ecuador 400 años (crítica y selecciones)*, Quito, Abya-Yala, 2001.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*, Anagrama, 2001, 2a. ed.
- Proaño, Ernesto. *Figuras y antología de literatura ecuatoriana*, Quito, Don Bosco, 1960.
- Sacoto, Antonio. *La novela ecuatoriana 1970-2000*, Quito, Ministerio de Educación y Cultura, 2000.
- *El cuento ecuatoriano 1970-2002*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003.
- Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana (boom, posboom, posmodernismo)*, Madrid, Cátedra, 1999, 6a. ed. ampliada.
- Valdano, Juan. *Prole del vendaval: sociedad, cultura e identidad ecuatorianas*, Quito, Abya-Yala, 1999.
- Vallejo, Raúl. *Una gota de inspiración toneladas de transpiración. (Antología del nuevo cuento ecuatoriano)*, Quito, Libresa, 1990.
- *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica*, Quito, Libresa, 1999.
- Viteri, Eugenia. *Antología básica del cuento ecuatoriano*, Quito, Artes Gráficas Señal, 2001, 10a. ed. actualizada.
- Williams, Raymond L. *Posmodernidades latinoamericanas: la novela posmoderna en Ecuador*, Bogotá, Universidad Central, 1998, pp. 137-142.

**SUJETO Y PROYECTO ILUSTRADO EN EL  
COMPENDIO DE LA HISTORIA GEOGRÁFICA,  
NATURAL Y CIVIL DEL REYNO DE CHILE (1776)  
DEL ABATE JUAN IGNACIO MOLINA<sup>1</sup>**

Luis Hachim Lara

*Este es un libro que trata de libros.*

Irving A. Leonard

## 1

Respecto al *Compendio de la Historia Geográfica, Natural y Civil del Reyno de Chile* —título de la edición española—, del abate Juan Ignacio Molina, corresponde en primer lugar proveer de información sobre las condiciones de producción de la obra. La primera edición en italiano del *Compendio della storia geografica, naturale e civile del regno del Chile*<sup>2</sup> se publicó en Bolonia el año 1776, sin el nombre del verdadero autor, es decir del jesuita chileno exiliado Juan Ignacio Molina. Por esta razón fue atribuida erróneamente a otro

1. Presentado en la reunión de Latin American Studies Association LASA, Dallas, Texas, marzo 27-29, 2003.
2. Tengo a mano la *editio princeps* en octavo regular (11,5x17,5), bajo el título citado y publicada en Bologna «Nella Stamperia di S. Tommaso d' Aquino. Con licenza de' Superiori» en 1776 y sin la mención del autor. Difiere de la primera edición española, en cuanto ésta contiene un «Appendice» en el cual Molina describe «alcune altre osservazioni, ed annotazioni da aggiugnersi agli articoli qui indicati, con vari passi tratti dalla Storia del viaggio di D. Antonio Ulloa» (*op. cit.*: 228-245). Igualmente incluye 10 láminas, no consideradas en la edición española. Las láminas son las siguientes: 1. Carta geográfica del Reyno de Chile (la única que se reproduce en la edición española). 2. Clases de (5) aves chilenas. 3. Clases de (9) mamíferos. 4. Marcado de vacunos. 5. Juego de la Chueca. 6. Juego del Cututumpeucu. 7. Baile de los Indios. 8. Dama criolla en vestido de visita. 9. Dama criolla en vestido de casa. 10. Mapa (Giacopo) de la Capital del Reyno de Chile.

jesuita chileno, Felipe Gómez de Vidaurre por E. J. Jagemann,<sup>3</sup> editor de la edición alemana del *Compendio* del año 1782.<sup>4</sup> La primera edición en español, fue publicada en Madrid por Antonio Sancha, en el año 1788 y traducida por Domingo José de Arquellada y Mendoza, correspondiendo a la Primera Parte, que el Abate Molina dividió en cuatro libros dedicados exclusivamente a la Historia geográfica y natural de Chile.<sup>5</sup>

Molina en el «Prefacio» de este primer *Compendio*, manifiesta que va a escribir sobre patagones e indígenas «más largamente en [un] segundo compendio» (Molina: XI). Para completar su proyecto redactó la *Historia civil* que publicó posteriormente —también en lengua italiana—, bajo el título de *Saggio sulla storia civile del Chile*,<sup>6</sup> Bolonia, 1787. Ocho años, más tarde, 1795, es impresa en Madrid por Sancha. La traducción correspondió a un amigo chileno del abate, Nicolás de la Cruz y Bahamonde.<sup>7</sup> Esta segunda parte, *Compendio de la Historia civil del Reino de Chile*, está igualmente dividida en cuatro libros, referidos ahora al origen, costumbres y lengua de los indígenas, hechos de la conquista de los españoles y la guerra con los *mapuches*, gentilicio del mapudungún (lengua mapuche) que alude a los «hombres de la tierra» y

3. Cfr. Walter Hanisch S. J., *Juan Ignacio Molina. Sabio de su tiempo*, Santiago, Nihil mihi, 1976: 113.
4. Cfr. Antonello Gerbi difiere con Hanisch en cuanto a uno de los nombres del editor alemán del *Compendio* en *La disputa del Nuevo Mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, [1955] 1993: 265 [nota 281]. Igualmente José Toribio Medina coincide con Gerbi en su *Biblioteca Hispano-chilena*, Santiago, Casa del autor, 1899: 99 [nota 2].
5. El investigador Federico Álvarez Arregui reseña igualmente una obra titulada *Historia geográfica, natural y civil del Reino de Chile* de «Felipe Gómez de Vidaurre, escrita en 1789 y publicada un siglo después». Federico Álvarez Arregui, «El debate del Nuevo Mundo», en Ana Pizarro, *América Latina: palabra, literatura e cultura* [vol. 2], Sao Paulo, Unicamp, 1994: 48. La edición a la que se refiere Álvarez Arregui corresponde a la publicada por José Toribio Medina en 1889 en Santiago por la Imprenta Ercilla, el mismo Medina aclara en la Introducción: «Don Felipe Gómez de Vidaurre, autor de la *Historia geográfica, natural y civil del Reino de Chile*, que hoy publicamos, vio la luz en la ciudad de Concepción [Chile] el año 1748», Felipe Gómez de Vidaurre, *Historia geográfica, natural y civil del Reino de Chile*, Santiago de Chile, Imprenta Ercilla, 1889: V.
6. El título completo de esta primera edición italiana en octavo mayor [12x19] es *Saggio sulla Storia Civile del Chili del Signor Abate Giovanni Ignazio Molina*, Bologna, Nella Stamperia di S. Tommaso d' Aquino. Con licencia de' Superiori, MDCCCLXXXVII. Esta no difiere significativamente de la edición española de 1795, sin embargo contiene un mapa; «Carta del paese, che abitano gli araucani nel Chili de poncio chileno» que no figura en la traducción de Nicolás de la Cruz y Bahamonde.
7. José Toribio Medina en la *Biblioteca Hispanochilena* informa sobre Nicolás de la Cruz y Bahamonde: «Poseedor de una fortuna considerable, viajó por algunas naciones de Europa, publicando a su vuelta a España, en Madrid y Cádiz, donde se hallaba establecido, su *Viaje de España, Francia e Italia*, que, según parece, en gran parte no es obra suya. También se publicó con su nombre, la traducción del italiano al español de la *Historia civil de Chile* del abate Molina». En José Toribio Medina, *Biblioteca Hispano-chilena*, 412.

que los españoles designaron como «araucanos». En rigor tal adjetivo, definiría solo a los habitantes de la región de Arauco.

Para diferenciar el *Compendio* de la Historia Geográfica, Natural y Civil del Reyno de Chile (1776) del *Compendio* de la Historia civil del Reino de Chile (1787) me referiré al primero con el nombre de Historia Natural (HN) y al segundo como Historia Civil (HC) no obstante, insistiremos en el carácter unitario de la obra.

Cabe postular que en el período colonial americano, los discursos igualmente se constituyeron a partir de las necesidades políticas e ideológicas *diferenciadas*, ya sea del letrado peninsular, mestizo, criollo o del indígena. El estudio de los libros y géneros que registra la tradición bio-bibliográfica hispanoamericana y americana, demuestra el uso abundante del título *Historia*, para textos que presentan una variedad genérica casi inabarcable. Podríamos considerar que el *Sumario de la natural y general Historia de las Indias*, que escribió Gonzalo Fernández de Oviedo en el año 1526,<sup>8</sup> es un buen modelo de las *Historias*, con que este jesuita y otros letrados de la orden, describieron la geografía, naturaleza y costumbres de los indígenas de América. En el mismo sentido, la *Historia natural y moral de las Indias*<sup>9</sup> del padre Acosta reitera la abundante producción de Historias de Indias por parte de los españoles que llegaban a estas tierras. En la edición facsimilar de la Historia del padre Acosta, Antonio Quilis —prologuista de la edición— describe la estructura del texto:

La obra tiene dos partes muy claras: la primera, que trata de la historia natural de las Indias, es decir, [cita de Acosta] Del cielo, y temple, y sitio, y qualidades del nueuo orbe, y de los elementos y mixtos, quiero dezir de sus metales, y plantas, y animales, abarca los quatro primeros libros, y, como se puede ver, presentan orden lógico de construcción: el Universo, la Tierra, el Nuevo Mundo, y los tres reinos: mineral, vegetal y animal.

La segunda parte, que trata de la historia moral, «esto es, de las costumbres y hechos de los indios», comprende los tres últimos libros; y esto es así, porque «la razón dicta seguirse el tratar de los hombres que habitan el nueuo orbe» (Antonio Quilis: Estudio, 1998: 17).

Por su parte Molina en su «Prefacio del Autor» de su *Historia Natural*, informa sobre la disposición de las partes del compendio:

8. José Toribio Medina, *Biblioteca Hispanoamericana* [tomo I], Santiago de Chile, Casa del Autor, 1898: 109.
9. Antonio Quilis, «Estudio», en Padre Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, [1590], Madrid, Cultura Hispánica [edición facsimilar], 1998.

Este que ahora publico, va dividido en cuatro libros: en el primero, después de dar una sucinta descripción del Reyno de Chile, que sirve de introducción a lo demás de la obra, trato de sus estaciones, de sus lluvias y demás meteoros aqueos; de sus vientos, de sus exhalaciones ígneas, de los volcanes que se encuentran en sus montes y sierras, de los terremotos que allí se sienten, y de la salubridad de su clima. En los otros tres libros, destinados para individualizar los cuerpos pertenecientes a los tres reinos de la naturaleza, esto es, al mineral, al vegetal y al animal (Juan Ignacio Molina, 1788: IX-X).

Asimismo, agrega que a esta historia natural «seguirá dentro de poco tiempo otro ensayo o compendio sobre la historia civil» (*ibidem*: IX).

## 2

En cuanto al modo de inscripción del sujeto enunciativo en el discurso, éste coincide con el sujeto de enunciación bajo la figura del *autor* o *función autor* (Foucault). El discurso resultante no difiere de lo que Molina manifiesta, a saber una *sujetividad*<sup>10</sup> compleja y ambivalente. Molina estima que los mapuches son los verdaderos «Chilenos tan contentos con su situación, que no cambiarían su país por ningún otro» (Molina: HN, 36). Después de escribir la *Historia* de Chile y de sus habitantes, como una *investigación* sobre el origen, desarrollo y relación con los europeos —capítulo XI, titulado, «Estado presente de Chile»—, agrega:

En la sucinta relación que hemos dado de los sucesos ocurridos en Chile después del descubrimiento del Nuevo Mundo, se ve que la posesión de este país ha costado a los españoles más sangre y más dinero que la del resto de la América (Molina: HC, 303).

La *sujetividad* de Molina se expresa en el momento productivo de un saber que le compete y que asume como americano.

Más como quiera que este compendio es también demasiado conciso, esto mismo me ha hecho pensar que haría un obsequio útil a las personas que gustan de las cosas Americanas [...] Con esta mira me había dedicado desde mi juventud a observar [...] [las] riquezas naturales y a instruirme en sus acacimientos, con in-

10. Arturo Andrés Roig con el término de *sujetividad* alude a «los modos de objetivación, es decir, de las maneras como un sujeto se objetiva —valga la redundancia— y en tal acto se reconoce y reproduce como tal». Creo que involucra también la subjetividad pero en contraste con la subjetividad imperial del ego conquistador. Arturo Andrés Roig, *Rostro y filosofía de América Latina*, Mendoza, 1993: 156.

tención de publicar sus resultados para beneficio común de mis compatriotas (Molina: HN: VIII).

En esta perspectiva, produce un conocimiento empírico para los «nacionales» (criollos) y «compatriotas» chilenos (mapuches). Él no se percibe ni como español ni como indígena. Tampoco se incluye en la categoría de los criollos, designados como nacionales (Molina: HC: 160). Si no es un criterio biológico el que define la concepción étnica del Abate, entonces podríamos decir que en sentido cultural, opta por la condición del *mestizo*.

Para que la noción sea operativa es necesario partir de la persona misma del mestizo, como híbrido de dos [...] «naciones», que se conciben como entidades intrínsecamente distintas, y sustentador de una visión del mundo y de una práctica susceptibles de ser interpretadas desde dos puntos de vista, necesariamente antagónicos.<sup>11</sup>

Igualmente, se reconoce y se objetiva a sí mismo en su actividad discursiva y científica, discutiendo y refutando a otros naturalistas. Por ejemplo, critica al Almirante Anson, que al clasificar la *Phoca elephantica* «puso impropriamente el nombre de león marino, dando motivo para que, adoptando Linneo aquella denominación, le llamase *Phoca leonina*: epíteto que se debe reservar para otro animal» (Molina: HN: 315) Su diferencia frente a los científicos europeos, no solo se sustenta en su opción americana, sino también Molina adhiere a un pensamiento que trata de enfatizar lo distinto. No se ubica en el juego de las identidades que el sistema difunde, por tanto puede optar por un americano desde América. Ratifica la tradición jesuítica y eclesiástica. Se advierte en sus citas bibliográficas no solo a algunos clérigos letrados, sino muchas obras y autores hispanoamericanos, mestizos e indígenas ya revisados por Beristain de Souza en su *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*<sup>12</sup> (1816). Juan Ignacio Molina prefiere una Historia Civil a una Historia Moral, ejerciendo el papel del sabio ilustrado, consciente del desarrollo de la ciencia natural.

Esa transformación del saber que asume Molina no solo significó el rechazo de la escolástica o de la filosofía peripatética sino aprehender en su propia tradición de conocimiento la epistemología moderna. En este sentido, acoge

11. Carmen Bernand, «Mestizos, mulatos y ladinos en Hispanoamérica», en Miguel León Portilla, coord., *Motivos de la antropología americanista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001: 106.
12. José Mariano Beristain de Souza, *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional o catálogo y noticia de los literatos, que nacidos o educados o florecientes en la América Septentrional española, han dado a luz algún escrito o lo han dejado preparado para la prensa*, [tres tomos], México, Calle de Santo Domingo y Esquina de Tacuba, 1816, 1819 y 1821.

el árbol o paradigma del *conocimiento nuevo*, propuesto por Francis Bacon. Éste presenta dos modelos; uno para lo Divino y otro para lo Humano, es decir, una cosa es la fe (Conocimiento Divino) y otra el Conocimiento humano. Así de algún modo, coloca en la misma jerarquía o relación la Teología y la Historia, en el paradigma del Conocimiento Humano. Propone una Historia dividida en historia Natural, Civil, Eclesiástica y Literaria.<sup>13</sup> Esta línea epistemológica no rechaza el entendimiento religioso ni ve contradicciones, más bien separa los ámbitos del conocimiento. Posteriormente, en 1750, Diderot y d'Alembert en el *Prospectus* de la *Enciclopedia*, «agruparon la teología natural y la revelada en un solo árbol y subordinaron ambas a la razón» (R. Darnton: *op. cit.*: 202). Esta simple movida, origina en realidad, diferencias importantes en cuanto a los tipos de racionalidad que surgen y se enfrentan a partir del siglo dieciocho. El abate Molina se educa en la sólida tradición del *Método y programa de los estudios de la Compañía de Jesús*, es decir en la *Ratio Studiorum*, sistema que regula la educación de los jesuitas a partir de 1599.

El sistema se desarrolló y enriqueció durante más de doscientos años, pero tuvo un brusco y trágico final. Cuando la Compañía de Jesús fue suprimida por una bula Pontificia en 1773, se destruyó una red de 845 instituciones educativas extendidas por toda Europa, las Américas, Asia y Africa.<sup>14</sup>

Frente al desarrollo del conocimiento ilustrado, Molina «autor» probado en la escritura, no manifiesta problemas para asumir los descubrimientos de los naturalistas europeos. Discute y participa durante su exilio en la «disputa del Nuevo Mundo», ya sea objetando o perfeccionando el conocimiento que los científicos ilustrados tenían sobre América. Antonello Gerbi aborda este problema y dedica una diez páginas a Molina en su obra *La disputa del Nuevo Mundo: historia de una polémica*.<sup>15</sup> Finalmente, al definirse Molina en el prefacio como «Autor», establece una aproximación al texto científico, constituyendo un principio de clasificación que cubre un conjunto apreciable de textos que pretenden producir conocimiento sobre la geografía, reino de la naturaleza, costumbres y lenguas de los indígenas chilenos.

Los objetivos enunciados por el sujeto «autor» en los prefacios, se constituyen en un discurso que configura a un destinatario (compatriota o america-

13. Robert Darnton, «Los filósofos podan el árbol del conocimiento», *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994: 192-215.

14. Eusebio Gil Coria, edit., *La pedagogía de los jesuitas, ayer y hoy*. [Contiene edición facsímil de la *Ratio Studiorum*], Madrid, Comillas, 1999: 320.

15. Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo*, México, Fondo de Cultura Económica [1955], 1993: 265.

no), siendo un requisito para el pacto de lectura del lector con el discurso naturalista. La *sujetividad* en acción que compromete y reconstruye las condiciones del enunciado y también de la enunciación, reiteran el contexto de expulsión de los jesuitas de América en el año 1767 —que no se nombra— y la pérdida del manuscrito original que le fue devuelto unos veinte años más tarde:

Las críticas situaciones en las que *me he ballado*, y que interrumpieron mis tareas, me privaron aun hasta de la esperanza de que pudiese llegar el día en que los continuase de nuevo: pero habiendo venido a mis manos por una feliz casualidad varios materiales de los más necesarios para mi empresa, me dediqué a formar el presente ensayo de mis interrumpidas tareas sobre la historia natural de aquella parte de América [Chile] (J. I. Molina, 1788: VIII-IX).

En la segunda parte —*Historia Civil*— Molina en la «Prefación del Autor», alude otra vez al exilio:

Las guerras solo nos pueden suministrar materia digna de la historia de aquel país. De éstas, en estos últimos tiempos solo se cuentan dos, esto es, una en el año 1722, y la otra en 1767. Muchos de mis compatriotas, que viven en Italia, se acuerdan todavía de los principales sucesos de ellas, mediante cuya ayuda puedo dar una suficiente relación (J. I. Molina, 1787: VI).

El año 1722 se repite otro de los grandes levantamientos de los mapuches en el Sur de Chile y 1767 es el año del decreto de expulsión de los jesuitas. Ambos constituyen actos de guerra para el Abate. Éste, a pesar de ser acusado en Italia de apostasía por sustentar teorías *transformistas*, no reniega del saber religioso, a lo más ironiza sobre la ignorancia de los científicos de gabinete que escribían sobre los indios americanos sin conocerlos o sobre los historiadores que en Chile describieron la milagrosa aparición del Apóstol Santiago en una de las escaramuzas entre mapuches y españoles. Esta aparición fue certificada por Alonso de Góngora y Marmolejo, en su *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año 1575*. Molina nos dice: «Pero este pretendido milagro, que a fuerza de ser copiado se ha hecho más increíble, no provino sino del carácter del circunspecto Lincoyan» (Molina: HC: 130). Sabemos que Lincoyan, el *toqui* o jefe mapuche, en realidad estaba ordenando la retirada. En fin, Molina calza y descalza con una especie particular de Ilustración, que se dio en América y España y definida por el historiador Mario Góngora como Ilustración Católica.

Si se toma este término nada más que en el sentido de una *mélange* ideológica de la Ilustración y el catolicismo, se podría aplicar en la práctica a todos los pen-

sadores 'ilustrados' que no deseaban abandonar la ortodoxia religiosa, quienes constituían una gran mayoría tanto en España como en América.<sup>16</sup>

Asumo que esta adscripción es discutible, pero no se puede ignorar la acción ilustrada de los jesuitas frente a las diferentes tendencias que caracterizaron la Ilustración y sus variantes (*Enlightenment, Lumières, Aufklärung*), por otro lado tampoco se puede eludir la tradición *utópica* fundada por los primeros franciscanos que llegaron a América, el establecimiento de proyectos sociales como los del padre Las Casas, los pueblos hospitales de Vasco de Quiroga y las misiones en que se comprometieron los jesuitas. El guadalupanismo en la Revolución Mexicana y la Teología de la Liberación constituyen versiones ideológicas de esos proyectos.

### 3. O CREAMOS O ERRAMOS. (SIMÓN RODRÍGUEZ)

La obra de Molina, cuyas teorías fueron objeto de discusión y reconocimiento en la comunidad científica de la época, se conoce restrictivamente en su dimensión científicista, incluso algunos investigadores chilenos «sugieren» el papel precursor del abate en las teorías evolucionistas. El investigador Miguel Rojas Mix lamenta el cotilleo *carismático* sobre el autor.<sup>17</sup> Estas perspectivas críticas, favorecen el desconocimiento del *Compendio de la Historia Geográfica, Natural y Civil del Reyno de Chile* (1776 y 1787) que implica un discurso, del cual podemos deducir un *pensamiento* enraizado y reactivo frente a los «saber» limitados y tendenciosos de los naturalistas con quienes contendió. Su respuesta a la calumnia sobre América se constituye bajo la forma del libro científico.

Molina en sus dos prólogos, reafirma el carácter discursivo de la *Historia Natural* y de la *Historia Civil* al dialogar con otros autores, en primer lugar; su debate con el abate De Paw,<sup>18</sup> también con Buffon,<sup>19</sup> Raynal,<sup>20</sup> Robert-

16. Mario Góngora, *Estudios sobre la historia colonial de Hispanoamérica*, Santiago de Chile, Universitaria, 1998: 199.
17. Miguel Rojas Mix, *El fin del milenio y el sentido de la historia: Manuel Lacunza y Juan Ignacio Molina*, Santiago, LOM, 2001.
18. Cornelius de Paw, *Recherches philosophiques sur les américains ou Mémoires intéressants pour servir à l'histoire de l'espèce humaine*, Berlín, 1768.
19. Georges-Louis Leclerc Buffon, *Histoire Naturelle*, París, 1749.
20. Guillaume-Thomas-Francois Raynal, *Histoire philosophiques et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, Amsterdam, 1770.

son,<sup>21</sup> Muñoz,<sup>22</sup> Linneo.<sup>23</sup> Entre los naturalistas que han escrito sobre Chile, destaca al Padre Louis Feuillé.<sup>24</sup> Luego dialoga con muchos libros de viajes y expediciones científicas, sobre todo con Frezier, Ulloa, Anson, Cook, la Condamine, Bouganville, Pernetty, que sirvieron para respaldar sus estudios. En la redacción de la *Historia Civil*, valora especialmente las *Historias* sobre el Reino de Chile de Miguel de Olivares, Diego Rosales, Pedro Figueroa y Don Felipe Vidaurre. También utiliza como fuente algunos poemas como *La Araucana*, que ocupa un lugar singular en su obra. Esta intertextualidad programática revela el carácter *metalibresco* de su *Historia Natural* y de su *Historia civil*.

La *discursividad* del pensamiento de Molina, está respaldada no solo en la práctica y en la observación directa, sino que se entrelaza profundamente con otros discursos.

Del abate y sus ideas, creo que se ha escrito más en Europa que en América Latina. En Chile uno de los pocos investigadores que ha estudiado acuciosamente los textos de Molina, ha sido el historiador Walter Hanisch, quien en el ensayo «Juan Ignacio Molina, el primer científico chileno»,<sup>25</sup> realiza un completo inventario de libros y autores del siglo dieciocho, que se relacionaron o citan al sabio en sus obras. Cada vez se está dedicando mayor atención al abate Molina, sin embargo en las obras que he leído, desaprensivamente se lo asocia a la Ilustración restrictivamente europea. Yo diría que las cosas no son tan fáciles. Molina es por cierto un científico ilustrado. Utiliza o se apropia de la nomenclatura de Linneo —definido como *fijista*, porque sostenía el dogma de la fijeza de las especies<sup>26</sup>—, sin embargo, opta por las tesis *transformistas* (la variabilidad de los seres), por esto el Abate no es un evolucionista, como quieren algunos historiadores.

Por otro lado, la producción de los naturalistas en ese contexto, no desmerecería en un catálogo de la *literatura fantástica*. Guyénot en la obra citada nos refiere que todavía en el siglo dieciocho, algunos sabios europeos dedicaban sus investigaciones al unicornio (E. Guyénot, *op. cit.*: 52) o negaban la sexualidad en las plantas o en los animales, por tanto adherían a la teoría de la generación espontánea. Molina desarrolló la observación en sus caminatas

21. William Robertson, *The History of America*, Edimburgo, 1777.

22. Juan Bautista Muñoz, *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid, 1793.

23. Carlos de Linneo, *Systema naturae*, Harderwijk, 1736.

24. Louis Feuillé, *Journal des Observations Physiques, Mathématiques et Botaniques par ordre du Roy sur les Cotes Orientales de l'Amérique Meridional et dans les Indes Occidentales, depuis l'année 1707 jusques 1712*, París, 1714.

25. Walter Hanisch, *Juan Ignacio Molina y sus obras*, Talca, Universidad de Talca, 1999: 149-160.

26. Cfr. Emile Guyénot, *Las ciencias de la vida en los siglos XVII y XVIII. El concepto de la evolución*, México, UTEHA, 1956: 3.

de estudio por la región central de Chile y ya en 1760, describía sin aspavientos el género en las aves y la descripción de los huevos del Tordo y también de la Loica. Solo en el año 1800, Lamarck expuso claramente el papel del sexo, las transformaciones del feto y la evolución (E. Guyénot, *op. cit.*: 300-319). Las tesis de algunos sabios ilustrados, fueron cuestionadas por Molina, por ejemplo, critica a Cornelius de Paw puesto que «no ha visto nada de lo que escribe y divulga» (Molina: HN: XV) además porque De «Paw ha escrito de las Américas y de sus habitantes con la misma libertad que pudiera haber escrito de la luna y de los *Selenitas*» (*ibídem*: XVI-XVII).

Indudablemente, el método de Molina valoriza la *observación* directa de plantas y animales, su discurso sobre la lengua y costumbres de los mapuches se apoya en el trato con ellos y en el propio manejo del *mapudungún*. Igualmente el conocimiento del francés, inglés, latín y posteriormente del italiano —lengua en que escribe los textos que estudiamos— implica la inmersión del abate en la comunidad libresca y metalibresca que caracterizan sus Compendios. Este despliegue discursivo y metadiscursivo, constituye la base de desarrollo del *pensamiento* que sustenta su propuesta.

Coincido con Rojas Mix en el sentido que «su pensamiento, uno de los más ricos y sugestivos de todos aquellos que escribieron durante la Colonia, permanece casi absolutamente desconocido» (M. Rojas Mix, *op. cit.*: 78). A partir de este reconocimiento, podemos especificar lo que entendemos por *Pensamiento*, a partir de la reflexión ya señalada en las dos partes del Compendio de Molina. Recurriré al famoso pasaje de José Gaos que planteaba:

El «pensamiento» es aquel pensamiento que no tiene por fondo los objetos sistemáticos y trascendentes de la filosofía, sino objetos immanentes, humanos, que por la propia naturaleza de las cosas, históricas, éstas, no se presentan como los eternos temas posibles de un sistema, sino como problemas de circunstancias, es decir, de las de lugar y tiempo más inmediatas, y, por lo mismo. Como problemas de resolución urgente; pero que usa como formas los métodos y el estilo de la filosofía o de la ciencia; o que no tiene aquellos objetos, sino los indicados, ni usa estos métodos y estilo, pero que idea y se expresa en formas, orales y escritas, literarias —géneros y estilo, no usadas, al menos en la misma medida, por aquel primer pensamiento. Al «pensamiento» se le considera frecuentemente por ello como literatura—. <sup>27</sup>

En el párrafo, que inicia el primer capítulo de la *Historia Civil* leemos: «El origen de los primeros habitantes de Chile se halla envuelto en densas tinieblas lo mismo que el de los demás Americanos», dos páginas después: «Los

27. José Gaos, «El pensamiento hispanoamericano» [1944], en *Obras completas* [tomo V], México, UNAM, 1993: 27.

chilenos llaman a los primeros hombre, de los cuales descienden, *peñi epatun*, que quiere decir los hermanos» (Molina: HC, 1-3) El sujeto abre su discurso con un enunciado que sustenta una hipótesis; los indígenas, en este caso mapuches o *chilenos*, comparten un origen asiático (teoría presente ya en el Padre Acosta) desconocido en tanto *americanos*. En esta asociación de los indígenas como chilenos, éstos llaman hermanos a los primeros hombres americanos de los cuales descienden. Posteriormente esta propuesta ha sido conocida como la teoría de inmigración asiática o de Beringia.

De cualquier forma y a partir de la irrupción del europeo en este continente, América ha sido y sigue siendo un *problema de conocimiento*. En este sentido, la perspectiva del mestizo no convalida la mirada eurocéntrica, no solo por el *locus*, que algunos definen como un problema agropecuario. En ese período, la geopolítica del conocimiento y el proyecto moderno, definían ya las hegemonías en el campo del saber.

Desde la diferencia, advertimos en el *pensamiento* de Molina una de las contiendas<sup>28</sup> que surgen en el pensar latinoamericano; el problema de la *identidad*. En la *Historia civil* el abate plantea

Los mestizos, o sea los descendientes mixtos de los españoles, cerca de estos tiempos se habían multiplicado mucho. Los [mapuches], reflexionando las ventajas que podían sacar de su alianza, se imaginaron atraerlos a su partido con hacerles ver que eran reputados como nacionales. Con esta mira confrieron el vacante empleo de *Toqui* [Jefe militar] a uno de ellos llamado Alonso Díaz, el cual tomando el nombre chileno de *Paymenancu* [...] se había hecho distinguir por su valor, y por su habilidad (Molina: HC: 219-220).

En otro capítulo reafirma: «Los mestizos, o sea los nacidos de estos ambiguos matrimonios [mapuche y española], fueron, lo que es muy de notar, en las guerras subsecuentes los más terribles enemigos del nombre español» (*ibidem*: 258). Los españoles a su vez, asumieron la misma táctica con los criollos. Cuando el sobrino del Virrey del Perú llegó a Concepción (ciudad del sur de Chile).

Confirió los empleos vacantes a los criollos, o sea a los descendientes de los conquistadores, que por la mayor parte estaban olvidados, con lo cual se ganó la estimación y la benevolencia de todos aquellos habitantes (*ibidem*: 272).

Aquí ya podemos deducir la diferencia en la *identidad*. Los mestizos se caracterizan por la mezcla indígena/español o viceversa. El criollo «español ul-

28. Cfr. Edgar Montiel, *El humanismo americano*, Asunción, Fondo de Cultura Económica, 2000: 181-230.

tramarino» (Capmany), descendiente de conquistador y nacido en tierras de indios.

Una segunda contienda en el pensamiento de Molina, emerge en torno a la idea de la *creación/imitación*. El sujeto del discurso histórico y científico inventa una *genealogía*<sup>29</sup> para construir la diferencia, generando un conocimiento nuevo sobre una realidad que no está solamente en el espacio más austral del mundo, sino sobre la cual no existía casi información. Las pocas «noticias» de los libros que trataban «las tierras australes», eran erróneas. Casi al final de la *Historia Civil*, Molina incluye un panorama del arte de los mapuches. Él piensa que el desarrollo de cualquier grupo humano, vive las mismas etapas de las grandes culturas: Si en toda cultura existe la poesía, en la cultura indígena en Chile, encuentra a los Palladores (*paclla* en quechua se refiere a cantores) que «Aman la música y componen versos a su modo» (*ibidem*: 320)

Diríamos que el pensamiento, para cumplir con su propósito emancipador, debe ejercer la crítica como una función central en su propia actividad. Las concepciones críticas desplegadas a lo largo del discurso son tan evidentes que ejemplificar, resultaría redundante. Por último, todo pensamiento contiene un sentido resistente, subversivo. Molina era partidario del proyecto emancipador, incluso con su herencia contribuyó a la causa de la Independencia de Chile.

El estudio del pensamiento de este sabio, necesita más investigación y un empeño que demuestre la emergencia de otra razón y *sujetividad* en esta América. Este trabajo expresó un intento simple e incompleto, pero siempre quedará tiempo para mejorarlo. En realidad cuando hablamos sobre el Pensamiento americano en Molina, no tendríamos en mente una conexión posible con la Historia de las Ideas, tal como fue formulada por Arthur Lovejoy en *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea* (1936). Creo, eso sí que esta perspectiva se relacionaría *problemáticamente* con las propuestas sobre el pensamiento latinoamericano de Leopoldo Zea.

En este caso, se concibe que la relación *sujeto y pensamiento* es casi arbitraria. Este proceso es comunicable, por tanto su naturaleza es *discursiva* y en cuanto pensamiento, surge de la necesidad de «saber a qué atenerse». Siendo discursivo y procesal, admite el cambio como condición permanente. Lo interesante al mismo tiempo, es que teniendo el pensamiento una naturaleza discursiva, se define por su carácter epistemológico. Esta perspectiva, involucra naturalmente otros puntos de vista y programas contendientes como parte de su propia dinámica, en el sentido que toda práctica de discurso es negativa

29. Esta *genealogía* coincide con la propuesta de Darcy Ribeiro: «Por más que los entristezca, la verdad es que los chilenos constituyen un *Pueblo Nuevo*, fruto del mestizaje de españoles con indígenas». Darcy Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, Caracas, Ayacucho, 1992: 337.

porque «nunca se identifica con su objeto, sino que versa en torno a ese objeto, esto es, lo caracteriza o lo expresa».<sup>30</sup> Insistir en el pensamiento y la diferencia en las actuales condiciones de la investigación, implica tal vez el deseo ilusorio de confinar los discursos y prácticas latinoamericanas a la *exterioridad* (Dussel), para neutralizar el poder o la violencia epistemológica, ejercida por el poder y las hegemonías en el campo del conocimiento y también en los otros. ●

30. Nicola Abagnano, *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983: sub voquem: Pensamiento.

## LA POLÉMICA JOAQUÍN GALLEGOS LARA-PABLO PALACIO Y SU RELACIÓN CON LA POLÉMICA COLLAZOS-CORTÁZAR

Ana Sabrina González

Joaquín Gallegos Lara<sup>1</sup> publica en *El Telégrafo*<sup>2</sup> «Hechos, ideas y palabras: *La vida del ahorcado*», donde critica desde el realismo social al escritor Pablo Palacio,<sup>3</sup> análisis cerrado a la comprensión de las múltiples vías que la literatura tiene para dar cuenta del referente político y social. Sus palabras hacia Palacio se cuentan entre las más fuertes y hostiles.

Gallegos Lara, luego de inscribir a *La vida del ahorcado*<sup>4</sup> en una línea que agrupa a Proust y a Joyce, como representantes de la literatura individualista de la decadencia del pensamiento burgués, lamenta que: «... Pablo Palacio con unas (...) cualidades de satírico-socialista utilizadas en su primer libro *Un hombre muerto a puntapiés*—libro para el cual la realidad no era una nebulosa— empezaba pulverizando sus ácidos con una regular puntería. Se esperaba que la afinase. Creíamos que llegaría a meter en su literatura la cantidad indispensable de análisis económico de la vida para darse cuenta de contra quién debía dirigir sus tiros. Pero nuestro tirador se pasó de inteligente. Dio un compuesto químicamente más fino a sus ácidos. Mas no supo contra quién disparar...»<sup>5</sup>

1. Joaquín Gallegos Lara, Guayaquil (1911-1947), narrador, entre sus obras figura: *Las cruces sobre el agua* (1946).
2. *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de diciembre de 1933. Reproducido en Pablo Palacio, *Obras completas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964, pp. 59-61, con el título «Izquierdismo confusionista».
3. Pablo Palacio, Loja (1906-1947), narrador.
4. P. Palacio, *Vida del ahorcado (Novela subjetiva)*, en *Obras completas*, Barcelona, Archivos, 2000.
5. Celina Manzoni, «Joaquín Gallegos Lara: hechos, ideas y palabras: *Vida del ahorcado*», en *El mordisco imaginario*, Buenos Aires, Biblos, 1994.

El compromiso político de Gallegos Lara estaba asentado en premisas diferentes a las de Palacio y también en una distinta concepción de la literatura. Gallegos Lara lee a Palacio y lo critica desde el realismo y tal vez no sea desde allí desde donde habría que leerlo, ya que lo que cuestiona en sus textos Palacio es la justicia represora, aquella justicia cuya función consiste en limitar los impulsos, los instintos, la libertad del ciudadano; y si para expresar esta protesta ante la realidad ha utilizado casos «límites»,<sup>6</sup> probablemente también esté atacando a una serie de valores de clase.

Si bien Palacio no se declaró públicamente sobre la acusación que sobre él levanta Gallegos Lara, sí expresó su desacuerdo en una carta personal, fechada en Quito el 5 de enero de 1933, dirigida a Carlos Manuel Espinosa, en la que destacó como «... error fundamental...» la posición de Gallegos al sacrificar la autenticidad artística en beneficio de una causa: «... Yo entiendo que hay dos literaturas que siguen el criterio materialístico: una de lucha, de combate, y otra que puede ser simplemente expositiva. Respecto a la primera está bien todo lo que él dice; pero respecto a la segunda, rotundamente, no. Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de la vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, es preciso que en la obra literaria se refleje fielmente lo que es y no el concepto romántico o aspirativo del autor. Desde este punto de vista, vivimos en momentos de crisis, en momento decadentista, que debe ser expuesto a secas, sin comentario. Dos actitudes, pues, existen para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador —no en el sentido acomodaticio y oportunista— y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes, descrédito que Gallegos mismo encuentra a medias admirativo, a medias repelente, porque esto es justamente lo que quería: invitar al asco de nuestra verdad actual».<sup>7</sup>

El desacuerdo entre Palacio y Gallegos resulta más profundo que lo que sugiere ese escrito. Se trata de discusiones estéticas y éticas, de una controversia entre la visión tradicional y una visión moderna de la experiencia humana.

En la medida en que Gallegos Lara ve un mundo saturado de injusticias, pero todavía reducible a un orden de valores dictados por la teoría marxista-leninista, sostiene que la responsabilidad del escritor consiste en promover esos nuevos valores, poner entonces, la literatura al servicio de lo que vendrá. Para él, la realidad está en su sitio, y es accesible y comprensible en la literatura, por medio de los procedimientos del realismo social. En cambio las narraciones de Pablo Palacio tienden a abordar la existencia como abierta y absur-

6. Pablo Palacio, «El antropófago», en *Obras completas*, Barcelona, Archivos, 2000.

7. Celina Manzoni, «Pablo Palacio: Carta», en *El mordisco imaginario*, Buenos Aires, Ed. Bibles, 1994.

da, como una existencia en la que no parece haber valores fijos e inmutables que sostienen o dirigen nuestro comportamiento. Por ello se reconoce en *Vida del ahorcado* la ambivalencia y la incertidumbre que determinan las circunstancias del hombre en el mundo.

Las características formales que distinguen las creaciones de Palacio descomiendan al crítico, en la medida en que éste no puede ubicarlas dentro de una tradición ni juzgarlas conforme a convenciones literarias establecidas respecto a género, unidad, trama o personaje. Palacio descompone porque no se atiene a lo trillado y familiar, porque se atreve a oponerse a las normas en práctica.

Este ir en oposición de los moldes en vigencia es lo que pareciera estar en el fondo del comentario de Gallegos Lara: «... Al pretender negar el realismo social, que no es una escuela literaria —repito— y que es introducido en la literatura por el sector proletario de ésta, oponiéndolo al millar de escuelas —superrealismos o birrealismos— en que se atomizan las literaturas burguesas y pequeñoburguesas, ¿acaso no se está pretendiendo impedir que la literatura sea lo que todos los que se preocupan honradamente en la creación de una cultura humana para reemplazar a la actual cultura de esclavos, como dice Waldo Frank, le exigen que sea: un arma contra la explotación y a favor de la clase que forjará una sociedad sin clases?...» (p. 50),<sup>8</sup> pero Palacio se rebela contra las convenciones de una literatura realista, cuestionando sus artificios, sus suposiciones, sus procedimientos de motivación, su inclinación hacia lo objetivo y abstracto, mostrándolos como falsos, como otra manera de engañar y engañarse.

Al mismo tiempo, esta discusión puede entrar en diálogo con la polémica Collazos-Cortázar,<sup>9</sup> en la medida en que uno de los puntos centrales del debate consiste en cierta concepción de la realidad, discutida a lo largo del texto y que señala Cortázar al retomar uno de los aspectos que domina la exposición de Collazos: «...una cierta concepción de la realidad que lleva a denunciar lo que el autor llama ‘mistificación del hecho creador’...»<sup>10</sup> A lo largo de todo el ensayo de Collazos el término realidad asume diversos sentidos, pero que giran en torno del contexto sociocultural, de la «circunstancia» del escritor. Para Collazos: «... la trascendencia de la novelística latinoamericana es un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia con la realidad latinoamericana...» mientras que Cortázar sostiene que aquella realidad de la que se habla «...es el hombre mismo en la medida en que no escribimos

8. Celina Manzoni, «Joaquín Gallegos Lara: hechos, ideas y palabras: *La Vida del ahorcado*», en *El morisco imaginario*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 1994.

9. Óscar Collazos, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, *Revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1970.

10. *Ibid.*, p. 38.

para los árboles ni para los monos sino para él (...) El escritor latinoamericano (...) sabe que ese hombre es el hombre histórico, alienado y mediatizado por el subdesarrollo en el que lo mantienen el capitalismo y el imperialismo...», «... La auténtica realidad es mucho más que el 'contexto sociohistórico y político', la realidad soy yo y setecientos millones de chinos, un dentista peruano y toda la población latinoamericana...»<sup>11</sup>

Sostengo que entran en diálogo ya que si bien ambas discusiones se dan en momentos diferentes, consideran la misma problemática, la crítica directa a una referencia concreta a la realidad como inevitable y único punto de partida.

Se habla de una realidad que es elegida por razones revolucionarias (en un movimiento rupturista) porque es la realidad sociopolítica que hay que cambiar, porque el aporte de una gran literatura es fundamental para que una revolución pase de sus etapas previas y de su triunfo material a la revolución total y profunda.

El problema, en ambas polémicas, podemos pensarlo a partir del momento en que todo cuestionamiento o toda crítica se sostienen en un contexto sociocultural y político, dejando de lado la realidad imaginaria y multiforme, realidad que resulta cuestionada en nombre de un deber que nadie niega pero que tampoco agota el campo legítimo y necesario de la literatura. La obra de Palacio, así como la de Cortázar, son obras que buscan internarse en nuevos territorios, por ello es que «... la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un 'contenido' revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje...».<sup>12</sup>

Obras, entonces, que habrán de mostrar una realidad más rica y más revolucionaria, aunque sea, mucho tiempo después. ●

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Collazos, Óscar, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. *Revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1970.

Manzoni, Celina. *El mordisco imaginario*, Buenos Aires, Biblos, 1994.

Palacio, Pablo. *Obras completas*, Barcelona, Colección Archivos, Unesco/Fondo de Cultura Económica, 2000.

11. *Ibid.*, p. 65.

12. *Ibid.*, p. 73.

## EL REALISMO HISTÉRICO Y LA CRÍTICA INDIRECTA

Wilfrido H. Corral

«¿Aristócratas? los mismos cuerpos feos y suciedad física, la misma vejez sin dientes y muerte asquerosa, como la de las verduleras». Observaciones como ésta, que mantuvo en cuadernos durante los últimos años de su vida, le permitieron a Chejov escribir cuentos en que transmite que la muerte iguala a todos. Traigo esa cita a colación porque, si de citas similares Chejov construía un mundo, la crítica las tergiversa, dándoles el giro que le conviene. Ese es el *modus operandi* de la nota «De la Cuadra: *Obras completas*, realismo mágico y una discutible reivindicación» (89-102) que el amigo Miguel Donoso Pareja publicó en el número dieciséis de *Kipus*. Digo «amigo» sin ironía o sarcasmo, porque si abogo por la necesidad de una crítica directa, agradezco que Miguel me haya presentado al público ecuatoriano al incluir un trabajo mío en la *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio* (1987). Desde entonces lo he citado en contexto, nos hemos visto en México, donde lo conocí, y hace poco escribí una carta de apoyo para que se le otorgara un fondo nacional vitalicio.

Soy consciente de las opiniones encontradas respecto a cómo responder a una crítica que mencione al infractor interpretativo. Contestar con vehemencia *ad hominem* siempre linda con lo irracional. Es igualmente inconsecuente no hacer nada, darle importancia o gusto a quien la quiere o necesita, creer que no sacamos nada y perdemos el tiempo, y que son otros con quienes debemos dialogar. Porque respeto a Miguel y no me ha ofendido seré directo y constructivo, sin optar por las posibilidades de respuesta mencionadas o por el silencio de los colaboracionistas. También estoy de acuerdo con un subtexto aparente de él: un problema no desaparece con simplemente ignorarlo, que sería rendirse a la peor crítica: la autocensura. Y si esta discusión se queda en *Kipus* socavamos nuestro propio territorio, nos abrimos a que se crea que en el Ecuador se hace las cosas a medias, sin apertura.

Respondo entonces por las razones que su nota no esconde muy bien, por una función social superior a Donoso Pareja y a mí, y puedo darme el lujo de hacerlo por no vivir en mi país. Ese lujo no me enorgullece, porque tampoco es nuestro privilegio y ocurre con cualquiera que deja su país, como hizo Miguel en su momento. El lujo específico es no preocuparse por represalias o el poder de Papas guayaquileños o quiteños que excomulga a cualquier apóstata. También contesto porque su comentario no debe ser imitado por cualquier émulo posible, ya que la autoridad crítica no se debe armar con insignificancias o surgir de ellas. También es hora de superar los descuidos formales y lógicos y criticar a los críticos que se han endiosado por falta de mundo.

Entonces, considero una obligación señalar algunos errores conceptuales de Miguel, no corregir sus opiniones. A pesar de que parece ver mi trabajo como parte de un esfuerzo conjunto, aclaro que solo hablo por mí y no defiendo a nadie. Supongo que por respeto al autor y a la libertad de expresión los redactores de *Kipus* dejaron intacto su texto, porque lo que se podría considerar «crítica» comienza solamente en la página 92, y termina en la parte superior de la 95. El resto es un recorrido trillado respecto a De la Cuadra, y el «método» es no decir nada constructivo sobre el texto presuntamente reseñado, para repetirse por enésima vez y construir un argumento insensato, con transparentes cumplidos a medias. Hay que decir que el resultado da vergüenza ajena.

Desde el comienzo Miguel dice «las notas del autor de *Los cuadernos de la tierra* han sido suprimidas, lo que en mi opinión constituye una pérdida para los eventuales lectores del libro actual; y se ha agregado tres artículos sobre De la Cuadra —que firman Wilfrido Corral, Leonardo Valencia y Cristóbal Zapata—, en sustitución [sic] del prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco» (89). Los graves errores son creer que la edición auspiciada por la Municipalidad guayaquileña pretendía ser una edición «crítica», como subestimar la capacidad de los lectores posibles, que tal vez no necesiten las notas de ediciones anteriores. Miguel sería el primero en admitir que los otros colaboradores y yo seguramente apreciamos el valor de las opiniones de Pareja Diezcanseco, y en mi caso lo he manifestado por escrito, dedicándome también a las virtudes de Miguel. ¿Pero cuál es el error o problema de publicar otra edición, con otros colaboradores, o sin incluir el Prólogo que él mismo escribió para una edición colombiana de los cuentos de De la Cuadra?

A Miguel le sorprende que yo diga «(...) hoy se reconoce universalmente su novela *Los Sangurimas/Novela montuvia ecuatoriana* (1934) como precursora del realismo mágico». El desdén formal, tal vez la práctica más constante en los escritos críticos de Miguel, es citar mal, fuera de contexto, sin proveer número de página, o haciéndolo selectivamente. Porque lo importante son las ideas, ésta sería una salvedad «nimia», uno de los vocablos sobre los que se ex-

playa Miguel con ahínco colegial. Es igualmente absurdo postular sesgadamente que «realista» es un término interpretativo más factible o productivo que «aristócrata». Pero resulta, y se me perdonará la nimiedad, que antes de la frase mía con que Miguel comienza su cita está la conjunción «aunque» (ix),<sup>1</sup> que le da otro matiz a lo que digo. Como él comprueba a pesar de sí, no soy el primer crítico nacional o internacional en creer que De la Cuadra, e incluso don Ángel F. Rojas, son posibles antecesores del realismo mágico. Claro, Miguel se explayará sobre ese concepto insostenible (si solo por el exotismo con que se nos sigue vendiendo en el exterior y para la crítica), desafortunadamente de manera reiterativa y derivativa, como apunto en su momento.

Le agradezco a Miguel que quiera esclarecer qué quise decir con el título de mi prefacio (no prólogo), y que repita mi opinión sobre un tipo de crítica practicado en el Ecuador (90), que mantengo. No puedo expresar el mismo sentimiento respecto a su conclusión de que «El mensaje de Corral es claro, aunque discutible: hasta su llegada [sic] nuestra crítica mediocre [sic] leyó mal a De la Cuadra, es decir, lo tergiversó, y es en ese sentido que él [sic] lo recupera o reivindica» (91). Otra vez, vuelve a la frase sacada de su contexto, a aclaraciones léxicas mezquinas que ahora parecen preocuparle respecto a novelistas (bueno, permítaseme por lo menos una indirecta) y críticos, lo cual lo ubican en la filología más rancia e improductiva que ningún crítico que se respete debe emular.

Lo que en verdad quiere Miguel es que se vea todo en términos de la única cosmovisión que le parece importar: tratar de fijar un término histórica y teóricamente voluble, el realismo; y por ende su obsesión con el tema. Por supuesto, tiene el derecho de haberle dedicado toda su vida crítica, pero su deber intelectual también es admitir sus limitaciones, porque las del crítico se desprenden de su historia interpretativa, la cual hace previsibles sus aseveraciones. Para un joven escritor serio apegarse al realismo después de 1960 requería desobediencia y valor, decía Tom Wolfe en un ensayo de 1989. Pero en el sector crítico en que se mueve Donoso Pareja se trata de lo contrario: imponer una sola visión de lo que *deben ser* la narrativa y la interpretación. Y ese es el mal ejemplo que no se debe seguir. Tampoco se debe calcar el descuido estilístico, el volver a las mismas referencias y referentes de siempre (véase cualquier colección de sus ensayos, y las notas 4 y 21 de su texto), porque el reciclaje deja mal al crítico que quiere mostrar la seriedad de su quehacer y su di-

1. Ante el desdén bibliográfico, y para dejar las cosas en claro y proveer el contexto que no les da Donoso Pareja, me veo obligado (soy académico acostumbrado a la exactitud) a autocitarme por «Reivindicación de José de la Cuadra y el cuento ecuatoriano», José de la Cuadra, *Obras completas*, edits. Melvin Hoyos Galarza y Javier Vásconez, Guayaquil, Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2003, pp. ix-xix.

namismo. Miguel leyó o quiso leer mal mi nota, que se concentra en la recepción *externa* de De la Cuadra (véase pp. xiii-xv, xvii, xix).<sup>2</sup>

Ahora, la tendencia historicista de la crítica latinoamericanista producida en nuestro continente (estoy generalmente de acuerdo con la opinión que ha expresado Miguel de lo que se hace con nuestra literatura en el país en que vivo) ha sido pontificar sobre la necesidad del realismo, y por ende no tiene otra opción que citar nombres y obras periclitadas al respecto, acudir, por ejemplo, a una historia reduccionista, incompleta y muy descuidada de la novela hispanoamericana (la de Fernando Alegría, de 1986). Es evidente que la razón principal para recurrir a aquella documentación es que está de acuerdo con su propio punto de vista ideológico. No se soluciona el problema arguyendo que todo crítico hace eso, porque el contrapunto obvio y necesario es la ética profesional que nos debe hacer admitir la existencia y viabilidad de otros puntos de vista, así no estemos de acuerdo con ellos.<sup>3</sup>

Éste no es el lugar o el momento de recurrir a las mismas tácticas de mi crítico, ni de proponer los vastos y nuevos modelos críticos que se necesita, o no. Tampoco pretendo definir aquí el realismo por enésima vez, para cuya «reivindicación» Miguel gasta una página y media alucinante (95-96) que no tiene conexión lógica con la sección que sigue, «Cuatro de las siluetas» (96-98). Que Miguel enfatice el valor de las notas de la edición que se hizo hace casi cincuenta años, y que reitere que «todas las implicaciones teóricas y las razones para la inclusión de unos textos y la exclusión de otros, fueron suprimidas en las *Obras completas* de 2003, por lo que este volumen, sin el conocimiento [sic] del que lo precede y lo organiza [sic], podría parecer arbitrario» (98), no contribuye nada a un mejor entendimiento actual del legado de De la Cuadra. Más importante, ese último argumento de Miguel contradice totalmente su opinión inicial: que la edición de 2003 ha sido hecha «Con la misma recopilación y ordenación de textos realizada» (89) para la edición de 1958.

Como insiste Miguel, el realismo sigue vivo en nuestro país y en otros de nuestro continente. Para entender los avatares de aquella práctica, especialmente cuando quiere conectar la presencia y vigencia del término a las arbitrariedades del mercado, no es necesario recurrir a su sección «Varios años

2. Así, repite la misma idea, cita o argumento en las páginas 90 y 91-2, y en las 89 y 98.

3. Ese peso de los maestros hispanoamericanos de los sesenta ha sido bien definido en la sección «Novela: ¿realismo?; ¿vanguardia?» (307-327) del capítulo «Poéticas y políticas de los géneros» de Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003; y por Jorge Enrique Adoum, «El realismo de la otra realidad», en César Fernández Moreno, edit., *América Latina en su literatura*, México, D.F., Unesco / Siglo XXI, 1972, pp. 204-216, que he citado en varias publicaciones mías, cuando necesario.

atrás, en España» (95-96), ni tampoco a las inexactitudes e hipérboles con que califica novelas nada «realistas» de los mexicanos Volpi y Padilla como «*best sellers* mundiales» (94). La realidad, si me permite, es que hay que mirar mucho más allá de De la Cuadra y sus contemporáneos y semejantes para entender cabalmente a De la Cuadra, hay que dejar de ser monotemático y monolingüe. Por ejemplo, en su ficción y ensayística Vargas Llosa ha reunido las condiciones y acumulado la mejor trayectoria sobre el dinamismo y complejidad del realismo. Pero por ¿diferencias? seudopolíticas los críticos ideológicamente correctos rehúsan recurrir a la sofisticación del peruano. Kipus, que admite varios enfoques, incluso los del que escribe esta nota, ha publicado crítica con investigación más convincente que la de «De la Cuadra: *Obras completas*, realismo mágico y una discutible reivindicación», y es constructivo rechazar el pensamiento usado que se ubica al centro de argumentos como el que comento.

Ante la proliferación en Occidente de lo que se ha dado por llamar «realismo sucio», que en el caso hispano-americano proviene básicamente de calcos anglosajones, opto por ofrecer la puesta al día que el crítico inglés James Wood llama «realismo histórico», y que define así:

[Esto] no es realismo mágico sino lo que podría llamarse realismo histórico. Contar historias se ha convertido en un tipo de gramática en estas novelas; es así como se estructuran y se conducen. No se está aboliendo las convenciones del realismo sino, por lo contrario, se las agota, se las hace trabajar demasiado. Apropriadamente entonces, las objeciones de uno no se deben hacer al nivel de la verosimilitud sino al de la moralidad: no se debe culpar a este estilo de escritura porque le falta realidad —la acusación acostumbrada— sino porque parece evadir la realidad mientras pide prestado del realismo. No es una embarrada sino un encubrimiento. (179).<sup>4</sup>

El último párrafo de Donoso Pareja entristece mucho (y sus aliados metodológicos e ideológicos deben sugerir la calma, no el parricidio), y no solo por su mezcla débil de populismo, elitismo patrioter y, peor, crítica *indirecta* de los esfuerzos editoriales ecuatorianos como los que publicaron las obras de De la Cuadra en 2003. He ahí otra contradicción con el párrafo con que despega su nota, en que se refiere a una «iniciativa editorial digna de nuestro mejor aplauso dentro del trabajo cultural de las autoridades edilicias del puerto» (89).<sup>5</sup> ¿En qué quedamos?

4. James Wood, «Hysterical Realism», *The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2004, pp. 178-194. La traducción es mía.
5. Miguel nos recordaría que, según el *DRAE*, este es un adjetivo que se usa solo en la Argen-

Cualquiera que me conozca sabe que no soy aristócrata ni aristocratizante. No puedo comenzar a adivinar en dónde radica la amargura del amigo Miguel, su descontento, ni juzgarlo por un solo desliz crítico. No me incumbe señalar errores que haya cometido en otras ocasiones, pero en este caso habría sido más fructífero decir, sin rodeos e inseguridades, «no me gustó el prólogo», y ya. Por no superar las arengas y peroratas formalistas, la falsedad e hipóbole, cierta condición crítica ecuatoriana *generalmente* vuelve al pensamiento débil; a las opiniones unívocas, a creencias ciegas en el valor nacionalista de *un* tipo de realismo, y a las venias acríticas ante el poder, real o percibido. Ese proceder no ayuda para nada a celebrar el valor de la obra de De la Cuadra, que es lo que nos debe reunir por encima de nuestras muy humanas reacciones. ●

## EL DISCURSO CRIMINAL DEL ESTADO EN *SOY PACIENTE* DE ANA MARÍA SHUA

Denise León

*La era del orden es el imperio de las ficciones  
pues no hay poder capaz de fundar el orden  
con la sola represión de los cuerpos sobre  
los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias.*

Paul Valery

(citado por Ricardo Piglia en *Crítica y ficción*)

En *La Argentina en pedazos*, Ricardo Piglia se propone pensar, de una manera similar a lo que hicimos durante este curso, en una historia de la violencia argentina a través de la ficción reconstruyendo una trama donde se pueden imaginar los rastros que han dejado en la literatura las relaciones con el poder. El relato se inauguraría con dos textos fundacionales de nuestra literatura: *El matadero* de Esteban Echeverría y el *Facundo* de Sarmiento que representan a su vez dos opciones frente a la violencia política y el poder que volverán a repetirse muchas veces a lo largo de nuestra historia: el exilio (con el que se abre la obra de Sarmiento) o la muerte (con la que se cierra el texto de Echeverría). Considero que la novela *Soy Paciente* de la escritora argentina Ana María Shua<sup>1</sup> puede pensarse dentro de esta genealogía, y leerse como una opción textual diferente.

1. Ana María Shua nació en Buenos Aires en 1951. Se recibió de profesora en Letras por la UNBA y trabajó como publicitaria, periodista, guionista de cine. Publicó cuatro novelas: *Soy Paciente* (Premio Losada), *Los amores de Laurita* (llevada al cine), *El libro de los recuerdos* (Beca Guggenheim) y *La muerte como efecto secundario* (Premio Sigfrido Radaelli otorgado por el Club de los XIII). También ha publicado libros de cuentos, microficción y varios títulos infantiles.

La novela recibió el Primer Premio del Concurso Internacional de Narrativa Losada en 1980 y se publicó ese mismo año, en un período que puede definirse como uno de los momentos más violentos de la historia argentina. En el texto, que despidе un aroma absolutamente kafkiano, un narrador masculino (el Paciente) nos cuenta en primera persona la historia de su azarosa internación en un hospital, donde es víctima de todo tipo de abusos y agresiones por parte del personal, de sus compañeros y de su propia familia.

En un cosmos dominado por el absurdo, con infinitas postergaciones y proliferaciones de incidentes nimios que confunden y demoran todo el proceso, sin nadie que le explique su diagnóstico o defina su tratamiento, el Paciente, sumido en una absoluta impotencia, ejercita su «paciencia» hasta casi despojarse completamente de su humanidad, optando finalmente por su voluntaria permanencia en el hospital.

Si bien podemos respetar la opinión de la autora de la novela, quien en una entrevista con Rhonda Buchanan afirma que «Nunca, ni remotamente, quise hacer con *Soy Paciente* una metáfora de la dictadura»,<sup>2</sup> no debemos dejar de notar que una experiencia que hace del terror una dimensión básica de la vida colectiva redefine necesariamente el horizonte de experiencias de cada ciudadano. Y si consideramos que todo texto se escribe desde un lugar preciso, desde un cuerpo que nos sumerge en la particularidad de la experiencia vivida<sup>3</sup> el texto de Shua puede ser leído desde otra clave, la clave política. Y, aún más, podemos pensarlo como ese reverso pesadillesco de la «historia verdadera» que propone Piglia.<sup>4</sup>

«La historia es una pesadilla de la que trato de despertar» afirma Stephen Dedalus en el *Ulises*. Sin duda la pesadilla está presente en 1980. No me interesa analizar en el presente trabajo las características que tuvo el régimen represivo en Argentina (1976-1983) pero sí detenerme en algunos elementos que serán importantes para el análisis de la obra.

El discurso del Estado autoritario se sostiene en la idea de un enemigo interior que se encuentra en el mismo país y al que es necesario eliminar. Estas doctrinas nunca son universalistas: no todos tienen los mismos derechos; ni aún tratándose del más humano que es el derecho a la vida. Creo que la elección del hospital como espacio donde transcurre la acción y como metáfora central del relato no es casual. Por un lado, el hospital es por excelencia el lugar donde se cuida de la vida, un espacio destinado a sanar y proteger a los en-

2. Rhonda Dahl Buchanan, «Entrevista a Ana María Shua», en «Historiographic Metafiction in Ana María Shua's *El libro de los recuerdos*», *Revista Interamericana de Bibliografía*, 48.2, (1998): 279-306.
3. Adrienne Rich, «Apuntes para una política de la ubicación», en *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
4. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

fermos. Sin embargo, en *Soy Paciente* se construye un hospital absolutamente dominado por el absurdo, un espacio de cotidianas violencias que nos recuerda a un régimen carcelario.

Del mismo modo en que en un Estado autoritario la situación civil se invierte y los ciudadanos son agredidos por quienes debieran velar por sus derechos, el Paciente se ve maltratado por quienes debieran cuidar de él. Esta incertidumbre provocada por la arbitrariedad de las agresiones hace reaparecer un pánico ancestral, un miedo primario, existencial, que va domesticando y acorralando al Paciente al punto de decidirlo a permanecer en el hospital y a familiarizarse con la situación.

Por otro lado, la crítica revisada<sup>5</sup> ha señalado el «relato médico» que circuló durante la época de la dictadura. La teoría de un cuerpo extraño, de un virus que había penetrado el tejido social y que debía ser extirpado. Así el estado militar se definía como el cuerpo médico más apto para realizar esa cirugía mayor. Como sostiene Piglia,<sup>6</sup> el núcleo de ese relato es la idea de un país desahuciado y de un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. Un relato que al mismo tiempo que busca encubrir una realidad criminal descubre lo que está sucediendo.

Josefina Corbatta<sup>7</sup> analiza en la novela de Shua al hospital como microcosmos de un país enfermo, donde el Paciente recibe de parte de la burocracia hospitalaria (médicos y enfermeras) todo tipo de abusos y de maltratos al mismo tiempo que afirman desear su bienestar y buscar su pronta recuperación. Nunca conocemos el diagnóstico del enfermo. Es sometido a todo tipo de análisis y operado por error en una sala, donde al igual que en las salas de tortura se escucha la música a todo volumen mientras el paciente indefenso queda a merced de sus victimarios.

Pero mi voz se perdía en el conjunto de sonidos del quirófano. El equipo de música funcional hacía escuchar en ese momento los acordes de la Marcha Nacional.

Mientras el anestésico preparaba la inyección de pentotal y uno de los cirujanos se entretenía en ejercitar su bisturí sobre una rata muerta alguien empezó a contar un chiste. La carcajada general fue lo último que oí antes de que la anestesia subiera, negra y con un olor muy fuerte a anís, desde mis pies hasta el último rincón de mi cabeza. (pp. 64-65)

5. Rhonda Dahl Buchanan, edit., *El río de los sueños: aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Http: [www.iacd.oas.org/interamer/shua.htm](http://www.iacd.oas.org/interamer/shua.htm)
6. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción, op. cit.*
7. Jorgelina Corbatta, «Ficción e historia: presencia de la guerra sucia en *Soy Paciente* de Ana María Shua», en *El río de los sueños: aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Http: [www.iacd.oas.org/interamer/shua.htm](http://www.iacd.oas.org/interamer/shua.htm)

No solo el cuerpo médico se dedica a destruir lentamente todo lo que hay de humano en el Paciente, también sus compañeros de trabajo, sus amigos y su familia, funcionan como brazos del poder omnímodo del hospital ejerciendo una censura creciente, maltratándolo y abusando de él para despojarlo y, finalmente, abandonarlo del todo. El hospital es un universo donde prima el oportunismo y la corrupción, el Director a cargo se encuentra enfermo y es imposible dar con él, abandonado por su médico de cabecera (el Dr. Tracer) el Paciente se encuentra entregado en las manos de una infinita burocracia.

Me interesa en el presente trabajo pensar sobre todo la metáfora hospitalaria relacionándola con el concepto de biopoder. Este concepto, tomado de Michel Foucault, es trabajado por el filósofo italiano Giorgio Agambem en relación con los regímenes totalitarios del siglo XX en su texto *Lo que queda de Auschwitz*.<sup>8</sup> En el siglo XVII, afirma Agambem, con el nacimiento de las ciencias, de la policía, se estataliza la biología: los cuidados para proteger la vida y la salud comienzan a ser funciones del Estado quien procura «hacer vivir y dejar morir». Sin embargo, durante el siglo XX al mismo tiempo que se produce una absolutización sin precedentes del biopoder de hacer vivir gracias a los grandes descubrimientos científicos y médicos, esto se entrecruza con un inmenso poder de hacer morir, de tal modo que la biopolítica coincide con una tanatopolítica organizada desde el mismo Estado.

La aparición de distinciones dentro de la especie humana, característica de los regímenes totalitarios, la clasificación de razas o grupos como mejores frente a otros como inferiores, son un modo de establecer censuras biológicas, un modo de transformar el cuerpo político social, en un cuerpo biológico que se trata de controlar, y si lo relacionamos con la idea de enemigo interior, que debe ser necesariamente eliminado. Las dictaduras buscan ejercer un control absoluto sobre la sociedad imponiendo a los cuerpos la marca de su presencia. Considero que este es uno de los núcleos sociales secretos que la ficción de Shua capta y sobre el cual trabaja con estrategias particulares.

¿De qué manera se construye el significante cuerpo en la novela? El cuerpo del paciente es, antes que nada, un cuerpo sufriente. Tener un cuerpo doliente o enfermo, supone ingresar en lo que Susan Sontag<sup>9</sup> denomina «el lado nocturno de la vida». A todos al nacer nos otorgan una doble ciudadanía: la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano nos toca identificarnos con ciudadanos de aquel otro lugar. Entonces debemos aprender el dolor y afrontar la experiencia del desfallecimiento. Al llegar al Hospital el narrador afirma:

8. Giorgio Agambem, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2000.

9. Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*, Madrid, Taurus, 1996.

Pero lo primero que me impresionó no fue lo que vi: mi nariz había reaccionado mucho antes que mis ojos. Había olor a remedio, a transpiración, a suciedad. Había olor a enfermedad y miseria (p. 20).

Nunca conocemos con exactitud la enfermedad que padece el Paciente. Más bien da la impresión que no padece mal alguno y que lo que realmente lo enferma es el desconcierto y la incertidumbre que padece en el hospital-cárcel.

Hasta el momento, aquí no ha pasado nada que justifique mi internación... (p. 13).

La única medicación que recibí hasta ahora son sedantes por vía oral... (p. 12).

No me tomaron muestras de sangre para analizar, no me pidieron que orine en ningún frasco, no me sacaron ni una sola radiografía (p. 12).

Imposibilitado ante las maquinaciones de la organización hospitalaria el cuerpo queda expuesto a todo tipo de vejaciones y tormentos por parte del personal, un cuerpo profundamente solo y temeroso, marcado por la violencia, despojado de su humanidad.

Para poder excluir de la humanidad a aquellos grupos que el Estado totalitario define como enemigos, se ponen en juego una serie de técnicas de despersonalización cuyo correlato paródico podemos encontrar en la novela. Por un lado, la desnudez. La ropa es una señal de humanidad y el paciente se ve privado de ellas y vestido con una bata ridícula y además idéntica a de los otros pacientes. Por otro lado, el Paciente carece de nombre que es una de las primeras señales del individuo. Incluido en la categoría general de paciente, se despersonaliza. Por eso, una de las mayores necesidades del narrador es ser tenido en cuenta, que no lo olviden, y para ello está dispuesto a todo: a obedecer, a ser un «buen paciente» soportando con estoicismo todas las agresiones y demoras, ya que lo más lo asusta es la soledad.

Dormir solo y enfermo es horrible. La oscuridad se enrosca alrededor de los brazos y uno siente que se le mete por todas las grietas del cuerpo, que lo va hinchando y ennegreciendo por dentro. De noche todo duele más. El silencio pesa, es difícil reconocer la propia respiración, se escuchan sonidos inexplicables. (pp. 75-76)

La amenaza de muerte aparece insinuada y dispersa. Se manifiesta con claridad el terror nocturno, el efecto siniestro de una doble realidad donde la amenaza es a la vez visible e invisible.

Por otra parte, podemos observar como, sumada a la deshumanización de los pacientes, la especialización burocrática de los miembros del hospital y la compartimentación de las actividades fundamentan la ausencia de responsabilidad en cada uno de los actores. Ellos se limitan a cumplir órdenes y además ejecutan un trabajo desagradable y mal pagado. Ninguno de los elementos de la cadena tiene el sentimiento de cargar con la responsabilidad de lo que le sucede al paciente, gracias al secuestro de los fines últimos pueden cumplir con sus tareas sin sentir que esto afecta su moral.

—¿Usted se acuerda de qué lo iban a operar? —le preguntó al practicante.

—No me corresponde recibir ese tipo de información —contestó él, interesado en especificar sus funciones. (p. 61)

La implicación de los individuos en una red total tiene por efecto la docilidad de su comportamiento y la sumisión pasiva a las órdenes. Predomina tanto en el personal hospitalario como en el entorno del Paciente una doble moral, un relato ficticio que encubre o trata de borrar sus propios crímenes.

A muchos de los firmantes del petitorio se les impuso, entonces, un régimen compuesto por puré, proteína líquida y vitaminas inyectables. Y aunque algunos médicos insistían en que se trataba de un nuevo método terapéutico que había dado grandes resultados en cinco países de Europa, entre los internados se corrió el rumor de que estaban siendo castigados. (p. 123)

Conjugando un control total sobre los medios de información (el paciente se encuentra encerrado y desvinculado con el mundo exterior) y los de coerción (las enfermeras-policías) con la amenaza de violencia física y muerte, el Hospital (Estado) consigue la sumisión de sus víctimas. Es indiferente que los pacientes sean más numerosos que el personal, al no disponer de ninguna organización y vivir atemorizados, cada uno de ellos está solo ante una fuerza infinitamente superior. El Paciente se siente solo casi todo el tiempo, pero se niega a firmar el petitorio colectivo de sus compañeros por un mal disimulado temor.

En resumen, me negué a firmar un petitorio que no incluía mi principal reclamo, que podía comprometerme si el movimiento fracasaba, y que no tenía el más elemental respeto por las reglas de la acentuación prosódica. (p. 123)

En repetidas ocasiones el Paciente se enfrenta a personas o grupos (su familia, su prima, el grupo de médicos, las enfermeras, la dueña de su departamento, etc.) y va pasando de un estado inicial de confianza en sí mismo y en sus derechos (anota todo en su libreta de quejas) a la aceptación resignada de

un estado de cosas ante el cual no se puede rebelar. Ante el desamparo absoluto, lo único que le cabe al protagonista es la exclamación que parodia el sufrimiento de Cristo: «Doctor Tracer ¿por qué me has abandonado?» (p. 116).

En *Soy Paciente* Shua construye el particular ambiente de la novela combinando dos estrategias: la parodia y la paranoia. Por un lado, a través del humor (que por momentos se transforma en humor negro) el narrador se burla de la torpeza y la ignorancia de sus carceleros. Y por otro, este narrador que no acaba de leer correctamente los datos de la realidad, este narrador ingenuo, funciona como estrategia de denuncia de las terribles situaciones que vive.

Un practicante viene a sacarme sangre. Usa una bata blanca bastante sucia, con manchas de sangre. Porque me nota asustado, se explica: no se trata de sangre humana. Sucede que acaba de dejar el gabinete de cirugía experimental donde estuvieron operando un cerdo a corazón abierto. Lamentablemente el animal no resistió la intervención y en este momento lo están preparando en el asador para el cirujano principal y sus ayudantes. Como el hígado de cerdo no le gusta a nadie, le han permitido al practicante llevárselo a su casa donde su mamá lo transforma en un exquisito paté al cognac. El practicante junta los dedos y los besa en un gesto de deleite. Del bolsillo de su bata saca una bolsa de nailon donde hay, en efecto, un hígado de aspecto hipertrofiado y sangriento. Me ofrece traer un poco de paté en su próxima visita, pero yo no acepto. Me parece que el cognac me puede hacer mal (p. 32).

En esta escena están sugeridos el horror y la presencia de la muerte: la sangre en la bata del practicante, lo improbable de que realmente se trate de un animal al que han estado operando, el sugerido canibalismo de los doctores, la absoluta impasibilidad del practicante. El narrador se limita a describir la escena como si no notara nada de esto, y rechaza el ofrecimiento del practicante de un modo absolutamente inocente. Aquí, como en otras zonas del texto, podemos observar como parodia y paranoia se combinan creando un relato totalmente persecutorio, donde la presencia de un peligro de muerte inminente se combina con zonas de humor creando por ejemplo la fiesta siniestra con la visita de los compañeros de trabajo (pp. 83 a 89).

Por otro lado podemos observar en las distintas personas que agreden al paciente eso que Hannah Arendt denominó «la banalidad del mal».<sup>10</sup> Es decir que personas comunes, profundamente mediocres como la enfermera jefe, o absolutamente folletinescas como Madame Verónica, son las que ejecutan los abusos. Es decir que el mal no exige cualidades excepcionales y eso es lo que lo vuelve extremadamente peligroso en condiciones donde una sociedad tolera el cumplimiento de tales crímenes. De este modo una tía aburrida e hi-

10. Hannah Arendt, *Eichman en Jerusalem*, Barcelona, Lumen, 1967.

pocondríaca que podría resultar absolutamente inocua en otro contexto se transforma en colaboradora activa del control y la censura llevadas a cabo por el hospital.

Mi hermano está en París. La carta habla de los días feos y nublados, de mujeres y medialunas y de las calles de París, que son tan lindas. Algunas frases están tachadas con tinta negra. Gracias a mi tía me entero cuál fue el criterio de la censura. Se trataba de descripciones escabrosas y frases en las que se describía el gusto del paté de foie gras trufado, las masitas de almendra y las de frutilla.

—Las taché para que no te hicieran sufrir. (p. 54)

Tal como se desprende de la cita inicial de Valery con la que comencé el trabajo no se puede ejercer el poder por la pura coerción, es necesario lograr cierto consenso y eso el Estado lo logra a través de relatos. Evidentemente los escritores de ficciones tienen mucho que decir sobre esos mecanismos. La novela política dialoga con los relatos del poder al mismo tiempo que trabaja de otra manera lo inmediato, lo que está sucediendo. Alineada entre los intelectuales que permanecieron en Argentina durante la época del proceso militar, Ana María Shua presenta en *Soy Paciente* una visión sin esperanza del individuo sumergido en una situación que lo supera, una narración que tiene que ver con la desolación y la derrota pero que, al mismo tiempo se inscribe en una línea de indagación y crítica de la realidad argentina. ●

## BIBLIOGRAFÍA

- Agambem, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- Arendt, Hannah. *Eichman en Jerusalem*, Barcelona, Lumen, 1967.
- Buchanan, Rhonda Dahl. «Entrevista a Ana María Shua», en «Historiographic Metafiction in Ana María Shua's *El libro de los recuerdos*». *Revista Interamericana de Bibliografía* 48.2, 1998, pp. 279-306.
- «Visiones apocalípticas en una novela argentina: *La muerte como efecto secundario* de Ana María Shua», en *El río de los sueños: aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. <http://www.iacd.oas.org/interamer/shua.htm>
- Buchanan, Rhonda Dahl, edit. *El río de los sueños: aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. <http://www.iacd.oas.org/interamer/shua.htm>
- Corbatta, Jorgelina. «Ficción e historia: presencia de la guerra sucia en *Soy Paciente* de Ana María Shua», en *El río de los sueños: aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. <http://www.iacd.oas.org/interamer/shua.htm>
- Flores de Molinillo, Eugenia. «*Soy Paciente*: la metáfora hospitalaria», en *El río de los sueños: aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. <http://www.iacd.oas.org/interamer/shua.htm>

- Lorenzano, Sandra. *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.  
— *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- Rich, Adrienne. «Apuntes para una política de la ubicación», en Marina Fe, coord., *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Shua, Ana María. *Soy Paciente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*, Madrid, Taurus, 1996.
- Todorov, Tzvetan. *Frente al límite*, México, Siglo XXI, 1993.  
— *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós Asterisco, 2000.

## ENTRE EL BOLERO Y EL INTERNET: REFLEXIONES DESDE LA MITAD DEL MUNDO

Michael Handelsman

*Neither nostalgia nor modernization will save us.*

Bill Readings

### INTRODUCCIÓN

En 1950 Leopoldo Benites Vinueza publicó una colección de ensayos titulada *Ecuador: drama y paradoja*, un conjunto de textos interpretativos ya clásicos dentro de una elusiva búsqueda de definición nacional. De hecho, Benites puntualizó que «El Ecuador es un pueblo que, por cien años, anda en busca de su destino» (p. 307). Los últimos acontecimientos que el Ecuador ha padecido en enero de este nuevo milenio parecen confirmar lo acertado y vigente de la interpretación de Benites. Más aún, la emergencia de los indígenas como actores protagónicos en un escenario político nacional y transnacional pone de relieve la medida en que el Ecuador sigue siendo un país de «drama y paradoja». Por una parte, toda su historia parece girar en torno a un inagotable potencial de recursos humanos y naturales, los cuales se han desgastado en infinitas oportunidades perdidas. Por otra parte, la metáfora tan sugerentemente empleada por Benites es un recuerdo de que el Ecuador ha sido —y sigue siendo— un país de profundas contradicciones que evoca las dos caras de Jano —la una que mira hacia atrás y la otra que mira hacia adelante. Esta misma doble y contradictoria mirada —que es simbólica de un sinnúmero de actitudes y comportamientos igualmente contradictorios— se encuentra reflejada en un comentario que William Rowe hizo al referirse a Vargas Llosa:

«New historical contexts have become obscured by old political languages, as if the political map itself had not changed since the 1960s [...]» (p. 45).

Si bien es cierto que este palimpsesto de fuerzas antagónicas corresponde a toda América Latina donde lo premoderno, lo moderno y lo posmoderno se nutren mutuamente, el caso ecuatoriano ofrece características muy particulares. De hecho, será por algo que el Ecuador se encuentra en la mitad del mundo desde donde algunos han querido explicar su «drama y paradoja» en términos de

vivir a horcajadas sobre la línea equinoccial, recibir el pleno sol de la mitad del mundo, mirar y pisar los dos hemisferios a la vez —el austral y el boreal—, contemplar constelaciones antípodas que sólo desde aquí se pueden ver simultáneamente, desde la Osa Mayor hasta la Cruz del Sur y, en medio, cenitalmente, Orión; estar, en fin, abiertos a todos los vientos del planeta  
[...]. (Lara, 16-17)

Esta última alusión al lugar supuestamente privilegiado que el Ecuador ocupa en cuanto a su geografía exige una cuidadosa matización de significados e interpretaciones, tanto históricos como culturales. No hemos de olvidar que el Ecuador ha sido un país simultáneamente céntrico y periférico desde mucho antes de la actual globalización, la que ha convencido a muchos de la fluidez y arbitrariedad de nuestras fronteras tradicionales. Es decir, gran parte del «drama y paradoja» del Ecuador se debe a una especial convergencia de los conceptos mismos del ser y del estar. A pesar de sugerir posibles rasgos de algún cuento borgiano, la historia del Ecuador surge de una narración sobre un país que vacila entre ser un centro mientras está en la periferia y ser periférico mientras está en el centro. La referencia a Borges no está demás; se recordará que el nombre del Ecuador viene de una línea equinoccial que es totalmente imaginaria.

Así que «estar abiertos a todos los vientos del planeta» conlleva infinitas posibilidades de interpretación y reflexión que no han de entenderse estrictamente en términos geográficos o logocéntricos. Lo imaginario de su nombre junto a las múltiples colisiones propias de un país que todavía lucha por comprender y por aceptar su plurinacionalidad, ha convertido al país en un enigma desafiante que fascina a los que frustra y frustra a los que fascina.

Me he permitido estas disquisiciones iniciales con el afán de establecer el contexto en el cual pienso analizar dos ficciones recientes que no solamente confirman lo medular que sigue siendo el tema identitario en el Ecuador, sino que también sacan a la luz la simultaneidad de los diversos tiempos y espacios desde los cuales se sigue imaginando al Ecuador. Concretamente, mi lectura del cuento «Sólo cenizas hallarás» (1994) de Raúl Pérez Torres, y de la

novela *Acoso textual* (1999) de Raúl Vallejo, resalta la confluencia que existe entre una rocola que nos arrulla con sus boleros y un ordenador que nos sumerge en el espacio cibernético. Buscar al Ecuador entre el bolero y el internet —o si se prefiere, entre lo moderno y lo posmoderno— no ha de extrañarnos, ya que se trata de un país acostumbrado a «mirar y pisar [...] dos hemisferios a la vez».

He de recalcar, sin embargo, que esta búsqueda será fructífera solamente en la medida en que se tome en cuenta la advertencia del epígrafe de este ensayo: «Ni la nostalgia ni la modernización nos salvarán» (traducción mía). Está claro que Pérez Torres y Vallejo utilizan sus respectivas ficciones precisamente para descubrir y/o inventar un espacio intermedio desde el cual sus personajes pueden liberarse, tanto de los hechizos de un pasado perdido, como de los de un futuro prometido.

### «SÓLO CENIZAS HALLARÁS» O UN BOLERO PARA DES(EN)CANTAR

Raúl Pérez Torres (1941) tiene una trayectoria distinguida como cuentista en América Latina; premiado en 1980 por la Casa de las Américas, tiene a su haber seis colecciones de cuentos, una novela, un poemario y numerosos ensayos. «Sólo cenizas hallarás» ha sido una confirmación más de la alta calidad y de la recepción entusiasta que caracterizan la obra de Pérez Torres: en 1994, el cuento ganó el Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional y, en 1995, recibió el Premio Julio Cortázar de España.

Producto de los años 60, Pérez Torres ejemplifica a toda una generación de escritores iconoclastas que habían soñado con saltar al cielo y, que después de los fracasos y la desilusión dolorosamente patentes en los 80, no pocos terminaron ahogándose en un profundo desencanto. De hecho, el mismo Pérez Torres escribió una novela titulada *Teoría del desencanto* (1985), en la cual lamentó: «nos fuimos apagando, descorazonados por la abulia del medio, por el grito al vacío, por la falta de imaginación, por el egoísmo, la falsedad, la cobardía, la división de las organizaciones de izquierda [...]» (p. 17); «Se instaló (sic) en nosotros la soledad y la vergüenza [...]» (p. 18).

En no poca medida, «Sólo cenizas hallarás» constituye una purgación espiritual de aquel pesimismo que se nutría simultáneamente de una exagerada nostalgia por una época perdida y de una profunda angustia por la impotencia frente a las fuerzas neoliberales que habían logrado hundir al Ecuador en el remolino de la deuda externa. El contraste entre la grandeza de la soñada utopía de los 60 y la amplitud de su fracaso produjo un desencanto que inmo-

vilizó a muchos, aunque por razones diversas. Lo que interesa aquí es destacar una tendencia a idealizar o a mitificar los años sesenta hasta tal punto que todo y todos se habían agotado en la idea misma de aquella época trágicamente perdida.

Inspirado en la letra de un bolero cantado por Toña la Negra, Pérez Torres escribe un cuento al compás de la música nostálgica de un amor perdido. Según el epígrafe que abre el cuento y que evoca el bolero: «y si pretendes remover las ruinas/que tú mismo hiciste/sólo cenizas hallarás/de todo lo que fue mi amor» (p. 37). Como se verá a continuación, de esas cenizas nacerá el fénix proverbial.

El cuento consiste en la narración de un joven de veinte años que se encuentra en una cantina donde está tomando unas cervezas con un amigo. Este nunca habla y, por lo tanto, el cuento es un monólogo en el cual el hablante traza la historia de su romance con una profesora universitaria, que no solamente es mayor que él, sino que es hija de los años 60. A primera vista, el cuento trata del fracaso inevitable de un amor imposible. Sin embargo, con una lectura más detenida, se comienza a percibir la dimensión simbólica del texto. El joven tiene que liberarse de aquella mujer, de aquella encarnación de toda una época que, debido a su potente hechizo, envuelve al joven narrador en un pasado ilusorio ya muy distante de las obligaciones de un presente que requiere respuestas y acción. En cierta manera, el romance constituye un retorno a un pasado que pide una reconceptualización de sus aciertos y fracasos, un retorno que hace posible la deconstrucción del ya mencionado hechizo.

En todo el cuento —es decir, en todo el monólogo— se vislumbra una tensión fundamentada en insuperables diferencias de valores y perspectivas de ambos amantes. El joven narrador encuentra en la mujer «el simulacro de los años sesenta, la algarabía romántica que alguna vez vivió y que la dejó desarticulada como la plastilina, sin ánimo de enfrentar este riquísimo tiempo del vacío» (p. 40). Junto a esta crítica en que el joven contrasta dos tiempos —una época de «simulacro» y otra de un «vacío» que sugiere todo un momento libre de normas canónicas y anacrónicamente sagradas en espera de nuevos contenidos y conductas—, la mujer maestra, con aire de superioridad, desprecia lo nuevo. Por encima de los boleros de fondo que han de escucharse en aquella cantina, el joven cuenta que

me recriminaba mi tiempo en el que se habían perdido las rosas, y la sensualidad, y las palabras bellas, y las utopías. «Qué son ustedes», me decía, con el afán de meter en un saco mi juventud, «generación ambigua, irónica, desalmada; ustedes alimentan la vaciedad, son 'monjas' del vacío, [...] viven al día porque el pensamiento no les alcanza para el otro. [...] 'ustedes [...] sin conciencia moral ni política. A nosotros nos asombraba todo, íbamos de asombro, de descubrimiento en descubrimiento, de búsqueda en búsqueda. ¡Asómbrense de vivir carajo!» p. (41)

Aunque el joven confiesa haber sido atrapado dentro de la telaraña de recuerdos y sensualidades de la maestra, la infatuación que él sentía por ella no pudo con la distancia emocional y cultural que fatalmente iba a romper el hechizo del amante cuyo mundo poco a poco perdía fuerzas por su propia inercia y estado anacrónico. No con poco sufrimiento, el narrador señala:

Muchas veces ella mortificaba mi amor hablándome y hablándome de cosas pasadas, mientras la miraba con ojos extraviados, lejanos, fríos. ¿Qué pasa?, le preguntaba [...] y ella me respondía, «no pasa nada, la edad es lo que pasa», y se ponía a hablarme de sus malditos años sesenta, de no sé qué guerrilla y no sé qué montañas. [...] Pero me lo decía de una manera tan lejana, tan vaga, como si fuera una referencia al paleolítico. (pp. 49-50)

El paulatino distanciamiento sentido por el joven narrador llega a su ruptura definitiva cuando él descubre que la maestra —que le había provocado la lamentación de «¿por qué no podía sacarla de mi maldita cabeza ni por un instante?»— se estaba acostando con otro, con un alemán. Es decir, la mujer amada, la de las promesas e ilusiones, terminó traicionando a su joven enamorado y, simbólicamente, se comprende que toda una generación ha sido engañada por los hechizos de una época más soñada que real. La reacción del joven fue inmediata:

El vómito me alcanzó en el patio de los geranios. De mis entrañas empezó a salir una masa negra y pesada, como de sangre coagulada y me vino a la cabeza aquella imagen o palabra que vi o leí en alguna película o libro. El venado cuando se ve perdido se deja morir. No lucha. Le estalla el corazón. Sólo eso. Le estalla el corazón. (pp. 51-52).

Pese al peligro de una lenta e irremediable muerte propia de la aludida parálisis emocional —un estado que, también evoca aquel desencanto que había inmovilizado a muchos ecuatorianos de los años 80—, el joven narrador se sacude de su desilusión y logra convertir su profunda pena en una especie de extirpación psicológica. Según confiesa desde la cantina, «ahora que estamos chupando, mi recuerdo de ella se parece a la viudez» (p. 50). En otras palabras, sí ha habido una muerte, y con esa muerte el joven, a diferencia del venado que «se deja morir», pudo liberarse de la nostalgia inmovilizadora, la nostalgia por una amante y una época más imaginarias que reales. De hecho, casi en seguida del vómito, el joven vuelve a la cancha de fútbol —es decir, vuelve a incorporarse a la vida activa— donde él y sus compañeros «ganamos cinco a cero al equipo de la Belisario. Yo hice cuatro goles» (p. 52).

## ACOSO TEXTUAL O UN ESPACIO CIBERNÉTICO PARA DESARMAR

El reencuentro consigo mismo que resultó en los cuatro goles, y que sugiere numerosas interpretaciones respecto al Ecuador y la conducta de sus jóvenes que se buscan como individuos y como ecuatorianos, vuelve a aparecer en la novela de Raúl Vallejo, *Acoso textual*, que recibió en 1999 el premio Joaquín Gallegos Lara por ser la mejor novela nacional del año.<sup>1</sup> Mientras que el joven narrador de Pérez Torres tuvo que liberarse de una época dorada mitificada y sumergida en el mundo nostálgico del bolero, el narrador de Vallejo busca la misma reintegración, pero desde el espacio cibernético cuya multiplicidad de voces y de imágenes es propia de una época en la cual lo nacional ecuatoriano se busca en una elusiva plurinacionalidad. No es casual que el narrador explique su dilema al constatar: «necesito recoger los miles de pedacitos en los que he dividido mi persona y, reconstruyéndome en el rompecabezas de mí mismo, sentirme, como nunca antes me sentí, un único ser» (p. 134).

Desde su cuarto en una residencia estudiantil universitaria de EE.UU., y frente a la pantalla de su ordenador, el narrador entabla relaciones virtuales con seis personas, a saber: una, radicada en Barcelona; otra, en Buenos Aires; una tercera en la Ciudad de México; y otras tres en diferentes lugares de EE.UU. La ubicuidad de esas amistades, por una parte, y la posibilidad de comunicarse de inmediato, por otra, son un testimonio de las ventajas de la tecnología cibernética. Lo que interesa aquí, sin embargo, es señalar cómo estar conectado con un mundo sin fronteras se convierte en una obsesión no muy distinta a la que ya se ha comentado al examinar el cuento de Pérez Torres.

Poco a poco, el joven «enchufado» de Vallejo se hunde en el desencanto propio de un mundo virtual que, a pesar de sus promesas de comunicación instantánea, es un mundo hecho de palabras cuyo origen y cuyas verdades más recónditas se esconden detrás de una pantalla que es, en el fondo, un muro transparentemente impenetrable lleno de sorpresas y mentiras. De hecho, el mismo narrador ha asumido varias personalidades ante sus interlocutores de cyberspace, dejando al descubierto un vacío existencial. Según confiesa: «Soy un ser remendado, [...]. Quiero sentirme uno y sólo uno otra vez aunque intuyo que mis fragmentos permanecerán, por siempre, pegados con baba» (p. 14).

1. Raúl Vallejo (1959) también ha sido premiado en 1992 por su colección de cuentos, *Fiesta de solitarios*, y en 1999, por sus relatos publicados con el título de *Huellas de amor eterno*.

De modo que la única forma de romper el hechizo del internet y sus fábulas cibernéticas es desconectarse. En uno de sus últimos mensajes, el narrador constata:

«[...] no sabes por qué quiero desconectarme. No es broma. Es una forma de liberación que he estado buscando desde muchísimo tiempo atrás» (p. 119). Y esta liberación, claro está, implica una ruptura con una existencia hecha de simulacros para, así, abrir al narrador nuevas posibilidades de reconectarse con otros y consigo mismo, mientras que busca «algún sentido que va más allá de los simulacros en escenarios cibernéticos» (p. 142).

Si bien es cierto que la novela de Vallejo constituye un compendio de reflexiones sobre la comunicación y el poder de la palabra escrita, un compendio de reflexiones que se presta a múltiples interpretaciones y disquisiciones acerca del individuo posmoderno, no hemos de pasar por alto su dimensión alegórica. Es decir, igual al cuento de Pérez Torres, cuya lectura se desarrolla en dos planos simultáneos —el del joven que se libera del recuerdo de la amante idealizada y el de toda una generación que logra romper el desencanto y la inercia de sus sueños fracasados de los años 60—, *Acoso textual* también ha de leerse con miras a su contexto histórico, donde las múltiples voces e imágenes que constituyen al Ecuador no son una expresión virtual que aparece y desaparece desde el teclado de una computadora. De hecho, los reclamos actuales de los indígenas y los negros por un nuevo Ecuador, por un Ecuador plurinacional, no se dejan apagar o silenciar.

De manera que mi lectura pretende poner de relieve la convergencia del texto y su contexto, y de ahí, sugerir algunas asociaciones entre el narrador y la nación. Concretamente, al tomar en cuenta la insistencia del narrador en su «ser remendado», o el lamento de que «Tantos espíritus en un único cuerpo han terminado por quitarme la noción de mi propia identidad» (p. 64), se intuye que el conflicto personal que surge de una lucha por equilibrar y unificar la multiplicidad del espacio cibernético también pertenece a una nación heterogénea y fragmentada, que lucha por comprenderse y por reconfigurarse desde su espacio plurinacional.

No estará demás recordar aquí que, en efecto, «Existe [...] una especie de codeterminación del texto y el contexto en el proceso interaccional». Más concretamente, «El contexto [...] incide en el texto como un referente; ya sea que le preste instrumentos de interpretación o le imponga contenidos teóricos de manera explícita o implícita. El texto, en tanto elemento de la formación discursiva, incide a su vez, en el contexto comunicacional» (Gimate-Welsh, 67).

Por lo tanto, cuando el narrador de la novela busca su liberación al desconectarse del internet, uno espera que se prepare a entrar en una nueva conversación que no solo está hecha de palabras y simulacros sino, además, de actos.

En efecto, tanto el narrador como el lector se dan cuenta de que el juego de la virtualidad se ha desgastado por su propia naturaleza deshumanizada y deshumanizante. Al mismo tiempo, se comprende que el narrador (y la nación) no huye(n) de los desafíos de lo múltiple, sino que se dispone(n) a enfrentarlos sin pantallas de ninguna naturaleza de por medio. Es así que el narrador comenta:

me he venido a perder a aislar a buscar refugio en las palabras queriendo vivir a través de la sustancia que cada una de ellas encierra y me he olvidado de los actos a través de los cuales los seres entran en contacto con el mundo de la materialidad que me rodea y que se va construyendo a través de pequeñas cosas de la vida que aunque chata siempre empuetecida transcurre afuera de estas paredes prefabricadas [...]. (p. 83)

Cabe insistir que este afán por realizar una reinterpretación como individuo y como miembro de una comunidad, traspasa tanto los límites textuales de esta novela como los del contexto ecuatoriano. Desde la mitad del mundo, Vallejo toma el pulso a todos aquellos seres que se sientan acosados en estos tiempos de la globalización. Así el planteamiento fundamental de *Acoso textual* encuentra resonancia en una advertencia hecha por el corresponsal norteamericano, Thomas Friedman:

Yes, globalization and the Internet can bring together people who have never been connected before [...]. But rather than creating new kinds of communities, this technology often just creates a false sense of connection and intimacy. [...] Can we really connect with others through E-mail or [...] chat rooms? Or is all this standardizing technology just empowering us to reach farther into the world while exempting us from the real work required to build relationships and community with the folks next door? [...] E-mail is not building a community-attending a PTA meeting is. A chat room is not building a community-working with your neighbors to petition city hall for a new road is. Can we really build cybercommunities that will replace real communities? I'm very dubious. (p. 377)

## CONCLUSIÓN

En cierto sentido, tanto *Acoso textual* como «Sólo cenizas hallarás» terminan con un espíritu de acción e iniciativa rejuvenecido y fortalecido. Aunque no se sabe si los cuatro goles conducirán a acciones mayores, o si el desconectar la computadora establecerá conexiones más efectivas y productivas, la lectura de estos dos textos pone de relieve la coexistencia y la simultaneidad de dos épocas (la modernidad y la posmodernidad), y de dos medios de expre-

sión (el bolero y el internet), ante la búsqueda de una identidad plurinacional que sigue perfilándose como «drama y paradoja».

Curiosamente, el «drama y paradoja» que Benites Vinueza había destacado hace medio siglo como un rasgo medular de la identidad ecuatoriana, resulta ser un posible paradigma desde el cual se pueden comprender los efectos contradictorios de una globalización que, a comienzos de un nuevo milenio, está obligando a todos los países del mundo a repensar sus identidades. Néstor García Canclini ha puntualizado que mientras «empresarios y políticos interpretan la globalización como la convergencia de la humanidad hacia un futuro solidario» (p. 10), otros sectores padecen de «pérdidas de empleos, aumento de inseguridad y degradación ambiental» (p. 15). Dichas contradicciones vuelven esencial el «repensar cómo hacer arte, cultura y comunicación en esta etapa» (García Canclini, 10). En cuanto al Ecuador, un país donde se sienten «todos los vientos del planeta», «Sólo cenizas hallarás» y *Acoso textual* constituyen dos interpretaciones complementarias de una identidad nacional que adquiere su plena envergadura al leerse como una posible respuesta a los mil y un avatares provocados por una globalización cuyo verdadero sentido se encuentra en las líneas entrelazadas del bolero y el internet. ●

## OBRAS CITADAS

Friedman, Thomas L. *The Lexus and the Olive Tree*, New York, Farrar, Straus, Giroux, 1999.

García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*, México, Paidós, 1999.

Giamate-Welsh, Adrián S. *Democracia entidad de dos caras. El discurso del PRI y la corriente democrática*, México, Ediciones Coyoacán, 1994.

Pérez Torres, Raúl. «Sólo cenizas hallarás», en *Los últimos hijos del bolero*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1997.

Readings, Bill. *The University in Ruins*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

Rowe, William. «Liberalism and Authority: The Case of Mario Vargas Llosa», en George Yúdice, Jean Franco y Juan Flores, eds., *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, pp. 45-64.

Vallejo, Raúl. *Acoso textual*, Quito, Planeta, 1999.

**LA NOVELA A LA MUERTE DE LOS PROYECTOS:  
LA VIRGEN DE LOS SICARIOS  
FRENTE A DE SOBREMESA\***

---

**Ignacio Sánchez Prado**

---

*La tierra, como siempre, displicente y callada,  
Al gran poeta lírico no le contestó nada.*

José Asunción Silva,  
«La respuesta de la tierra».

*Me acuerdo que eran las seis de la tarde, cuando  
en Medellín oscurece, y que estaba en el vestíbulo  
de mi casa llorando por él, por sus versos, la mi-  
lagrosa belleza de esos versos suyos que me inun-  
daban el alma, y porque se mató, lo matamos,  
Colombia toda que no tiene esperanza ni perdón.*

Fernando Vallejo,  
*Chapolas negras.*

*Me preguntó de un modo pensativo:*

*—¿Qué es ser colombiano?*

*—No sé —le respondí. Es un acto de fe.*

Jorge Luis Borges,  
«Ulrica».

José Asunción Silva, José Fernández y Fernando Vallejo (en su existencia real y ficcional) son, cada uno a su manera, artistas e intelectuales de momentos análogos. Colombianos de fin de siglo, separados por cien años, ambos escritores y ambos personajes tienen una conexión profunda, una conexión que permite empezar a comprender las formas en que sus respectivas obras, sus respectivas vidas ficcionales, se articulan con una Colombia en momentos en que el proyecto nacional se encuentra en colapso. Esta conexión entre Silva y

\* Agradezco a Mabel Moraña y John Beverley sus comentarios.

Vallejo pudiera llamarse, siguiendo a Harold Bloom, «angustia de las influencias». Explorar esta relación agónica, como intentaré en las páginas siguientes, es una forma de aproximarse a un proyecto como *La virgen de los sicarios*, novela compleja cuya polémica ubicación frente a la situación actual de Colombia requiere un pensamiento de sus operaciones más allá de la simple mimesis. En otras palabras, la novela de Fernando Vallejo puede entenderse en términos análogos a los de la novela decadente, en este caso *De sobremesa*, del modernismo latinoamericano. El análisis partiría entonces de comprender la forma en que Vallejo se relaciona con las problemáticas políticas y sociales de otros autores de la serie literaria colombiana y, sobre todo, como el movimiento revisionista (una vez más siguiendo el término de Bloom) permite plantear una nueva política de la novela.

¿Dónde radica el paralelo principal? Para responder esta pregunta, hay que discutir brevemente el contexto cultural de aparición de ambos textos. En el caso de José Asunción Silva, *De sobremesa* depende fundamentalmente de dos situaciones que se entrecruzan para permitir la concepción de un proyecto semejante. La primera de ellas es la emergencia de la tendencia cultural conocida como la *decadence* y que, en el contexto europeo, se da aproximadamente en los últimos veinticinco años del siglo XIX. Aníbal González, en su libro *La novela modernista hispanoamericana*, plantea, siguiendo a la crítica europea del tema, que la ideología del decadentismo es un traslado a lo social y lo artístico de la segunda ley de la termodinámica, conocida como el principio de entropía. Entendida en un contexto social, esta ley, que plantea que «la materia tiende a pasar espontáneamente de estados de alta energía y organización a estados de baja energía y mayor desorganización», se traduce en una sensación de que un conocimiento objetivo de la realidad es infundable, puesto que «todo se destruye y se deshace irremediabilmente con el tiempo». En consecuencia, el mito del progreso cae ante la certeza del *fin-de-siècle* de que tras alcanzar una sociedad la cúspide tenía que enfrentarse irremediabilmente a su decadencia (83-84).<sup>1</sup> Bajo esta filosofía, en 1884 aparece publicada en Francia la novela precursora *De sobremesa* y de mucha de la literatura latinoamericana adscrita al decadentismo: *À rebours* de Joris-Karl Huysmans. El segundo

1. Un par de páginas más adelante, González cita el famoso poema «Langeur» de Paul Verlaine, considerado como representativo de la noción de decadencia:

Je suis L'Empire à la fin de la décadence,  
 Qui regarde passe le grandes barbares blancs  
 En composant de acrostiches indolents  
 D'un style d'or où la lueur du soleil danse.  
 (Citado en González, *Novela* 86).

Para una discusión amplia de la noción de decadencia véase Calinescu, *Five Faces of Modernity*.

factor, que permite que la ideología del decadentismo cuaje en el contexto latinoamericano, es el proceso de agotamiento de lo que Sommer llama *foundational fictions*<sup>2</sup> en el modernismo, debido principalmente a la separación gradual del escritor de sus labores de construcción de naciones.<sup>3</sup> En este contexto, la ideología del decadentismo coincide con la caída de los discursos nacionales. Ante el auge literario de lo nacional y su llegada a la cumbre a lo largo del siglo XIX, el decadentismo de la novela de Silva es el discurso posterior, el discurso que postula la imposibilidad del progreso, pero esta vez desde un contexto latinoamericano donde los proyectos fueron siempre fallidos.

Vallejo se ubica en un punto análogo de desencanto. Frente al discurso desarrollista que inundó a América Latina hasta antes de la crisis de la deuda en 1982 y frente a la constitución de proyectos de lo nacional y lo latinoamericano encabezada por la literatura de Gabriel García Márquez,<sup>4</sup> la novelística de Vallejo se ubica en un Medellín consumido por la violencia, donde los proyectos suenan a absurdo y la decadencia es completamente asumida. De ahí la frase que Vallejo repite hasta el cansancio en toda su obra: «Colombia no tiene perdón ni redención». La bibliografía sobre la violencia en Colombia y sus múltiples complejidades es amplia y este ensayo no pretende aproximarse a ella. Sin embargo, para entender el proyecto de Vallejo, es necesario aproximarse un poco a este tema desde una lectura de las percepciones culturales. En este sentido, me remito al texto de Jesús Martín-Barbero, «Las ciudades que median los miedos». Martín-Barbero define así lo que llama «la densidad de las violencias en Colombia»: «esa perturbación interior que es el vacío de sentido producido por la desmitificación de la tradición y los criterios de orientación axiológica, rompiendo la coherencia de los modelos culturales de las coordenadas de identidad social y psíquica de los individuos» (21). Esta situación, entre otras cosas, se caracteriza por dos fenómenos de índole cultural: la violencia generalizada (lo cual conlleva una percepción de esa violencia como omnipresente) y el exhibicionismo y fascinación ante esa violencia (21-22).

El proyecto novelístico de Vallejo se encuentra inscrito en esta concepción: una violencia generalizada que en el mundo construido por el escritor colombiano llega a sus mayores grados de absurdo e irredención, una violen-

2. Evidentemente, la *foundational fiction* más notoria en Colombia es *María* de Jorge Isaacs. Véase Sommer: 172-203 para un análisis de la novela de Isaacs desde esta perspectiva.
3. Esto es lo que Henríquez Ureña, en *Las corrientes literarias de la América Hispánica* llama «Literatura pura», entendida no como concepto estético sino como producto de la nueva división del trabajo intelectual que el crítico dominicano ubica ente 1890 y 1920 (159-181). Este fenómeno también es ampliamente discutido por Julio Ramos en su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina*.
4. Para un ejemplo de una lectura totalmente celebratoria del proyecto de García Márquez como proyecto redentor de una voz subalterna, véase Sangari.

cia que es siempre exhibida excesivamente hasta su gradual normalización. Llama la atención que la obra de Vallejo se sitúa en ese movimiento de cuestionamiento de la tradición que describe Martín-Barbero: *Chapolas negras*, la biografía de Asunción Silva escrita por Vallejo, así como el prólogo a la edición de las cartas de Silva se fundan en su desmonumentalización del poeta modernista y, por ende, en su ruptura con el discurso nacional. La biografía tiene dos momentos fundamentales: una descripción del suicidio de Silva y sus consecuencias, con la sensación constante de una Colombia incapaz de comprender la grandeza del poeta al estar sumida en su propia mediocridad, y la narración de la biografía de Silva a través de sus diarios de gastos, lo cual nos presenta al Silva humanizado, el Silva hedonista, pródigo, el Silva que busca representarse como real frente a las consagraciones etéreas de su figura en el discurso nacional. El breve prólogo a las cartas, por otra parte, señala con amplio detalle la enorme cantidad de errores ortográficos y gramaticales de Silva, con lo cual Vallejo, utilizando las armas de su oficio de gramático, construye una paradoja fundamental: el poeta, que debe fungir como uno de los pilares de la lengua nacional, en realidad ejerció imperfectamente su oficio. Este cuestionamiento de la tradición, por supuesto, entronca con la ruptura de los escritores colombianos con los cánones novelísticos anteriores, ruptura identificada por Luz Mary Giraldo (40). Habría que mencionar que Klaus Meyer-Minnemann observa, análogamente, la posición de ruptura de Silva frente a la tradición literaria heredada del siglo XIX (108-109).

El argumento que plantea a *De sobremesa* como texto precursor de *La virgen de los sicarios* se sostiene entonces en dos planteamientos. Primero, Silva y Vallejo se posicionan frente a la serie literaria que los precede y sus conexiones con el discurso nacional en una forma análoga. En el siglo XIX, el intelectual colombiano, como el resto de los intelectuales de América Latina, se encontraba plenamente relacionado a la constitución del discurso y el proyecto nacional. No es casual, por ejemplo, que ya en tiempos de Silva el gramático Miguel Antonio Caro llegó a la presidencia.<sup>5</sup> La obra de Silva se desmarca de esas labores públicas de la letra, tanto por su incorporación de la ideología del decadentismo como por la localización de su novela en Europa, fuera de cualquier intento de representar a Colombia. En el caso del siglo XX, varios escritores colombianos tuvieron roles fundamentales en la constitución de la ideología que se puede denominar, en términos de Henríquez Ureña, «La Utopía de América». Incluso, el macondismo, uno de los productos angulares de la literatura latinoamericana, es uno de los puntos clave en esta retórica de constitución de identidades específicas. La novela de Vallejo, como mencionábamos anteriormente, se sitúa en una generación de ruptura con los cánones no-

5. Para una lectura del rol del intelectual y la letra en Colombia, véase Von Der Walde.

velísticos, ruptura que Giraldo atribuye al enfrentamiento con una nueva realidad colombiana (40). El mundo sumido en la violencia y la desesperanza presente en la obra de Vallejo es una nueva encarnación de la ideología de la decadencia, donde Colombia es presentada como un país que ya no tiene remedio y que es contrapunteado siempre con un pasado que vive en la nostalgia (de ahí las constantes referencias de Vallejo a su niñez en Sabaneta).<sup>6</sup> Esta analogía, que nos enfrenta a dos autores finiseculares, en reacción a paradigmas novelísticos fuertemente atados a la construcción de narrativas nacionales y regionales e imbuidos por ideologías de decadencia de la nación.

El segundo factor es esa referencia directa a Silva que es *Chapolas negras*. El libro sobre Silva se publica un año después de *La virgen de los sicarios*, lo cual permite especular que su escritura es por lo menos parcialmente simultánea. La operación de humanización de Silva a partir de sus diarios de gastos y la crítica a Colombia por la incomprensión mostrada al poeta operan en una dimensión doble. Por un lado, existe un esfuerzo de desmarcar a Silva de su estatus de «poeta nacional». Siendo Silva un precursor de Vallejo, esta ruptura implica para el novelista la posibilidad de escribir sobre Colombia desde su decadencia. En términos de la relación de angustia de las influencias, Vallejo lleva a cabo la reinención de su precursor, de tal manera que, al romper con la relación entre Silva y narrativa nacional, su proyecto se puede enlazar al del autor de *De sobremesa* sin recaer en la automonumentalización. Asimismo, la segunda dimensión de esta humanización de Silva radica en el proceso de revisión que un escritor «fuerte» (este término es también de Bloom) hace de su precursor. Al desmonumentalizarlo, la narrativa de Vallejo puede comenzar su retórica de revisión, de tal forma que las analogías que se presentan entre ambos autores se pueden leer no en términos de similitudes lineales sino de reescrituras en términos del «horizonte de producción»<sup>7</sup> en el que el novelista colombiano se inscribe.

A partir de la relación entre ambos escritores que he establecido hasta aquí, se puede intentar una lectura en paralelo de ambos textos y observar como Vallejo reapropia y reinventa las estrategias de crítica de la novela de Silva. El primer tema que sugiere la comparación es la forma en que ambos critican la constitución de los proyectos nacionales. En *De sobremesa*, existe un pasaje donde el personaje principal, José Fernández, poeta decadente que narra en una tertulia sus andanzas en Europa, narra en su diario un proyecto para la modernización de Colombia. Este proyecto básicamente se basa en que Fer-

6. Véase, por ejemplo, el pasaje en las páginas 16 y 17 de *La virgen de los sicarios*, donde el narrador evoca una felicidad que existía en su niñez y que ya no es posible en las nuevas circunstancias de Colombia: «La felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol» (17).

7. Tomo esta noción de Jauss.

nández, como intelectual ilustrado, amasaría una fortuna en Europa, que después utilizaría para instalarse en el poder, democrática o violentamente. En consecuencia él, en el poder, civilizaría al país y lo llevaría al desarrollo, para después retirarse como un gran estadista (259 y ss.). Cuando sus contertulios preguntan a Fernández qué le detuvo para llevar a cabo su plan, otro miembro de la mesa, Oscar Sáenz, responde «con displicencia»: «Los pasteles trufados de hígado de ganso, el champaña seco, los tintos tibios, las mujeres ojiverdes, las japonerías y la chifladura literaria» (265). Incluso el propio Fernández confiesa unas líneas antes que «Yo estaba loco cuando escribí esto», a lo que Sáenz responde «Es la única vez que has estado en tu juicio» (265). Esta escena, constituida por la construcción de un proyecto nacional de progreso en el diario de un intelectual letrado, su posterior desmontaje al leerse el diario desde una situación ficcional que lo ironiza y la crítica del Dr. Sáenz por la incapacidad de Fernández de cumplir su proyecto son el centro de la crítica de Silva al discurso nacional. Silva extrema en su novela la crítica al móvil político del intelectual decimonónico al hacer una representación de su imposibilidad. El reproche de Sáenz es parte de la construcción ficcional, puesto que la representación de Silva alegoriza un arquetipo de la nación decimonónica en crisis: el intelectual que renuncia a su labor pública al asumir la ideología decadente y refugiarse en la Torre de Marfil y una sociedad colombiana que le reprocha esa salida. En otras palabras, Silva, en el único pasaje del libro que hace referencia directa a Colombia, habla del fundamento intelectual del alejamiento de Fernández del mundo, la imposibilidad de participar en el discurso del progreso. Es curioso, sin embargo, que Silva, el autor de este pasaje contra la narrativa nacional, sería integrado a ella después de su muerte.

Vallejo plantea una ruptura aún más radical. La posición tanto de su personaje como del personaje de Silva es análoga. José Fernández se legitima a sí mismo como el poeta que no se cree poeta (232-233). Esto, sin embargo, tiene lógica al pensarse que la novela está inscrita en el decadentismo. Des Esseintes, el personaje de la novela de Huysmans, es un hombre de letras que ha dejado de asumir ese nombre al enclaustrarse y renunciar al espacio público. Sin embargo, la inclusión del pasaje sobre el proyecto nacional asume una tensión, una nostalgia, en la cual ese proyecto nacional es aún posible y en la que el poeta aún tiene la capacidad de construir ese tipo de proyecto. Así como Silva, poeta, hace de un poeta protagonista de su historia, Vallejo, gramático, construye un *alter ego* ficcional que mantiene el oficio de su autor.

La elección de la figura del gramático es una revisión sumamente significativa frente a Silva. Esto no tiene significado solo dentro del «pacto autobiográfico» de las novelas, sino del rol específico que el gramático tuvo dentro del discurso nacional. Como observa Erna Von Der Walde a lo largo de su artículo sobre el siglo XIX colombiano, la gramática y el lenguaje jugaron un papel

crucial en el ordenamiento de la nación colombiana y en la constitución de un discurso público. De esta manera, Vallejo presenta irónicamente el discurso de legitimación del gramático: «Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada» (29). El contexto de esta afirmación es una presentación irónica de la violencia colombiana, donde Vallejo invoca a un Procurador para la protección de unos derechos legales que resultan absurdos en el Medellín desde el que se habla.

La representación del proyecto nacional en Vallejo está desprovista del protagonismo del personaje principal en él. Vallejo representa en el discurso novelístico una discusión cínica de su autoexclusión de las labores públicas: «Delito el mío por haber nacido y no andar instalado en el gobierno robando en vez de hablando» (28). Si José Fernández se excluyó por el individualismo y nihilismo característico de la ideología decadentista del *fin-de-siècle*, su presentación del proyecto nacional da a entender que el intelectual es todavía capaz de postularlo en el plano de lo simbólico. En cambio, para Vallejo, la autoexclusión es una decisión ética en el fondo, no planteada necesariamente desde asumir abiertamente la decadencia. Aquí es donde radica la clave fundamental de la revisión que Vallejo hace de Silva: Fernández asume la decadencia desde su inevitabilidad, desde el absurdo retórico del proyecto y, sobre todo, desde un recurso siempre individual a la Torre de Marfil. En pocas palabras, Fernández es el arquetipo del individuo más allá de la sociedad, que reacciona contra un proyecto nacional eminentemente burgués, proyecto solo concebible como la actuación de un iluminado (Fernández, en un punto de su proyecto, exclama «Luz, más luz» (262) que interviene como acto de voluntad para civilizar a la barbarie irredenta. Además, la obra de Silva, como observa García Márquez, no tiene ni un minuto de nostalgia por Colombia (xviii), mientras que *La virgen de los sicarios* se centra en buena parte en el contrapunto entre el país perdido y el desastre actual.

Fernando Vallejo se enfrenta a una problemática mucho más amplia: la sociedad representada va mucho más allá de la esfera discursiva burguesa. En términos lingüísticos hay una incorporación del discurso de los sicarios. En su libro *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, Vallejo hace una distinción tajante de la oralidad y la escritura: «A los fines prácticos e inmediatos del habla se opone la intención ordenadora y estética de la literatura» (11). La oposición que hace Vallejo es análoga al planteamiento de Von Der Walde. La función de la literatura desde el contexto ideológico de la construcción nacional es siempre ordenadora y la oralidad, en consecuencia, se asume solamente como una instancia pragmática del discurso. ¿Qué pasa entonces con el gramático cuando el mundo en el que está inmerso se basa en la incapacidad de la palabra para ordenar? El cuestionamiento del proyecto nacional no puede pa-

sar en Vallejo solo por su ironización, como sucede en Silva. Es necesario asumir la ruptura inevitable. José Cardona López observa:

Sus virtudes de gramático, las que a la vez representan la tradición de un orden idiomático en un país que se ha preciado de ostentar el descabellado engaño ideológico de hablar el mejor español del mundo, son perforadas por vocablos y giros de una jerga nacida en el fragor inclemente de la calle y la vida dura que ocasiona la marginalidad social (397).

El recurso de Vallejo a la oralidad como crítica del lenguaje ordenador de la ciudad letrada<sup>8</sup> y el recurso de Silva a la novela decadente y autorreflexiva como rechazo a las funciones públicas del intelectual surgen, sin embargo, de una misma problemática nacida en dos contextos históricos distintos: la incapacidad de la novela para dar cuenta de la sociedad. El corpus crítico sobre la obra de Silva coincide casi unánimemente en la presencia de esta incapacidad dentro de la reflexión novelística. Aníbal González plantea a *De sobremesa* como la «apoteosis novelística de la trivialidad de la literatura» (87). Rafael Gutiérrez Girardot observa que el tema principal de la novela es el artista consciente de su vocación y su nostalgia de ubicación de la realidad (*Insistencias*, 90). Vallejo, por su parte, teoriza desde la novela misma esta insuficiencia: «Y a Medellín, además, el cine y la novela le quedan muy chiquitos» (82), afirmación sumamente paradójica si se considera que proviene de una novela que habla desde Medellín y que eventualmente pasaría al cine.

La incapacidad de representación de la novela conduce entonces a dos problemáticas que se presentan de manera análoga en ambos libros, a saber, la crisis de la forma novelística y el recurso a la alegoría y la ironía como estrategias de novelización. El principal paralelismo que se observa en ambos textos es la novela que carece de argumento. *De sobremesa* es un texto lleno de complejidades formales que resultan sorprendentes considerando la fecha de su producción: el centro de la novela es un diario que es leído en el contexto de una tertulia literaria. De hecho, el contexto en el que se lee el diario es parte de su trivialización. De ahí el título, que plantea la irrelevancia, el carácter puramente efímero de todo el texto. Por su parte, *La virgen de los sicarios* es, según la lectura de José Cardona López, una sucesión de escenas y no un desarrollo de trama (397). Ambas novelas reaccionan contra los proyectos novelistas totalizadores, aquellos que conllevan una teleología alegórica (o alegoría nacional para usar el término de Jameson). La lectura que Vallejo hace de Sil-

8. Otra lectura del rol del lenguaje es la ofrecida por Von Der Walde, donde plantea que en las escenas de los asesinatos, los actos de violencia de Alexis son legitimados por la narrativización de Vallejo. En otras palabras, al ponerlos en narrativa y, por ende, en lenguaje, estos actos de violencia sin sentido adquieren justificación.

va es una forma de repensar esta crisis del discurso. Por ello, las operaciones que Vallejo ejerce sobre la figura de su precursor modernista en *Chapolas negras* tienen un fin preciso: reclamar para el territorio de la duda, de la ruptura, un poeta que discursivamente fue integrado a la monumentalización nacional.<sup>9</sup>

Aníbal González, en el artículo «Estómago y cerebro: *De sobremesa*, el *Simposio* de Platón y la indigestión cultural» plantea en la novela de Silva una lectura entre la ironía y la alegoría en *De sobremesa*. Para González, la ironía predomina sobre la alegoría, tanto por débil andamiaje estructural del texto como en la forma en que la separación entre Fernández y Silva permite romper con el pacto autobiográfico (233-234). Sin embargo, parece más convincente el argumento de Rafael Gutiérrez Girardot, que plantearía que Fernández no es Silva, sino una construcción arquetípica del intelectual finisecular («José Fernández» 626). Más adelante, Gutiérrez Girardot hace un giro que permite postular el recurso a la Torre de Marfil y a la decadencia como un movimiento político. Para el crítico colombiano, la operación fundamental de *De sobremesa* es un procedimiento de intelectualización e interiorización que lleva a la estetización de la política (633). En otras palabras, la automarginalización del artista en la estética decadente es una forma de la lucha de clases donde el recurso a lo estético es una forma de rechazo al orden hegemónico. El planteamiento de Gutiérrez Girardot implica, además, que, contrariamente a lo que sugiere González, el centro de la novelización de Silva sea la alegoría. Una vez desmontada la lectura lineal del «pacto autobiográfico», cuyo rechazo lleva a González a privilegiar la ironía, el planteamiento de la novela de Silva como alegoría lleva, desde una lectura próxima quizá a la idea de lo alegórico en *The Political Unconscious* de Fredric Jameson,<sup>10</sup> a comprender la ruptura formal y el itinerario caótico de José Fernández como una narrativa de superficie que se conecta con la estructura profunda de la incertidumbre del proyecto nacional. Al no haber una estructura social en la cual el intelectual y la novela puedan ubicarse, los textos culturales como el de Silva, a un nivel superestructural, crean una política de resistencia frente a concepciones del arte

9. Aquí vale la pena contrastar los dos textos, el de Vallejo y el de García Márquez, que preceden la edición de las cartas de Silva. Mientras el primero se centra en las minucias que desmonumentalizan a Silva, el segundo es un intento de reapropiación de Silva para una literatura nacional y latinoamericana.
10. Jameson postula en ese libro la alegoría en términos de una representación superficial, en el discurso novelístico, de una estructura profunda que Jameson identifica, desde una lectura althusseriana, con la base económica entendida como «causa ausente». En otras palabras, la novela es para Jameson la manifestación alegórica de la historia, entendida no como hechos concretos sino como estructura inasible directamente por el discurso. Por ende, la función de la novela es siempre de mediación.

alineadas con una idea nacional que legitima la hegemonía burguesa en el contexto hispanoamericano.

Otro tanto podría decirse de la novela de Vallejo. Mary Pratt ubica a *La virgen de los sicarios* en una tendencia actual de novelas alegóricas, al lado de textos como *Plata quemada* o *Salón de belleza*. Esto quiere decir que hay pocas novelas que reflejan la actual crisis latinoamericana a través de referencias realistas a sus causas y fuentes (97). La afirmación de Pratt se complementa con una segunda inscripción dentro de su argumento: la representación de lo que Pratt, siguiendo a Carole Pateman, llama el «contrato sexual», planteado en la novela a través de la poca relevancia de las mujeres en el texto y la constitución de relaciones sociales homoeróticas (93). Esta lectura de Pratt nos sugeriría que *La virgen de los sicarios*, más que una representación realista del Medellín del sicariato es una ficcionalización alegórica de una situación que, pese a su arraigo en un contexto sociohistórico, no es un trabajo mimético de la realidad. En un punto de la novela, Vallejo satiriza la posibilidad de una voz narrativa fiel a la realidad: «Y yo sólo, muriéndome, sin un alma buena que me trajera un café ni un novelista que atestiguara, que anotara, con papel y pluma de tinta indeleble para la posteridad delirante lo que dije o no dije» (127).

La narración en primera persona, a la luz de esta cita, es una forma de renuncia al pacto mimético. Lo único posible es la construcción de una mirada personal, infiel a la representación de «lo real». Esta mirada proviene, al igual que en Silva, de un personaje arquetípico. Por lo tanto, toda la lectura de la realidad ficcional puede provenir solamente desde las idiosincrasias del narrador. El ejemplo más claro de esta mirada es el hecho de que los dos sicarios principales, Alexis y Wilmar, amantes del Vallejo ficcional, no están claramente individualizados, al grado que en un punto, el narrador los confunde en la narración misma (131).<sup>11</sup> Esta mirada lleva a pensar que *La virgen de los sicarios* no es una denuncia testimonial de la realidad, sino la construcción de una resistencia alegórica frente a la situación colombiana a través de un recurso continuo a la literatura. El paralelo que he venido haciendo con Silva es un ejemplo, pero no el único que se ha planteado. Héctor Fernández L'Hoeste sugiere a lo largo de su artículo «*La virgen de los sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo» un paralelo con el *Infierno* de Dante. Por su parte, María Mercedes Jaramillo plantea que una de las características más importantes de la novela es la parodización de la literatura clásica (432). Todos estos paralelos nos llevan a la observación de que las operaciones políticas de una novela como *La virgen de los sicarios*, así como sucedió anteriormente con *De*

11. Esto se observa aún más claramente en el filme de Barbet Schroeder, donde ambos sicarios son visualmente muy similares.

*sobremesa*, son múltiples y no necesariamente limitadas a la denuncia directa y evidente del orden establecido.

Es interesante observar que ambos textos contienen una crítica acre a la posibilidad de una revolución socialista. José Fernández lleva a cabo una subversión de los conceptos marxistas de la Revolución obrera a partir de una parodización de la conciencia de clase por medio de una lectura un tanto heterodoxa de tesis nietzscheanas:

¿Tú no sabías nada de eso, obrero que con las manos encallecidas por el trabajo haces todavía la señal de la cruz y te arrodillas para pedir por los dueños de las fábricas donde te envenenan los vapores de las mezclas explosivas? Pues sábelo y regenerado por la enseñanza de Zaratustra, profesa la moral de los amos, vive más allá del bien y del mal. [...] Muertos los amos serán los esclavos los dueños y profesarán la moral verdadera en que son virtudes la lujuria, el asesinato y la violencia. ¿Entiendes obrero? (322).

Vallejo (el personaje), por su parte, desromantiza la figura del obrero, utilizando una retórica de desprecio frente a su vida y a la lucha de clases:

El obrero es un explotador de sus patrones, un abusivo, la clase ociosa, haragana [...] Jamás he visto a uno de esos zánganos trabajar; se la pasan el día entero jugando fútbol u oyendo fútbol por el radio o leyendo las noticias de lo mismo en *El Colombiano*. Ah, y armándose sindicatos. Y cuando llegan a sus casas los malnacidos rendidos, fundidos, extenuados «del trabajo», pues a la cópula: a empanzurrar a sus mujeres de hijos y a sus hijos de lombrices y aire. ¿Yo explotar a los pobres? ¡Con dinamita! Mi fórmula para acabar con la lucha de clases es fumar a esta roña (138).

La ideología decadente, en cada una de las novelas, coincide en extender su crítica a la posibilidad redentora de la clase obrera. Esto se debe principalmente a algo en lo que coinciden ambos textos: la sobreindividualización de ambos personajes. José Fernández tiene un individualismo construido en dos modelos: Des Esseintes, personaje de la novela de Huysmans, que es el arquetipo del individualismo decadentista y un entendimiento del superhombre de Nietzsche desde una lectura carente de cualquier concepto teleológico o, sobre todo, de superioridad real. Vivir más allá del bien y del mal es un nombre más para el rechazo del orden burgués en el decadentismo. Fernando Vallejo, el personaje, construye su individualismo también a través de dos estrategias. Primero, el hecho de que la novela se narre después del regreso del narrador de una vida vivida en el exterior constituye una forma de desidentificación con el contexto. La Colombia a la que el narrador se arraiga es un país que no existe más, representado por esa Sabaneta utópica. Toda la crítica al Medellín de

los sicarios proviene esencialmente de su no pertenencia al contexto nuevo y, por ende, de su incapacidad de adaptarse a pesar de las concesiones lingüísticas que hace en su narración. Este tropo del viaje y la distancia es fundamental para comprender la ruptura con el proyecto nacional. No debemos olvidar que el diario de José Fernández narra un viaje a Europa. De esta manera, la revisión que Vallejo hace de Silva se funda en su ubicación dentro de un momento distinto del proceso de desarraigo. La narrativa de Fernández se ubica esencialmente en una Europa idealizada desde la cual se ve a Colombia a la distancia. Vallejo habla desde el retorno, donde la distancia se ve cancelada y la desubicación pasa de ser una narrativa del exilio a convertirse en una narrativa de la nostalgia. Ambas narrativas, sin embargo, dependen del axioma individualista, puesto que, más allá de la distancia geográfica, la crítica se articula a partir del autoaislamiento del intelectual representado en los textos frente a una sociedad y una nación que espera de ellos una función que resulta imposible cumplir.

Una de las consecuencias más significativas de este individualismo es que la única salida que el individuo encuentra a ese (des)orden social al que no pertenece es el recurso a la sensualidad. Fernández vive alejado de la sociedad, viviendo en medio de lujos y mujeres. Sin embargo, el tema común más significativo es la homosexualidad. Oscar Montero plantea como tesis central de su artículo «Escritura y perversión en *De sobremesa*» la importancia del afeminamiento de Fernández y las veladas referencias al lesbianismo. En el caso de Vallejo, la única instancia redentiva en toda la novela son los momentos amorosos con Alexis y Wílmor.<sup>12</sup> De esta manera, la ruptura del contrato sexual de la que habla Pratt como fundación de la violencia es también la base de la única salida del mundo en que se encuentra inmerso que el narrador de *La virgen de los sicarios* tiene. La homosexualidad es una forma de resistir ese orden contaminado. Incluso, el propio narrador confiesa que se enamoró de Alexis por la pureza que se escondía detrás de sus ojos, una «pureza incontaminada de mujeres» (declaración significativa considerando los constantes ataques del narrador a la cópula como acto reproductivo) que se convertía en «su verdad» (25). La homosexualidad, como acto de pasión sensual y, sobre todo, como posibilidad de dialogar en el individualismo es una forma de sobrevivir la violencia exterior.

Después de este análisis, queda solo preguntarse por la posibilidad de una política de la novela después de los proyectos nacionales. Esto ha sido un tema de los escritores latinoamericanos al ser enfrentados al tema de la posmo-

12. Habría que señalar que el primer encuentro de Vallejo con Alexis se da en lo que describe como un «cuarto balzaciano» (13). El exceso de decoración recuerda los recargamientos ornamentales de las habitaciones de la casa de Des Esseintes.

derinidad. En este caso, existen dos afirmaciones, provenientes de dos escritores argentinos que nos pueden ayudar con el planteamiento. Abelardo Castillo, al preguntarse el sentido de la literatura en el mundo moderno, llega a la conclusión de que la función de la literatura es imaginarle un sentido al mundo (138). Por su parte, Mempo Giardinelli observa: «Hoy escribimos para indagar, para experimentar, para conocer para descubrir. Pero también y sobre todo para *recordar* y acaso, así, *sobrevivir*» (269). Estas dos funciones pueden ser una clave para entender la forma en que *La virgen de los sicarios* se inscribe como literatura en un mundo donde su función parece banal. El recurso a Silva (como a Dante y a otras referencias literarias) es deseo de reapropiarse de la tradición letrada y, en su subversión, otorgarle nuevos significados. Vallejo, desde una ideología de la decadencia, utiliza la palabra como recurso desesperado, ambiguo, para recuperar la función ordenadora desde la conciencia de su propia imposibilidad. Si María Mercedes Jaramillo piensa que la función de la palabra en la novela es nominar la violencia para darle un sentido (436), se debe a que Vallejo escribe desde la nostalgia por un mundo en el que la literatura, siguiendo el planteamiento de Castillo, aún parecía ser capaz de proporcionar significados. Sin embargo, éste es un acto desesperado, de supervivencia. Recordar a la Sabaneta perdida y plantearse una instancia de amor posible en la figura de un sicario es parte del acto de sobrevivir y de recordar que las cosas no tienen por qué ser así. Aquí es donde radica una nueva política de la novela, no en la necesidad de constituir nuevos proyectos quiméricos, sino en la sensación de que no hay que conformarse ni celebrar el mundo que nos rodea. La nueva política planteada por un texto como *La virgen de los sicarios* es salvar al mundo por el odio a su decadencia y tratar de entenderlo y rechazarlo desde una posición de constante incomodidad y resistencia al conformismo. ●

## BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*, Nueva York, Oxford University Press, 1973.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987.
- Cardona López, José. «Literatura y narcotráfico: Laura Restrepo, Fernando Vallejo, Darío Jaramillo Agudelo», en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo, eds., *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, vol. I: *La nación moderna. Identidad*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, pp. 278-406.
- Castillo, Abelardo. «El escritor latinoamericano en la posmodernidad», en *Escritos* 13/14, 1996, pp. 125-138.

- Fernández L'Hoeste, Héctor D. «*La virgen de los sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo», *Hispania* 83, 2000, pp. 757-766.
- García Márquez, Gabriel. «En busca del Silva perdido», Vallejo, ed. ix-xxv.
- Giardinelli, Mempo. «Variaciones sobre la posmodernidad o ¿qué es eso del posboom latinoamericano», en *Escritos* 13/14, 1996, pp. 261-269.
- Giraldo, Luz Mary. «Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960-1996)», en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo, eds., *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, vol. II: *Diseminación. Cambios. Desplazamientos*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, pp. 10-48.
- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1987.
- «'Estómago y cerebro': *De sobremesa*, el Simposio de Platón y la indigestión cultural», *Revista Iberoamericana* 178-179, 1997, pp. 233-248.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. «José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa», *Silva* 623-635.
- *Insistencias*, Bogotá, Ariel, 1998.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias de la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, trad. Enrique Díez Canedo.
- Huysmans, Joris-Karl. *Against Nature - A rebours*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
- «Third World Literature in the Age of Multinational Capitalism», *Social Text* 15, 1986, pp. 65-88.
- Jaramillo, María Mercedes. «Fernando Vallejo: desacralización y memoria», en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo, eds., *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, vol. I: *La nación moderna. Identidad*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, pp. 407-439.
- Jauss, Hans Robert. *Towards an Aesthetics of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, trad. Timothy Bahti.
- Martín-Barbero, Jesús. «Las ciudades que median los medios», en Mabel Moraña, edit., *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002, pp. 19-36.
- Meyer-Minnemann, Klaus. «Silva y la novela del final del siglo XIX», en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo, eds., *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, vol. I: *La nación moderna. Identidad*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, pp. 89-110.
- Montero, Oscar. «Escritura y pervisión en *De sobremesa*», *Revista Iberoamericana* 178-179, 1997, pp. 249-261.
- Pratt, Mary Louise. «Tres incendios y dos mujeres extraviadas: el imaginario novelístico frente al nuevo contrato social», en Mabel Moraña, edit., *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002, pp. 91-106.
- Sangari, Kumkum. *The Politics of the Possible*, Nueva Delhi, Tulika, 2000.
- Silva, José Asunción. *Obra completa*, edit. Héctor H. Orjuela, París, ALLCA XX/UNESCO, 1996.

- Sommer, Doris. *Foundational Fictions*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- Vallejo, Fernando. *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- *Chapolas negras*, Bogotá, Alfaguara, 1995.
- *La virgen de los sicarios*, Madrid, Punto de Lectura, 2001.
- Vallejo, Fernando, edit. *Cartas de José Asunción Silva*, Bogotá, Casa de Poesía Silva, 1996.
- Von Der Walde Uribe, Erna. «Limpia, fija y da esplendor. El letrado y la letra en la Colombia a fines del siglo XIX», *Revista Iberoamericana* 178-179, 1997, pp. 71-83.

**Antonio Rodríguez Vicéns,  
DICCIONARIO DE EL QUIJOTE,  
Quito: Produbanco, 2003, 813 pp.**

**CAPÍTULO LXXI DE LA SEGUNDA PARTE.**

**«DE LO QUE A DON QUIJOTE LE SUCEDIÓ  
CON SU ESCUDERO SANCHO YENDO A SU ALDEA»\***

A la noche llegaron a un lugar y mesón don Quijote y Sancho Panza y ambos pasaron toda ella esperando la aurora, pues habían decidido regresar a su aldea. El uno, para contar a Teresa Panza y a Sanchica su hija, cómo se había sentido de gobernador de la ínsula Barataria y entregarles el dinero que con sangre se había granjeado merced a los azotes recibidos. El otro, con la esperanza de ver a Dulcinea en el punto más alto de su recobrada hermosura e ir juntos a la campaña para cumplir el sagrado voto de dedicarse a la vida pastoril.

«Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos», pusieronse en camino Don Quijote y Sancho Panza. No habrían recorrido ni media legua siquiera cuando los alcanzó un gentil hombre a caballo, acompañado de dos escuderos. Saludando a don Quijote, le dijo: —«¿Adónde bueno camina vuesa merced, señor caballero?»

Y don Quijote le respondió: —«A una aldea que está aquí cerca, de donde soy natural. Y vuesa merced, ¿dónde camina?»

- «Yo, señor, respondió el caballero, —voy a Granada, que es mi patria». Llámome don Álvaro de la Guaragua, y soy un indiano que hice fortuna en la muy noble y leal villa de San Francisco de Quito en las Indias Occidentales. Retírome a mi patria para descansar de los trabajos padecidos y disfrutar de los bienes logrados gracias al esfuerzo de mi esforzado brazo.
- «Pues Nuestro Señor se la dio, San Pedro se la bendiga», —terció Sancho Panza—, ya que «cuando te dieren la vaquilla, corre con la soguilla», y «cuando viene el bien, mételo en tu casa», y «donde menos se piensa, salta la libre». Pues bendiga a Dios, señor don Álvaro de la Guaragua, que le ha saltado la liebre, y el que va conversando con usted es nada menos que el famoso caballero andante don Quijote de la Mancha, que no ha necesitado viajar a las Indias para cobrar fama del más leal caballero que «los siglos pasados vieron, y verán los venideros».

\* Los dichos y frases entre comillas fueron tomados de *El Quijote*.

- Válgame Dios, replicó el indiano, sacándose el sombrero y haciendo una pronunciada reverencia ante don Quijote. «No hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí se sigue lo que suele decirse que cada uno es artífice de su ventura». Y la mía es haberme topado con vuesa merced, famoso caballero y me place contarle que la fama de sus hazañas ha volado por encima de las Columnas de Hércules, sobre la mar Atlántida y las Sierras de los Andes que dejan enana a nuestra famosa Sierra Morena, y vuesa merced, señor don Quijote y su escudero Sancho Panza, —que me figuro ha de ser el que le acompaña—, son bien conocidos en las Indias y muy apreciados en la susodicha villa de San Francisco de Quito, donde, por más señas, se acaba de dar a la estampa un *Diccionario de El Quijote*, elaborado tras largos años de paciente trabajo por un tal Antonio Rodríguez Vicéns, natural de esa villa, fecunda en ingenios.

Sobremanera «holgóse Don Quijote con estas buenas nuevas», pero sobreponiéndose al gusto natural de saberse alabado allende los mares, dijo al caballero de la Guargua:

- Si el autor del *Diccionario* del que me está hablando vuesa merced se apellida Rodríguez, debe de ser sobrino de la dueña Rodríguez, la condesa Trifaldi, a la que ese follón y desgraciado de Malabruno encantó y cubrió de barba la delicada carne de su hermoso rostro. Y a quien, gracias a la fuerza de este brazo y a la protección de Dulcinea, dama de más alta alcurnia que la Rodríguez, desencanté y cayéndosele la barba volvió a su original hermosura. Bien está que este Antonio Rodríguez se haya mostrado grato porque «nada ennoblece más el ánimo de una persona que mostrarse grato» con quien le ha dado la ocasión de volverse él también famoso si no en el arte de la caballería, sí en el de las letras del que tan necesitado ha de andar ese reino de las Indias.

Con estas sabrosas pláticas, llegaron a un lugar en que el camino se bifurcaba. El indiano despidióse de don Quijote, no sin antes hacerle la siguiente promesa:

- Aquí me parto de vuesa merced, pues mi patria me llama. Pero me complace avisaros que tengo un ejemplar de este *Diccionario* aunque no lo traigo conmigo. Se halla a buen recaudo en mi casa de Granada, a donde se lo envíe con un correo de la Santa Hermandad. Déme, vuesa merced, las señas de su pueblo y su palacio que os prometo haceros llegar con mi propio escudero.

Agradecióle don Quijote por el ofrecimiento, y se partieron a donde los llamaba el destino. Don Álvaro de la Guargua tomó el camino de Granada, y don Quijote y Sancho, «el de la aldea, a la que bajando una cuesta» llegaron con las primeras sombras de la noche.

A la puerta de casa los esperaban Ama, Sobrina, Cura y Barbero y el bachiller Sansón Carrasco, y un poco más afuera de ella, Teresa Panza y Sanchica, porque la Fama con sus pies alados había llegado al pueblo pregonando que pronto volverían a ver al

íncrito caballero y al no menos inmortal escudero así como a Rocinante y al rucio que venía cargado de buenas provisiones y escuderiles experiencias.

Cumplidos los deberes de la misericordia con Rocinante y el rucio y abrazadas Teresa y Sanchica su hija, partióse Sancho con ellas a su casa. Don Quijote besó a la Sobrina, palmeó al Ama en los hombros, saludó no sin recelo con el Cura y el Barbero e hizo levantar del suelo al Bachiller que había doblado la rodilla diestra para rendirle pleitesía.

Luego de oír a don Quijote, que les comunicaba su propósito de retirarse durante un año a la campaña para llevar vida de pastor conforme a la promesa que había hecho, en compañía de la sin par Dulcinea, a la cual habría de visitar tan pronto como se repusiera de las fatigas del camino, rompieron a llorar Sobrina y Ama.

—«Callad, hijas —dijo don Quijote— que yo sé bien lo que me cumple. Llévame al lecho, que me parece que no estoy muy bueno, y tened por cierto que, ahora sea caballero andante, o pastor por andar, no dejaré siempre de acudir a lo que hubiéredes menester, como lo veréis por la obra».

«Y las buenas hijas (que lo eran sin duda Ama y Sobrina) le llevaron a la cama, donde le dieron de comer y regalaron lo posible».

«Como las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación de sus principios», don Quijote cayó durante siete días completos en un profundo sueño semejante a la muerte, y del cual despertó cuando el Cura, el Barbero, el Bachiller, Sancho, la Sobrina y el Ama clamaban al unísono: ¡Despierte, vuesa merced, albricias, que ha llegado un libro prodigioso!

Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor de esta grande historia, que, en el quinto día de la dormición de don Quijote, había acudido un escudero de don Álvaro de la Guaragua con el libro prometido, guardado en una preciosa caja de plata, acolchada por dentro de raso gualda y carmesí.

Lo recibió el Cura, lo ojeó con pausa y al enterarse de su contenido y en donde había sido dado a la estampa, llamó al Barbero y al Bachiller Sansón Carrasco y les dijo:

—Este libro debe ser entregado al fuego como aquellos de caballería que causaron la locura de don Alonso Quijano El Bueno. No vaya a suceder que, en leyéndolo, se le ocurra viajar a las Indias Occidentales para en ellas cumplir su voto pastoril, y de esta suerte lo perdamos para siempre.

A lo cual el Barbero, acostumbrado a leer los rostros que él mismo adecentaba y a curar las heridas del cuerpo que es prisión del alma, repuso con pasión:

—No me parece, con perdón de vuestra reverencia, que debamos proceder de esta manera. La justicia nos pide no condenar al supuesto culpable sin oírle, y la prudencia, como nos enseña Aristóteles, debe ir en su justo medio. Leamos primero el libro y luego veremos si o merece las llamas o que lo conozca don Quijote, que es el legítimo heredero de este extraño diccionario.

Sentáronse los tres al calor del fuego del hogar, pues el invierno había empezado a mostrar sus primeros rigores, y acompañados del contenido de una buena bota de vino manchego, olieron el libro de cabo a rabo, lo pesaron y por fin lo empezaron a leer. Y conforme avanzaban en la lectura, crecía su admiración por él, pues estaba dividido en dos partes como aconseja la propia naturaleza, ya que Dios nuestro Señor creó al

hombre en pareja, macho y hembra los creó. Vieron que el libro estaba dispuesto a modo del tomo de las *Sentencias* de Pedro Lombardo, entendieron que el autor había seleccionado en la primera parte los vocablos más convenientes a fin de que el lector tuviese una noticia adecuada de todas las circunstancias y saberes de la vida de don Quijote y Sancho, ponderaron el cuidado con que transcribía las definiciones necesarias salidas de la boca del Quijote, los refranes de Sancho, los autores citados por el caballero andante, los lugares en los que había consumado sus aventuras, los personajes con quienes se había topado y la filosofía que había iluminado con sus rayos la vida y los empeños generosos de quien deshizo entuertos, liberó doncellas y ahuyentó a follones y malandrines que tenían cautiva y apresada la imaginación de todos los habitantes del Reino.

Peró al llegar a la segunda parte, creció al punto su admiración, pues repararon en que contenía ordenada y numeradamente la transcripción de los textos originales de los autores citados en la primera parte del libro, transcripción que guardaba intacta fidelidad al contenido, y mucho se extasiaron cuando al leer en la primera parte el nombre de *Garcilaso de la Vega*, hallaron las diecisiete veces que don Quijote lo había mencionado y las diecisiete transcripciones de los versos del dulcísimo poeta que aclimató en castellano de modo definitivo la forma del soneto italiano cultivada por Petrarca y otros ingenios de esa tierra tan fecunda para la poesía.

Entonces los tres comprendieron la disposición del libro y el propósito del autor. El Barbero, cuyo entusiasmo se salía por los poros de la piel, exclamó:

—Así como en el escrutinio y quema de la librería de nuestro ingenioso hidalgo, salvamos entre otros libros el de la *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*, tan alabado por nuestro compatriota Vargas de las Llosas del Birú, no de otra suerte este *Diccionario de El Quijote* debe ser salvado de las llamas y restituido a su legítimo dueño el señor don Quijote, pues habla de él, explica lo de él, cita lo de él, admira lo de él. Y como su autor sea don Antonio Rodríguez Vicéns, de abolengo catalán y pariente de los Vicéns Vives que tanto han hecho por el estudio de la Historia de Cataluña, creo columbrar en estas páginas igual paciencia, igual cuidado del método, igual meticulosidad en las citas e igual amor por las cosas de nuestro Reino y nuestra Región.

Salvado de las llamas el tan alabado y escrutado *Diccionario*, acudieron —como se contó más arriba— a despertar con él a don Quijote.

Incorporóse en su lecho el hidalgo manchego guardando como podía la mesura y el decoro y escuchó atentamente lo que Sancho le decía:

—Señor, el caballero don Álvaro de la Guaragua ha cumplido con su palabra. Ese gentilhombre es tan «bueno como el pan», «su buen corazón quebranta mala ventura» y «nunca lo bueno fue mucho». He aquí el libro donde se habla de vuesa merced y de su escudero, por orden alfabético y con los números correspondientes como se hace en los registros de la Santa Inquisición que vela por la pureza de nuestra fe y el honor de nuestro linaje.

Tomó el libro don Quijote y lo puso sobre su corazón. Y mirando a quienes le rodeaban, les dijo:

—Dejadme solo, buenos amigos, pues es mi querer y deseo y firme voluntad leer este *Diccionario* la noche entera, que las cosas de sabiduría y prudencia más se compa-

decen con la soledad de la reflexión que con el mucho hablar en el que también se yerra mucho.

Quedóse solo don Quijote y revisó una a una todas las páginas de la primera y segunda parte, volvía sobre algunas de ellas, saltaba a leer los textos y en esta ocupación tan virtuosa le sorprendió la mañana.

Como sentía un gran apetito despertado por la semana en que había dormido a pierna suelta, pidió que le trajesen «una olla de algo más vaca que carnero y un palomino de añadidura por ser domingo» y, saciada el hambre, rogó a la sobrina que convocara a todos cuantos le habían despertado la víspera para darle noticias de la llegada del *Diccionario*.

Reunidos y presentes los ausentes convocados, tomando la palabra, con mesurado tono y entre suspiros pausados, dijo:

Habré de contaros un sueño que me ha acompañado de continuo en esta semana en que el cansancio cerró los ojos de mi cuerpo, y la Sabiduría Divina me agració abriéndome los del alma y la cordura. Al igual que el apóstol Pablo, fui arrebatado al tercer cielo y allí vi visiones que caballero nunca vio y oí profecías que hidalgo alguno nunca oyó. Hablóme el gran profeta Isaías, redimido de antemano por los previstos méritos de la sangre de nuestro Señor, y díjome en lengua hebreaica —que la entendí claramente— que la Providencia había dispuesto que yo Alonso Quijano fuese la materia de un relato escrito por don Miguel Cervantes Saavedra, bajo el falso nombre de Cide Hamete Benengeli, y que el dicho Cervantes había concluido no solo la primera sino la segunda parte del relato de mis aventuras y andanzas, acompañado desde mi segunda salida por Sancho Panza, mi escudero, y agregó que en ese libro estaba incluido el relato de mi propia muerte. No experimenté con esta revelación temor alguno sino una paz dulce, serena y acordada. Haz de saber, ingenioso hidalgo, agregó el profeta, que ese libro ha sido traducido a todas las lenguas y que después de las *Sagradas Escrituras* es el libro más publicado en la historia de la humanidad. Este libro de vuestras hazañas ha dado más gloria al reino de España que las aventuras del Cid Campeador y las batallas de los tercios españoles en Flandes. Gracias a este libro, el mundo ha comprendido el desencanto y caída de España de su primera gloria a la categoría de nación venida a menos, cosa que ha durado trescientos y más años consecutivos, y por obra de la inspiración de tu triste figura, que no triste sino gloriosa, ha salido de la postulación y hoy es temida y alabada hasta por el propio emperador que venció en las orillas del Tigris y Eufrates, donde estuvo el primer paraíso terrenal. Continuó diciéndome que el libro de mis aventuras ha puesto en la historia de las letras el más gracioso relato salido de pluma humana, ha consolado al triste, ha hecho pensar al grave, ha dado lecciones a los reyes y ha reprendido mansamente los errores de la Iglesia Católica Romana, casta esposa de Nuestro Señor. Añadió que en él ha quedado pintada la naturaleza del pueblo de las Españas, la variedad de sus ventas y caminos, la condición de los grandes y la miseria de los chicos, y que, sobre todo, ha señalado la vanidad y mentira de los libros de caballería, y ha mostrado cómo la locura y la sabiduría son las primas hermanas con que la fantasía teje los ideales e hila la tela de la nunca alcanzada felicidad en este mundo.

Llegado a esta altura de su discurso, Don Quijote pidió una bota de vino manchego, y entre sorbo y sorbo continuó enardecido. Los presentes lo miraban con respeto porque emanaba de su rostro autoridad y no hablaba como el resto de los mortales.

Ahora bien, —continuó— una vez que hube comprendido que fui escogido como instrumento de la Divina Sabiduría y Misericordia, me despertasteis de mi continuado sueño y entregasteis el *Diccionario de El Quijote*, escrito por don Antonio Rodríguez Vicéns. Lo leí durante toda la noche y lo he repasado al amanecer hasta este momento, y pareceme que el Cielo inspiró a quien lo compuso durante largos años y en medio de tantas fatigas. Si la historia del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha, ahora vuelto cuerdo y llamado nuevamente Alonso Quijano, ha de ser leída por quienes no estén familiarizados con las cosas de Extremadura, la Mancha, Castilla, Aragón y Cataluña, con las *Sagradas Escrituras*, con los autores clásicos, con los dichos y refranes de nuestro pueblo, con su geografía, les será de grande guía y utilidad y provecho en la comprensión de esta verdadera historia, en la intelección de la sabiduría y hasta en los trabajos y lecciones de las aulas.

Calló por un buen rato Don Quijote, y todos continuaron callados. Llamando a Sancho, le dijo:

Venid acá, hijo. Mirad las ilustraciones de este *Diccionario*.

Sancho repasó cada una de ellas y exclamó: —Señor, solo veo manchas de tinta cual si don Álvaro de la Guargua hubiese impregnado en las páginas del Diccionario los restos de un tizón apagado con agua de lluvia.

Sancho, Sancho: Sancho has nacido y Sancho has de morir. ¿No veis, acaso, que estas que vos apellidáis manchas, representan la quintaesencia de nuestras personas? Habéis de saber, hijo, que así como en la caverna de Platón las realidades de nuestra vida aparecen singulares y mortales hasta que elevados los ojos de la mente ponemos la atención en las ideas universales e inmortales de las cuales somos pálidos y toscos reflejos, no de otra manera estas que vos llamáis manchas son la exacta representación de nosotros, pero abstraídas de nuestros accidentes singulares e imperfectos. Ahí os veis en ellas Sancho eterno y universal y allí estoy también yo eterno y universal por obra del artista que lo firma y, si mal no distingo su nombre, se apellida Oswaldo Viteri Paredes, del mismo glorioso reino de las Indias Occidentales, discípulo de nuestro Sánchez Coello y del inmortal cretense apellidado El Greco. Loado sea el cielo que este artista haya inmortalizado nuestros nombres, con las que vos habéis llamado manchas, manchas sí pero gloriosas, pues no en vano me apellido don Quijote de La Mancha y de ahora en adelante hasta me podría, por obra de estas manchas, denominar ingenioso caballero don Quijote de las Manchas.

En cuanto don Quijote acabó de pronunciar este su segundo discurso sobre las Manchas y las Letras, «le acometieron unas calenturas que en cinco días habían de llevarle al sepulcro».

Cuenta, en fin, Cide Hamete Benengeli que don Antonio Rodríguez Vicéns era hombre estudioso, apacible y muy racional pero sobre todo muy modesto como se puede ver en la *Nota introductoria*, de tan pocas líneas que ya le han granjeado el mote de *Tácito de la villa de San Francisco de Quito*.

Añade Benengeli que Rodríguez tenía pocos pero buenos amigos que le ayudaron a pagar los gastos de la estampa de este *Diccionario*. Anota el nombre de don Miguel

Falconí y Puig, también de los Puigs de Barcelona, Valencia y Girona y de los puigs de los Pirineos, a quien le ocurrió que visitando España tuvo curiosidad de bajar a «la Cueva de Montesinos en el corazón de la Mancha», y conforme pedía sogas y más sogas para seguir descendiendo a esas tenebrosas profundidades, dio con el mismísimo Durandarte y la bellísima Belerma, quienes saliendo a su encuentro le dijeron: Don Miguel o Micael, ya que os habéis atrevido a bajar a estos caliginosos abismos, premiaremos vuestro valor llevándoos al famoso Instituto Cervantino de Madrid. Continúa Benengeli que allí fue el de Puig recibido por el director del Instituto, en cuyas manos puso el tesoro del tantas veces mencionado Diccionario. Regresado a la Villa de San Francisco de Quito, recibió por obra y gracia de Clavileño una carta virtual y virtuosísima en que se leía entre otras cosas lo siguiente: «Por encargo del Director del Instituto Cervantes y a sugerencia del Director de Cultura, he examinado la obra de don Antonio Rodríguez Vicéns, *Diccionario de El Quijote*. Es mi opinión que el Instituto debe felicitar calurosamente a Don Antonio Rodríguez Vicéns y ofrecerle el auspicio institucional que solicita en la forma de reconocimiento expreso por su trabajo, que el autor podrá hacer constar en las páginas introductorias de la obra».

Añade Cide Hamete que el autor guiado por la modestia, que es virtud de quienes verdaderamente valen, no siguió esta recomendación, pues quería que la obra hablase por méritos propios. También nos cuenta el historiador que el Caballero de los Espejos, don Jorge Salvador Lara, escribió una carta al presidente de la Academia Quiltense de la Lengua en la que comentaba: «Lo que más me ha llamado la atención es la rica selección de textos del Quijote, verdadero y completo catálogo ideológico de la mayor de las obras literarias de la lengua castellana. Es en realidad un auténtico diccionario del pensamiento predominante en los Siglos de Oro españoles, cuando en las lindes de la gran nación no se ponía el sol. Aprovecho la oportunidad con el fin de proponer, como acto de justicia, el nombre del mencionado compatriota para una plaza en la corporación académica en calidad de miembro correspondiente».

Concluye Cide Hamete Benengeli con el recuerdo de los mecenas del *Diccionario*, como aquel Caius Cilnius Mecenas, consejero de Augusto, quien se rodeó de hombres de letras como Virgilio, Horacio, Vario, Propertio y Mesala Corvino. Hicieron de Mecenas del autor del *Diccionario* el citado don Miguel Falconí Puig, Fernando Núñez Pallares, Cristian Dávalos Canelos, Miguel Ordóñez Villacreses y el ya ponderado Oswaldo Viteri Paredes. Alaba mucho el historiador a don Abelardo Pachano Bertero por haber brindado al autor la colaboración necesaria para el financiamiento de obra tan ardua y extensa.

Cierra esta historia el siguiente párrafo del tantas veces citado Benengeli: «Déjanse de poner aquí los llantos de Sancho, Sobrina y Ama de Don Quijote, y los nuevos epitafios de su sepultura», pero no me resisto a copiar el soneto que don Antonio Rodríguez compuso en memoria de don Quijote y que no desmerece de los que Cervantes puso al comienzo de su obra, antes pareciese que hasta los supera y por este motivo se cierra el capítulo LXXI con la transcripción del soneto que suena así y no de otra manera:

Un hidalgo de escuálida figura  
 (rostro enjuto de pómulos cetrinos),  
 huésped sin par de ventas y caminos,

cabalga por la inhóspita llanura.  
 En su ensueño —que es lúcida locura—  
 trunca en torvos gigantes los molinos,  
 en príncipes los rudos campesinos,  
 y en dama prócer una aldeana oscura.  
 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.

*Simón Espinosa Cordero*

**Yanna Hadatty Mora,**  
***AUTOFAGIA Y NARRACIÓN: ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN***  
***EN LA NARRATIVA IBEROAMERICANA DE VANGUARDIA, 1922-1935,***  
**Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2003, 165 pp.**

El auge de los estudios críticos sobre las vanguardias literarias de nuestro continente es un fenómeno relativamente reciente. Aunque existieran trabajos sobre las obras de varios de los autores más destacados de nuestras vanguardias, fundamentalmente poetas, se sabía muy poco sobre los distintos movimientos de vanguardia, sus múltiples manifiestos, sus revistas y los contactos que se establecieron entre ellos a lo largo de una década. Tampoco se mencionaba la existencia de una importante producción en prosa, producida al calor de las vanguardias. Habrá que esperar por lo tanto los años ochenta del siglo pasado para que se den a conocer los primeros libros que reúnan la producción de «manifiestos, proclamas y otros escritos de vanguardia», como los llama el investigador uruguayo Hugo J. Verani en 1986 en la primera recopilación de este género en Hispanoamérica. El interés sigue vivo hoy y hay sin duda mucho todavía por conocer en torno a las vanguardias: prueba de ello es el libro de Yanna Hadatty Mora que hoy reseñamos, dedicado a «la narrativa iberoamericana de vanguardia», un libro prologado por Hugo J. Verani y publicado por el editor Klaus Vervuert. En la misma editorial Vervuert / Iberoamericana están en proceso de publicación dos colecciones de estudios en torno a las vanguardias: la *Bibliografía y antología de las vanguardias literarias en el mundo ibérico* (que incluirá un tomo sobre Cataluña) y la serie *Vanguardia latinoamericana (Historia, crítica y documentos)* coordinada por Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles. La reciente edición facsimilar del *Boletín Titikaka*, revista peruana de vanguardia que se publicó entre 1926-1930,<sup>1</sup> es otra

1. *Boletín Titikaka*, 2 tomos, ed. facsimilar a cargo de Dante Callo Cuno. Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín, 2004.

muestra de este interés por rescatar documentos de la época. Y falta mucho por hacer si pensamos que no tenemos todavía en México ediciones facsimilares de las revistas estridentistas o en Argentina de la revista *Proa* (2a. época, 1924-1926), entre cuyos directores se encontraban Güiraldes y Borges.

No deja de llamar nuestra atención el hecho de que estas primeras compilaciones sobre los distintos movimientos de vanguardia en Hispanoamérica coinciden con el viento de renovación que trae en el continente lo que se llamó entonces «la nueva novela latinoamericana». Pocas veces, sin embargo, se relacionará esta «nueva novela», que pone en crisis la esencia misma de la narrativa, la *mímesis*, con una narrativa previa, escrita en pleno auge de las vanguardias históricas, en los años veinte y treinta del siglo XX. En el mejor de los casos, se aludía a algunos precursores, figuras aisladas, marginales, como Roberto Arlt, un escritor que resulta en efecto difícil adscribir al realismo a secas, o Macedonio Fernández, figura cercana a los jóvenes de la vanguardia argentina, cuya obra más radical *Museo de la novela de la Eterna*, se publicará sin embargo de manera póstuma, en 1967. Para las historias literarias este *corpus* de novelas y relatos vanguardistas hispanoamericanos, que conforma buena parte de la materia prima del estudio crítico de Yanna Hadatty, simplemente no existía. Al circunscribir, «el gesto vanguardista sólo a la poesía», quedan excluidas las narraciones vanguardistas o quedan en «un limbo».<sup>2</sup>

Mario Vargas Llosa, un destacado exponente de la «nueva novela», no dudará en oponer, en un ensayo muy conocido y antologado —«Novela primitiva y novela de creación en América Latina»—, lo que llama entonces la «novela de creación», o sea la «nueva novela» que él y otros escritores están escribiendo en los años sesenta —una novela que pone en tela de juicio las categorías esenciales de la narrativa: la representación de lo real, el personaje novelesco, la linealidad de la narración entre otras—, a la «novela primitiva», la novela regionalista americana, en la que no hay todavía ningún asomo de ruptura. Pese a ser un lector temprano del Martín Adán, de *La casa de cartón*, y de emplear en este mismo ensayo un lenguaje que recuerda algunos de los manifiestos de vanguardia (en particular el «Non serviam» de Huidobro), no hay, en este panorama bosquejado por Vargas Llosa en 1969, ninguna referencia a una narrativa anterior, experimental, en la que también se cuestionaron, como se muestra en el libro de Yanna Hadatty, los fundamentos mismos del arte narrativo. Para referirse a la «novela de creación», el escritor peruano hablará de una literatura —y retomo sus propios términos, tan cercanos a los de Huidobro—, «que ya no sirve a la realidad, [sino] que se sirve de la realidad».

Pero es tal vez Ángel Rama, atento como pocos al proceso histórico de la literatura del continente, y consciente de la necesidad de armar y rearmar genealogías en el mapa cambiante de las letras hispanoamericanas, el primero en observar, en un ensayo de 1973, el aire de familia que comparten varios «raros» y «outsiders» de los años veinte, inventores de formas narrativas vanguardistas, y el primero también en plantear, en plena euforia en torno a la «nueva novela», la pertinencia de incorporar estos precursores al proceso histórico-literario aludido («Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)»), ensayo publicado originalmente en italiano).

2. Como dice Celina Manzoni (*El mordisco imaginario*), citada por Hadatty (p. 23).

En *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*, Yanna Hadatty toma como punto de partida de su reflexión un conjunto amplio de narraciones vanguardistas hispanoamericanas, textos contemporáneos de autores brasileños (Mário de Andrade, Jorge de Lima, por ejemplo) y sobre todo españoles (Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Gerardo Diego, Federico García Lorca). Tal vez solo en los casos de Roberto Arlt (incluido por sus cuentos) y de Efrén Hernández no resulta tan evidente la pertenencia al *corpus* y en todo caso su incorporación merecía, creo, una mayor justificación. Hecho este paréntesis, puede decirse que este *corpus* le permite llevar a cabo una reflexión más amplia (y de mayor alcance) sobre el fenómeno y mostrar que esta narrativa comparte un espíritu de época que lleva a sus autores, «inconformes con la herencia de una prosa muerta», a reconfigurar las relaciones tradicionales entre lenguaje, sujeto y mundo. Abogan por una «prosa viva», una «prosa nueva» (términos que usan los propios vanguardistas) en el marco mayor de la experiencia de la modernidad. La *Revista de Occidente*, la *Gaceta Literaria* se recibían en distintas metrópolis de América y, muy pronto, se entabla un diálogo entre españoles y americanos. Gilberto Owen reseña a Antonio Espina, y en España se habla de las novelas de Torres Bodet. Pero es tal vez en España en donde la narrativa de vanguardia alcanzó una mayor cohesión, por el papel que juega la *Revista de Occidente* y sobre todo la colección fundada por Ortega y Gasset «Nova Novorum», colección que le dio a esta narrativa un eficaz medio de difusión. Varios de los poetas de la generación del 27 participaron en esta aventura y escribieron prosa narrativa. El grupo contó además con un texto teórico muy difundido, del propio Ortega, *La deshumanización del arte*, publicado en 1925.

En España también, como lo advierte la autora gracias a un minucioso rastreo de revistas, la narrativa de vanguardia recibe las primeras críticas formuladas por los propios narradores. Asombra en verdad, en el epígrafe general que Yanna Hadatty coloca al frente de su libro, y del que toma parte de su título, la aguda autocrítica de Antonio Espina, en una fecha tan temprana como lo es 1923. Dice Espina: «Desde el simbolismo viene efectuándose una vasta liquidación sentimental [...] El poeta, no encontrando en el medio sustancias nutritivas que asimilar [...] se devora a sí mismo entregado a lamentable autofagia. El libro y la autorreferencia sustituyen a la vida original». A la vez que define muy bien su propia práctica literaria, Espina se muestra consciente de los peligros a que puede conducir este incansable juego de espejos.

La investigación de Yanna Hadatty, al proponerse un trabajo abarcador sobre este cuerpo de textos narrativos, nada fáciles de abordar por su misma diversidad, se concentra en algunos de sus rasgos comunes, principalmente el que considera el asunto nodal en todos ellos, el problema de la representación o, mejor, el de su crisis: novelas que reflexionan sobre su propia escritura en el interior de la ficción, autorreferencia, circularidad, la estrategia metanarrativa es «en casi todos los casos una clave recurrente de sentido», afirma la autora (p. 16). Hadatty discute ampliamente la noción de *mímesis* desde la retórica clásica, en Platón y sobre todo, en la *Poética* de Aristóteles que permite abrir otra sugerente lectura del concepto al considerar que la obra no tiene por qué imitar y ser fiel al objeto representado, puede agradar «en razón de su ejecución, de su color o de otro motivo de este mismo tipo» (p. 44). Además de la *mímesis*, parte fundamental de este capítulo teórico, Yanna Hadatty analiza distintos mecanismos

de la «mise en abyme», un recurso esencial en las obras de vanguardia, y se detiene en una figura poco explorada hasta ahora, si se compara con la metáfora: el símil. Una figura especialmente rica y sugerente en las obras de Pablo Palacio que, alejada de la semejanza, culmina en una asociación subjetiva y libre. En todos los casos, y es imposible hacerle justicia en este resumen, la autora enlaza de modo convincente las reflexiones teóricas con la práctica, con los ejemplos que va entresacando de los textos narrativos.

Finalmente, en el segundo gran apartado, dedicado a aproximaciones analíticas, la autora analiza las apropiaciones que hace la narrativa de vanguardia de temas universales como son la tradición, en este caso una apropiación crítica y desacralizadora, como puede verse en el cuento «Santa Teresa» de Efrén Hernández. En otro inciso, se dedica a las «ficciones del amor», o mejor dicho a las metaficciones de tema amoroso y, finalmente, a distintas formas de autorrepresentación en obras de Benjamín Jarnés, Vicente Huidobro, Gerardo Diego y Roberto Arlt.

Al inicio de su estudio Yanna Hadatty se preguntaba: «¿Por qué privilegiar la ‘destrucción’ de la historia dentro del género que convencionalmente se define por su construcción? ¿Cómo leer estas anti-narraciones?» (p. 16). Si éste parece haber sido uno de los acicates principales de su mirada crítica, es forzoso reconocer que no hay una respuesta única a estos interrogantes, como lo reconoce ella misma al final de su libro. En algunos casos la experimentación exacerbada, la *autofugia* a la que se refería Espina, acabó en silencio. No deja de ser revelador que varios de los escritores de prosa vanguardista (Pablo Palacio, Martín Adán, Pablo Neruda, Julio Garmendia) dejaron de escribir este tipo de narrativa. Huidobro fue tal vez el más el más prolífico, el que ensayó varios caminos. En otros casos regresaron a la poesía, como varios de los Contemporáneos. El más radical, Macedonio Fernández, y es significativo, nunca publicó su obra «mayor» de vanguardia. También podríamos preguntarnos, retomando lo que apuntamos en un principio, ¿por qué, tantos años después, en los años sesenta, aparece la misma inconformidad con el referente, con la representación de lo real? Tal vez, como lo esboza Julio Ortega citado por la autora: se trata de un gesto de «resistencia», «cuando el programa de la modernidad se incumple una y otra vez», un gesto «que reafirma la sobrevivencia y la sobrevida» (p. 156). Dejo abiertas estas preguntas no sin antes felicitar y agradecer a Yanna Hadatty este libro pionero sobre la narrativa iberoamericana de vanguardia.

*Rose Corral*  
*El Colegio de México, 2004*

**Jorge Velasco Mackenzie,**  
*RÍO DE SOMBRAS,*  
 Quito: Alfaguara, 2003, 268 pp.

Jorge Velasco Mackenzie (Guayaquil, 1949), buceador de lenguajes y estilos, artífice paciente y obsesivo de la palabra, nos ofrece esta novela, *Río de sombras*, que se lee con satisfacción por el manejo del texto, pero con una sensación de vacío provocado, intencional, como si cada página se ofreciese íntegra y, a la vez, huyera de sí misma, escapara inclusive de lo que cuenta y de los personajes que crea, siempre hacia otros textos para, al fin, como un caracol, envolverse y perderse en ellos. Da la sensación que esas páginas se defienden de una realidad no aceptada y casi no nombrada, que combaten solas, que luchan, no solo con su permanente construcción y desarrollo, sino inclusive contra los propios personajes-sombras y el entorno de una urbe casi inexistente, deliberadamente oculta. Así, por un lado está la presencia de una ciudad rechazada, que nos lleva, a través de símbolos o significados —y a través de lo no dicho también—, a una dimensión, a un universo, esa misma ciudad, que, sin ser mostrada ni contada, rodea a la obra y es sin duda sentida y percibida. Allí se mueven, como fantasmas, los personajes, empujados por el mismo sino de escondite y fuga, con sus propios mundos, sus exclusivos referentes y laberintos, para levantar las historias de sus existencias fragmentadas, inestables, marcadas por lo inexorable. No obstante, sobre esa relación tormentosa, ambigua, irremediable entre ciudad y personajes, se levanta la estructura y el desarrollo de un lenguaje que casi parece no importarle lo que cuenta o trata de decir, de un texto que se basta a sí mismo y que comienza y concluye para volver a recomenzar.

#### LA CIUDAD

La ciudad —llamada la ciudad de las tierras del Sur— casi no aparece como tal y es no reconocida y condenada: «Yo quiero morir en mi ciudad (...) que cada día levanta un piso más hacia el cielo, como un nuevo escalón hacia dios, una pared de vidrio para separar el aire que deben respirar los pobres del que respiran los ricos». El personaje principal, Basilio, «después de bajar al muelle se encaminó hacia el corazón enfermo de la ciudad, ahora recorre una de sus arterias, atestada de anuncios y luces amarillas». Se dice también: «Nadie es nunca la ciudad (...), ni siquiera las calles, ni los monumentos, la ciudad es el tiempo que tardamos en vivirla; el tiempo de las palabras que podemos inventarla». O se lee: «¿Cómo alguien, conociendo que una vieja urbe va a morir, puede caminar libremente en ella? (...) Las ciudades son como la mente del hombre, un lugar donde uno siempre está perdido (...) Aquí se dice que el aire de la ciudad es malo como su río: mancha y traiciona; ahoga y envenena (...) Si va hacia el Sur, es pobre, busca los reinos de Juan X (...) si es al Norte, enriquece, estafa o roba; el Oeste, se envía o se divierte jugando al fútbol; pero su sopla hacia el Este se fuga, huye a las altas montañas». Si en *El rincón de los justos* Velasco Mackenzie escogió un barrio llamado *Matavilela*, en la novela, y un bar cuyo nombre da título a la obra, en

*Río de sombras* el autor envuelve en brumas a la ciudad: «Él se quedó pensando si toda la historia de la ciudad era verdad».

En gran medida, la novela y sus personajes se explican por el sentido que Velasco Mackenzie da a su propia urbe. El personaje Basilio, «el hombre solitario, está viviendo en un puerto que fallece. ¿Falleció ya otras veces? ¿Cuándo la ciudad fue atacada por el fuego y la espada?». Varias veces destruida por las armas de filibusteros y por incendios, la ciudad es explicada únicamente a base de sus símbolos, cuando constantemente se refiere la novela a monumentos, estatuas de próceres, lugares emblemáticos, referentes insustituibles de la ciudad, como ciertas edificaciones, barrios tradicionales como Las Peñas donde Basilio vivió de pequeño, parques como El Centenario que «siempre tendrá cien años, así pasen cien siglos», o el Seminario con sus iguales, «el Dios de la ciudad, sentado en su trono, mirando al río (que) sostiene en una mano, el pergamino del acta de fundación, y (...) en la otra la pluma de ave (... el dios de bronce (...), el gran caballo del libertador que no suelta su relincho de bronce (...) perdido en una vía que tiene el nombre del centro del mundo (...), el malecón y su reloj, el monumento a Bolívar y San Martín, el Palacio Municipal, «la estatua de mármol, levantada en aquel pequeño parque de la ciudad, la figura voluptuosa de la mujer desnuda y el fauno observándola desde atrás, sonriendo con su risa de sátiro», el Cementerio donde están los «lujosos sepulcros, adornados con escudos familiares, bustos, estatuas de ángeles y dioses (...); allí yace el poder hecho polvo de huesos (...). Atrás, un cerro se adorna con cruces clavadas en la tierra (...) son las tumbas de los pobres más pobres, de aquellos que entraron primero a las puertas de la nueva vida, en ataúdes de cartón o madera pintada», y, sobre todo, la referencia constante, intencionalmente reiterativa a los Guasmos, las tierras de don Juan X. Sarcos (o Marcos, todos los sabemos) que tal vez explique mucho sobre la ciudad, sin necesidad de mayores explicaciones. Porque la ciudad negada es, también, la no nombrada, no explicada, o explicada sin palabras a partir de símbolos, referencias, menciones de pasada. Allí aparecen inclusive los billetes con la efigie «del indio enfurecido» (Rumiñahui) o «la cara afilada del mariscal que sonríe siempre» (Sucre), o el escudo nacional con su bandera tricolor, o el fútbol, o los barrios del Norte donde viven las gentes que se enriquecen y roban, o el Mercado del Sur «construido por los discípulos de Eiffel», o la representación de la «justicia, esa vieja puta de allá detrás, la que usa casco militar y levanta la espada», o los nombres de los próceres grabados en bajorrelieves. Sin duda, el autor nos está contando otra historia sin contarla, otra historia, como de otras ciudades nuestras, como de nuestro país común, si se quiere, que la literatura las tiene olvidadas. Esperamos que el autor la reteme algún día, para que las ciudades no sean, «como la mente del hombre, un lugar donde uno siempre está perdido».

La ciudad varias veces incendiada, se proyecta en Basilio, hijo de bombero, que la mira siempre como algo que puede acabarse, hasta tal punto que escribió de pequeño, en la escuela, la historia de una inmensa gota de agua o soñó que «una gran marea cubría con olas grandes el malecón, poco a poco, las plazas y todo el centro comercial», acaso para inundar la ciudad y protegerla de los incendios, o tal vez para destruirla nuevamente. De ese modo, el río adquiere otra dimensión, pues es lo único que podrá salvarse, a pesar de ser un «río de sombras» y llevar «las cruces sobre el agua» de la inolvidable novela a la que, sin mencionarla, se refiere también el autor. Acaso el río se sal-

ve porque siempre está pasando. Las ciudades están allí: no pasan, sino crecen. Las sombras —y este término es usado en todos los sentidos posibles— invadirán la ciudad y la sombra de la muerte terminará igualmente con los personajes. No en vano se nombra a Onetti y se quiere a Rulfo.

## LOS PERSONAJES

¿Pueden ser llamados personajes los despojos de esa ciudad no aceptada y sospechosa? Cada personaje no vive sino para morir, a la espera, si no está muerto en vida. Basilio, expatriado de su propio lugar, que recogía larvas dentro de los manglares en la isla Puná, es «un desaparecido que regresa a la última ciudad de la Tierra para morir». No tiene más que unas monedas para una noche en la última de las pensiones, donde busca «una habitación para vivir sus últimas horas, esperar que venga la sombra y morir», y un reloj que fue de su padre Federico y que ya no marca el tiempo, porque ya ningún tiempo es posible, listo para ser prendado en la casa de empeños, como tantas veces lo había hecho su padre. Busca a Morán, gran bebedor de aguardiente, el escribiente que se quedó ciego y a Albarrosa, la hijastra que le acompaña. Basilio deambula hasta y desde la casa de empeños. En el trayecto recuerda algunas cosas, como la muerte de su padre por suicidio, visita o reconoce lugares, sitios de comida, mercados, esquinas, edificios, comercios, en fin, el olor de una ciudad en movimiento. No obstante, todo es lejano, distante. Morán había viajado a la isla, a pedido de Lavinia, mujer del larvero Basilio, para que lo buscara, pero no lo encontró. ¿Cómo puede explicarse un ciego que busca a un hombre perdido? No obstante, dentro de la concepción de la obra, tiene mucha lógica. Las mujeres que aparecen, desde la Olvido de la pensión, se entregan y nada más. Se entrega ella a Basilio. En la misma pensión, se entrega Carmela. Las mujeres que Basilio encuentra en el manglar igualmente se ofrecen: Marina es, a la vez, madre e hija, Genoveva, Iris, Serena... La misma Lavinia se entrega a Morán cuando le pide buscar a su marido, del cual no sabía ni siquiera su apellido: «para mí, era un ser sin cuerpo y sin voz», a quien quería matar. Y el mismo Morán ofrece a Basilio a su hijastra Albarrosa. Aparecen otros seres, conocidos o amigos de Basilio o Morán: Hugo, el duende de Lalot, Willy, el pez que fuma, el gordo K., Rosendo Sellán... Inclusive personajes que están o deben estar muertos como los nombrados Hugo y Lalot, o mujeres que regresan de la muerte... Para el lector existen dificultades, al parecer insalvables, no para identificarlos, para poder aprehender a los personajes, que no son asumidos como tampoco lo es la ciudad. Ciudad sombra. Personajes sombras. Personajes fantasmas. De todos modos, hay una presencia ineludible, inobjetable: es la muerte. La muerte como personaje dominante. Por eso todo es pasajero, asunto del momento, como si todo lo que sucede no sea sino el relámpago de un instante que desaparece al momento de producirse, como los clímax en el amor. Por eso Basilio piensa: «¿El amor? ¿Habrá un pedazo de paz para el amor?: *Hotel Dos Corrazones*». El mismo Basilio es narrado de un día para otro. ¿El último día? Todos los personajes están irremediabilmente perdidos. «Hasta cuando te mueres sigues perdido en la sombra de la gran ciudad». «La muerte es lo que vemos despiertos, y lo que vemos dormidos es solamente sueño».

Basilio y Morán son, sin duda, los personajes dominantes. Basilio siempre quiso escribir, pero no pudo y siempre fracasó. Morán fue escribiente y en su habitación había muchos libros, como *El Quijote* y el conocido diccionario ideológico de Casares. Morán también quiso escribir, no hay duda, hasta el punto que él mismo le dice a Basilio: «Yo también siempre quise escribir, pero no como usted, escribir para vivir, no para inventar. Espere, no me explico bien: ser dueño de una historia que si usted no la cuenta, se muere...» Pero Morán era ciego, pero siempre «hablaba de la luz», y era Albarrosa quien «le dictaba».

## EL TEXTO

La novela está dividida en tres partes. La primera y la tercera las cuenta un narrador que no aparece y que jamás interviene. La segunda parte es narrada por Morán, el ciego, a quien acompaña Albarrosa. *Río de sombras* es, sobre todo, un texto, un texto que busca bastarse y explicarse a sí mismo. La obra se cierra en sí, pone distancias, en el sentido de que Guayaquil, donde suceden los hechos, está señalada con los referentes indispensables, nada más. La obra también se niega a desarrollar personajes, todos irremediamente marcados, vencidos. Seres que ya casi nada tienen que hacer; únicamente esperar el fin.

Las claves del texto comienzan a ser presentadas por Velasco Mackenzie a partir de la página 14, cuando el narrador dice que contará la vida de Basilio «porque de ello depende mi propia vida». Y, en la página 30, que relata cómo Basilio recupera su «Biblia negra», lanzada a mitad de la calle, mientras grita: «¡La palabra, la palabra!» En el capítulo DOS, narrado por Morán, se escribe en la página 119: «Lo que me pides es buscar a Basilio en mi memoria para que yo desaparezca!», a lo cual la mujer con quien hablaba Morán le responde: «No es verdad (...) para que los dos vivan, el uno inventado al otro». «¿Cómo podré salir de mi propia historia?», pregunta Morán en la página 33. Y, más adelante, en la página 161, nuevamente el mismo personaje: «Al acercarme al rincón donde dormía, pude ver con espanto mi propia caligrafía llenando aquellos folios que nunca quise tocar, iluminados por un cono de luz amarilla que se filtraba por el techo oscuro del manglar. ¿Cuándo escribí sobre ellos? ¿Fui engendrado por mis propias palabras?» «La letra mata pero también revive» se escribe más adelante. Es el propio texto el que hace aparecer y desaparecer a los personajes. Y en el último párrafo de la novela: «Como si el papel ardiera en sus manos (se refiere a Basilio) lo deja caer, se arrodilla después en la arena y lee febrilmente otras páginas, retorna al principio, abre mucho los ojos, balbucea frases, sigue asombrado al reconocerse en esa caligrafía perfecta y engegucida, despacio se incorpora y dice para el viento: '¿A quién le contaré todo esto si no me lo van a creer?' 'A nadie', se responde él mismo, 'pero no importa, se lo contaré a mis palabras».

Sin embargo, el enigma no se resuelve: Basilio nunca pudo escribir, aunque lo intentó, y Morán es ciego. Tanto Basilio como Morán se sorprenden de encontrar los textos e inclusive de descubrirse en ellos. Las últimas palabras del capítulo UNO tienen la explicación: «Albarrosa le entregó un fajo de hojas escritas (a Morán). Él las acercó a sus pupilas muertas y comenzó a hablar, fingía estar leyendo y esa noche, más

que nunca, esa escritura simulaba ser cierta». Fue Albarrosa quien contó y escribió la historia que relata *Río de sombras*. Así, Albarrosa sería, inclusive, el único personaje «real» dentro de la ficción novelesca, mientras los demás serían personajes-sombras creados por la misma Albarrosa. Hasta pudiera preguntarse si en realidad existieron —dentro de la novela por cierto— todos esos personajes; acaso solamente fueron dentro de la mente de Albarrosa. Más todavía, podría pensarse que Basilio y Morán nacen desde el fondo de varias páginas en blanco, esperan que la novela se escriba y, más tarde, leen el texto «desde adentro» y, al leerlo, se encuentran a sí mismos en la correntada del río de sombras, «sobre las sombras del río / río al ver la sombra / sobre el río que asombra / a la misma sombra / cayendo sobre el río». La frecuente referencia a mujeres que paren también es significativa: están dando a luz a los personajes dentro del texto, como en el caso de Carmela y Marina. Y es Albarrosa, una mujer, la paridora de la novela.

Velasco Mackenzie, con total intención, se margina de su propia novela, como margina a la ciudad y a una posible construcción de vida de cada uno de los personajes. Mientras la novela fue concebida y escrita, en la soledad de una lucha que debió haber sido muy intensa y prolongada, el autor levantó un universo textual. A lo largo de la novela, ese texto puja por una existencia propia, excluyente, creándose siempre a sí mismo, mirándose en su propio espejo para multiplicarse.

Lucha desigual, sin duda, lucha de sudores y sangre, de noches prolongadas y vigilias, de amaneceres desafiantes, por una parte de un autor que se enamoró con todo su ser de la estructura, del texto, del universo de la palabra, y por otra de una ciudad y de los personajes que pugnaban por entrar, por ser contados, por dejar de ser sombras de sombras. De allí se deriva cierta modorra, un ambiente de tono repetitivo, pues se carece del patetismo que las situaciones vividas por los personajes «de carne y hueso», como pueden ser llamados inclusive los seres de la ficción, pueden ofrecer. Un escritor debe crear a «gente viva» escribió Hemingway.<sup>1</sup>

Por otra parte, en un mundo y seremos más explícito, en una nación que ha cambiado radicalmente, no en el último medio siglo, sino en apenas veinte años, ¿por qué, pregunto, nos negamos a contarnos? ¿O es que no nos atrevemos a hacerlo? ¿O simplemente no nos interesa por que tal vez no hay nada que merezca ser narrado? Quizás por este motivo, y considerando que el tiempo es el elemento vital, insustituible de la novela —tanto el tiempo-tiempo como el tiempo psicológico o emocional—, el autor lo mutila al máximo, apenas a las veinticuatro horas de la vida de Basilio, o apenas al tiempo en que el lector ocupa en leer el texto. Se ha sostenido que la novela puede ser también un reflejo de la realidad, de la vida, tal como lo ve el autor; una visión del mundo según los ojos del creador. Desde este punto de vista es válido, perfectamente válido, que Velasco Mackenzie se niegue a contar la ciudad, pero hubiera sido un experimento apasionante que, dentro de ese entorno de sombras, los personajes sean verdaderos personajes, más aún personas reales. El dramatismo de sus vidas habría cobrado —no es más ni menos que una opinión— profundas y sólidas dimensiones. «La téc-

1. Ernest Hemingway, en *Sobre el oficio de escribir*, editado por Larry W. Phillips, México, Publicifacs, 1989.

nica formal es sólo un instrumento de algo más profundo». <sup>2</sup> Y parte de esa profundidad se encuentra en los personajes «redondos», en los personajes que llegan a conmovier, y en la trama que los envuelve y relaciona. Sabido es que la persona del autor se esconde detrás de cada personaje o que éstos nacen de sus experiencias; en ese sentido, el autor usa «máscaras» para esconderse, y el mismo término «mascara» significa además «persona». Esto confirma una vez más la intención del autor de esconderse y replegarse, y hasta podría decirse, jugando un poco con los conceptos, que *Río de sombras* es un libro porque alguien debe haberlo escrito y otro lo editó, y pensamos que esto posiblemente agrade a Jorge Velasco. Él así lo ha querido. Albarrosa es quien ha tomado la posición del autor y escribe por él. ¿Pero, quién es Albarrosa? Quizá pueda ser aplicarse en este caso la idea del «autor implícito», es decir aquel «reconstruido por el lector a partir de la narración» y que, «a diferencia del narrador (...) no puede *contarnos nada*». <sup>3</sup> Hasta podríamos ir más allá al expresar que, inclusive el lector, después de sumergirse en el texto, del cual no puede negarse que atrapa y embruja, también sucumbe y, después de leída la última página, desaparece igualmente en el río de sombras.

*Modesto Ponce Maldonado*

**Martha Chávez,**  
***UNO DE ESTOS TRISTES DÍAS VIRTUALES,***  
**Guayaquil: Imaginaria, 2003**

Dice Borges que «Uno no es lo que es por lo que escribe, sino por lo que ha leído». Los libros también, infidentes, cuentan queriendo o sin querer las lecturas que hemos hecho a lo largo de la vida y que se van quedando ahí, como en el limbo, hasta que estamos listos para clonarlas con fragmentos de nuestro propio ADN. El recién nacido libro de Martha, *Uno de estos tristes días virtuales*, es producto de sus lecturas, de los quinientos o más libros que tiene en los estantes de su biblioteca (lean el libro y sabrán por qué digo quinientos y no cualquier otro número). Augusto Monterroso, Carolina Andrade, Ciorán, Julio Cortázar, Liliana Miraglia, César Vallejo, José Bianco y Jorge Enrique Adoum son solo unos, los explícitos, intertextos (esas conversaciones sin tiempo entre autores que se dan en la literatura) que hay en *Uno de estos tristes días virtuales*.

Buena lectora y citadora (no existe el adjetivo, lo sé, pero es una cualidad que, estarán de acuerdo conmigo, es fundamental en palabra y obra), Martha tiene cuentos que participaron de una experiencia de lectura. Personalmente me quedo con dos, el que

2. Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1989.
3. Seymour Chatman (comentando a W. Booth), «La comunicación narrativa», en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Madrid, Crítica, 1996.

conversa con Augusto Monterroso y el que lo hace con Carolina Andrade. En el primer caso, el cuento en cuestión se llama «Bajo las órdenes del protagonista» y gira alrededor de aquella locura monterrosiana de esa ficción disfrazada de testimonio o quién sabe llamada «Cómo me deshice de quinientos libros. Poeta no regales tu libro destrúyelo tú mismo». La narradora personaje del cuento está obsesionada con esa idea de Monterroso y quiere llevarla a cabo, aunque luego, otro personaje le arruinará la buena intención de no ser compulsiva en la librería. Deshacerse de los libros, de la idea de que la cantidad de ejemplares que posees son proporcionales a la inteligencia persigue a la chica como un fantasma. Y esa presencia es también la de Monterroso que nos metió la maldita idea de que comprar libros por compulsión no es lo mismo que leer compulsivamente: Esto dice Monterroso: «hace veinte años mi afición por la lectura se vino contaminando con el hábito de comprar libros, hábito que en muchos casos termina por confundirse tristemente con la primera». Esto dice le dice Chávez: «Estúpido, no te das cuenta de que si yo no tuviera la manía de comprarlos, así, por arrebatos de petulancia, no habría leído tu propuesta absurda; cualquiera que quiera seguir tus sabios consejos tiene que haber comprado tu libro, quizás el número mil de sus colecciones ególatras». Así le contesta al gran Augusto esta temible mujer de «Bajo las órdenes del protagonista» que lucha entre el deseo de poseer y la maldición de Monterroso. Un libro más. Un libro más. Uno más.

El otro cuento intertextual, el cual rescato por varias razones, entre ellas el angustioso manejo de la angustia (me explico: como lectora estaba angustiada por saber cuánto tiempo más podría la narradora transmitirme la angustia) se llama «Historia de un atraso» y empieza con la cita de un verso de Eduardo Wilde que quiero compartir aquí aunque le arruine a Martha la sorpresa pertinente de haber elegido un texto deslumbrante:

Veo que sale el sol como todos los días,  
que llueve como en cualquier ocasión,  
que las cosas conservan su aspecto habitual,  
que las gentes van y vienen,  
que todo sucede, en fin,  
como si yo no estuviera afligido.

El cuento al que anteceden esas palabras demuestra que Martha sabe narrar situaciones que una puede sentir familiares, que quizás no sabíamos incluso cómo poner en palabras. A veces cuando leo esas cosas tan apropiadas me pongo a pensar y para qué las voy a escribir yo si ya las dijo fulano, sutana, Martha. Una mujer espera a un retrasado (no mental, sino cronológico) caballero inglés, escuchen la ironía a tono con la campaña de puntualidad, en el loby de un hotel (entre paréntesis un amigo mío escritor llamaba a este espacio el loby feroz y me parece que con justa razón, hasta antes de Martha no me había puesto a pensar qué horrible es esperar a alguien frente a la recepciónista de un hotel). Bueno, lo espera y lo espera y mientras tanto, para distraerse, lee un libro. Supuestamente los lectores no sabemos cuál o quizás podemos pensar que se trata de un caso de los que Borges llamaba «intertexto simulado», esto es inventarse un libro, una anécdota, un tomo entero, lo que sea para que el lector crea que las citas vienen de otro, pero ese otro es el mismo escritor. Decía que supuestamente los lec-

tores no sabemos... no le digan a nadie que yo les dije, pero al final del libro nos enteramos que las citas pertenecen a un cuento de Carolina Andrade.

Al lector, al espectador le encanta la manipulación, ven, miénteme, hazme reír, llorar, treparme a la silla del miedo, cerrar los ojos, abrirlos de par en par... Martha consigue en este cuento que me den ganas de decirle desesperada: «¡ya y entonces qué pasa, qué va a pasar, dime algo! Como ningún lector después de «Continuidad de los parques» puede permitirse la ingenuidad de no sospechar la ficción dentro de la ficción... Una ya va diciendo: «hum... de ley que va a pasar algo que tiene que ver con lo fantástico, la lectura del cuento de Andrade no es inocente, tampoco las citas «Usted y un muerto» o «un muerto es el que nos deja menos vivos». Qué desesperación. Ya que baje el inglés. No, capaz no pasa nada y era que no era inglés sino ecuatoriano fingiendo el acento. No sé ustedes, pero yo pienso un montón de cosas frente al misterio, suelto posibilidades, las descarto, me adelanto a quien me cuenta, solo para ver si por ahí iba la cosa. Pero la cosa, justamente, es la sorpresa. El KO del querido Cortázar. Martha se acerca a él y al hombre que lee en el sillón de terciopelo verde al final de su cuento. Por eso no les puedo contar nada más de «Historia de un atraso», porque arruinaría todo. ¿Quieren saber si baja alguna vez el inglés?

Hay otras lecturas de las que Martha se ha nutrido para escribir *Uno de estos tristes días virtuales*. Lecturas digo, que son de otro tipo. Una ciudad que se lee como texto es una de ellas. La de Martha, la que ha atrapado en sus 13 (sin supersticiones) cuentos es una que se identifica a momentos muy bien y que en otras se desdibuja para dar paso al fragmento de ciudad o a la que no existe, la virtual (como en el cuento que da nombre al libro). Pero no es esta, la ciudad que habitamos todos los días, la sensación espacial que transmiten todos los cuentos de este libro es la de estar en una ciudad de alguna manera cercada, tomada como, una vez más tengo que ir a Cortázar, la casa famosa. Y aún más, esa sensación de encierro urbano, de que no hay lugares para huir de uno mismo porque como dice Cavafis:

la ciudad es siempre la misma. Otra no busques —no la hay—  
ni caminos ni barco para ti.  
La vida que aquí perdiste  
la has destruido en toda la tierra.

La ciudad del cuento «Mohinata», por ejemplo, la ocupa un desfile de personas con discapacidades mentales, están por todos lados y, más que ellos, sus gestos que son imitaciones de los de la protagonista a la que la cotidianeidad le desmorona el romanticismo. Ciudad espejo que no deforma lo que ya está deformado por sí mismo. El reflejo doble y abominable de las obsesiones, pérdidas, fracasos, traiciones y soledad de cada uno de los protagonistas. En «Puro accidente», el asunto va más allá, la ciudad es un peligro, un espacio traicionero que causa accidentes tan terribles como ese que destaca la narradora: el de convertirse en escritora para contar lo que pasa en la ciudad. Entre paréntesis creo que este cuento es el *Ars poetica* de Martha Chávez, ese cuento o poema en el que los escritores se muerden la cola como la serpiente mitológica urobos (el círculo del que no se puede salir). *Ars poetica* que busca con la escritura, buscar una explicación para este oficio tan complejo e ingrato. Un querido amigo escritor, con tono amargo, mientras reflexionaba sobre el oficio, trató de poner en palabras esa

desesperada pregunta ¿por qué hacer literatura?: «La única explicación para que yo no deje de escribir es que no puedo dejar de hacerlo».

Nada de finales felices, o quizás debería decir nada de finales, en *Uno de estos tristes días virtuales*, solo esbozos de vidas, instantes, recuerdos, eso que, como dice la autora, «nadie sabe qué son, solo que hacen cosas tristes».

Las ciudades y las historias en estos 13 cuentos demuestran lo que ya dijo alguna vez Jorge Carrera Andrade en «Soledad de las ciudades»: «Todo se ha inventado, más no hay nada que pueda librarnos de la soledad». No hay nada que pueda librarnos de la soledad, pero seguimos escribiendo para ver si uno de estos tristes días la engañamos.

*María Fernanda Ampuero*

**Jorge Dávila Vázquez,**  
**CÉSAR DÁVILA ANDRADE, COMBATE POÉTICO Y SUICIDIO,**  
**Cuenca: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la**  
**Educación, Universidad de Cuenca / Universidad Andina**  
**Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1998, 348 pp.**

¿La constructividad o el constructivismo de las metáforas, el juego de un lenguaje que metafORIZA y (re)CONSTRUYE la realidad? Le di muchas vueltas al título mismo de este comentario. No sé si logré enunciarlo de manera suficientemente decidora. Y es que eso es lo que está en juego: la capacidad de decir del lenguaje, del ejercicio de habla, la torsión hasta el límite de un esfuerzo de expresión siempre frustráneo.

De eso se trata, de explorar la trasgresión de los límites en todas sus dimensiones. De hacer posible el notopos. De aventurarse siempre plus ultra de los encajonamientos a que conduce un instrumento verbal anquilosado, el cual se revela como mucho más que instrumento; como constituyente de lo propiamente humano de los seres humanos. Por eso resulta tan relevante, decisivo y de sobrevivencia pugnar por un auténtico universalismo, incluyente, solo gestable desde lo local, pero venciendo el síndrome del «aldeano vanidoso» contra el que prevenía Martí. Y por eso justamente resuenan con tanta fuerza, al final de 300 enjundiosas páginas de exámenes, matizaciones, reflexiones, críticas, descripciones fulgurantes, relevamientos de metáforas sin cuento, las palabras de Diego Araujo Sánchez con las que culmina el cuerpo de su trabajo Jorge Dávila Vázquez:

César Vallejo y César Dávila Andrade están juntos en la materialización de la utopía. Contra el límite, el tiempo y la muerte, contra las enajenaciones individuales y colectivas, contra el sufrimiento se levanta como una señal de esperanza la experiencia poética. En esta utopía los dos poetas andinos estarán para siempre juntos.

Y es que desde los entrañables recodos del callejón interandino, desde Cuenca en la provincia del Azuay (no por nada conocida como la «Atenas del Ecuador»), llega esta lección de cómo gozar y apreciar la obra literaria por parte de uno de los más importantes narradores ecuatorianos contemporáneos. Con su *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*. Jorge Dávila Vázquez ha realizado un aporte decisivo para ayudarnos a renovar la lectura y apreciar el ingente aporte del «Mayor de los Poetas Cuencanos de todos los tiempos» (p. 7).

Este libro constituye un verdadero acoso al decir poético, extendido a la narrativa, del poeta cuencano. Toda la experiencia literaria acumulada en años de labor creativa, desde su ya lejana y recordada novela hito *María Joaquina en la vida y en la muerte* (que tuvo ocasión de disfrutar en la propia Cuenca recién salida del horno) hasta sus cuentos en *Acerca de los ángeles* (con su bella edición trilingüe), para indicar dos referencias ineludibles de un arco (¿iris?), que abarca además incansable actividad docente, labor crítica, investigación rigurosa, ejercicio cabal de esta expresión máxima de la tradición humanista desde Gracián capaz de articular inteligencia y pasión, en que consiste el ingenio; todo ello lo pone en obra —y en riesgo— Jorge Dávila para este acoso. Los lectores imposibilitados de abandonar un texto tan seductor, nos vemos guiados por su mano experta para admirar, disfrutar, abismarnos en la creatividad del poeta. Hay que ser lector cómplice para poder seguirlo por la estructura de su acoso, el cual no quiere perderse (ni dejarnos perder) nada de lo importante de la obra de César Dávila, aunque se reconoce como labor inacabable. Uno no sabe que admirar más, si la capacidad para organizar una magnífica antología complementaria (que abarca de las páginas 311 a la 348) y en donde se puede disfrutar de textos fundamentales como «Carta a la Madre» de 1946, el inolvidable y sobrecogedor cuento «Vinatería del Pacífico» de 1948 y el artículo «Magia, Yoga y Poesía» de 1961 o esa fruición para señalar implacablemente metáfora tras metáfora en los textos del poeta o la erudición reservada con resaltada modestia a las notas de pie de página donde se puede enterar uno de fuentes, antecedentes, distinciones teóricas, marcos referenciales o la fuerza de una ejemplificación que hace operativa la teoría.

Como muestra un botón: «La *Canción a la Bella Distante*, se constituye mediante estructuras comparativas de carácter netamente metafórico. Y creo que no hay contradicción en lo que acabo de decir, pues la comparación o símil, a diferencia de la metáfora que es sustitución, establece semejanzas entre los seres y los objetos; pero cuando es de gran audacia, como en el caso de Dávila y de alguna de la gran poesía contemporánea, tiene un indudable carácter metafórico» (p. 188).

Así, el lector se va acostumbrando a lo largo de estas páginas atrapadoras, imposibles de abandonar, al juego sutil de los matices, los claroscuros, las contradistinciones.

Se va enseñando —como diríamos aquí coloquialmente— a leer en un nivel superior, más enriquecedor y plenificante. Un nivel que se alcanza solo por inmersión. Cuando el agua te tapa el cuello y la asfixia sobreviene, la alternativa es el gozo de la lectura.

Y los azares acompañan las lecturas. Fue así que por los mismos días en que terminaba de disfrutar el texto de Jorge, leí dos trabajos de Martha Casás Arzú que vinieron, sin quererlo, a resultar quizá complementarios. En «La creación de nuevos espacios públicos en Centro América a principios del siglo XX: la influencia de redes teo-

sóficas en la opinión pública centroamericana»,<sup>1</sup> que los editores me obsequiaron gentilmente en Santiago de Chile con motivo del congreso de Americanistas reciente, y en «La influencia de Alberto Masferrer en la creación de redes teosóficas y vitalistas en América Central, 1920-1930».<sup>2</sup> Martha diseña con erudición y rigor sugerentes el marco conceptual, ideológico y cultural que a mi modesto parecer habría incidido como referente en la obra del Faquir cuencano.

La lectura de estos trabajos ayuda a dotar de cierto sentido cultural y político a ese trasfondo crítico, religioso, esotérico, hermético en que se inscribe su producción final y quizás insinúa pistas a través de las cuales brindarían algo más las obscuridades de esos textos del «limbo esotérico en que Dávila deambula en sus años finales» (p. 140), de ese hermetismo en rara mezcla con vivencias religiosas (pp. 167 y ss.) perfilado minuciosamente en el indispensable y gozoso estudio de Jorge Dávila (pp. 164 y ss., y 221 y ss.). El poeta mostraría así su inserción en una vertiente amplia y a veces un poco difusa de la tradición político cultural de su tiempo. Así, lo que aparece como inexplicable esoterismo agrandaría más su figura pública en contraste con su relativo encierro y extrañamiento.

Por si todo lo consignado no fuera suficiente, este pedagógico ejercicio de lectura fecundante propuesto por Jorge deja abierta la incógnita de una dialéctica donde lo *antitético*, lo pendular y dilemático ejercen una función plena de virtualidad creativa y cuya resolución permanece enigmática. Como tarea pendiente, por tanto, para la indagación ulterior.

*Horacio Cerutti Guldberg*

**Yvonne Zúñiga,**  
**EL ALDABÓN DEL SUEÑO,**  
**Quito: Eskeletra Editorial, 2004, 128 pp.**

Al abrir el libro de Yvonne Zúñiga, *El aldabón del sueño*, abrimos una ventana por la cual, como dice el verso de César Dávila Andrade en el epígrafe que inicia el texto, «La luz angélica y espectral entraba en forma de inmensa página hasta la mitad de la habitación: debía ser el amanecer».

Así el lector entra al alba de la página escrita. El primer cuento en el espacio, titulado «La ventana» es también el último en el tiempo, así me lo confesó la autora. Nos habla de una mujer que desde su cocina ve durante sus quehaceres cotidianos, a la vecina del edificio de enfrente dedicada a esa misma rutina doméstica, ya que sabemos

1. En Mónica Quijada y Jesús Bustamante, eds., *Élites intelectuales y modelos colectivos. Mundo ibérico (siglos XVI-XIX)*, Madrid, CSIC, 2002, pp. 323-354.
2. En *Cuadernos Americanos*, México, UNAM, nueva época, vol. 3, No. 99, mayo-junio 2003, pp. 197-238.

que decenios de feminismo no han logrado hacer salir al «segundo sexo» de ese lugar, tan simbólico de la «nada cotidiana» por retomar el título de una escritora como Zoé Valdés que ha salido por completo de la cocina.

Ofelia, la protagonista, encuentra en esa comunicación visual y gestual un intercambio que parece imposible con su propia familia. Y es que en los cuentos de Yvonne Zúñiga, las mujeres son silenciosas, al igual que los hombres como el esposo de Ofelia que «no hablaba sino para herirla y desahogar su fatiga» (p. 11). De la misma manera que al lector le gusta conocer esa otra cara de la realidad que pretende ser la literatura, para *Ofelia* «era suficiente haber descubierto el envés de esa vida que transcurría en el hemisferio oculto de aquella vieja casa» (p. 12). De pronto, rompiendo esa rutina, Ofelia sueña que unas alimañas absorben a la vecina, borrándola, y a la mañana siguiente se confronta al vacío de la ventana gemela.

Ofelia, como el creador y su oficio solitario, deja entonces «la polilla de la soledad habitar su cuerpo» (p. 13). Sin embargo, un día Ofelia percibe un movimiento en la ventana que le revela ser su propio reflejo, el reflejo de su ventana y ese descubrimiento provoca una reiniciación de la comunicación con el marido. Porque esa es la magia de los libros: abrir una ventana aunque sea sobre nuestro propio reflejo y generar más palabras. Por las ventanas pasa la luz como el flujo creativo que en el texto se cierra así: «Afuera, una noche profunda atravesaba la ciudad, al penetrar la mirada una luz apenas perceptible se abría paso al fondo de la ventana, conducida por una mano invisible hacia el lado opuesto de la casa» (p. 14).

Al salir de esa ventana indiscreta, los personajes de Yvonne Zúñiga empiezan a deambular por «Las calles y sus signos», título de otro cuento, donde la narradora pasa de Quito a París y de París a Buenos Aires, lo que demuestra que la literatura nunca deja de ser el mundo de lo posible, porque en la realidad que nos toca vivir, la ley de la visa y el orden del mundo que dicta el gran hermano del Norte ya no permiten deambular ni siquiera de esa manera tan «cortazariana». Nadie puede negar que mirarse en la ventana de enfrente es como ir al Jardín des Plantes en París para observar a los axolotls hasta convertirse en uno de ellos, o como el personaje del «Otro cielo», errar de la galería Quemés a las galerías de la calle Viviente. Es en París donde Yvonne ha vivido (y también en Buenos Aires..., ver «Poliedro») que se encuentra con el fantasma de Julio Cortázar, como lo cuenta en «Eslabón que une los tiempos», que podría ser el título de un texto crítico sobre el uso del tiempo en la obra del famoso argentino. La protagonista se encuentra en los jardines del Palais Royal con «unos ojos grandes (...) con algo de ironía y perplejidad», y añade: «su voz me llegó profunda y grave, como un puente que unía los bordes de un abismo» (p. 86). Al concluir la narradora no se ha transformado en axolotl pero sí «había logrado convertirme en el otro personaje de ficción» (p. 87).

Ese desdoblamiento se evidencia más todavía cuando en «Dos testimonios que denunciaron el crimen», una voz narrativa nos describe el asesinato de un hombre en la calle. La víctima, al ser disparada, termina haciendo «un semicírculo con su cuerpo sobre una mancha oscura que crece» (p. 82), e inmediatamente después el mismo crimen nos es narrado por el protagonista hasta el momento preciso que precede al disparo que hará «saltar el mundo en pedazos» (p. 82). Al adquirir vida propia, los personajes escapan a la autora, a tal punto que se ponen a escribir el cuento en vez de su creado-

ra, como lo demuestra la «mise en abyme» o sea la narración enmarcada en «A la hora de la siesta».

En el bus que lo lleva diariamente al trabajo, el personaje principal es testigo involuntario de una conversación entre un joven provinciano recién llegado a la capital y una señora mayor que le propone su ayuda. Algún tiempo después aparece en un periódico sensacionalista la noticia de la muerte del manabita, asesinado y descuartizado. Desde ese instante, la protagonista empieza a imaginar el crimen (organizado por la mayorcita que parecía tan buena) y por supuesto a escribirlo, haciendo del lector a su vez el testigo involuntario de la redacción del texto literario, usando el ante futuro del indicativo para demostrar una vez más hasta qué punto la literatura es el mundo de lo hipotético.

Concluye su trabajo de imaginación, se siente aliviada y de nuevo disponible a abrirse a los otros, tal es el escritor al terminar su trabajo literario. Pero como el personaje de «Continuidad de los parques» de Cortázar que lee un libro que cuenta como lo van a matar, la protagonista del cuento de Yvonne Zúñiga se encuentra en el bus con la misma mujer que busca otra víctima, es decir, que la autonomía del personaje no tiene límites y yo en el lugar de la autora empezaría a tener miedo (compartiendo con Cortázar sus pánicos neuróticos), de que me vaya a matar un personaje salido de mi propia imaginación.

Antes de terminar el libro, hay que detenerse un instante sobre el último cuento. Se compone de cuatro líneas que evocan a los «desvanecidos», los que no regresaron la «la segunda vez»: «Cuando el grito hubo cesado, el portón se abrió súbitamente y apareció el inmenso recinto sumido en el silencio, los desnudos esculpidos en mármol habían sido dispuestos en largas hileras». Lo que nos hace recordar que más allá del hecho literario no hay que olvidar los gritos silenciados y silenciosos, ya sean de Quito o de Buenos Aires, de hoy o de ayer; ese grito presente en la portada del libro que evoca el cuadro homónimo de Edgard Munch.

Aclaro que las numerosas referencias a Cortázar presentes en *El aldabón del sueño*, y sobre todo en este comentario no deben hacernos temer el riesgo de la influencia: Yvonne Zúñiga posee un universo propio y un talento asegurado. Terminaré con una última mención a Cortázar, en los «Los pasos en las huellas», donde el universitario Fraga escribe la biografía del poeta Claudio Romero, «Y aunque ya estaba decidido, siguió pensando por pensar, eligiendo y dándose razones para su elección, hasta que el amanecer empezó a frotarse en la ventana, en el pelo de Ofelia dormida [Ofelia como en el primer cuento de Yvonne], y el ceibo del jardín se recortó impreciso, como un futuro que cuaja en presente, se endurece poco a poco, entra en su forma diurna, la acepta y la condena a la luz de la mañana»:

*Florence Baillon*  
*Universidad Andina Simón Bolívar,*  
*Sede Ecuador*

**Carlos Vallejo,**  
*EN MI CUERPO NO SOY LIBRE,*  
 Quito: Edición de autor, 2003, 85 pp.

Después de casi un año de su lanzamiento, quisiera presentar mi lectura del poemario *En mi cuerpo no soy libre*. De entrada, confieso que al inicio uno de los dos principales obstáculos para leer completo este primer libro de Carlos Vallejo fue, precisamente, su título. Esa evocación, a mi juicio desmañada, de Platón, me despertaba antipatía. El otro obstáculo, felizmente descubierto y soslayado, era la desafortunada disposición, de nuevo a mi juicio, de los poemas. Y digo felizmente porque, una vez se superan las primeras páginas, el lector descubre en Carlos Vallejo una joven voz poética vigorosa, sensible y penetrante. Una voz poética que está en proceso de dar su tinte personal a los temas recurrentes de la literatura (pedir otra cosa sería desconocer la naturaleza del arte) exponiéndolos con afortunada frescura:

Las nubes cierran los ojos:  
 sueñan que son un collar de perlas  
 jugando sobre la hierba.

En este poema, titulado «Rocío», Carlos Vallejo logra una superposición perfecta de dos niveles de la ensoñación al personificar las nubes. A partir de allí, este texto nos lleva a la noción de que difícilmente hallaríamos una conjunción de pureza y sencillez comparables a las de las gotas de rocío. Como una flecha que da en el blanco, como logrado hai ku, el poema nos hace oscilar la sensibilidad en varios niveles de sentido. Pues si quisiéramos explicarnos racionalmente su belleza, tendríamos que recurrir a las nociones de pureza, altura, frescor, fugacidad y sencillez para destejer el mensaje poético. Y tendríamos que concluir que el mensaje mismo es ante todo una intensa emoción. Una emoción compleja, verbalizable más o menos como sigue: de la oscuridad de la noche y del seno de las alturas secretas (como de las nubes), vienen al mundo la luz, la efímera e insuperable belleza de la vida, simbolizada en las gotas de agua (múltiples como los seres vivos), y en la hierba verde que pronto morirá.

Precisamente, lo mejor de *En mi cuerpo no soy libre* lo constituyen los poemas breves, muchos de los cuales, sin tender necesariamente al hai ku como el citado, presentan las cualidades de sencillez y fuerza poéticas mencionadas. Son poemas en su mayoría contruidos con una trabazón cargada de sentido, que rehuyen de la improvisación sin dejar de lado la intensidad evocativa. Esto es evidente en otro de los mejores poemas del libro, titulado «Memoria de tu sonrisa». Allí la sonrisa del ser amado está hermosamente contrapuesta al tiempo, a la muerte y a los envites de un mundo que se perfila hostil y egoísta.

Otro poema, que junto a «Memoria de tu sonrisa» es digno de antología, por la combinación de rigor constructivo y sensibilidad, es el titulado «Homenaje» (p. 65). También son destacables los titulados «Hagan fila», «Lucía», «Retratos», «Mala semilla», «Lujuria» y «Culmina la carne»; todos ellos sobre el amor o el erotismo.

De otra parte, la atención, a veces descuidada, que Vallejo presta a la construcción de sus poemas, lleva a que el proceso de creación del poema en sí mismo y su razón de ser, ocupen un lugar central entre los temas del libro. Lo anterior se corresponde con la problematización de la identidad de la voz poética, tema moderno también recurrente. Debo decir que es en estos últimos aspectos donde las flaquezas de nuestro poeta se hacen numerosas:

Por un lado, los poemas de ese tono revelan una gran dificultad para apropiarse de manera personal la tendencia autorreflexiva de la poesía moderna; allí Vallejo suena, paradójicamente, superficial e impreciso, cuando no innecesariamente complicado. Esto se aprecia en «Coloso intelecto», «Noticia del olvido» «Defensa natural», «Piel común», «Defensa natural», y «Acaso», entre otros. (En contraste, versando sobre esos temas, son muy buenos textos «Paranoia», «Poesía» y el notable «Paseo de la tarde»).

Sin embargo, creo que las dificultades señaladas se resolverán con una mejor asimilación de la influencia pessoana que un lector avisado notará de inmediato en nuestro poeta. A ello habría que agregar la expectativa que genera el saber cómo se resolverá el desafío (Vallejo es sumamente joven como poeta) que todavía le significan a este autor los poemas en prosa. El poema «Noticia de la niebla», por ejemplo, reúne parte de las virtudes y dificultades a grandes rasgos aquí señaladas.

En conclusión, insisto en que Carlos Vallejo se encuentra a todas luces entre los mejores valores de la joven literatura ecuatoriana. *En mi cuerpo no soy libre* nos muestra a un poeta que, apenas al inicio de su camino en la literatura, consigue templar muchas veces con éxito el arco de las palabras apuntando a la soledad, al amor y lo cotidiano, revelándonos con sensible precisión y economía la emoción poética.

Y nada mejor para cerrar este comentario que un poema como «Rebeldía», donde aparece otro elemento que el lector encontrará realmente cautivante en la poesía de Carlos Vallejo, el imprescindible humor, la sutil ironía:

El árbol, lentamente, crecía para abajo. Tenía la plena confianza de reverdecer en la China, donde se juntaría con los otros árboles que viven y crecen colgados (p. 58).

*Lázaro Valdelamar S.*

**Sandra Uribe Pérez,**

*SOLA SIN TILDE,*

**Quito: Arcano Editores, 2003, 70 pp.**

En el poema lírico hay una insistencia sobre el lenguaje más inmediato e íntimo. El poema es una metáfora de un sentimiento y, en su temperamento fundamental, un poema más sensible. De varias maneras *Sola sin tilde* es una metáfora de la intimidad corporal y la sensibilidad de la soledad. Por lo menos esta primera impresión me sugieren el título del libro y el agrupamiento de ciertos poemas —en una lectura sin suce-

siones cronológicas ni etapas marcadas entre los poemas que ya fueron publicados anteriormente. De acá que Sandra Uribe se desnude mejor en aquellos poemas que revelan la experiencia del cuerpo y la soledad. Son poemas que revelan el placer erótico y luego el sentimiento de abandono, en un juego de estados poéticos que evocan la figura de un sol incendiado de medio día hasta la caída crepuscular, la soledad.

## I

En los poemas que incendian el cuerpo de placer, el movimiento interior de los versos se esfuerza en un sentido de unidad corporal. Unidad de cuerpos amarrados a un solo ritmo, degulléndose en lo instantáneo, como la imagen de la bestia de dos espaldas que dijera Bajtún sobre Rabelais, a propósito del desencadenamiento libertario de los deseos. Hay una impulsión voraz del apetito sexual, una apasionada confluencia que lleva a olvidar la condición mesurada de los besos: «mucho más que dos bocas/ atragantándose con el deseo». La instantánea imagen carnavalesca, fugaz y concentrada, es un desesperado deseo del acto verdadero, el desenlace abismal que convoca a los cuerpos a arribar —en la caída— a la sabiduría completa: «a caer en nosotros mismos».

En esa caída se resuelve la gravitación de las aguas incendiadas, como en «Amantes»: «Atada a tu mástil/ se incendió la lluvia». Estos versos suponen la celebración de la experiencia erótica, del cuerpo incrustado y estacionado en una suspensión fálica. Una posición de gozo del que no espera des-atarese ni rebelarse. Menos eludir la contracción de la temperatura que le fulgura la evidencia de la potencialidad de la penetración en alguna caverna suprema. Son los incendios previos al incendio total del gozo a golpes rítmicos de su cavidad, como en «Subterráneo»: «Incendios intermitentes/ cavan vida en mi túnel/ como un martillo/ abriendo paso entre las ruinas».

De igual manera, la alusión al fuego y al agua, en «Huella herida», adquieren significaciones eróticas en tanto se constituyan las huellas de la pasión tatuadas en la piel: «Tus labios/ dejaron en mi piel/ cicatrices de agua». Es el líquido fulgurante de fuego encendido y de saliva conversa en agua, que marcan la permanencia de la pasión «dejando en su lugar un incendio». El contacto de la entrega y la huella indeleble del incendio, como en el poema «Él», queda en la memoria corporal «como la fuerza de gravedad instalada en mi cuerpo». ¿Será que el cuerpo tiene memoria y la piel no es sino la resonancia incendiada de los recuerdos?

## II

La soledad, decía Unamuno, surge de un estado poético lírico. «Y el poeta es aquel a quien se le sale la carne de la costra, a quien le rezuma el alma. Y todos, cuando el alma en horas de congoja o de deleite nos rezuma, somos poetas». Desde esta idea del poeta, Sandra Uribe resume mejor su circunstancia lírica en la anegación de la soledad y la orfandad. La atmósfera que se respira desde el título mismo del libro, *Sola sin tilde*, nos lleva a aquellas ondulaciones del sentimiento de abandono, o como había dicho, a aquel descendimiento crepuscular sobre su soledad esencial.

*Sola sin tilde* evoca su manera de existir y su forma de sentir al cuerpo. Un cuerpo que lucha entre los ojos punitivos de los demás, y la certeza de que la propia mirada es la envoltura clarividente desde donde se visualiza la existencia. De acá un toque desgarrado de rechazo a la posibilidad de que la vean desnuda, des-arropada. Después de todo, en «Desnudez», la in-existencia del ser es un acto de ocultamiento: «No quiero/ que me vean desnuda/ creerían que existo». (Será la reminiscencia de la materialidad verbal de Huidobro que se regocijaba en decir: «Un hombre desnudo pesa más que vestido»).

En «Asepsia» es inevitable el ser amado, el cuerpo que ha impregnado el corazón de recuerdos. La limpieza de ese músculo noble implica un acto aséptico, un desangramiento total que somete a un imposible des-alajo sino es por el trastorno de la sangre. «Ahora corre jabón por mis venas». Es la mismidad perdida, la in-contaminación de la sangre que no perdona haber amado y cuya pureza es condición de vida. Después del amor, Sandra ya no es la misma. Su sangre tampoco. Quizás ese cambio le lleve a evocar «el recuerdo molido del último beso, o cuando la sombra/ pesa más que los recuerdos».

Por otro lado, hay un exordio casi suplicatorio en «Llamado de la noche». Una convocatoria a la interioridad, una exhortación al regreso de uno mismo, diferente, sin embargo, de aquella evocación a la sabiduría completa que implica «caer» en el abismo interior. Ahora se trata de un despojo en la misma sangre: «¿Qué vas a hacer?/ Échate a llorar con tu sombra/ llámate al abismo/ convócate/ que hay un vacío inmenso/ abierto en tu equilibrio/ Arráncate tu voz intraducible/ Despójate de ti.../ Que no quede nada vivo en tu sangre!» Es un llamado que devela una clave, un secreto para existir, una forma de nostalgia por reconstituir cierta unidad original, pero ante una experiencia de soledad, «con tu sombra». Son palabras que incitan a la totalidad de los límites del mundo subjetivo, a la interioridad que invoca y moviliza las acciones interiores, pero en una reacción que se sustrae a la defensa antes que a la plenitud. O como en otra voz poética convertida en confesión: «Extenuada/ de tanto trabajo vacío/ de tanta nada imprevista/ de esta falta de apetito/ y esta incertidumbre/ he cargado mis párpados de tinta/ para que escriban la noche». Cansancio y resignación, pero sobre todo búsqueda de finitud, el camino recorrido por la voz poética es la designación de la otra realidad abismal: la soledad. Ante la imposibilidad de los gestos y la certidumbre del fracaso, habrá que escribir la noche como un telón inventado, para no seguir el transcurso de la realidad del día, de esa condición temporal en donde cada acto ya nace con el sello del vacío, del hartazgo y la incertidumbre.

Es la vacuidad de las acciones, la realidad imponente que no se doblega ante tanto esfuerzo; es la certidumbre de ese fracaso ante cada gesto que hace tan imposible seguir luchando, lo que trastorna la experiencia vital de otros poemas. Sí, así, la voz poética irá constituyendo la imagen de su miedo, «miedo de saber que existo/ de dormir tiritando junto a mí». Hay un abandono de fuerzas, de silencios cantados en los pliegues del cuerpo. Una convicción pasiva que engendra una especie de reposo resignado ante el presentimiento de su destino. Ya no se ve la armoniosa rítmica del cuerpo incrustado en el placer, atado al mástil, sino el miedo a la existencia y a la experiencia de «sentir tan mías las venas». La sombra inventada para reasignar los sueños van configurando la inevitabilidad del tiempo. En un golpe de serena preocupación y resuelta

a aceptar el abandono, en el poema «Diez y siete» resuena una voz como desde el fondo de un cielo anochecido: «Es tarde para mí/ el viento oscuro ha crecido/ y el abismo tiembla/ en brazos de mi vuelo». La poeta ya no encarna la fuerza de los líquidos. Su presencia ahora se ha convertido en experiencia ajena, resignación a contemplar el agua derrotada por el tiempo, alejada de su cuerpo, «Cerca o lejos», qué más da, cuando se ha abandonado la impulsión del deseo y solo queda «presenciar/ la demolición de una nube/ y resignarme/ a ver caer/ un puñado de migajas de agua».

Hay períodos poéticos en donde la voz pronunciada es la palabra que sobrevive ante el cuerpo abandonado. Solo queda ella, la voz, lo demás viene a ser el padecimiento del cuerpo, la experiencia mortal que se reprocha incesante: «No me preguntes por mi dolor/ me siento deshojada/ Un profundo vapor de muerte/ aletea en mi sangre/ Quién llenará con sus huesos el abismo de mi vida?» Quizás las respuestas ya son imposibles o han perdido sentido ante la poblada desolación.

Entonces, si la pregunta lacera y remueve la herida, en «Herencia de vacíos», «sólo me resta/ apuñalar las respuestas/ maquillar las antiguas promesas de hasta siempre/ y poblar de silencios y espejismos/ la orfandad de mi recuerdo». Quizás sean estos versos la mejor prefiguración de la conciencia que ya contempla el estremecimiento de lo irremediable y el advenimiento del silencio, como en «Claves sin sol»: «la noche te hastía/ No te estremecen los insomnios/ Estás con la frente arrodillada/ Nadie pregunta tu apellido de aguacero/... los huesos de la lluvia son tu única herencia/ Hoy descubriste el continente de tu soledad».

### III

Desde las imágenes instantáneas y los versos cortos de *Sola sin tilde*, se percibe la impulsión de un movimiento poético personal de Sandra Uribe. Y, como tal, es una apatencia hacia la escritura en medio de un arribo subjetivo. A decir de Blanchot, si escribir es romper el vínculo que une la palabra con uno mismo, y una renuncia a decir «yo», entonces, quizás estamos ante una escritura que promete ese deseo.

En todo caso, si Sandra se desnuda mejor en aquellos poemas que revelan la experiencia del cuerpo y la soledad, que esta afirmación sea una invitación a celebrar los vínculos de Sandra con la poesía. Porque si algo podemos hacer en estos tiempos de torres vencidas y violencias imperiales, diremos con Jorge Carrera Andrade, es «colmar de poesía la vida humana».

Ramiro R. Huanca Soto  
Universidad Mayor de San Andrés,  
La Paz-Bolivia

**Santiago Argüello Mejía,**  
*CUESTA ARRIBA,*  
 Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003

Debo confesar que cada vez que alguien me pide que presente un libro siento una especie de temblor interior. Primero porque nunca sé si mis palabras terminarán de gustar al autor o autora y, después, porque suele ocurrir que en un exceso de generosidad —eso le pasaba por ejemplo a don Benjamín Carrión, el padre y madre de esta Casa de la Cultura— terminemos hablando de un libro imaginario y de un autor imaginario, más lleno de virtudes literarias que Jorge Luis Borges, quien por cierto tenía una salida genial cada vez que le pedían que hablara sobre un determinado autor: «A él, solía decir, prefiero alabarle que leerle». Procuraré, por ello, para no ser borgiano o carrionista, ser objetivo y sincero en la apreciación del libro de este buen amigo, ex compañero de aulas universitarias, muy conocido como penalista y defensor de los derechos humanos (esa tarea quijotesca que se hace tan ardua y tan incomprendida en un medio como el nuestro). En estos campos, ha publicado libros y artículos sesudos y documentados que lo han convertido en uno de los más prestigiosos especialistas del país y también reconocido en algunos países de América y Europa, donde ha vivido y trabajado.

Recuerdo, siempre, de aquellos lejanos años universitarios que me han venido con tanta nitidez a la memoria después de la lectura del libro, un viaje que hicimos con Santiago Argüello a Santiago de Guayaquil, para visitar y estudiar la estructura de la llamada Penitenciaría Modelo del Litoral, entonces regentada por un sacerdote de gran tenacidad, quien hacía lo imposible por mejorar las condiciones de vida de esos desdichados seres que se amontonaban peor que animales en las celdas de aquella inmundada cárcel. Ninguno de los dos sospechaba, entonces, que esa experiencia nos dejaría tan marcados. Fue una especie de compromiso que adquirimos para luchar contra las injusticias y los infortunios de los seres humanos, para adentrarnos en sus atormentadas almas (ya sea escribiendo o litigando). La vida nos fue señalando rutas y profesiones distintas y, ahora, después de tanto tiempo, la literatura nos vuelve a unir. Por ello sentí una enorme alegría cuando Santiago me visitó y me contó que se convirtió en cuentista. Para ello, para celebrar este ingreso de Santiago al gremio de los cuentistas, he escrito esta nota que he titulado sobre su libro de cuentos.

#### EL CAMINO DE SANTIAGO

No me refiero, claro está, al camino que toman los peregrinos cristianos por esas bellas tierras del norte de Europa para llegar a Santiago de Compostela, cuna del apóstol que decapitaba moros (y que hoy podría ser sin duda el santo de otras cruzadas y de otras infamias, el santo que se cuelgue en despachos ovals), sino al camino por la literatura que de improviso ha tomado Santiago Argüello Mejía, quien publica su primer libro de cuentos, *Cuesta arriba*, en la Editorial de la Casa de la Cultura «Benja-

mín Carrión», la misma que —de un tiempo a esta parte— ha cobrado por fin un nuevo dinamismo y presenta obras de autores interesantes.

Y el camino de Santiago resulta interesante, no solo porque va cuesta arriba en su ciudad atrincherada de iglesias y cantinas, describiendo a las gentes que brotan del pasado y se repiten —cual fantasmas testarudos— en el presente; sino también porque toma atajos y senderos que nos enseñan otros mundos y otros seres. La mujer del difunto, por ejemplo, en cuyo cuerpo espectacular se dibuja un triangulo amoroso y la cobardía engalanada de suicidios y dudas. La tía Lucky, esa falsa mecenas asentada como miles de ecuatorianos (desarraigados y rotos) en los Estados Unidos de Norteamérica, quien envía periódicamente «money orders» a cambio de cartas de amor del sobrino leal y paciente que levanta con ese dinero una casa ¿o un sueño?, para aplacar los rigores del destierro; una casa que termina siendo expropiada y convertida —por ese mismo sobrino— en cuna de otros amores y otros rencores. Amarga metáfora del desarraigo.

Y de pronto el camino de Santiago trasciende las fronteras y entra en territorio centroamericano, en El Salvador concretamente, esa tierra martirizada y pródiga, el Pulgarcito de América que decía Gabriela Mistral y cuyas historias prohibidas de represiones y desgobiernos y desamores fueron contadas con tanta maestría por Roque Dalton. En este país entra Santiago (como narrador omnisciente y omnipresente) y se topa con un campesino de manos de lavandera quien le guía a través de su relato por sendas tortuosas de exilio, persecución y esperanza. Y también el camino de Santiago incursiona en el humor —sutil e inteligente— cuando nos cuenta esa historia deliciosa del confesor confesado en la cual una mujer de belleza admirable —de la que salimos prendados— aparece envuelta en velos místicos y en poses redentoras.

En fin, el camino de Santiago no es solo cuesta arriba —como reza su título— es un camino que sube y baja, que incursiona en diversos territorios del alma humana (valga la reiteración) con la habilidad de un viejo narrador. Tal parece que este amigo traía dentro de sí la literatura desde siempre, como una especie de savia secreta, de sangre que puesta a chorrear sobre el papel cobrara formas diversas, como aquellas plantas de mandrágora (esas que surgían de la tierra fermentada por el semen de los ahorcados, al decir de las leyendas medievales). Formas que sirven para hacer un homenaje a la memoria del padre obrero y a la primera novia (en un juego de espejos con el pasado); y, luego, saltar hasta el presente y fragmentarlo y bifurcarlo —por algo es camino que como el río nunca se repite— en los cuentos «Consignación» (un bello recuento poético de los años compartidos y rotos puestos en los labios de un viejo enfermo) y «Sordera» (otro diálogo —tal vez más débil desde el punto de vista narrativo— de esposos mordidos por la mala costumbre y el hastío). Camino o río que riega la planta engañosa de la Malandra (de la familia de las vanidófilas), magnífico relato corto —casi una viñeta— sobre el peligro que representan esos seres (tan frecuentes en las familias vegetales, animales y, sobre todo, humanas) de apariencia inofensiva pero que puestas a crecer terminan ocupando lugares desproporcionados en jardines de la vida y se convierten en peligros, en hachas que cortan la mano que los cuida y alimenta. La malandra, esa venganza al decir del autor, vale lo que todo un libro. «Basta que en un libro de poemas —decía Octavio Paz— exista un poema válido para justificar mil veces ese libro de poemas».

El camino de Santiago se cierra finalmente con tres saltos: uno para describir el efecto de las manos calientes (cuánta presencia tienen, por cierto, las manos en este libro; si tuviésemos que buscar un símil tal vez habríamos tenido que encontrarlo en algunos cuadros de Kingman: manos que se abren y se cierran, manos calientes o frías, manos protagonistas, en definitiva); otro salto, casi una pirueta sobre el océano-mar, para recordar la casa europea (la casa belga concretamente) habitada por un pacifista que termina de experto en armas convencionales (retrato en sepia de estos días sombríos en los cuales se hace la guerra en nombre de la paz y se masacra inocentes con el pretexto de matar tiranos), una artista decadente, una niña obsesionada y deformada por el orden perfecto, temático y desesperante de los habitantes de aquella región nórdica; y un inmigrante latino que llega en intercambio estudiantil a alborotar ese mundo perfecto y cuadrado; y el último salto de este camino de Santiago es —no podía ser de otra manera— para marcar el inevitable retorno a la tierra andina, subido en un tren destartado de 1928.

Suspira Romualdo —dice Santiago en el cuento «El perro del retorno»— repleto de pasado, haciendo cuentas que no ha tomado el tren del retorno por años, que no es capaz de entrar con seguridad, pero que cuenta en veredas y poblados en los que el tiempo ha hecho su tarea deletérea.

Así termina el camino de Santiago, o tal vez comienza, con un periodista lleno de nostalgias que ha recorrido todos los caminos de un mundo en guerra —otra vez la guerra— y regresa en un tren decrepito para encontrarse con puertas que se cierran, iglesias que se caen en pedazos y ojos hostiles que miran detrás de los postigos. La ciudad, en definitiva, donde comenzó el libro, donde comenzó el camino, serpiente que se muerde la cola, círculo perfecto.

Un libro, en definitiva, lleno de doloroso realismo y de ternura. Un libro que habría podido calificarse de promesa adolescente si habría sido escrito —o publicado— hace veinte años (entonces me habría encantado invitarlo a Santiago a nuestras sesiones de taller en las cuales armados con todo el fervor juvenil acuchillábamos sin piedad el exceso de adjetivación, las situaciones banales o la falta de rigor); pero que ahora podemos decir —con plena seguridad— se trata de un aporte a la narrativa de este país por parte de un autor que a través de la palabra transmite una vida rica de casi medio siglo. Nunca es temprano o tarde para entrar en el pantanoso y terrible y maravilloso camino de la literatura. Rimbaud terminó toda su obra a los veinte años y Henry Miller comenzó su obra más valiosa después de los cuarenta. No hay reglas ni recetas. Hay escritores que a los cincuenta años están pensando colgar los botines de cuentista para comenzar sus libros de memorias. Mientras que hay otros, como Santiago, que al filo de los cincuenta comienza a escribir cuentos; o Pepe Carrión, la hija de Benjamín, el santo laico patrono de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, quien ha publicado, en la Editorial de la CCE, un libro de cuentos cuando ha pasado ya de los setenta y se ha convertido en la más novel cuentista de la Patria.

Pero no se trata de comentar las edades de los escritores, sino de saludar y celebrar el primer libro de cuentos de un amigo. Quien lo lea quedará —como yo he quedado— con la sensación de haber transitado por otros mundos y otros tiempos, o, si-

guiendo con el símil del comienzo, de haber recorrido —cual peregrinos del siglo XXI— este zigzagueante camino de Santiago que va de las colinas de los Andes a las selvas centroamericanas y de allí a las frías tierras europeas, para terminar en las mismas colinas y con las mismas gentes —nosotros— que le miramos felices detrás de los postigos de esta ciudad que generosa nos alberga.

*Galo Galarza*

**Carolina Andrade,  
REVISTA Y REVUELTA,  
Quito: Eskeletra, 2003, 114 pp.**

Leer una revista resulta un desafío sumamente placentero y, aunque a veces nos parezca lo contrario, estas publicaciones no están revueltas. Tienen una invisible estructura que es el hilo conductor del lector por sus páginas, así como lo propone en esta obra Carolina Andrade, periodista y escritora que apostó por involucrar de varias formas el estilo de los medios de comunicación de masas y la innegable influencia que tienen en nuestro comportamiento cotidiano.

Si empezamos por el formato, ya la portada de *Revista y Revuelta* nos invita a echar una hojeada a un mundo diverso: desde la muerte y el asesinato hasta el de los robos y la farándula. ¿Temas de ficción? Sí, en este caso específico y no, si miramos nuestra más cercana realidad.

El hilo conductor de este libro de cuentos nos lleva por el camino de una actualidad de primera plana, del manejo del dinero, de la crónica roja, de los sucesos del país, de la gente, del estado y cuidado del cuerpo y la mente, de la caricatura y hasta de los comerciales, aspecto importante de toda publicación periodística. Como lo afirma Néstor García Canclini, «el consumo es el lugar donde las clases y los grupos compiten por la apropiación del producto social; es el lugar de la diferenciación social y de la distinción simbólica (...) es un sistema de integración y comunicación y es también el escenario de objetivación de los deseos».

Para el periodista colombiano Héctor Troyano Guzmán, las revistas son las que han revolucionado en casi todas las épocas el estilo periodístico. A ellas se debe la consolidación del estilo del reportaje moderno y el cultivo de un nuevo tipo de crónica vinculada por entero al cubrimiento de hechos noticiosos. El llamado «nuevo periodismo» surgió alrededor de revistas y suplementos de periódicos de Estados Unidos en los años sesenta. En *Esquire*, por ejemplo, tuvimos a un Hemingway escribiendo reportajes sobre pesca deportiva en el mar Caribe, los toros y el arte de narrar.

En las revistas el periodismo interpretativo encontró su sentido. En esta «segunda vista» de los hechos, si tomamos en cuenta el significado de revista, encontramos las claves para analizar la realidad. «Segunda vista, rever, revisar, analizar» son términos fundamentales a la hora de encontrar el propósito de las revistas, que cuentan además

con la fuerza que otorga la permanencia de la palabra escrita y con la ventaja de que pueden ser leídas en cualquier lugar y momento, oportunidades que no ofrecen los otros medios. Al igual que con los periódicos, se puede volver a la publicación una y otra vez para analizarla, citarla, compararla. Estas representantes del periodismo interpretativo buscan sentido a los hechos noticiosos que llegan en forma aislada y los sitúa en un contexto, les da sentido y los entrega a un lector no especializado. Para el chileno Sergio Campos, este tipo de periodismo debe clarificar los hechos, ponerlos en perspectiva y otorgarles un significado.

Para Antonio Gramsci, creador del término «periodismo integral», las revistas son uno de los últimos reductos de la prensa en los que puede hacerse el tipo de periodismo que él propone, aquel que no solo trata de satisfacer las necesidades de su público, sino que se esfuerza por crear y desarrollar esas necesidades y estimular en un cierto sentido a sus lectores, y aumentar su número progresivamente.

Pocas cosas hay que tengan más vida que la manera de hacer cultura y de hacer periodismo que proponen las revistas. ¿Por qué la elección del formato de este libro de cuentos? Quizás por la conciencia que tiene la autora sobre los medios de comunicación como corolario de los cambios de lo que se han llamado las tradiciones culturales, las prácticas de sociabilidad humana y popular para una aparición de los puntos de vista de lo local, el multiculturalismo y la globalización.

En esta obra los medios son reivindicados pero también condenados. Los relatos, conectados entre sí por la presencia, desde muchas perspectivas, de los *mass media*, acusan a los periodistas de crear la realidad que les conviene. Así sucede, por ejemplo, en el cuento titulado «Nota de carácter deportivo», donde la historia del profesor universitario que quiere entrar en política y no lo logra gracias a un extraño juego pactado previamente con su esposa, es resumida por la prensa bajo el titular de «El doctor Gastón Ramírez declinó su candidatura». ¿Dijo la prensa una verdad? El lector sabrá que no, que la prensa creó su propia verdad. O como el relato «Dantesco incendio», que propone de entrada cifras e imágenes: «Creía que el periodismo era dañino, que hacía inapropiados recortes de la realidad, que su repartición del tiempo era esquizoide, treinta segundos para decir que un millón de niños mueren en un país africano (Lucía: 'eso es internacional, a nadie le interesa'), cinco minutos para un accidental asesinato entre dos pobres diablitos alcoholizados (Lucía: 'logramos imágenes impactantes'), ni una milésima de segundo para los vivos que anónimos sostienen el mundo (Lucía: 'no caen en el concepto de noticia'). ¿Y el arte y la belleza? (Lucía: 'no hay televidentes para eso en nuestro país')».

Hay revistas que tienen como punto fuerte, pasearnos por muchos temas a la vez. Este libro de cuentos nos lleva por «El asesinato de Rita Larrosa» con mucho humor, al ofrecernos la inclusión de apuntes de la presunta muerta o al contarnos que el conserje-cazador de noticias, al tratar de encontrar el cadáver de la asesinada, «no sabía dónde empezar, así que, en un golpe de lucidez, decidió preguntarle a la mismísima muerta. Buscó en los clasificados esotéricos y encontró el nombre y la dirección de una médium experta en hacer hablar a los espíritus».

La ironía sigue en el cuento «Tarde de damas», donde la «superficialidad no es estupidez, es el arte de evitar hablar sobre las cosas que importan (...) ¿Cómo empezar tan siquiera a decir que nuestras historias individuales se desbocaron e irrespetaron el

camino que preveíamos con nuestra ingenua lógica colegial? ¿Cómo decir que no llegamos donde quisimos aunque así lo parezca, pues el espacio conquistado no nos satisface?» O en el cuento «Armonía con el universo», en el que «Rafael tiene quince años y me parece que es todo lo bobo que su edad le permite ser». Pero esta singular revista también nos hace escuchar las voces de los migrantes o los amores y desamores, encuentros y desencuentros de la pareja de locutores de un noticiario (quienes podrían ser de esos locutores que se ofenden si no son catalogados como «anchors», término anglosajón que les encanta).

La crítica se extiende a los ya tan famosos —y ahora aburridos— talkshows. En el cuento «Stripper», «los shows en los que se engañaba al público habían pasado de moda. De tanto ver y ver, el público lo había visto todo y se había desgastado su capacidad de disfrute». En el relato «Nuevo romance», el texto nos lleva por realidades reales y por referencias a realidades creadas por personajes casi tan de carne y hueso como Holmes o Poirot.

*Revista y Revuelta* ofrece un dominio de la realidad y de las formas periodísticas, pero también nos hace transitar por el mundo paralelo de la ficción. La frontera entre periodismo y literatura es, para algunos, tan delgada que se puede transitar fácilmente de un lado a otro, sin embargo, la línea divisoria existe. El periodista está íntimamente subordinado a la información y su principal fuente es la realidad. La ficción va mucho más allá de la información. El periodista debe resolver el qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué de un acontecimiento social y a la literatura, por el contrario, no le importa resolver preguntas sino plantear interrogantes... la realidad del escritor es interior, eterna e infinita. Carlos Fuentes dice que al traducir la vida en literatura, «el escritor exagera, añade algo que la vida no posee y quizás no deseaba, brinda un suplemento de imaginación, de lenguaje, que le resta a la biografía su cuota de mentira, verdad, potencialidad. La novela exagera, añade, extiende, dura y a veces perdura». En el cuento «Dantesco incendio» se afirma que «solo la realidad puede estar en las noticias, eso sí, siempre y cuando haya buenas imágenes de esa realidad». ¿Es la ficción real o es la realidad una ficción? Esa es quizás lo que intenta, o no, despejar *Revista y Revuelta*, a través de dramas particulares mediatizados y de discursos de voces sumamente locales, en ciertos casos, como la del profesor de matemáticas desmoralizado por tener que dar unas tortuosas clases a domicilio, en las que sus conocimientos no trascienden.

Dicen los expertos que una buena revista, que haya logrado cumplir su misión, tendrá un tiempo de vida útil, de permanencia junto al lector, de tres años. Otro de sus valores fundamentales está en su periodicidad. No es tan importante su forma y su contenido como la frecuencia con que esté determinada a salir, porque esa frecuencia es la que primero determinará su forma y su contenido. Hoy, las revistas están dirigidas a públicos cada vez más sectorizados, más restringidos. Así, podrían existir casi tantas revistas como cuantos públicos se puedan distinguir. Esta vez nos ha tocado a nosotros ser ese público reducido y solo nos queda esperar la siguiente edición. Pero, *Revista y Revuelta*, al ser una no-revista tiene un futuro promisorio.

*María Gabriela Gálvez Vera*

**Grínor Rojo**  
***DIEZ TESIS SOBRE LA CRÍTICA,***  
**Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2001**

Lo primero que destaca en *Diez tesis sobre la crítica* es el equilibrio entre voluntad didáctica y erudición teórica. No hay aquí oscuridad conceptual ni el intento de volver críptico el fluir discursivo responsable de la argumentación. Tal disposición es coherente con la intención del autor de aclarar en qué consiste la «borrasca crítica en la que navegamos», evitando la jerga especializada y utilizando solo el metalenguaje imprescindible. Consecuente con ese propósito expone sus avatares de intelectual latinoamericano, lo que ayuda a empatizar con un tema de suyo complejo. Nos permite además conocer los fundamentos desde los cuales habla, sus resistencias, sus expectativas y una posición ante el sujeto y el mundo que sobrepasa el ámbito meramente literario.

La intención del libro es cartografiar el trazado de la producción teórica de los últimos años, exponiendo sistemáticamente los fundamentos que regulan las principales tendencias de la crítica actual. Cada una de ellas es procesada a la luz de la tradición en la que se inserta, sin dejar de lado sus ramificaciones, continuidades y rupturas. Rojo no adscribe a ninguna de las teorías sin dar cuenta primeramente de sus aciertos, sus vacíos, sus contradicciones y los problemas que de ellas se desprenden. Todo este conjunto de interrogantes, unido a las propuestas del autor, son expuestas en las diez tesis que componen el libro.

1. Respecto a la primera tesis, ésta se refiere a la obsolescencia de las teorías que apelan a la literalidad del texto ficcional, cuya sustancia se opondría radicalmente al texto no literario. El autor revisa aquí las teorías que, superando tales divisiones, consideran que el aspecto retórico es la vía privilegiada para definir lo literario. Describe las contribuciones de algunos pensadores que comulgan con esa posición y remite al proceso de vínculos y desencuentros que se dan entre la retórica y la poética. Al hacerlo tiene como referencia el pensamiento de Paul de Man, cuyos aportes sintetiza advirtiendo de paso las insuficiencias de sus postulados. En cuanto a lo positivo, valora la proposición de una lectura retórica liberada de la codificación gramatical y la hipótesis relativa a la continuidad de la relación intencional que perfilan las emisiones lingüísticas. Sin embargo, considera que la propuesta del teórico belga es insuficiente para establecer una limitación entre el texto literario y el que no lo es. Su reticencia se basa en que la dimensión retórica puede estar presente igualmente en textos no ficcionales. A pesar de ello, considera que el texto literario es el producto más retórico de todos. No se refiere solo al planteamiento cuantitativo o al espesor topológico del mismo, sino al diseño retórico que compone, lo cual incide principalmente en la delimitación de su identidad. Acude a continuación a la teoría de Roman Jakobson para contradecir el argumento que adscribe la poética al campo de la lingüística. Rojo considera que la poética es una rama fundamental de la estética puesto que el texto literario es un objeto de arte y no solo un constructo hecho de lenguaje.

El autor se refiere posteriormente a la distinción que algunas perspectivas teóricas hacen entre un lenguaje imaginario y un lenguaje real. Al igual que Derrida, Rorty, Ea-

gleton o Todorov, pone en duda la eficacia del argumento que reduce lo literario al problema de la ficcionalización.

Otra vía por la cual se ha intentado definir lo literario ha consistido en entender la disciplina a partir de sus vinculaciones con la historia. Rojo sintetiza aquí la posición de Hayden White, quien plantea que entre el texto literario y el histórico no existe una diferencia sustantiva, puesto que ambos elaboran una determinada imagen de la realidad. Menciona en seguida a un grupo de autores que aseveran que la totalidad de los discursos, ya sean literarios, filosóficos o históricos, poseen el mismo *status* ficcional, es decir, son igualmente ficticios. Estima que esta posición es tan sospechosa como la que privilegia exclusivamente la dimensión retórica.

Con el fin de mostrar el panorama teórico de los años cuarenta, cincuenta y sesenta en América Latina, se incorpora el pensamiento de un par de autores de nuestra región que reflexionaron sobre el tema cubierto en esta primera tesis. El primer convocado es el mexicano Alfonso Reyes y su posición sobre la literalidad, con la que postula el carácter universal de la literatura y la naturaleza ficticia del objeto literario. Por su parte, y operando desde la misma base de mediación, Félix Martínez Bonati funda su pensamiento respecto a lo literario sobre bases esencialmente lingüísticas.

El autor concluye el primer capítulo planteando que las alternativas teóricas que sitúan el aspecto ficcional como elemento diferenciador de la naturaleza literaria de una obra, son continuadoras de una larga y vetusta tradición. Ya sea oponiéndose o avalando su continuidad, especulan teóricamente alrededor de una tendencia que ha mostrado claros signos de agotamiento y una evidente falta de operatividad.

2. La siguiente tesis libro enfatiza la conveniencia de hablar de textos y discursos más que de obra literaria. Por texto se entenderá el continente que rodea la plenitud significativa que se intenta transmitir, independiente del código semiótico activado para ese fin. El término discurso, en cambio, debe entenderse como la interacción dialógica de proyecciones sémicas unificadas y autónomas que conviven en el espesor textual. Se desprende de aquí que el texto puede estar integrado por varios discursos, estableciéndose entre ellos relaciones de convivencia o disonancia. Esta propuesta tiene como línea de filiación los alcances de la lingüística del texto, representada por autores como R. Beaugrande o Teun van Dijk y de la lingüística del discurso, con estudiosos tales como Michael Halliday y John Sinclair, entre otros. De ellos se extrae la diferenciación entre el sujeto de la semántica y el de la pragmática. Considera también Rojo las propuestas de Umberto Eco y Mijaíl Bajtín al respecto. Del primero rescata la hipótesis que entiende el contenido textual como un reticulado de mensajes diferentes, aunque estima que el texto no es *un* discurso con múltiples niveles de significación —tal como plantea Eco desde una perspectiva eminentemente lingüística— sino un conglomerado de discursos interactuando. De Bajtín recupera la idea de entender el texto como un contrapunto de lenguajes socioideológicos estratificados, responsables de su envergadura discursiva. Esta tesis de Rojo se nutre asimismo del pensamiento de Gramsci y de la relectura que de él han realizado Tony Bennett y otros teóricos australianos. Ellos han desarrollado un estudio sistemático de los condicionantes socioideológicos que regulan el verosímil textual de las obras estudiadas. Esta manera gramsciana de

concebir el texto como un diálogo entre múltiples flujos discursivos, coincide con la perspectiva de los críticos culturalistas ingleses y norteamericanos.

Es necesario destacar que a pesar de las coincidencias mencionadas Rojo se distancia de las posiciones anteriores al operar eclécticamente con diversas perspectivas de análisis y con un instrumental teórico proveniente de diferentes latitudes. Define su metodología como «transterritorial y multisistemática», evitando el enclaustramiento en una determinada corriente teórica. Su fundamentación se integra a una línea de pensamiento que abarca las contribuciones del psicoanálisis, la lingüística y la teoría de la ideología. Respecto al vínculo entre lingüística y psicoanálisis, son decisivos los postulados de Jacques Lacan cuyo procesamiento temprano inició Emile Benveniste desde su propia disciplina. Según Rojo, la contribución de éste consistió en pensar la lengua como expresión de una subjetividad que postula a un otro desde el cual es posible el diálogo. Quien posee el discurso se representa a sí mismo como desea verse y como espera que lo vean los demás. La lengua deviene así en estructura socializada en cuyo interior todo discurso es fundamentalmente un eje de acción y expresión de un mensaje que muestra y oculta. El analista del texto debería poder desentrañar ese nivel soterrado donde se expresan los dispositivos de un inconsciente que posee su propia legalidad y expresión. A partir de Benveniste ha quedado demostrado que en los textos se despliegan unidades secuenciales mayores, cuyo registro inconsciente es susceptible de develarse a través del análisis interpretativo. Es necesario enfatizar que a Rojo no lo motiva especialmente el tema del advenimiento pulsional u otra forma de inscripción de la matriz psicoanalítica, sino la posibilidad del texto de transmutar en unidades discursivas el alto espesor ideológico que rebasa la estructura consciente.

La propuesta de Rojo se conecta por otra parte con el pensamiento de Julia Kristeva, quien integró a sus investigaciones los aportes de Bajtín, Lacan, Bennett, Greimas y especialmente Emile Benveniste, de quien retomó el concepto de dicotomía entre lengua y discurso. A Rojo le parece operativa la distinción que Kristeva hace entre los conceptos de fenotexto y genotexto. Por lo primero se entiende una estructura de lenguaje que posibilita la comunicación a partir de una determinada legalidad. En cambio, con el término genotexto se alude tanto a los procesos de tipo semióticos (pulsiones y relaciones preedípicas) como al tránsito del *enfant* desde el estado imaginario al estado simbólico. El autor valora el aporte de Julia Kristeva, pero considera que en su formulación la dualidad freudiana consciente/inconsciente se confunde peligrosamente con la oposición que hace Lacan entre los planos simbólico e imaginario. Rechaza igualmente su planteamiento referido a la falta de potencia comunicativa de los discursos subalternos del texto.

Al interior de esta segunda tesis se incorpora el problema de la unicidad de los textos literarios. Desde la perspectiva de Rojo, la reflexión sobre dicho tópico ha desembocado en un problema sin solución. Ello se evidencia en las investigaciones de los teóricos del fragmento como D. Kritzman —las cuales no alcanzan una verdadera coherencia— y Anthony Easthope, cuya hipótesis acerca de la inconciencia del texto resulta confusa y antojadiza.

Rojo problematiza el intento de vincular el tema de la unicidad textual con la tesis de la plurivocidad discursiva que lo habita. De esta misma inquietud surgieron en los años sesenta, propuestas de estudiosos que ofrecieron un sólido instrumental de

análisis para reforzar la condición inmanente del texto. La propuesta estructuralista, encabezada por Gerard Genette, postulaba la existencia de una estructura subyacente a la obra, poseedora de una legalidad interna o principio de inteligibilidad. Sin embargo, esta posición es felizmente superada por Roland Barthes, al afirmar que la unidad del texto no radica en su estructura interna sino en la figura del lector. Es en él donde la multiplicidad de escrituras que conviven en el texto detienen su fluir y hacen posible acceder al significado. El problema es que esta tesis desembocó más tarde en una posición radical que transformó al texto en un «territorio carente de asignaciones territoriales, sin demarcaciones ni cercos visibles, es decir, en la dispersión».

Del juicio de Rojo se desprende que el problema de la unicidad del texto solo puede estudiarse a partir de su semiosis. En ella están involucrados —y aquí resuena el pensamiento de Peirce— el signo, su objeto y su *interpretant*. Propone que el nivel de significación textual es consecuencia de una intersección producida entre los discursos convocados, el objeto de los mismos y el horizonte de expectativas que los articula. Es en dicho horizonte cultural donde radica finalmente el sentido de un texto. Develar su significado exige imperativamente atender la dinámica: producción/consumo.

3. La tesis número tres aborda el tema del multidialógico que los discursos del texto entablan con los provenientes del ámbito extratextual. Una propuesta semejante fricciona las teorías que postulan la autonomía del texto y la autorreferencia del mensaje. Ellas alcanzaron su máxima expresión en la neocrítica norteamericana de los años cuarenta y cincuenta, redundando en análisis intrínsecos que evitaban cualquier referencia a los contextos con el fin de reforzar la autonomía del objeto literario. Para Rojo ésta es una posición inoperante, como lo es también el intento de constituir una historia de la literatura pensando que se trabaja con un objeto independiente de las determinaciones históricas. Tal conceptualización posee su fundamento teórico en la antigua escuela formalista rusa, cuyos exponentes se vieron presionados a incorporar la dimensión histórica en sus análisis, debido a la coyuntura política de 1920. Rojo, como lo hizo Trotsky en su momento, piensa que el Formalismo es heredero de una tradición filosófica que enfatiza los contenidos inmanentes de la conciencia. El carácter ahistoricista de esta filosofía derivó en un enfoque eminentemente sincrónico como en el caso de la lingüística saussureana y en estudios literarios que expulsaron de sus análisis la dinámica histórica. Sin embargo, a pesar de su ahistoricismo, los formalistas dieron cuenta de la complejidad del objeto literario e integraron el concepto de diacronía a sus perspectivas teóricas.

Se exponen a continuación los fundamentos culturales, sociales e ideológicos que sostienen la tesis de la autonomía textual. La explicación sobrepasa aquí la contingencia literaria para erigirse finalmente en una hipótesis acerca de la realidad del arte y su incidencia en el contexto histórico. Así, el inicio de la modernidad estaría signado por el reemplazo de lo sagrado por lo estético, desplazamiento que adjudica al arte un rol privilegiado para los efectos de realizar una transformación cultural, pero no las herramientas simbólicas adecuadas para tal misión. Rojo se propone explicar las causas de esa conducta y develar las relaciones entre la moral burguesa y su concepción del arte. La indiferencia de la burguesía respecto de la actividad literaria es resultado de una posición que concibe el arte como una actividad ingrátida que se realiza fuera de las vi-

cisitudes del mundo social. Su función consistiría en embellecer el mundo real, inspirándose en contenidos que rebasan el orden visible. En ese contexto, el artista de la modernidad es percibido y a la vez se asume como un elemento accesorio y desechable. Esta doble percepción redundante en lo que Hegel señala como la carencia de espíritu absoluto que el artista advierte en el cotidiano de la burguesía. Dicha situación ha trascendido al presente y se evidencia en la actitud de «los burócratas que dicen hoy representarnos en las instituciones de la república».

El autor remite en seguida a la tesis de Schiller que otorga a la creación artística la cualidad de posibilitar el diálogo del ser humano consigo mismo y con la sociedad. El problema es que más allá del arte se ha instaurado un silencio persistente que ha derivado, a través de complejas mediaciones, en el aislamiento del artista, en su (auto) marginalización y la consecuente deformación mitificadora de su actividad. Ello ha redundado en que la práctica estética tienda a autonomizarse bajo el prisma de la especialización de los saberes. Según Pierre Bourdieu, desde fines del siglo XIX el arte supuestamente verdadero ha estado destinado a una élite privilegiada que justifica la experimentación escritural y la autocomplacencia en sus propios códigos. La hipótesis de Rojo señala que tanto el argumento puramente estético como la tesis de la inmanencia textual, se generan desde el interior de la mentalidad burguesa. Coincide en este aspecto con Terry Eagleton al plantear que el criterio de la autonomización del objeto artístico es principalmente ideológico y funcional a las necesidades del sistema capitalista. Al transformar el producto artístico en mercancía descontextualizada se refuerza indirectamente su dimensión autorreferente y se lo aísla de las demás prácticas sociales. Estas lo perciben como una actividad evasiva de las contingencias de un sistema fundado en la competitividad y el individualismo. Rojo, al igual que Eagleton, considera que en el advenimiento de la tesis sobre la autonomía textual se articulan tres grandes entidades: el capitalismo inicial, la construcción de una nueva ideología con su correspondiente modalidad de sujeto y el autonomismo estético. Por otro lado, tanto el formalismo ruso como la nueva crítica norteamericana y los diversos estructuralismos europeos poseen un antecedente de larga data en el pensamiento occidental. La génesis de sus propuestas se vincula con el devenir de la conciencia moderna, cuyo exponente paradigmático es el artista de la actualidad y las complejas determinaciones que lo cruzan. En él radica la paradoja en la que se debate, esto es, el sentirse imprescindible para una sociedad que ha creado en él esa ilusión, al tiempo que lo juzga prescindible y desechable.

4. La cuarta tesis remite al tipo de conexiones que se producen entre los discursos que habitan en el texto. Ellas pueden ser de complicidad, de coexistencia pacífica o de contradicción. Lograr distinguir tales complejidades discursivas puede ayudar a resolver una serie de problemas teóricos que permanecen todavía sin solución. Es el caso de las artificiales oposiciones binarias que los análisis más conservadores de la cultura han instalado en el escenario de la reflexión estética. Para reforzar su tesis, Rojo se refiere a las contribuciones de crítica práctica de Rolena Adorno en sus estudios sobre Guamán Poma de Ayala, donde afirma la existencia de formaciones discursivas que se superponen a la voz del autor y despliegan la escritura colonial. Rojo agrega que el texto de Guamán Poma está cruzado por discursos que se friccionan a partir de sus pro-

pías especificidades y formas de composición. En esta misma línea argumentativa se encuentra el análisis que realiza Adriana Valdés de los textos de Gabriela Mistral posteriores a *Desolación*, análisis en el que demuestra la existencia de varias identidades conviviendo tensamente y en constante metamorfosis.

Rojo explicita nuevamente su rechazo a las perspectivas teóricas que sostienen la inmanencia del texto pues considera que los discursos que lo componen son permeables entre ellos y porosos a una exterioridad con la que dialogan. El reconocimiento de esa doble condición deviene en imperativo fundamental en el caso de la labor crítica. Solo asumiendo tal premisa e integrando los aportes del psicoanálisis, la lingüística y la sociología, podrá realizarse una tarea verdaderamente fructífera. Rojo se detiene principalmente en la teoría de Jacques Lacan, cotejando su propia concepción de la textualidad con la del psicoanalista francés. Desde la perspectiva de este último, la constitución inestable y precaria de la identidad del texto es homóloga a la estructura que define la identidad del sujeto. Por su parte, Rojo sostiene que la ausencia de uniformidad que caracteriza la conciencia del sujeto se proyecta y desplaza hacia la complejidad textual. Así como el psicoanálisis afirma la presencia de contenidos manifiestos y latentes en el ámbito de la conciencia, el texto acusa igualmente tal doblez. De este modo es consonante con la estructura barrada del sujeto y por ello no puede ser procesado como si fuera una estructura monolítica. Hay que potenciar más bien su discurso latente para que exprese lo que el discurso manifiesto oculta en su aspiración de ser procesado de manera unívoca. Similar a la propuesta de Foucault de hacer «chirriar» los escritos de Nietzsche para volverlos más productivos, la intención de Rojo es aplicar sobre los textos una estrategia de develamiento. El crítico no debe aspirar a una correcta interpretación de los mismos sino a percibir lo invisible en la superficie textual, ya que «el texto es siempre más de lo que él conoce y/o nos da a conocer sobre sí mismo». Es necesario advertir que Rojo no está proponiendo una lectura psicoanalítica sino incorporar algunos de sus postulados con el fin de reforzar su propia hipótesis acerca de la plurivocidad textual. Coincide en este sentido con Pierre Machery respecto a la existencia de un excedente discursivo que nunca asoma en la superficie del texto: «Lo que el texto sabe de y dice sobre su significación es su contenido semántico y lo que no sabe o no quiere saber y no dice es su contenido pragmático». En este segundo ámbito de significación debe operar el crítico si quiere realizar una labor creativa y fecunda. Un ejemplo de ello es el propio trabajo de Rojo en torno a la poesía de Gabriela Mistral, análisis que sacó a luz la complejidad discursiva del texto mistraleano, a partir del despliegue de cuatro modalidades ideológicas y estéticas distintas.

Como se desprende de la reflexión anterior, la elaboración de un método que permita trabajar con los contenidos latentes del texto abre grandes expectativas para el análisis crítico. Este dispone de variadas alternativas teóricas que hacen posible dicha tarea. Son operativas para ese fin las propuestas de Hjelmslev, que distinguen los planos connotativo y denotativo del lenguaje, de Emile Benveniste, que diferencia el sujeto de la enunciación del sujeto del enunciado, y las de Austin y Searle, quienes distinguen entre los aspectos locutivo e ilocutivo de los emisores concretos.

5. La siguiente tesis se refiere a la existencia de modos discursivos que son los que dinamizan la trama histórica y posibilitan la práctica de la comunicación literaria. Au-

tores y lectores adoptan y procesan dichos modos de acuerdo a sus particulares formas de dialogar con los textos. Los modos discursivos son estructuras generales y abstractas que poseen un desarrollo histórico que exige ser tomado en cuenta por el análisis textual. El trabajo crítico debe periodizar ese material para hacer operativo el concepto de formación discursiva, esto es: «una estabilización significacional y cronológica de la materia histórica textual concreta que se produce a consecuencia de la imposición sobre la materia de un cierto orden y una cierta jerarquía». Cabe destacar que la existencia de textos hegemónicos y subalternos en un determinado momento histórico es consecuencia de la variedad de discursos activados según una determinada jerarquización de los mismos. Por otro lado, el cómo procesa la lectura tal jerarquización discursiva no es independiente de la realidad social y las determinaciones políticas en las que se juega la lucha por la hegemonía cultural. Los cambios de formaciones discursivas, sea por razones externas o internas, son consecuencia de transformaciones que regulan el devenir histórico. Ellas transforman la jerarquía y composición de los modos discursivos atingentes a las demandas de cada época, readequándolos a las nuevas contingencias.

Después de acentuar la pertinencia del concepto de formación discursiva, se plantea la necesidad de estudiarla teniendo como referencia los vínculos existentes entre producción y recepción discursivas. En el plano del análisis textual ello implica atender a esa doble instancia y para ello se debe generar un modelo teórico liberado de los vicios reductivos en que incurrieron tanto los estudiosos de la producción como los de la recepción. Respecto a esta segunda teoría, se considera riesgosa la incorporación del postulado posmoderno que otorga al significante una autonomía absoluta y entiende al texto solo como la proyección imaginaria de quien lo interpreta. Desde esa perspectiva, la significación radica —dada la infinita semiosis del signo— exclusivamente en la conciencia del lector y por ello no posee límite alguno. Con el fin de superar esta desmesura teórica, Wolfgang Iser postula que la obra no es reducible a la mera realidad del texto ni a la pura subjetividad de la lectura. Ella se ubica en un espacio intermedio entre el autor y el lector, dejando espacios vacíos para que éste los llene. Rojo critica esta propuesta de Iser básicamente por dos razones. En primer lugar, considera que su tesis acerca de la indeterminación de la obra es particularmente difusa. Por otro lado, señala que si ésta se ubica en un espacio que media entre al autor y el lector, habría que determinar cuál es ese lugar, lo que Iser no hace.

En cuanto a la figura del lector e intentando despejar el problema de la subjetividad desmedida, se considera más productiva la tesis de Umberto Eco que remite al proceso de significación que el signo lingüístico desarrolla. Ella apunta a la existencia de un ámbito de significación donde reposa finalmente el signo lingüístico, alcanzando la necesaria sustantividad. Eco neutraliza de esta manera su tesis acerca de la polivalencia interpretativa de la obra abierta y sienta las bases de su hipótesis sobre el lector modelo. Como ha sido habitual en el transcurso del libro, la adscripción de Rojo a la tesis de Eco es solo parcial. Rescata la idea del «piso peirceano» donde ancla el signo, pero no las implicancias que conlleva el difuso concepto de lector modelo.

Una vez hechas ciertas aclaraciones metodológicas, se afirma la necesidad de entender el texto no por lo que es sino por su no ser lo que son los otros textos. De esta manera será posible abordar el problema de la significación, evitando utilizar manio-

bras interpretativas confusas. A partir de tal operación metodológica es posible concluir que «la significación se produce en el punto de encuentro entre la articulación de los discursos que forman el texto más un lector y una mediación cultural que es la que falta al lector para acceder a una percepción totalizadora de lo que ha leído». El autor recoge aquí la idea del *interpretant* peirceano —es decir, lo que se crea en la mente cuando ésta se enfrenta a un signo— para concluir que en la operación de leer el *interpretant* son justamente los modos discursivos ejemplares que habitan en las conciencias del autor y del lector. Dada la pertenencia de tales modos a una determinada formación discursiva, ambos polos de la comunicación literaria realizarán sus particulares formas de semiotización. Es necesario destacar que las formaciones discursivas están constituidas por determinados *corpus* de textos. Como totalidad historiable y significativa, su razón de ser radica en los grupos de lectores que desarrollan similares maneras de leer. Tal coincidencia es producto del uso similar que ellos hacen de un determinado conjunto de modos discursivos ejemplares.

De lo anterior se desprende que una propuesta seria de análisis debiera atender principalmente a tres frentes de importancia: el conjunto de relaciones que se establecen entre las formaciones discursivas de los lectores, la posición que ocupan estos al interior de una formación discursiva y las formaciones discursivas de las que han surgido los textos. Una estrategia de análisis como ésta permitirá superar ciertas posiciones extremas: «la de una historiografía arqueológica que delimita el carácter del período a partir de la dialéctica entre un grupo de textos y los lectores de la época en que fueron producidos y por otro lado una historiografía presentista para la cual lo único que puede hacer el lector de hoy es desengañarse de que el texto posea una sustantividad». Se propone aquí una crítica esencialmente práctica, que asuma como procedimiento un sistema basado en la dinámica de la detección y la atribución. Con esto se alude a la necesidad de tener en cuenta los dos ámbitos interdependientes en que se realiza la historiografía. El primero de ellos se refiere al imperativo de construir la historia desde ella misma, aplicándose a detectar nítidamente su sistema textual. El segundo apela a la necesidad de configurarla desde nuestra capacidad de asignarle sentido, lo cual es potenciado desde nuestra formación discursiva y de la activación de los modos discursivos seleccionados de la contextualidad histórica. Una periodización como ésta hará posible la constitución de principios metodológicos que permitirán trabajar con la dualidad texto-contexto de manera coherente y equilibrada.

6. La sexta tesis señala que los discursos exteriores al texto son partes integrantes de éste como también de los discursos que lo componen. Tal propuesta conlleva implícitamente la postulación de una crítica intertextual que tenga como objeto de estudio los textos que interactuaron en su tiempo con el texto analizado, los que se relacionaron con él posteriormente y los que se activan hoy en nuestra lectura. El problema radica en decidir cuál de ellos posee mayor relevancia para los efectos del análisis crítico, procedimiento en extremo sensible ya que involucra criterios de selección y valoración. Rojo asume el riesgo pues considera que el acto de elegir y actuar libremente se sostiene en la necesaria adscripción a un fundamento epistemológico y estético particular. En dicha tarea de selección el crítico se enfrenta a una tradición de pensamiento que ofrece criterios diferentes para realizar ese fin. Uno es la pertenencia a una

filosofía sometida a una determinada concepción del mundo y a una estructura de valores definida. Tal posición induce a pensar nuestro discurso a partir de específicas y determinadas formaciones discursivas, tal como hace la crítica marxista al buscar en el discurso su filiación en el orden económico. La otra opción del crítico es apelar a su mundo subjetivo puesto que su capacidad de análisis, supuestamente liberada de toda presión ideológica, no ha logrado ser deformada por los vicios de la formalización. Este es el caso de la crítica de inspiración nietzscheana, que percibe la interacción de los discursos solo desde la perspectiva del poder que unos ejercen sobre otros.

Rojo se detiene extensamente en el problema de la determinación. Según sus planteamientos, realizar un estudio científico de la literatura implica vincular este concepto con las ideas de causalidad y totalidad estructurada. Es necesario destacar que al interior de esa totalidad existe siempre un discurso de mayor jerarquía y gravitación que los restantes. La tarea del crítico será visualizar cómo ese discurso hegemónico se relaciona con la totalidad del texto.

Las corrientes teóricas que han reflexionado sobre este tema incorporan el concepto de determinación a partir de reelaboraciones del pensamiento de Engels, Sartre y Althusser. Uno de los teóricos citados es el neohistoricista estadounidense Stephen Greenblatt, cuya tesis acerca del carácter dialogante de los discursos coincide con los planteamientos de Rojo, quien sin embargo discrepa con la idea que postula la relación horizontal de los discursos y la ausencia de toda determinación o relación jerárquica entre ellos. Por otro lado, esta «hipótesis contextualista del mundo» se opone a una tendencia que enfoca el problema del determinismo a partir de la recuperación del pensamiento de Gramsci. Son los teóricos australianos, con Tony Bennett como figura representativa, quienes han desarrollado sus investigaciones teniendo como referencia el concepto de hegemonía y su relación con la idea de totalidad. El desplazamiento de esta concepción de la dinámica social hacia el ámbito de la literatura es lo que permite hablar de *totalidad textual* de un texto. Ello apunta a la existencia de una red de discursos que en él se convocan, siendo uno de ellos el que determina el carácter de la totalidad, pero sin anular la potencia de los otros. Tal línea de reflexión —desarrollada con los aportes de Gramsci, Bennett y Woollacott— convence más a Rojo que la tesis de los neohistoricistas de EE.UU., justamente por las resonancias teóricas implicadas en el concepto de totalidad textual.

A continuación se apela a la necesidad de que el análisis crítico se concentre en el tema de la hegemonía de los discursos, procedimiento que integra la dimensión histórica y la formación discursiva pertinente. El concepto de determinación es concluyente respecto al trabajo disciplinario pues solo a partir de él será factible establecer totalidades históricas. Se enfatiza además que la dimensión histórica de un texto se funda y revela en su constante dialogar con otros textos. Un trabajo crítico serio tendrá que delimitar el radio de acción de ese diálogo, trabajando con aquellos textos cuya homogeneidad se ajuste a una extensión que deriva «de la relativa homogeneidad de la historia concreta y de una cierta articulación histórica que estabiliza las reglas de acuerdo con las cuales se entabla la lucha por la hegemonía cultural».

7. La séptima tesis se aboca al problema de las relaciones entre discurso e ideología. Según Rojo —basándose esta vez en el pensamiento de Althusser— todo discurso

es representación de una ideología, entendiendo por ello la expresión de «lo vivido». Tal formulación concuerda con el pensamiento de Bajtín/Volosinov, especialmente en lo que refiere a la coincidencia entre ideología y signo o, en términos foucaultianos, entre la experiencia y el discurso que la sostiene. No se trata de negar la realidad sino de enfatizar que ésta no es independiente de la ideología que mediatiza nuestro vínculo con ella. En este sentido, «ninguna experiencia es pura, toda experiencia es ideológica» y por otro lado «ese filtro ideológico es un filtro textual y discursivo».

Se procede a revisar el concepto de ideología de Althusser, reformulando algunos de sus postulados. Las relaciones entre ideología, existencia y medios de producción como también el análisis del tránsito que va desde el dominio ideológico al científico, son presentadas con claridad expositiva y una encomiable capacidad de síntesis. Al igual que pensador francés concibe al sujeto a partir de su textura ideológica, devaluando así la cantilena posmoderna que proclama la muerte de las ideologías, pero discrepa con él en dos puntos fundamentales. Por una parte rechaza que el nivel ideológico posea un carácter imaginario y por otro niega que sea únicamente la ciencia la disciplina capaz de develar la realidad. Desde su perspectiva lo real no es patrimonio del saber científico. Adjudica tal error conceptual a una equivocada lectura que Althusser habría realizado de la obra de Freud y Lacan. Rojo estima que la ciencia actúa igualmente en el terreno de la ideología puesto que es una más de sus expresiones. Discrepa con el postulado de Althusser que entiende la ideología como una configuración homogénea, compacta y definitiva pues considera que el sujeto se constituye en la interacción de **varias** ideologías que se le ofrecen como posibilidades abiertas y susceptibles de reelaboración. Tal situación hace posible que el sujeto escoja una alternativa no coincidente con la ideología hegemónica en un determinado contexto social. Elegir una ideología implica orientarse desde la realidad y desde la verdad, situación que exige preguntarse desde qué realidad o verdad se escoge. Según Terry Eagleton, la verdad radica en la conciencia de una clase social históricamente progresista y se escoge siempre desde aquellas ideologías que han demostrado más plenamente la capacidad de inaugurar una experiencia de vida liberadora. Solo así el sujeto podrá imaginar determinadas coordenadas de acción, establecer criterios y realizar su construcción del mundo. A diferencia de Eagleton, Rojo observa que el registro experiencial no es necesariamente liberador pero sí eminentemente dinámico. Por ello no puede limitarse a una consistencia única. Vivir en la ideología y el capitalismo no implica que ellos estén plenamente consolidados. Se comportan, más bien, como realidades porosas que contienen en ellas mismas el germen de la contradicción.

Rojo discrepa igualmente con el planteamiento althusseriano que adjudica a la ciencia, al proletariado y a las clases progresistas, la capacidad de hacer visible los errores de la ideología y la posibilidad de otorgar los medios para su eliminación. Afirma que tal argumento confunde los efectos con las causas ya que somos nosotros los que otorgamos a esas entidades la cualidad de ser receptoras de nuestros propósitos de generar una sociedad más justa. Tales expectativas pertenecen al mundo social y debemos apoyarnos en ellas para superar el desánimo posmoderno. Una tarea de este tipo exige reinventar una noción de sujeto activo y articulado a una colectividad que le otorgue un nuevo sentido de existencia.

Las conclusiones que se extraen de la tesis expuestas reafirman la condición múltiple y compleja de la ideología. Como experiencia de lo vivido es susceptible de contradicciones y no debe pensarse como entidad unívoca sino como posibilidad múltiple. Es necesario, por lo mismo, no hablar de ideología sino de ideologías que se friccionan adquiriendo diversos niveles jerárquicos.

8. La tesis número ocho postula que los textos presentan una amplia diversidad semiótica. El lenguaje escrito como el fundamento estético pierden así su absoluta exclusividad. El único requisito en esta apertura semiótica es el ajuste de la elaboración textual a las determinaciones del signo lingüístico. Se recupera aquí la argumentación que enfatiza el error de reducir la literatura al campo de la lingüística, ya que tal disciplina puede dar cuenta del arte como sistema de signos pero no como objeto estético. A partir de esa confusión han surgido posteriormente conceptualizaciones binarias tales como principal/secundario, centro/margen, etc. Es en este confuso escenario donde se inserta el problema del *canon*, fenómeno que concita un principal interés por parte del autor.

Desde la perspectiva de Rojo, la acérrima crítica de algunos estudiosos a la teoría del canon impuesta por Harold Bloom, revela la existencia de un doble argumento. El primero de ellos, de carácter técnico, alude a la devaluación que esos críticos realizan de los conceptos tradicionales de literatura, potencia estética, originalidad y otros términos que consideran obsoletos y carentes de interés. En cambio, el argumento político señala que detrás de la teoría del canon se oculta un poder que se impone sobre la cultura a partir de instituciones que la administran. Premunidas de una determinada estructura valórica, ellas regulan el gusto, imponen patrones estéticos y estructuran jerarquías con argumentos discriminatorios y elitistas. Por otro lado, esta corriente de pensamiento exige atender la voz de los excluidos por la arbitrariedad de las concepciones aristocratizantes de la literatura. Rojo advierte del peligro de esta posición que incentiva el ensimismamiento de tales grupos y termina volviéndolos funcionales al sistema.

Dada su innegable pertinencia, se incorporan aquí algunas reflexiones de Walter Mignolo alusivas al tema del canon. Ellas proponen desarrollar una concepción epistémica y no vocacional para estudiar los problemas alusivos al canon, evitando así la intromisión de valoraciones no pertinentes. Mignolo enfatiza la necesidad de pensar el campo de estudio no como un canon de obras literarias sino como un conjunto de complejas redes semióticas. El canon se entiende entonces como una parte del corpus mientras que el objeto de conocimiento viene a ser el corpus de los textos en su totalidad. En este contexto de pensamiento, los Estudios Literarios no se definen por los contenidos que abarca el campo de investigación sino por los principios metodológicos e ideológicos involucrados en la actividad crítica. Por lo mismo no es pertinente seguir hablando de ciencia de la literatura sino de semiótica textual o textos semióticos potenciados a la luz de los principios que regulan la práctica disciplinaria.

Cabe señalar que Rojo observa en el proyecto de Mignolo una inflexión aparentemente contradictoria ya que por un lado postula la desacralización del canon, pero al mismo tiempo deja traslucir la necesidad de que sea la práctica disciplinaria la que promueva el instrumental teórico y la metodología a seguir. Además de cierta reticencia a

la idea de una apertura semiótica sin restricciones, el proyecto de Mignolo no se libera totalmente de las expectativas asociadas a la disciplina desde los inicios de la modernidad.

A partir del comentario sobre Mignolo, el autor procede a exponer lo que fueron las grandes aspiraciones de la modernidad y cómo éstas se tradujeron en la crítica literaria. Desde el siglo XVIII se le asignó a tal actividad la misión de seleccionar y jerarquizar, según determinados principios y concepciones acerca de lo literario, al público lector. Esta función mediadora entre la obra y el público se concretó posteriormente en un saber especializado que terminó por erigirse en referente fundamental del pensamiento ilustrado. Sin embargo —y aquí se evidencia cierta incomodidad del autor— hoy en día son los periodistas quienes mediatizan la cultura y fijan el canon literario de la actualidad. La crítica teórica ha quedado así reducida a instituciones académicas que presionan a utilizar los mismos criterios para toda clase de textos. Como puede apreciarse, la práctica disciplinaria se debate hoy en el centro de una grave crisis pero ello no puede detener el estímulo de seguir indagando en todas las manifestaciones de la cultura.

9. La siguiente tesis se concentra en lo que actualmente se conoce como Estudios Culturales, entendiéndolo por ello una determinada práctica teórica, focalizada en el texto cultural. Se abre aquí una interrogante acerca de la sustancia de un texto que ha dejado de pensarse como texto literario, filosófico u otras nominaciones tradicionales. Una característica de esta corriente teórica es la amplitud del objeto de estudio y la apertura a todo procedimiento metodológico. Esta programada indeterminación es consecuencia de la incapacidad histórica de las disciplinas humanistas para abarcar ciertos temas. Según Rojo, el estado actual de los Estudios Culturales posee sus primeros antecedentes en la Inglaterra de los años sesenta, momento en que comenzó a reformularse el pensamiento marxista, debido a su escasa reflexión sobre la cultura y a su economicismo desmedido. Tal proyecto culturalista de izquierda estuvo representado por E. P. Thompson, Richard Hoggart y especialmente Raymond Williams. Este último propuso la tesis del materialismo cultural, que entiende la cultura como la materia de toda vida. Dicha posición ha sido después asimilada por Hoggart y los culturalistas Stuart Hall y Dick Hebdige, quienes se sacuden finalmente de toda adscripción al marxismo. Un segundo momento se extiende entre los años ochenta y noventa, etapa donde entran en su crisis terminal las comparticiones realizadas al interior de las ciencias humanas. Contribuyeron a esta nueva actitud los aportes de Lévi Strauss, Lacan y Althusser. Finalmente, esta sensibilidad alcanza su máxima expresión en el posestructuralismo y el posmodernismo, cuestionándose radicalmente las bases teóricas de las humanidades.

Rojo coincide con Homi Bhabha en la percepción de ciertos problemas de fondo en el ámbito de los Estudios Culturales. Ambos cuestionan la mezcla indiscriminada, en un mismo escenario teórico, de signos disímiles provenientes y a la vez generadores de constructos de significación incompatibles. Rojo colige del pensamiento de Bhabha que adjudicarle un signo homogéneo a lo que transmiten los diversos textos es incoherente con el imperativo de superar generalizaciones tales como tercermundismo y otras. Por su parte, Bhabha considera fundamental atender de qué modo se expresan las diferentes subjetividades de los grupos cuya voz no ha sido todavía escuchada.

Según la percepción de Rojo, a partir de las tesis de Bhabha y otros ha ido constituyéndose una línea de pensamiento rotulada como Estudios Poscoloniales. La conforman un grupo de intelectuales que provienen de diversos lugares del tercer mundo, pero viven y realizan su trabajo en las grandes metrópolis. Representantes de una formación teórica que recoge los alcances de la antropología cultural, el multiculturalismo y todos los derivados del posestructuralismo, desean inscribir su propia especificidad en el entramado teórico actual. Remarcando sus diferencias con la intelectualidad del mundo del cual provienen y de la metrópolis en la que habitan, postulan una lectura descolonizada de textos escritos por grupos marginales. Cabe destacar que el concepto de tercer mundo alude tanto al afuera como al adentro del primer mundo, situación que permite a estudiosos tales como Cornel West, declarar que se consideran pertenecientes al tercer mundo, a pesar de haber nacido en las grandes metrópolis. El intelectual poscolonial capitaliza productivamente su no pertenencia al sistema hegemónico y su particular especificidad de intelectual libre. Al mismo tiempo, su posición en el sistema le permite estar a la vanguardia del quehacer intelectual, sin necesidad de colmulgar con la ideología imperante en dicha cultura. En este sentido, los culturalistas intentan desmantelar el paradigma responsable de las políticas de inclusión y exclusión consolidadas estos últimos siglos. Utilizando con absoluta libertad el instrumental posmoderno, se abocan al tema de la marginalidad y de los grupos subalternos. Piensan que son los indicados para hacerlo ya que al vivir en la metrópoli y poseer una formación europea de la cual se han liberado, están en condiciones de realizar una auténtica práctica deconstructiva.

Después de sintetizar los procedimientos de la crítica poscolonialista, Rojo expone sus reparos a la actitud oportunista y contradictoria de sus miembros. Además de hacer ideología a través de un lenguaje supuestamente desideologizado, convierten la dramática experiencia del exilio en una situación casi deseable. Rojo, al igual que el africano Anthony Appia Kwame, afirma que la poscolonialidad está conformada por intelectuales cultivados en Occidente que terminan volviéndose cómplices del capitalismo y sus redes extendidas en la periferia: «No sólo se presumen de esta manera nuestros poscoloniales de adentro individuos incontaminados por la experiencia de la colonización sino que lo hacen desde el medio de los jugosos beneficios que esa misma colonización les depara».

10. El planteamiento central de la última tesis establece que el proyecto humanista y la compartimentalización del saber que lo ha caracterizado por más de tres siglos no pueden anularse como postula el discurso posmoderno. A pesar de sus evidentes deficiencias continúa vigente como proyecto de futuro y es desde él que será posible realizar las transformaciones necesarias de la sociedad. Rojo coincide con Jürgen Habermas en que el período de transición que estamos viviendo está llegando a su fin y ello exige replantarse lúcidamente los fundamentos de la disciplina literaria. La idea es evitar caer en infructuosas reelaboraciones de una matriz ya agotada, pero estableciendo al mismo tiempo los soportes estructurales de un proyecto cultural de real envergadura. Es evidente el rechazo que producen en Rojo algunas perspectivas teóricas contaminadas de un posmodernismo flotante y difuso, las cuales se limitan a dar cuenta de una indeterminada cultura de los intersticios, flujos, márgenes, bordes y otras nomina-

ciones igualmente ingravidas. Aspirar a un domicilio simbólico como el que Rojo postula, exige revitalizar creativamente el vínculo entre los seres humanos y el conocimiento. Superando el desánimo posmoderno y el individualismo generalizado se podrá inaugurar un proyecto de sociedad y constituir lo que se define como «el nuevo paradigma disciplinario». Rojo propone una modalidad de lectura cuya fundamentación sostiene que «los discursos comunican como si se tratara de síntomas o significantes a los que hay que leer consistentemente: aplicándoles un significado que transforme el elemento referencial al que nos remite ese síntoma, en un eslabón más dentro de una cadena semántica que forma parte de un universo de significaciones históricamente pactado y solidariamente compartido». Tal complejo de significaciones es posible de reconstruir dando cuenta del marco de inteligibilidad que contextualiza al texto como también de la potencia significativa de la cual es portador. Unido a ello es necesario atender al conjunto de lecturas que en el transcurrir del tiempo se han realizado de ese texto y por otro lado leerlo de acuerdo a las expectativas de lectura que definen nuestro presente. La idea es que el análisis textual logre develar la unidad del texto y para ello el crítico actual posee variadas propuestas metodológicas: la semiótica, el nuevo psicoanálisis, la deconstrucción, la teoría de la recepción en sus versiones europea y norteamericana, el bajtjanismo, la teoría de la ideología a partir de Althusser, de los neo-historicistas, los neoculturalistas, los neogramscianos, la teoría del género y la teoría poscolonial. Estas alternativas deben ser procesadas lúcidamente por el crítico latinoamericano, sin aferrarse ciegamente a ningún modelo proveniente de otras latitudes como tampoco rechazándolas solo por el hecho de ser foráneas. Es necesario asumir positivamente la tradición europea ya que también nos pertenece, pero adecuándola a nuestras necesidades.

Una vez aclarados los aspectos anteriores, el autor centra su atención en la realidad latinoamericana y las posibilidades de proyectar a futuro una sólida teoría crítica. Durante la década del sesenta y principios de la del setenta, el proyecto más completo de configuración de una teoría literaria hispanoamericana pertenece a Roberto Fernández Retamar. Coincidiendo con el autor cubano en algunos de sus postulados, Rojo discrepa de otros, especialmente del que sostiene que «una teoría de la literatura es la teoría de *una* literatura». El problema de tal argumento estriba en que tiende a cerrarse sobre sí mismo, reduciéndose de esta manera el concepto mismo de teoría. A partir de la tesis de Fernández Retamar se podría erróneamente concluir que también las modalidades analíticas, conceptuales e historiográficas, involucradas en el ejercicio crítico, debieran ser igualmente específicas. Tal interpretación primó en ciertos autores que consideraron, puesto que el objeto de estudio del cual daban cuenta las teorías europeas era distinto al nuestro, había que expulsar a esas teorías de sus análisis y construir una teoría puramente latinoamericana. Rojo considera equivocada cualquier forma de autoctonismo y concuerda con Ángel Rama al plantear que la respuesta a la aculturalización no implica la clausura de la influencia externa. Lo que ocurre es un proceso de readaptación e invención constructiva a través del cual se genera posteriormente una cultura distinta. Plantea asimismo que la oposición entre modernización y autoctonismo es consecuencia de una posición ideológico-política de los años sesenta, que ensambló artificialmente socialismo y nacionalismo por un lado y pensamiento marxista ortodoxo y autoctonismo cultural, por otro. Tal posición es actualmente improducti-

va para los efectos de consolidar a futuro una teoría latinoamericana. Un proyecto de tales proporciones no debe anular la tradición de la cual somos depositarios. Debemos, más bien, fortalecernos al punto de convertir la historia cultural de América Latina en algo verdaderamente nuestro. Para ello se requiere un grado profundo de madurez social y cultural. Alcanzarla será una conquista que se reflejará en la adecuada asimilación de los modelos de análisis foráneos y su correspondiente instrumental teórico. De esta manera operarán como «herramientas que se juntan con las que en América hemos estado produciendo por nuestra propia cuenta, para que en su conjunto nos sirvan ellas a nosotros y no nosotros a ellas».

Con esta última argumentación, que es a la vez una declaración de principios acerca del porvenir de la disciplina, concluye el libro de Grínor Rojo. Las *Diez tesis sobre la crítica* han sido articuladas en función de trazar el mapa del escenario teórico-crítico de la actualidad. Es necesario destacar que el libro no solo cumple con las expectativas que abre en su comienzo sino que las supera con creces. No es fácil encontrar en Chile o incluso en Latinoamérica un libro de tanta solidez teórica y un radio de tal amplitud. Además, su investigación estimula la lectura de una bibliografía fundamental para el conocimiento de las corrientes norteamericanas, europeas y latinoamericanas. El autor reivindica la importancia de la disciplina teórica al mostrar su eficacia en el develamiento de los sistemas simbólicos. *Diez tesis sobre la crítica* deviene texto indispensable para familiarizarse con el ejercicio crítico e ilumina caminos para una propuesta de teoría latinoamericana futura.

*Cristián Montes,  
Santiago de Chile*

**Ricardo Maruri Castillo,**  
*PRESIDIO EN EL PARAÍSO,*  
**Guayaquil: Editorial Imaginaria, 2003, 64 pp.**

El primer libro de Ricardo Maruri, vaya uno —yo— a saber por qué, me trae resonancias no muy arbitrarias a fin de cuentas. El viejo Milton puede tranquilizarse porque el paraíso presidio del que se habla en las sesenta y cuatro páginas de este libro primerizo no tiene que ver con su paraíso perdido pero sí mucho con otro paraíso, ese que desde el nacimiento nos empieza crecer y no termina nunca de pertenecernos ni nunca lo podemos conocer a cabalidad. Estoy hablando de ese país sin límites de la infancia. Y esa infancia tiene que ver con una ciudad y algunas coordenadas existenciales al amparo de la sombra de un *pueblo perfecto de la memoria fugitiva*.

Nos encontramos *en la ingle del Golfo del Guayas*, presidio donde el poeta reside. La idea del presidio como territorio de pertenencia identitaria me atrae. Sin los recovecos ni los escondrijos de una saudade a toda orquesta con lacrimosos pífanos de quien tuvo que dejar lejos todo lo que quiso, se intenta la recuperación de una ciudad

que no es más que el símbolo de nuestra absoluta y precaria soledad en procura de una palabra amistosa para seguirle retorciendo el cuello al encimoso cisne de la poética burocratizada por los solemnes y conmovedores degustadores de los rancios sofismas de los valores supremos de la poesía

*Presidio en el paraíso* exhibe algunas presencias cultistas que emblemizan una mirada indagadora/increpadora desde las atalayas del *mester* de la palabra con arrullo de músicos populares y atletas que nos ofrecen de golpe el paraíso, en el centro mismo del presidio, para saciarnos a punta de lágrimas en ese paisito de bolsillo al que no nos queda de otra más que aferrarnos al *mito pagano que se consume y se consume*.

Las referencias a otros espacios existen porque el presidio no desampara al poeta que discurre por los costados del planeta. Por eso las lecturas y el guiño irónico para concelebrar el misterio que se hace verbo y cohabita en ese *ayaquí Guayaquil de mil sabores*. Vale la parodia y la paráfrasis. El humor obliga a una segunda o tercera lectura de los textos porque brinca la sospecha de que en esos versos hay más de un sentido encerrado. Algo se traen entre líneas esos apretados saltos arbitrariamente suspendidos para encabalgarse en el siguiente verso. La casi avaricia lexical, el poema breve prendido a la fruición de la sugerencia insinuante de una *lagartija bocado frío de la realidad*.

El eterno regreso al presidio. Ya el valsecito lo pregona desde hace mucho tiempo, *todos vuelven al lugar donde nacieron*. La ciudad como presidio. Como presidio perdido. Y uno —él, el de la voz poética— como recluso recluso en los entresijos de una cotidianidad siempre inasible nos repite los varios nombres del silencio. El poeta lo confirma con cierta sorna *bachiana* (y bacana ¿por qué no?), *todo presidio supone una fuga*. Pero de este presidio pocos logran irse. Si alguien sueña conquistar el paraíso de antemano sepa que está condenado al presidio. Demás está decir que el ruego será satisfecho, *déjame amar en paz como si no existiera*. De nuevo el silencio. A eso conducen todos los paraísos. Al silencio. Al paraíso.

Fernando Nieto Cadena,  
México

**Abdón Ubidia:**  
**LA MADRIGUERA,**  
**Quito: El Conejo / Eskeletra, 2004, 346 pp.<sup>1</sup>**

Bruno es un pintor que al llegar a la edad de la madurez se pregunta por el sentido de su vida, de sus amores y de su arte. «Durante cincuenta años he sido un hombre puro» (p. 16), piensa la noche de la exposición en la que exhibe lienzos en blanco, con la tela sin tratar todavía, sin una firma siquiera que posibilite la comercializa-

1. Texto leído la noche de la presentación de la novela *La Madriguera*, de Abdón Ubidia, en el Centro Cultural Benjamín Carrión de Quito, el martes 8 de junio de 2004.

ción del cuadro. Esa pureza de la que tiene conciencia el personaje queda plasmada simbólicamente en ese gesto de pueril desesperación: los cuadros vacíos que, más allá de su provocadora espectacularidad, constituyen la exposición de la nada artística de Bruno entendida como la imposibilidad estética de plasmar, «los gritos histéricos de su alma, de todos modos profundos y verdaderos» (p. 13). Pero no es solo la nada artística: es también el sentimiento de vacío de una vida intensa de la que, después de tanto poseerlo y en las múltiples posesiones, desgastarlo, se ha escapado el amor.

En «una noche suntuosa: todas las estrellas del universo desplegadas en el cielo satinado del último agosto del siglo» (p. 9), con la contradicción en el interior de este personaje dolorosamente humano que conlleva su exposición/*happening*, se abre la novela *La Madriguera*, de Abdón Ubidia. En el primer capítulo, Ubidia nos plantea lo que será el conflicto ético del espacio novelesco: la lucha eterna entre el Bien y el Mal, no como conceptos de alguna moral pacata sino como fuerzas que cohabitan conflictivamente en lo profundo del espíritu del ser y en cada uno de los actos que mueven al mundo. Bruno, su arte, su vida, sus amores y en cada esfera la confrontación desde sí consigo mismo. AleXandra, su familia y su amante, su convicción moral y su ansia de transgredirla, su revelador anhelo de fango y su burguesa necesidad de permanecer limpia. La ciudad, despojada de la ilusión de la modernidad petrolera de los 70, enfrentada al final de la fiesta en los 90, concierto de máscaras y del cinismo expuesto como mercancía en las adictivas vitrinas del *mall*.

Bruno es Géminis y tiene un hermano mellizo, Renato. El personaje cree que, como les sucede a todos los Géminis, habitan en él dos espíritus distintos en lucha abierta y, en su caso por tener un hermano mellizo, tiene que vivir con la certeza de que existen dos Géminis luchando por eliminarse mutuamente. Llevar el enemigo adentro. «No es que llevemos un enemigo cualquiera [...] lo que pasa es que 'el otro géminis' que tenemos es el propio demonio, ni más ni menos» (pp. 27-8). Esta dualidad que moviliza las acciones de Bruno, el personaje protagónico de la novela, es la metáfora de la dualidad del alma, impregnada de inevitable vitalismo romántico, que nos duele a escritores y artistas: atormentada pero feliz en su logro estético, melancólica pero exaltada en su experiencia vital, aventurera pero fiel en cuestión de amores.

Bruno es el Arte y Renato, el hermano banquero, es el Mercader. Pero esa dualidad desarrolla matices más complejos: la novela plantea, en algún momento, en el propio Bruno la existencia del artista y del mercader, facetas impregnadas en su interior como una contradicción vital con la que debe seguir caminando. Bruno es un producto humano del fin de la última utopía moderna y la imposición del descreimiento de la posmodernidad: tal vez por eso requiere de la nada de sus lienzos, una luminosidad semejante a la muerte por donde puede escapar a la decadencia implacable de su tiempo y de su edad: «¿Su discurso vociferante, no fue nada? ¿Esa Nada le habló a Nadie?» (p. 52). Después de todo, el proyecto de la Fundación en el que se haya empeñado Bruno no es una expresión de generosidad para con los artistas desvalidos sino una tabla de salvación frente a su propia frustración creadora y un anhelo de matar, no exento de remordimientos, el alma del bohemio que habita en él.

Bruno tiene fama de «cazador de muchachas»; vive la sexualidad de manera intensa, con la perversidad del que carece de culpa. En su olvido habita Ana Lorena, la esposa que se fue con la hija de ambos y de quien nada sabe ni sabrá. En su memoria,

Margarita se dibuja como el alma gemela a la que tuvo y quiere recobrar, como un Ulises que regresa a Ítaca. El amor, en la novela de Ubidia, es un suceso que se vive en la plenitud del absurdo: símbolo del vacío que queda al final del suceso es esa muchacha sin nombre que siempre se está yendo pero también, en un inesperado gesto de sensatez, esa muchacha sin nombre es quien conmina a Bruno a despojarse de la nostalgia y atrapar a la memoria antes de que se pierda otra vez. Cumplida su misión, como el niño arquero de los griegos, emigra.

AleXandra, que escribe su nombre con una X mayúscula, desafiante, es una burguesa de 42 años y un matrimonio convencional que intenta llenar, con una pasión que la arroje a un vacío, el propio vacío de su existencia. Como todo los elementos de la novela, este personaje también está marcado por la dualidad: el respeto a las formas de la institución matrimonial por un lado, y el anhelo de experiencias que la hagan sentir aquello que no se atreve siquiera a pensar. AleXandra es tal vez, a pesar de su edad y hablando vitalmente, el más inmaduro de los personajes —mucho más inmaduro que las adolescentes como Carla y la propia muchacha sin nombre— por eso también es el más egoísta: caída en la hondura más abyecta de su deseo, solo se le ocurre la pueril negación de su aventura: «Tienes que jurarme que nunca volveremos a hablar de esto, porque no ocurrió, no ocurrió», le suplica, le ordena a Bruno al final del viaje. De alguna manera, representa la doblez perfecta de una ciudad en la que conviven el orden burgués y la anarquía del deseo.

Pero entre el aventurerismo erótico de Bruno y el descubrimiento de los deseos de AleXandra, existe la permanencia del amor como memoria en la nostálgica presencia Margarita, un personaje secundario de la novela que, no obstante sus efímeras apariciones, atraviesa la narración como la única tabla de salvación del pintor. «Cuánta energía, cuánto tiempo, cuánta exasperación y exageración fueron invertidos en ese amor. Cuánta ansiedad. Cuánto desenfreno. Pero también cuánta desolación» (61). Margarita es el asidero a un pasado en el que el sueño era parte de la realidad: su regreso a la vida del pintor es la salvación frente a la soledad y un freno ante el vértigo de la existencia vivida como instantes: «¿Por qué no envejecer conjuntamente? ¿Por qué no prolongar el fin de un modo racional? Todo el mundo se jubila, ¿no?» (p. 296).

La ciudad es un espacio que ya no cree en utopías y que ha dado paso a una modernización sin alma. La ciudad, ese tema que Ubidia ha desarrollado a través de su obra, confirma su crecimiento: desde la ciudad despreocupadamente alegre de la época petrolera cuya transformación es una cuchilla en el espíritu del celoso marido, el narrador homoautodiegético de *Ciudad de invierno*, pasando por la ciudad contemplada por la mirada curiosa del insomne Sergio de *Noche de lobos*, hasta la ciudad cínica de finales de siglo en un país gobernado por el Príncipe Idiota donde la pus de la corrupción se desborda. Bajo este marco, esta novela, que pronto habrá de convertirse en un texto memorable de nuestra literatura, desarrolla una intriga de amor y otra de estafa financiera y chantaje que mantendrán en vilo a sus lectores.

Como antítesis del espacio de la ciudad está el espacio de la madriguera: útero en donde el artista está a salvo de la ciudad agresiva, lugar en donde la utopía de la vivencia libre es posible, refugio que posibilita la sobrevivencia del pintor. La madriguera para Bruno, en concordancia con la definición del diccionario —lugar retirado y escondido donde se oculta la gente de «mal vivir»—, es la cueva simbólica de aquél que se

niega al *buen vivir*, es decir, de aquél que, como una resistencia política del espíritu, se niega a aceptar el cinismo como norma moral, de aquél que todavía cree que el arte es una dificultad que se adquiere en la medida en que uno anhela ser auténticamente artista, de aquél que se rebela contra la banalidad de la cultura *light*. La *Madriguera* es ese no-lugar que, a pesar de sí mismo, es posible como el último reducto que le pertenece plenamente a Bruno, al que Bruno —perdido en una ciudad que confunde arte con diseño y emoción estética con *bonito*—, pertenece.

*La Madriguera*, entre sus múltiples aristas de significación, es también un texto que reflexiona constantemente sobre la dificultad inherente a la creación artística y la frustración del artista frente a aquella dificultad: «...el arte era sólo una pura tensión; la tensión entre lo expresado y lo que quiso ser expresado» (p. 58), piensa Bruno. Él, que vive *viendo* los cuadros que quiere pintar y cuya descripción hace de la novela, en tales parajes, una suerte de catálogo de una imposible obra plástica narrada, conoce íntimamente el fracaso de esa tensión irresuelta: «...no poder reproducir en un cuadro, algo, al menos lejano, que expresase aquella sensación entre 'épica y lírica' de plenitud, esa suerte de meta soñada, de playa feliz, de paraíso que aguardaba y existía en alguna parte del universo» (p. 57).

En este nivel de sentido, Ubidia ha introducido al personaje de Armando, el escritor, que «no estaba metido en ninguna aventura ni búsqueda existencial como no fuese la literaria» (p. 327) y que, al final, jugará un papel decisivo en la resolución de la trama novelística y, a través de cuyos trabajos, el autor, en transparente relación con su lector, expone sin complicaciones las claves fundamentales de la novela; un escritor cuyo objetivo es perseguir «el sentido de una época que lo mezquinaba y escondía muy bien» (p. 328). Y es que *La Madriguera* es eso: una búsqueda de sentido al cínico sin sentido de un tiempo en el que se cree que la historia ha terminado.

*La Madriguera* es también una novela de escritura lúcida que convierte en materia de la ficción los debates culturales del mundo contemporáneo; un texto que basa su fuerza en la sobriedad de su narración; una escritura que domina el arte de contar una historia. En la novela de Ubidia, todas las reflexiones, ya sean de carácter cultural o ya de tono político, están imbricadas en la trama novelística: no son aditamentos ornamentales a la narración; por el contrario, son partes imprescindibles de la estructura narrativa, de los bloques de sentido, de la construcción del drama de los personajes. Esto convierte a la novela de Ubidia en un texto a contracorriente de la literatura banal que ha impuesto el mercado de la novelística *light* de estos tiempos. Con esto no quiero decir que estamos ante una novela densa, intelectual, en el sentido aburrido que tienen tales palabras; de ninguna manera: esta novela es de una velocidad narrativa cautivante que requiere de lectoras y lectores inteligentes para la plenitud de su goce estético.

*La Madriguera* es, además, una novela de estremecedoras resonancias éticas construidas en la estructura misma del drama novelesco, en el alma de los caracteres y su evolución. Un texto que pone en evidencia la doblez para combatirla desde el desgarramiento interior del personaje de Bruno enfrentado a una ciudad doble, a una Alexandra doble, a una identidad propia doble; un texto que nos dice que todos los habitantes de este tiempo están caracterizados por el cinismo y la ausencia de utopías y que son Géminis irredentos en cuyo espíritu conviven las fuerzas del Bien y del Mal.

La ciudad es, metafóricamente, la madriguera de los insaciables y cobardes Géminis, es decir de todos sus habitantes: cada uno de nosotros, cómplices en la lectura, tiene un secreto que lo atormenta, que le muestra ese rostro oculto que se revela en el espejo implacable de nuestra mirada íntima.

En síntesis, *La Madriguera*, de Abdón Ubidia, es una novela que revela el oficio de un escritor que nos ha tenido acostumbrados a una literatura construida con rigor; novela de palabra exacta y un lenguaje narrativo deslumbrante y vertiginoso; novela con todos los méritos para convertirse en una referencia obligada para la tradición literaria de Nuestra América; novela que, a través de la invención de un personaje memorable, indaga profundamente en las contradicciones existenciales del ser humano que, heredero de los ideales del pensamiento moderno, se ve enfrentado al cinismo doloroso de la posmodernidad.

*Raúl Vallejo,  
Universidad Andina Simón Bolívar,  
Sede Ecuador.*